

**Arte audiovisual intermedial y la representación de la
violencia en Colombia
1990-2017**

Carlos Manuel Mejía Velásquez

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Medellín, Colombia

2018

Arte audiovisual intermedial y la representación de la violencia
en Colombia
1990-2017

Carlos Manuel Mejía Velásquez

Trabajo de grado para optar al título de
Magíster en Historia del Arte

Director:

Doctor Gustavo Adolfo Villegas Gómez.

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Medellín, Colombia

2018

Nota de aceptación

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

AGRADECIMIENTOS

Doy gracias a mi esposa, por amarme, apoyarme, darme aliento en los momentos difíciles, y por poseer esa hermosa virtud de la paciencia. De igual manera, agradezco a mi madre, por su constante apoyo y respaldo, y por estar junto a mí, infundiéndome aliento en cada proyecto nuevo que decido emprender. Además, doy gracias a mi hermanita, al Monito, a Valeria y a Valentina, quienes me demuestran a través de bellas acciones, que están junto a mí acompañándome espiritualmente día a día, aunque la distancia geográfica que nos separe siga siendo muy amplia. Para terminar, doy gracias a mí familia política, a los Pérez y a los Madrid, quienes me hacen sentir que soy un familiar más, y me han manifestado gran afecto y cariño diariamente.

Contenido

| | |
|--|----|
| AGRADECIMIENTOS..... | 4 |
| Índice de Fotografías | 7 |
| Introducción | 9 |
| 1. Algunas similitudes dadas entre las obras audiovisuales que abordan el tema de la violencia en Colombia | 15 |
| 1.1. La práctica etnográfica y relacional de los artistas audiovisuales, como un factor..... | |
| determinante de su hacer artístico | 15 |
| 1.2. La búsqueda de la intermedialidad artística como un objetivo primario de algunos..... | |
| artistas audiovisuales. | 23 |
| 1.2.1. Algunos referentes históricos internacionales del arte intermedial..... | 23 |
| 1.2.2. Características principales del arte audiovisual intermedial en Colombia | |
| relacionado a la temática de la violencia..... | 28 |
| 1.2.2.1. Las relaciones intermediales en la obra de José Alejandro Restrepo | 29 |
| 1.2.2.2. Las conexiones intermediales en la obra de Rolf Abderhalden y Mapa | |
| Teatro | 38 |
| 2. Violencia, religión y ritualidad en la simbología del arte audiovisual multimedial colombiano | 45 |
| 2.1. Violencia definición..... | 46 |
| 2.2. Breves antecedentes históricos de los periodos más violentos en Colombia | 46 |
| 2.3. Simbología religiosa, ritualidad, dolor y violencia..... | 50 |
| 2.3.1. La simbología de la religión católica en los videos de José Alejandro Restrepo | 52 |
| 2.3.2. Violencia, rito y fiesta en la obra de Clemencia Echeverri | 69 |
| 2.3.3. Ritualidad y religión popular en los trabajos de Juan Manuel Echavarría | 79 |
| 2.3.4. La fiesta como ritual de violencia en la obra de Rolf Abderhalden y Mapa Teatro | 86 |
| 3. Principales tipos de violencia asumidos por el arte audiovisual multimedial colombiano | 92 |
| 3.1. La violencia política, principal fuente temática del videoarte y del arte intermedial en | |
| Colombia..... | 92 |
| 3.1.1. Cuerpo político y religioso en la obra de José Alejandro Restrepo | 99 |

| | |
|---|-----|
| 3.1.2. La simbología del horror corporal en el periodo de “La Violencia” | 104 |
| 3.1.3. El cuerpo gramatical como signo portador de mensajes | 107 |
| 3.1.4. Otro tipo de miradas a la violencia política en la obra de Wilson Díaz y Mapa Teatro | 111 |
| 3.2. Violencia medioambiental expuesta a través de la obra de Clemencia Echeverri | 114 |
| 3.3. El desplazamiento, los "NN" y la desaparición forzada, como asuntos importantes | |
| para los artistas audiovisuales en el país..... | 118 |
| 3.3.1. El desplazamiento forzado en Colombia desplegado a través del arte audiovisual | |
| intermedial..... | 118 |
| | |
| 4. Algunas cualidades que caracterizan el estilo personal de la obra de cierto artistas | |
| audiovisuales que trabajan el tema de la violencia en Colombia | 124 |
| 4.1. El entrecruzamiento dialéctico que logra establecer José Alejandro Restrepo | |
| entre arte barroco, moderno y contemporáneo..... | 124 |
| 4.2 El universo sonoro es mucho más que un simple complemento de la imagen en la obra | |
| de Clemencia Echeverri | 134 |
| | |
| Conclusiones | 148 |
| Referencias bibliografía y cibergrafía..... | 155 |
| Referencias capítulo 1..... | 155 |
| Referencias capítulo 2..... | 160 |
| Referencias capítulo 3..... | 165 |
| Referencias capítulo 4..... | 168 |
| Referencias de las Imágenes | 171 |
| Fuentes | 175 |
| Fuentes José Alejandro Restrepo | 175 |
| Fuentes Clemencia Echeverri..... | 177 |
| Fuentes Juan Manuel Echavarría..... | 178 |
| Fuentes Rolf Abderhalden y Mapa teatro | 179 |
| Fuentes Wilson Díaz..... | 179 |

Índice de Fotografías

| | |
|---|-----|
| • <i>Fotografía 1.</i> Clemencia Echeverri, <i>Frontera/Medellín</i> | 19 |
| • <i>Fotografías 2.</i> Mapa Teatro, <i>Prometeo I</i> | 21 |
| • <i>Fotografía 3</i> Mapa Teatro, <i>Prometeo I</i> | 23 |
| • <i>Fotografía 4.</i> Nam June Paik, <i>Zen for Film (Fluxfilm No 1)</i> | 28 |
| • <i>Fotografía 5.</i> José Alejandro Restrepo, <i>Orestiada</i> | 30 |
| • <i>Fotografía 6.</i> María Teresa Hincapié y José Alejandro Restrepo, <i>Parquedades</i> | 31 |
| • <i>Fotografía 7.</i> José Alejandro Restrepo, <i>Ejercicios espirituales</i> | 34 |
| • <i>Fotografía 8.</i> José Alejandro Restrepo, <i>Ejercicios espirituales</i> | 36 |
| • <i>Fotografía 9.</i> Mapa Teatro, <i>La Despedida</i> | 42 |
| • <i>Fotografía 10.</i> José Alejandro Restrepo, <i>Video-Verónica</i> | 53 |
| • <i>Fotografía 11.</i> José Alejandro Restrepo, <i>Iconomía</i> | 58 |
| • <i>Fotografías 12 y 13.</i> José Alejandro Restrepo, <i>Variaciones sobre el Santo Job</i> | 61 |
| • <i>Fotografías 14 y 15.</i> José Alejandro Restrepo, <i>El caballero de la fe</i> | 64 |
| • <i>Fotografía 16.</i> José Alejandro Restrepo, <i>Variaciones sobre el purgatorio #4</i> | 66 |
| • <i>Fotografías 17, 18 y 19.</i> Clemencia Echeverri, <i>Apetitos de Familia</i> | 71 |
| • <i>Fotografías 20, 21 y 22.</i> Clemencia Echeverri, <i>Juegos de Herencia</i> | 75 |
| • <i>Fotografía 23,</i> Clemencia Echeverri, <i>Sacrificio</i> | 78 |
| • <i>Fotografía 24,</i> Juan Manuel Echavarría, <i>El sepulturero y su llamada perdida</i> | 81 |
| • <i>Fotografías 25 y 26.</i> Juan Manuel Echavarría, <i>Bocas de Ceniza</i> | 85 |
| • <i>Fotografías 27 y 28.</i> Mapa Teatro, <i>Variación sobre los santos inocentes</i> | 89 |
| • <i>Fotografía 29.</i> Mapa Teatro, <i>Akulliku (variación sobre el discurso de un hombre decente)</i> | 91 |
| • <i>Fotografía 30.</i> Clemencia Echeverri, <i>Cal y Canto</i> | 97 |
| • <i>Fotografía 31.</i> José Alejandro Restrepo, <i>Musa Paradisiaca</i> | 100 |
| • <i>Fotografías 32 y 33.</i> José Alejandro Restrepo, <i>Protomártires</i> | 108 |
| • <i>Fotografías 34,35 y 36.</i> Juan Manuel Echavarría, <i>La Bandeja de Bolívar</i> | 110 |
| • <i>Fotografías 37 y 38.</i> Wilson Díaz, <i>Un baño en el cañito</i> | 112 |
| • <i>Fotografías 39 y 40.</i> Mapa teatro, <i>Desmontaje</i> | 114 |

- **Fotografía 41.** Clemencia Echeverri, *Sin Cielo*..... 116
- **Fotografía 42.** Juan Manuel Echavarría, *Darwin*..... 120
- **Fotografía 43.** Rolf Abderhalden, *Camino*..... 122
- **Fotografía 44.** José Alejandro Restrepo, *Cabeza de San Juan Bautista*..... 130
- **Fotografía 45.** Clemencia Echeverri, *Nóctulo*..... 141

Introducción

Aunque no es necesario que las obras de arte esencialmente deban de estar relacionadas a asuntos concernientes con la situación política o social de una nación en particular, para que estas sean a su vez, categorizadas como obras de arte, sí se puede afirmar que muchos artistas contemporáneos en el país suelen vincular los objetivos de su hacer artístico, hacia asuntos relacionados con el acontecer político y social. Son varios los artistas que vinculan su ejercicio artístico hacia cuestiones que impactan mayoritariamente a la población, siendo los temas relacionados con los problemas de violencia una de las principales temáticas que interesan, cuestionan y preocupan a muchos artistas en el país, de igual modo, es importante afirmar que el uso del video y su intermediación con otros medios y disciplinas artísticas, ha llevado a que los artistas contemporáneos recurran a su uso cada vez más con una mayor frecuencia.

Este trabajo de investigación tiene como objetivo primordial analizar algunas de las producciones artísticas del arte audiovisual intermedial colombiano y la dinámica dialogante que logran establecer con la temática de la violencia en Colombia, particularmente con aquella que ha acontecido entre la última década del siglo veinte y el año 2017. De ahí que, se pretende examinar entonces, el vínculo que se logra dar entre el arte audiovisual multidisciplinar realizado en el país y el tema de la violencia, buscando con ello analizar una temática, que puede ser importante no solo para las personas interesadas en asuntos afines al mundo de las artes visuales, sino también para los interesados en cuestiones del campo social, político, antropológico y cultural de esta nación.

Aunque ya se han realizado en este país trabajos de investigación que aluden a la historia del videoarte, como el trabajo titulado *Aproximación a una historia del videoarte en Colombia*, realizado por Gilles Charalambos en el año 2000, o el trabajo de investigación titulado *El videoarte*

y la *videoinstalación*, realizado por Oswaldo Osorio, en el año 2006. Este proyecto pretende estudiar el trabajo que han realizado algunos de los artistas audiovisuales interdisciplinarios en el país que vinculan de igual manera su obra con el tema de la violencia en Colombia. Por ende, este trabajo de investigación no tiene como objetivo primario revelar el trayecto de lo acontecido con la historia del videoarte de esta nación, no narra los hechos históricos de forma lineal, progresiva y continua, sino que busca entretrejer por medio de asociaciones vinculante entre sí, los diferentes acontecimientos que tienen que ver sobre los artistas y las obras, los cuales van y vienen de forma constante. Además, por otra parte, se pretende con su elaboración producir un nuevo trabajo de investigación y por ende un nuevo texto relacionado con la historia del videoarte y de los nuevos medios artísticos en Colombia, ya que de por sí, son realmente pocos los textos producidos concernientes a este tema.

Es importante tener en cuenta que en esta investigación se hace referencia al término de la *intermedialidad*, debido a que como afirma Higgins (2007), las artes no deben de tener medios técnicos que se encuentren establecidos como si fueran instituciones o jerarquías, es decir que la pintura realizada en óleo sobre caballete no debe de ser un medio instituido jerárquicamente, esta y la escultura, no deben ser instituciones ya instauradas y cerradas, más bien, deben ser medios abiertos capaces de migrar, mutar y de fusionarse con otros. Por lo tanto, la intermedialidad en el arte, alude a aquellos medios técnicos que se encuentran en el “intermedio”, y que son capaces de instaurar relaciones dialécticas con otros, logrando mediante ello la producción de nuevas obras, que en un principio pueden parecer extrañas pero que posteriormente logran ser comprendidas, como siempre ha acontecido con el arte de vanguardia. Además, en el arte que se produce en la actualidad, es muy difícil instaurar o definir límites precisos y determinantes, ya que por lo general se están produciendo progresivamente nuevos entrecruzamientos técnicos, mediales y

disciplinares entre las técnicas y disciplinas artísticas, por lo cual actualmente se ha vuelto más complicado determinar con exactitud, a qué tipo de medio o disciplina artística pertenecen las nuevas obras intermediales. De manera que el uso del video, de los aparatos de proyección audiovisual y de los diferentes sistemas que hacen posible la trasmisión y reproducción del sonido, vienen siendo entonces aquellos elementos comunes que terminarían relacionando el trabajo de los diferentes artistas audiovisuales mencionados en esta investigación.

Por otro lado, es preponderante plantear que si lo que se pretende primariamente con este proyecto es analizar las posibles relaciones que se dan entre el arte audiovisual intermedial y la violencia en Colombia, fue necesario instaurar una serie de objetivos secundarios asociados a este objetivo general, los cuales ayudaron de igual manera, a dar una respuesta más clara y contundente al propósito inicial.

Este trabajo de investigación se encuentra dividido en cuatro capítulos. En el primer capítulo (*Algunas similitudes dadas entre las obras audiovisuales que abordan el tema de la violencia en Colombia*) pretende analizar cuáles son los posibles nexos, tanto en el aspecto conceptual como en el formal, que se han dado entre las obras de los diferentes artistas audiovisuales que abordan el tema de la violencia nacional. De ahí que, para desarrollar este, se efectuó un análisis necesariamente comparativo, mediante el cual se pudo investigar cuáles eran aquellas posibles similitudes que se podían encontrar entre algunas obras de los artistas audiovisuales intermediales seleccionados, y que plasmaban en su obra el tema de la violencia en el país.

En el segundo (*Violencia, religión y ritualidad, en la simbología del arte audiovisual multimedial colombiano*) se busca desentrañar y entender aquellas razones que han llevado a que se instaure un vínculo entre el arte audiovisual colombiano, la violencia, los ritos y la religión,

como posibles dispositivos de creación simbólica. Por consiguiente, para desarrollar este capítulo se buscaron inicialmente diferentes creaciones audiovisuales intermediales, que dentro de los límites temporales establecidos en el proyecto investigativo tuvieran nexos, tanto a nivel formal como conceptual, con la violencia, los ritos y la religión. Posteriormente, se buscaron y establecieron posibles similitudes y diferencias con relación a los símbolos empleados en las obras seleccionadas, para entender la significación simbólica, cultural y antropológica, en correspondencia con la violencia. Por lo tanto, en este capítulo se puede encontrar un análisis que se basa en diferentes obras audiovisuales, en las cuales se establece, gracias en parte al uso de las imágenes simbólicas empleadas, conexiones directas con los ritos, la religión, la política y la violencia, primordialmente aquella que se relaciona con el conflicto armado nacional.

Con el tercer capítulo (*Principales tipos de violencia asumidos por el arte audiovisual multimedial colombiano*) se busca identificar a qué tipo de violencia se refieren las obras: a la violencia relacionada directamente con el conflicto armado en Colombia, a la violencia familiar, a la sexual o a varios tipos de violencia reunidos.

Con respecto al cuarto capítulo (*Algunas cualidades que caracterizan el estilo personal de la obra de ciertos artistas audiovisuales que trabajan el tema de la violencia en Colombia*) en él se pretende descubrir ciertas cualidades formales que poseen las obras, y que son las que terminan a largo plazo, caracterizando el estilo personal que es desarrollado por algunos artistas audiovisuales intermediales, quienes enlazan los objetivos de su hacer con el tema de la violencia nacional. Por lo tanto, para desarrollar este apartado se analizaron ciertas cualidades, principalmente aquellas que se relacionaban con el aspecto formal de las obras realizadas por algunos artistas audiovisuales. Gracias a estas, los artistas logran que su obra posea un estilo individual y algunas veces reconocible por los espectadores que siguen su trayectoria artística.

Además, es preponderante esclarecer, que en cada capítulo se va a abordar y a desarrollar un tema u objetivo específico a ese capítulo, y qué, por lo tanto, aunque cada apartado esté relacionado con la temática general, en cada uno se va a desarrollar una cuestión o tema particular diferenciador, pero qué está relacionado a su vez, con la temática principal, que vendría siendo en este caso, el vínculo que se logra establecer entre las producciones del arte audiovisual intermedial en Colombia, y la temática de la violencia. De ahí que, aunque pueda aparecer, por ejemplo, material similar en dos capítulos, en cada uno de ellos se buscara responder y desarrollar asuntos relacionados directamente con los objetivos proyectados y buscados para ese apartado o capítulo. Además, muchas obras ejecutadas por los artistas, son realizadas, y posteriormente se vuelven a ejecutar, pero bajo nuevos parámetros, y esto tiende a pasar particularmente en el trabajo de José Alejandro Restrepo, quien inicialmente crea a muchos de sus santos, por ejemplo, en formato audiovisual, y posteriormente estos vuelven a aparecer, pero representados por actores en vivo entretejiendo precisamente relaciones intermediales con los trabajos hechos anteriormente en formato de video.

Asimismo, es importante dejar claro que no se han seleccionado a todos aquellos artistas audiovisuales que trabajan con su obra el tema de la violencia, sino que más bien, se ha realizado una selección de artistas basada en los que a la fecha, se pueden considerar, como aquellos quiénes realmente dentro de su proceso como creadores, han tenido y siguen teniendo, un verdadero vínculo dentro de su trabajo con los acontecimientos de la realidad política y social de esta nación. De ahí que, si bien existen otros artistas plásticos que pueden ser considerados como relevantes, y que trabajan con asuntos de índole social y político que conciernen con al país, como Doris Salcedo o Beatriz Gonzales por poner algunos ejemplos, son estos artistas pertenecientes al campo audiovisual intermedial quienes, a la fecha, pueden ser los que dentro de su proceso artístico más

han relacionado su práctica artística con el tema de la violencia en Colombia. Entre estos están: Clemencia Echeverri, José Alejandro Restrepo, Juan Manuel Echavarría, Wilson Díaz, Rolf Abderhalden y su laboratorio de artistas conocido bajo el nombre de *Mapa Teatro*. Sin embargo, es preponderante dejar muy claro con antelación, que si bien en este trabajo de investigación se van a incluir la mayoría de las obras producidas por los artistas anteriormente mencionados, sí se va a hacer un énfasis especial en la producción realizada por el artista José Alejandro Restrepo, debido a que es él, quién probablemente posea la trayectoria temporal más extensa de todos los artistas incluidos en este trabajo de investigación, trabajando sobre la temática de la violencia nacional, y que además, es también él, quién más cantidad de obras ha realizado sobre el tema en cuestión. De ahí que, ustedes lectores al finalizar la lectura de este trabajo investigativo, se van a dar cuenta de que, aunque estuvo incluida la producción audiovisual de varios artistas, realmente sí se generó un énfasis especial, sobre el trabajo del artista José Alejandro Restrepo. Asimismo, es importante dejar claro con antelación, que la cantidad de producción realizada por cada uno de los artistas en cuestión, tiene mucho que ver con la cantidad de veces que estos van a aparecer en este trabajo, debido a que si bien, todos son artistas audiovisuales intermediales cuyo trabajo tiene relación con la violencia en Colombia, no todos tienen la misma cantidad de obras dentro de su producción artística; en consecuencia, los trabajos y el nombre de algunos artistas van a aparecer más que los de otros; de ahí que, al respecto no va a existir realmente ninguna equivalencia entre ellos.

1. Algunas similitudes dadas entre las obras audiovisuales que abordan el tema de la violencia en Colombia

1.1. La práctica etnográfica y relacional de los artistas audiovisuales, como un factor determinante de su hacer artístico

Durante las últimas cuatro décadas se ha presentado un verdadero giro en las prácticas artísticas contemporáneas. Este cambio se ha estructurado por nuevos intereses. Los artistas, estimulados por la actuación y ejecución del trabajo etnográfico, en y con las comunidades, se han direccionado a la vida del *Otro cultural*¹, lo que conlleva un estudio investigativo en la producción final y formal de las obras de arte. Por otra parte, no es sólo el artista quien se encuentra interesado en la producción del trabajo etnográfico, también el etnógrafo, como afirma Hal Foster (2001), se encuentra profundamente celoso del trabajo formal y conceptual que produce el artista en la elaboración de sus obras de arte.

Este interés en la vida del *Otro cultural*, ha generado entonces el denominado "giro etnográfico" en el estudio y elaboración de las obras de arte. Sin embargo, esta seducción que siente el artista por estar inserto en la vida comunitaria de los Otros, no germina repentinamente, más bien, se viene despertando desde mediados del siglo XIX, cuando surge el *Manifiesto del partido comunista* de la mano de Karl Marx en 1848. Es así, como este manifiesto logra influenciar y sugerir una nueva ruta a la finalidad del ser, y del hacer de las obras de arte. Así mismo, Walter Benjamín con su ensayo titulado: *El autor como productor*, le dio a entender a los artistas, que estos deberían preguntarse y asumir unas posiciones éticas respecto a la verdadera finalidad de la elaboración de las obras de arte. Demostrando con ello que los artistas como seres comunitarios y

¹ El Otro cultural: Se denomina así a los individuos o comunidades que son categorizados como "diferentes", y que no forman parte culturalmente hablando de lo que es identificado como "normal". En los últimos años debido a la globalización, ha habido más conciencia de estas comunidades debido a que enriquecen la diversidad sociocultural.

políticos, deberían de asumir posturas conscientes relativas a la producción de su trabajo. Ello con miras a crear obras de carácter educativo y social, direccionadas hacia la instauración del bienestar comunitario y social. Por lo tanto, hacer arte desde esta postura no equivaldría a hacer simplemente objetos estéticamente agradables, sino que los objetivos del hacer artístico deben estar directamente incrustados en el trabajo por y para la comunidad social. Es así como la labor del artista se logra vincular efectivamente con la vida diaria de los diversos grupos o sectores sociales comunitarios.

Por otra parte, es gracias al trabajo etnográfico del acercamiento entre artistas y comunidad, que se demuestra que la producción y creación artística no está centrada exclusivamente en la creación de obras con fines exclusivamente estéticos, comerciales o económicos. Por lo tanto, este trabajo colaborativo y relacional, direccionado hacia la instauración de cruzamientos entre artistas y la comunidad cultural, sirve efectivamente para evidenciar que la finalidad de la creación de obras de arte no conlleva fines utilitarios, ya que estas se desempeñan como conectoras y detonadoras de la creación de un nuevo tipo de persona, con sensibilidades humanitarias, estéticas, políticas y sociales. Por lo tanto, cuando artistas como Juan Manuel Echavarría o Clemencia Echeverri se vinculan a trabajar directamente con la comunidad de víctimas del conflicto armado en Colombia, están realmente escuchando y de alguna manera también concediéndoles la palabra a las víctimas, de modo que la obra resultante es producto de la comunicación que se establece entre el artista y la comunidad. Por lo tanto, y según lo afirma Bourriaud (2008), el arte que emana desde la influencia de los intercambios sociales, generados en parte gracias a las experiencias de proximidad social que se han dado especialmente en las urbes, ha llevado a la producción de prácticas artísticas contemporáneas que parten directamente desde la intersubjetividad, y cuyo

principal objetivo viene siendo el de "estar-junto", para que por medio de esto se pueda generar realmente un diálogo una creación conjunta de sentido.

De ahí viene que un artista como Rolf Abderhalden en vez de mirar desde la plenitud de su casa, y desde afuera a la comunidad de personas desplazadas del barrio *El Cartucho* de la ciudad de Bogotá, resuelva más bien desplazarse personalmente hasta su lugar de interés para entablar allí una relación directa con esta comunidad de personas desalojadas, logrando por medio de este diálogo directo con la comunidad, que el arte sea como lo propone Bourriaud, (2008), un posible estado de encuentro.

Por otra parte, en el trabajo etnográfico el artista debe mirar más allá de sus propias realidades y permanecer abierto a otro tipo de circunstancias muy diferentes a las propias. Es por esto que se instauran entrecruzamientos entre los llamados "Otros" y los artistas etnógrafos, para encontrar nuevas realidades y nuevas posturas políticas y culturales, ajenas y extrañas a las propias. Es aquí donde un autor como Foster encuentra efectivamente problemas en el trabajo etnográfico por parte del artista, ya que este puede imponerse sobre las mentes del Otro cultural. En este sentido, el trabajo artístico etnográfico más que tratarse de imposiciones y abusos del poder sobre el pensamiento y la cultura de los Otros, se trataría de generar posibles lecturas antropológicas, culturales y estéticas, a la vida diaria de los Otros. De manera que, para el autor de esta investigación, uno de los objetivos primordiales buscados por un artista al efectuar un trabajo de campo relacional, se encontraría en establecer acercamientos interrelacionales con la comunidad, para poder por medio de ello, elaborar obras que no estén instauradas sobre supuestas realidades imaginarias o ficticias. Es decir, que el arte relacional “tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (Bourriaud, 2008, p.13).

En el proyecto titulado: *Frontera/Medellín* (2011), elaborado por Clemencia Echeverri, la artista, por medio de un trabajo etnográfico vinculado directamente con la comunidad, manifiesta, a través de las propias realidades vivenciadas en el diario acontecer, el enorme contraste que se establece entre dos grupos de jóvenes adolescentes, quienes viven continuamente realidades muy contrastantes y opuestas entre sí. De ahí que, para el autor de este trabajo de investigación, se puede deducir que incluso con la sola forma de la expresión del habla, se alcanzan a percibir los fuertes contrastes existentes que hay entre los dos grupos, lo que suscita la idea, de que se podría prescindir incluso de la parte visual de la obra, debido a que, se puede saber solamente por las mismas palabras emitidas por los jóvenes, las fuertes diferencias educativas establecidas por oposición, que existen entre los dos grupos. Echeverri evidencia esta relación de contrastes vivenciales, a través de una video proyección con pantalla dividida en dos canales, que establece vínculos de conexión con la parte auditiva, mostrando un video temporalmente lineal.

Es así como en este trabajo, la artista logra crear vínculos relacionales y culturales con alumnos de colegios de estratos socioeconómicos evidentemente opuestos entre sí. Y por medio de la creación de este experimento de relación social contrastante, la artista logra evidenciar, gracias a la utilización de la cámara de video por parte de cada estudiante, dos formas de vida opuestas entre sí. Para poder dar a entender los fuertes contrastes existentes, los estudiantes visitaron las casas de los otros alumnos de los estratos socioeconómicos opuestos, y fueron camarógrafos y entrevistadores, logrando así volverse a su vez, en co-creadores del trabajo, además de lograr instaurar con esto una relación de vivencias reales alcanzando a percibir todos aquellos pensamientos que pueden ser contrarios. Según el autor al presenciar la video proyección completamente, el espectador puede darse cuenta que tal vez lo único que pueden tener en común estos dos grupos de jóvenes adolescentes es el rango de edad que se presenta entre ellos.



Fotografía 1. Clemencia Echeverri, *Frontera/Medellín* (2011), videoinstalación. Imagen capturada de: <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/frontera>

Así que, mientras que los jóvenes del estrato socioeconómico alto hablan de realidades aparentemente poco importantes, como por ejemplo: "mira, de acá se puede ver que están construyendo una nueva unidad, allá el parque donde está ubicada la pista de skate²" (Echeverri, 2011, *Frontera Medellín*), las palabras emitidas sobre realidad terrorífica y violenta de la vivencia diaria de los jóvenes de los estratos sociales bajos, son realmente fuertes y difíciles de asimilar, como: "me tocó verle la cabeza que se la tiraron a una cañada, un compañero mío que lo quemaron vivo; lo quemaron vivo, después lo picaron" (Echeverri, 2011, *Frontera Medellín*).

² Skate, es la palabra anglosajona para referirse al término denominado en español "monopatín" o "tabla", el cual es un deporte que consiste en deslizarse sobre el pavimento en una tabla con cuatro ruedas.

Por otra parte, entre los años 2001 y 2005 el laboratorio artístico Mapa Teatro, con el apoyo de la Alcaldía Mayor de la ciudad de Bogotá liderada por Antanas Mockus, llevó a cabo el proyecto *C'úndua* (2001-2005). Este proyecto adquiere forma debido a que, en el año 1998 el distrito capital de la ciudad de Bogotá, tomó la decisión de eliminar por completo el tradicional barrio *Santa Inés*, mejor conocido bajo el nombre del *Cartucho*, siendo este muy famoso por haber sido conocido como un peligroso lugar de ventas, consumo y distribución de drogas alucinógenas, para darle pasó a la construcción del parque *Tercer Milenio*.

C'úndua (2001-2005), nació como un proyecto artístico con una fuerte estructura relacional, debido a que los miembros del colectivo artístico, según afirma Abderhalden (s, f), decidieron entablar un vínculo directo con la comunidad desplazada que habitaba el hoy desaparecido barrio *Santa Inés*. Mapa Teatro direcciona su hacer artístico a entablar relaciones humanas hacia personas vulnerables, como lo son las expulsadas del desaparecido barrio, quienes a su vez lo vivían, lo amaban y lo sentían como su propio hogar. Por consiguiente, mientras que el Estado ejerce y resalta todo su poder por encima de la situación económica y social débil en la que quedan cientos de personas desplazadas sin un techo donde dormir, Mapa Teatro se interesa en estos individuos, expulsados, repudiados y a su vez temidos, muchas veces mal llamados "desechables". Entonces, mediante reuniones entre artistas y representantes barriales de la comunidad de Santa Inés, se logra devolverle un poco de dignidad y respeto a unas personas que ya no se sentían ni queridas ni aceptadas por la sociedad.

Con respecto al proyecto en sí mismo, éste se encuentra dividido en varias fases. La primera lleva como título *Prometeo I* (2002) y está basada en un texto del mismo nombre; que de la misma manera a como lo ha hecho el colectivo artístico, el autor Heiner Mülle lleva a cabo es una reinterpretación del texto original. Por otro lado, para poder sacar a la luz la ejecución de este



Fotografía 2. Mapa Teatro, *Prometeo I* (2002), instalación teatral. Imagen tomada de:

<https://www.mapateatro.org/es/cartography/prometeo-i-acto-ii-acto-0>

primer acto, Mapa Teatro emprendió conversaciones con un pequeño pero selecto grupo de ex habitantes del barrio, con diferentes edades, género y procedencias. Durante un año los miembros del colectivo emprendieron con ellos un laboratorio creativo, entrecruzando relatos, historias y mitos con los habitantes desplazados, siempre teniendo de base el texto *Prometeo* escrito por el autor de origen alemán. Después de un año de entretejer relaciones antropológicas y culturales con los diferentes miembros del barrio, según afirma Abderhalden (s.f.), se llevó a cabo la puesta en escena de la obra, instalando para ello, en el lote donde anteriormente estaba situado el hoy inexistente barrio Santa Inés, dos pantallas de gran formato sobre las cuales se proyectaron dos videos con las vivencias y las historias estructuradas durante la elaboración del laboratorio creativo. Al tiempo que se proyectaba el material audiovisual sobre las pantallas, los habitantes del barrio que se encontraban allí prendían fuego a diferentes velas como un símbolo concerniente a la vida barrial y al mito de Prometeo, quien les otorgó el fuego a los mortales, robándose lo directamente a los Dioses.

El mito de Prometeo, como plantea Abderhalden (s.f.), funciona metafóricamente como una comparación con el barrio el Cartucho, pues el personaje del mito permanece encadenado a un águila, alimentándose ambos de sus excrementos, creando por esto durante un largo tiempo un muro hecho con dichos excrementos, como el muro que separaba el cartucho de la comunidad externa social, la cual solamente sentía un rotundo miedo y desprecio hacia este universo. Los Dioses deciden liberar a Prometeo después de estar durante largo tiempo encadenado, pero a éste le produce un profundo miedo el vivir de nuevo en libertad. Igualmente, muchos de los que vivían entre la violencia, la podredumbre y el miedo sentido día a día en el Cartucho, de alguna manera se acostumbraban a esta dura realidad.

De ahí que, para el terreno del arte relacional, la mayoría de las veces no sea importante la singularidad del individuo, sino más bien lo que se logra construir mediante la suma de todas estas singularidades, es decir: es la unión de las diferentes posturas individuales lo que logra construir un nuevo cuerpo social y colectivo. Por consiguiente, la obra final es resultado de una construcción colectiva entre los artistas y las personas de la comunidad vinculada, quienes se transforman en actores activos con voz y voto dentro del proceso y del resultado final. Esto quiere decir, que el arte relacional no se realiza y no se visualiza del mismo modo como aquella visión que puede tener un artista ubicado desde su zona de confort, trabajando un determinado tema. Lejos de ello, este arte solamente existe mediante el acercamiento al otro, donde este otro se vuelve también un actor que logra figurar en el reparto final establecido. En otras palabras, el arte relacional es: "una forma de arte que parte de la intersubjetividad y tiene por tema central el estar-junto. El encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva de sentido" (Bourriaud, 2008, p.14).



Fotografía 3. Mapa Teatro, *Prometeo I* (2002), instalación teatral. Imagen capturada de:
<https://www.youtube.com/watch?v=VQcCRaJC9ug>

1.2. La búsqueda de la intermedialidad artística como un objetivo primario de algunos artistas audiovisuales.

1.2.1. Algunos referentes históricos internacionales del arte intermedial

Si bien el video puede ser establecido como un dispositivo y un medio autónomo, éste se encuentra vinculado, desde su mismo nacimiento, con el cine y la televisión, quedando así instaurado entre los dispositivos técnicos de creación de obras audiovisuales. Las obras audiovisuales serían entonces aquellas "capaces de contener cinco materias de la expresión: imágenes en movimiento, textos, voces, ruido y música" (Rodríguez, 2008, p.54). Por lo tanto, queda muy claro que al estar el video vinculado a la familia de los dispositivos audiovisuales, desde su misma concepción queda instaurado como un medio técnico que se encuentra relacionado directamente con el cine y la televisión. Por consiguiente, no existen límites claramente establecidos entre los tres sistemas técnicos, sino más bien relaciones mediales entre todos ellos. Además, desde el advenimiento de la tecnología digital los tres sistemas mediales se encuentran claramente relacionados entre sí,

debido a que la mayor parte de televisión actual es grabada y reproducida mediante el uso de cámaras de video digitales, y en la producción cinematográfica el empleo de estas cámaras de alta resolución, hoy en día es cada vez mayor. Así mismo, el uso de video proyectores desde la década del noventa por parte de los videoartistas en sus obras, hace que los vínculos con el arte cinematográfico sean cada vez más evidentes.

Un hecho importante que hace del videoarte un medio de expresión preponderantemente intermedial, además de sus cualidades intrínsecas de estimulación multisensorial, es que, desde su mismo nacimiento como un nuevo género de arte, se logró instaurar como un dispositivo mediante el cual se podrían relacionar perfectamente las diferentes disciplinas artísticas. Es por esto que el videoarte de alguna manera se podría considerar como un género intermedio entre las diferentes técnicas artísticas, y mediante el cual se puede lograr una fusión de las diferentes disciplinas del arte. Además, al nacer directamente bajo la concepción de artistas pertenecientes al movimiento *Fluxus*³, el videoarte logra una buena interrelación entre las distintas disciplinas artísticas. Es por ello, que los artistas comenzaron a experimentar con este nuevo medio técnico y artístico: "Fluxus no se dejó encasillar dentro de ningún concepto: ni pintura, ni escultura, teatro, cine o música, a pesar de haber nacido en el contexto de la vanguardia musical y de que su existencia sería impensable sin John Cage" (Fricke, 2005, p.585).

Por otra parte, uno de los artistas cuya obra es inmediatamente anterior al surgimiento del videoarte y que direcciona su hacer a crear una obra multisensorial, dinámica y multimedial, es el

³ Fluxus: Movimiento artístico creado en Alemania Occidental a principios de la década del sesenta del siglo XX, y que según afirman Foster, Krauss, Bois y Buchloh (2006), intentó borrar las fronteras entre el arte y la vida, y de igual manera, se caracterizó por estar en desacuerdo con el objeto artístico tradicional, y por tratar de borrar las fronteras tradicionales de la creación visual, literaria y musical, por medio de la creación de "acontecimientos", los cuales eran espectáculos donde un sin número de cosas podían suceder simultáneamente.

húngaro Nicolas Schöffer. Su trabajo se encuentra centrado en la experimentación relacional de contenidos inmateriales como lo pueden ser la luz, el tiempo y el espacio. En su obra, como afirma la Galeria Odalys (7 de enero de 2016), mediante la creación de esculturas reflectantes, dinámicas y de movimiento autónomo, este artista busca crear proyecciones con luces variables que logran inundar el espacio circundante, con proyecciones cromáticas que alteran el "escenario" espacial, temporal, cromática y dinámicamente. Las esculturas móviles autodinámicas de Schöffer, o como él las llama "spatiodynamiques" pretenden alterar el espacio contiguo, o más bien el "escenario" en donde se encuentran situadas, con el objetivo de crear un espectáculo multisensorial por medio de proyecciones lumínicas móviles que buscan afectar al mismo tiempo los diferentes sentidos de los espectadores.

Las obras de Schöffer, introducen un factor importante en la escultura: la inclusión de la relación entre el espacio y el tiempo en el arte tridimensional. Además, su obra plantea una correspondencia entre el cine y el teatro, llamando *escenario* al espacio donde se emplazan sus esculturas, y *puesta en escena* a la disposición espacial de todos los elementos plásticos. Al respecto Schöffer (1958), afirma que:

La idea seguía siendo crear espectáculos y espacios dinámicos con 'sonido y luz', en los cuales la visión y audición fueran coordinadas por un escenario que prevé los movimientos comunicados con diversos motores, en combinación con las variaciones de intensidad y la coloración de la luz (Citado en Galería Odalys, 7 de enero de 2016, p.12).

Por otra parte, el nacimiento de un nuevo tipo de arte denominado *Instalación*, durante la década de los años sesenta del siglo veinte, viene siendo otra muestra contundente de la tendencia cada vez más clara de la ruptura entre fronteras artísticas, y de la notoria confluencia entre las variadas disciplinas. Es así como en este nuevo género denominado *instalación*, es permitida la inclusión de diferentes objetos concernientes a múltiples campos de creación. Por lo tanto, en este

género es permitida la inserción en un mismo espacio expositivo de distintos elementos y medios creativos, tales como objetos tridimensionales o escultóricos, fotografías, dibujos, pinturas, elementos sonoros, monitores de televisión etc. De ahí que, Rodríguez (2008) refiriéndose al género de la instalación señale lo siguiente:

No hay que olvidar por tanto la capacidad de la instalación de mezclar elementos, técnicas y disciplinas, en un movimiento de carácter ecléctico donde su flexibilidad formal le permite incluir todos los materiales posibles, visuales, auditivos e incluso táctiles. (p. 237)

De ahí que, el género denominado como *videoinstalación*, este vendría siendo entonces, lo mismo que el de la *instalación*, excepto que los elementos predominantes vendrían siendo aquellos constituidos por los medios audiovisuales, es decir: proyectores de video, monitores de televisión, pantallas, reproductores de sonido, parlantes, proyectores de diapositivas, etc.

Por lo tanto, la gran flexibilidad medial y multidisciplinaria de la instalación, y por ende de la videoinstalación, hace de este género artístico según el autor de esta investigación, un dispositivo muy difícil de circunscribir con exactitud, debido a que este género vive definitivamente en el intermedio limitar de las conexiones entre las diferentes disciplinas, y medios artísticos, y por ende, no tiene una característica técnica que lo defina como un género particular; así como la pintura por ejemplo, aunque por lo general se le suele circunscribir en el medio escultórico. Es así como el artista Francesc Torres (2008) la suele especificar como: "Lo que define la instalación es su flexibilidad formal y su capacidad de incluir elementos heterogéneos, y al mismo tiempo establecer puentes con otras disciplinas consolidadas" (como se cita en Rodríguez, 2008, p.259).

Por otra parte, si bien el cine y la televisión fueron referentes existentes para que se desarrollara el videoarte como otro lenguaje audiovisual con características propias y diferente a sus antecesores, éste, y las producciones del grupo vanguardista Fluxus, terminaron por influir en las creaciones experimentales de la vanguardia cinematográfica de los años sesenta del siglo XX. Así surgió el hoy denominado *cine expandido*, en el cual se suelen fusionar trabajos cinematográficos o video gráficos de imagen en movimiento con otras artes como la plástica, la música, la danza y el teatro.

Todo parece indicar, como lo insinúa Collado (2013), que el trabajo realizado por uno de los principales pioneros del videoarte, Nam June Paik, en el año de 1961, titulado como *Zen for film*, en el que se presenta una acción corporal en la que se obstaculiza por medio del cuerpo del actor el paso libre de la imagen fílmica, vendría siendo la principal influencia para la creación de obras del llamado cine expandido. En este tipo de obras multimediales del cine expandido, el objetivo que se suele buscar es lograr la mayor exaltación posible de todos los sentidos del espectador, y que este se encuentre seducido tanto por lo visual como por lo auditivo, o incluso por lo táctil y porque no, también lo olfativo. Además, en este tipo de obras multimediales y transdisciplinares, lo que se intenta alcanzar, es que, por medio de la fusión de elementos heterogéneos, tanto de medios como de disciplinas artísticas, se pueda trabajar entre todos por llevar a buen término la obra en su totalidad como un objetivo comunitario. Todos y cada uno de los elementos son preponderantes, es igual de importante el material visual como el sonoro o el performático, y cada elemento cuenta para lograr un buen resultado multimedial y comunitario.



Fotografía 4. Nam June Paik, Zen for Film (Fluxfilm No 1), 1964. Imagen capturada de:

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-film/ENS-film.html>

1.2.2. Características principales del arte audiovisual intermedial en Colombia relacionado a la temática de la violencia

Si bien, no todos los video artistas que abordan la temática de la violencia colombiana han encaminado su proceso personal a la búsqueda de la intermedialidad como una característica importante de sus obras, algunos sí han hecho de ésta una cualidad significativa dentro de la evolución de sus procesos artísticos. Por lo tanto, según el autor de esta investigación, al mirar detalladamente el proceso evolutivo de la obra de algunos video artistas como José Alejandro Restrepo, Rolf Abderhalden, o Clemencia Echeverri, se puede observar claramente, como sus procesos artísticos se han encaminado paulatinamente hacia la búsqueda de la intermedialidad, como un atributo eminente y primordial de sus obras de arte.

1.2.2.1. Las relaciones intermediales en la obra de José Alejandro Restrepo

El proceso evolutivo del trabajo videográfico de un artista creativamente abierto a las relaciones intermediales y multidisciplinarias, como lo es José Alejandro Restrepo, sirve para evidenciar cómo algunos videoartistas, no centran sus actos creativos simplemente en hacer obras en formato mono canal para ser reproducidas en un monitor de televisión, sino que más bien, se puede ver cómo algunos artistas se inquietan además por establecer vínculos espaciales con el entorno arquitectónico al realizar videoinstalaciones, o incluso, se atreven a vincular el trabajo audiovisual con acciones corporales de tipo performático.

Un artista como Restrepo siempre se ha mostrado abierto a establecer relaciones en su obra audiovisual con otros medios o técnicas artísticas como el grabado, la pintura, la música y el performance. Según el autor, desde los mismos inicios del trabajo creativo, Restrepo quiso vincular su trabajo plástico y visual con otras disciplinas de las artes. En su videoinstalación titulada *Orestiada* (1989), según Rueda (2006), este artista relaciona elementos musicales (el himno nacional de Colombia) y visuales, al evidenciar creativamente la extrema penuria en la que termina sus últimos días el compositor de la música del himno nacional de Colombia, Oreste Síndici. Para el autor de esta investigación, Restrepo hace uso del elemento sonoro y utiliza el sonido de la lluvia que cae vigorosamente sobre un techo de zinc (típico de los tugurios o viviendas de los indigentes), para dar a entender mediante este recurso, la exagerada pobreza en la que solía vivir este compositor en sus últimos días.



Fotografía 5. José Alejandro Restrepo, *Orestiada*, videoinstalación 1989. Imagen capturada de:

<http://mde.org.co/mde07/nodo/orestiada-1989-2/>

Por otro lado, como afirma Natalia Gutiérrez (1999), Restrepo al inicio de su carrera como video artista, y al regresar a la ciudad de Bogotá después de haber vivido en Francia por un periodo de cuatro años en la década del ochenta, trabajó como creador musical escénico y conoció artistas significativos del campo del teatro y la danza capitalina, como María Teresa Hincapié y Álvaro Restrepo. Por consiguiente, Restrepo es un creador multidisciplinar que ha abordado terrenos creativos de campos diversos como la música y el teatro, lo que demuestra su gran apertura creativa al abordar el campo ampliado de las artes.

En definitiva, Restrepo ha sido un artista que no ha cerrado su acción creativa a otros campos artísticos fuera del ámbito visual o plástico. Su trabajo como creador musical en el mundo teatral evidencia la importancia que el universo sonoro y la puesta en escena pueden tener en su obra audiovisual. De hecho, en una entrevista realizada por Natalia Gutiérrez (1999), el artista da

a entender el fuerte predominio que ejerce la creación teatral en su trabajo, al afirmar que dentro de las vertientes que influyen su creación como video instalador se encuentran dos: la escultura y el teatro. Éste tiene que ver con aspectos tan importantes como el espacio, la iluminación, el sonido y el espectador.



Fotografía 6. María Teresa Hincapié y José Alejandro Restrepo, *Parquedades, escenas de parque para actriz, video y música* (1987). Imagen tomada de: <https://www.larepublica.co/ocio/las-obras-que-no-debe-perderse-el-espectador-durante-la-edicion-2017-de-artbo-2562992>

José Alejandro Restrepo ha sabido relacionar el videoarte con el performance y, desde sus inicios como creador en los años ochenta, ha realizado trabajos con artistas relevantes de las acciones performáticas, entre los cuales se encuentra la artista colombiana María Teresa Hincapié. En su obra *Parquedades, escenas de parque para actriz, video y música* (1987), Restrepo realiza un trabajo conjunto con esta artista, entremezclando las acciones corporales con el video y el sonido, utilizando estos últimos como herramientas artísticas y mediáticas de grabación y reproducción tecnológica. Asimismo, Restrepo desde sus inicios como creador multimedial le ha dado una alta preeminencia a la experimentación artística dentro del acto creativo, y estas interacciones entre los diferentes lenguajes y disciplinas de las artes, las ha asumido como creaciones experimentales importantes para el estudio artístico y para la evolución de su proceso

como artista creador. Los vínculos entre elementos plásticos y musicales, según el autor de la investigación, suelen surgir en su obra naturalmente, gracias a que ha realizado estudios académicos en las dos disciplinas del arte: tanto la música como las artes plásticas.

En 1992, José Alejandro Restrepo realizó un montaje multidisciplinar nuevamente en conjunto con la artista María Teresa Hincapié, y con el músico Santiago Zuluaga, titulada *Intempestivos*. Esta vez la obra vinculó la temática de la violencia política y conyugal. El montaje según afirma el periódico El Tiempo (24 de febrero de 1994), se encuentra fundamentado en la manera como el cuerpo de las víctimas de guerra es desmembrado, torturado y posteriormente sepultado. De ahí que este montaje multidisciplinario, que aborda el tema de la violencia en Colombia, sirve para evidenciar cómo este artista desde muy temprano en su carrera, ha vinculado su labor creativa como videoartista con otras disciplinas y medios, tales como la música y el teatro. En una entrevista Restrepo (2008) afirma lo siguiente:

Y cuando encontré ese cubo escénico inmediatamente se dispararon una cantidad de proyectos y realizaciones que hicimos con ella en aquella época y que fueron para mi muy importantes y reveladoras de posibilidades de trabajos y de interacción del lenguaje de la plástica y de las artes vivas. (Citado en El Tiempo, el 07 de mayo del 2008).

Por otro lado, es un hecho preponderante la importancia que adquiere conceptualmente el cuerpo humano como un símbolo de la representación de la violencia nacional en la obra de Restrepo. Es evidente que su proceso creativo exige la vinculación en un mismo espacio del video y las acciones corporales de tipo performático. De ahí que, cuando este artista decidió utilizar actores en sus obras, en un principio estos solían desempeñarse como modelos de obras fotográficas y audiovisuales, y posteriormente el autor resolvió emplearlos en los escenarios en

vivo. De este modo el empleo de actores se convirtió en algo trascendental para el proceso evolutivo de la obra de este artista, cuyo lenguaje es absolutamente abierto y contemporáneo.

Sin embargo, en una obra como *Ejercicios Espirituales* (2013), según afirma Villamizar (2013), el trabajo de un artista como Restrepo, sin bien se encuentra emparentado con el teatro griego, no es propiamente teatro, pues el artista utiliza estados de representación híbridos en los cuales se fusionan las artes plásticas, el teatro y la filosofía. Por ello, estos trabajos en los que el artista suele establecer estas hibridaciones entre artes plásticas y teatro, fusionando elementos corporales con el lenguaje del video y otras disciplinas como la música, podrían ser establecidos más bien como acontecimientos o happenings, en vez de video performances.

Asimismo, las obras de Restrepo pueden ser consideradas como trabajos abiertos y no resueltos, debido a que este artista continuamente replantea proyectos supuestamente finalizados. De ahí que, según el autor de esta investigación, este artista parece dejar caminos abiertos en sus obras, para posteriormente establecer nuevos vínculos con planteamientos más contemporáneos y multidisciplinarios. Un ejemplo contundente de esto es una serie de dos fotografías tituladas *El sacrificio de Isaac I y II* (2011), en las cuales el llamado cordero de Dios cae desde el cielo sobre los hombres, despedazándose y esparciendo su santa sangre sobre los seres humanos y la tierra. Estas dos fotografías son replanteadas y el autor las retoma en su obra titulada *Ejercicios Espirituales*, llevada a cabo en el 2013. Sin embargo, esta vez la acción ejercida por el cordero no se encuentra representada directamente en una fotografía inmóvil, sino que hace parte de un video performance realizado con actores en vivo, que cantan y bailan en escena mientras les cae desde los cielos el mismo cordero de Dios representado en las dos fotografías.

De manera similar a lo que aconteció con las fotografías tituladas como *El sacrificio de Isaac I y II*, realizadas por Restrepo en el 2011. Algunas obras formalizadas con anterioridad por

este mismo artista, vuelven a tomar vida en el happening o video performance titulado *Ejercicios espirituales* (2013). *El arte de la retórica manual* (2010), llevada a cabo mediante el formato de video mono canal, o *El caballero de la fe* (2011), formalizada igualmente con este mismo medio, vuelven a ser exhibidas. Sin embargo, estos trabajos audiovisuales no son los mismos de antes, debido a que son replanteados o transformados técnicamente. Ese es el caso del video titulado *El caballero de la fe*, el cual fue exhibido nuevamente, sólo que ahora establece estos vínculos mediales mediante los cuerpos de los actores en vivo. Además, este hombre ya no está directamente en la pantalla, y esta vez se transforma en un personaje de carne y hueso, que se encuentra representado en escena por un actor de performance, mientras que el video anterior, realizado en 2011, es nuevamente proyectado en los escenarios, pero esta vez sirviendo como conector y mediador audiovisual con el arte performático.

Restrepo replantea sus anteriores trabajos exclusivamente relacionados con lo plástico y los vincula con otros medios y disciplinas de las artes, estableciendo conexiones interdisciplinarias al estimular todos los sentidos de los espectadores.



Fotografía 7. José Alejandro Restrepo, *Ejercicios espirituales* (2013), imagen tomada de:

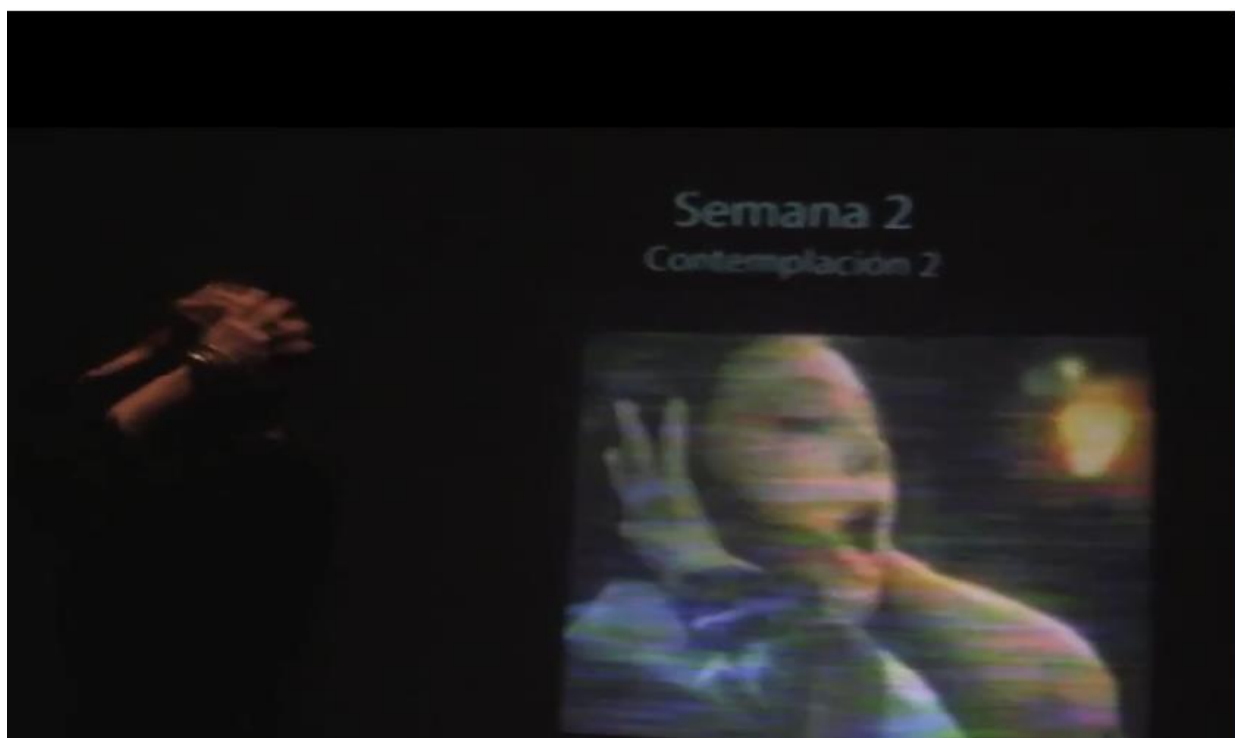
<https://www.youtube.com/watch?v=sttwcMOzEfE>

Ejercicios espirituales (2013) fue merecedora del VII Premio *Luis Caballero*, uno de los mayores galardones otorgados a las creaciones del arte plástico en el país. Para la realización de este trabajo el artista aprovecha su condición de profesor de la *Maestría interdisciplinar en Teatro y Artes vivas*, de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá, y elabora con sus estudiantes un happening interdisciplinar, en el que crea una mixtura multimedial, con medios electrónicos, como el video y el sonido, con la participación de actores, realizando varias acciones en vivo y presentándose ante un público distinto durante cuatro semanas seguidas, con una puesta en escena diferente durante cada semana.

Según afirma Toro (31 de octubre de 2013) columnista del periódico El Tiempo, Restrepo realiza el montaje de *Ejercicios espirituales* (2013) basándose en un antiguo texto de San Ignacio de Loyola (1491-1556), fundador de la Compañía de Jesús. Los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola fueron publicados por primera vez en 1548. Estos ejercicios, según un texto publicado por el Centro de Pastoral Universitario (2013), cumplen un objetivo espiritual, y deben de ser realizados por el practicante durante cuatro semanas seguidas, en las cuales se debe hacer una meditación y un autoexamen espiritual de la conciencia. Sin embargo, Restrepo asume estos ejercicios en su obra y los replantea durante las mismas cuatro semanas que duran los ejercicios de Loyola, haciendo un autoexamen interno de contenido político religioso, sobre el modo como la iglesia, los militares, y los grupos al margen de la ley, tienen una relación directa con asuntos de contenido espiritual o ético, como la fe o el arrepentimiento por la ejecución de actos violentos.

El motivo conceptual de *Ejercicios Espirituales* (2013), se encuentra además relacionado, con el vínculo que se establece entre política, religión y medios de comunicación de masas, con el concepto de teatralidad; por lo tanto, la política, la religión y el teatro se encuentran claramente

emparentados entre sí. Los de un campo aprenden poses y actitudes de los otros, y viceversa. En el terreno del escenario político los actores saben representar claramente su papel para captar seguidores afines y lo mismo sucede en el campo religioso. El rol que asumen los pastores evangélicos es un ejemplo contundente de los contenidos de teatralidad insertos en la religión: "Actores impostados que actúan según roles y papeles, efectos especiales para encantar (de encantamiento) y persuadir. Estaríamos entonces en la Teatrocracia de la sociedad del espectáculo" (Restrepo, 2016, agosto 20, p.1).



Fotografía 8. José Alejandro Restrepo, *Ejercicios espirituales* (2013), imagen tomada de:

<https://www.youtube.com/watch?v=sttwcMOzEfE>

Ahora bien, en cuanto al montaje multidisciplinar de esta producción y de otros videoperformances y montajes del artista, estos han estado posiblemente influenciados por el trabajo de un cineasta experimental, videoartista y escritor de origen alemán, Harun Farocki (1944-

2014), al cual el artista parece admirar profundamente, debido a las citas referidas a este artista que Restrepo hace en sus conferencias. Uno de los mayores aportes de este video artista alemán al campo de las artes ha sido la creación del denominado "montaje blando", el cual se realiza estructurando relaciones, al hacer uso de múltiples pantallas en un espacio, estableciendo conexiones dialogantes entre ellas que dan como resultado un montaje más abierto al diálogo comunicativo y relacional. "Cuando se trabaja con dos o más canales de imagen, se puede trabajar de modo que una imagen no reemplace a la otra, ni la anule, sino que ingrese en una relación con ella. Una co-presencia, eso es lo que llamo montaje blando." (Ob-art, 2014, p.1).

Igualmente, se puede pensar que una de los principales objetivos a llevar a cabo por las obras contemporáneas en las cuales se establecen diálogos entre los múltiples lenguajes de las artes, como el happening, el video performance, o la videoinstalación, es crear una correcta comunicación dialógica entre los diferentes lenguajes artísticos, mediante la cual se pueda establecer una correcta conversación entre todos ellos, sin una hegemonía técnica por parte de alguno de ellos. Por lo tanto, se puede plantear, que el arte de carácter interdisciplinar e intermedial es un tipo de arte que podemos instaurar dentro de las denominadas "artes dialógicas". "Lo que diferencia el arte dialógico del resto es que este busca explícitamente un diálogo" (Poley, 2014, p.19).

La exposición *Variaciones sobre el Purgatorio* (2011), realizada por el artista José Alejandro Restrepo, evidencia el uso y conocimiento de la multiplicidad técnica. Fue comisionada y producida por La Universidad Nacional de Colombia y llevada a cabo en las instalaciones del Museo de esta misma institución. En esta exposición, Restrepo demuestra que es un artista abierto a múltiples medios de creación y es capaz de abordar la ejecución de multiplicidad de obras, ejecutando un montaje con características totalmente híbridas. En esta exhibición el público puede

presenciar obras de carácter tan diverso como video instalaciones sonoras, video instalaciones, video proyecciones, impresiones digitales y serigrafías, todas ellas realizadas por el mismo artista.

Todo parece indicar, que para un creador como Restrepo es muy importante establecer diálogos y conexiones entre diferentes medios y lenguajes de creación, según afirma Restrepo (2011) durante una entrevista realizada en video, y presentada en una página web de la revista Arcadia:

Me interesa mucho buscar, explorar, las relaciones entre el espacio, el espacio escénico y los actores, la relación entre el video y los cuerpos en vivo. Eso pues me viene interesando desde hace mucho tiempo y aquí había una oportunidad interesante de proponer algo con esa videoinstalación que era la piscina y pues obviamente toda la temática me llevaba a construir una especie de purgatorio dentro de esa piscina. (como se cita en Unimedios, 19 de abril del 2011).

1.2.2.2. Las conexiones intermediales en la obra de Rolf Abderhalden y Mapa

Teatro

Sin duda alguna, y a diferencia del proceso artístico de otros artistas considerados en este mismo proyecto, como lo pueden ser Clemencia Echeverri, o José Alejandro Restrepo, la evolución de la trayectoria de Abderhalden no ha partido directamente desde el terreno de las artes plásticas, sino que ha evolucionado a partir del estudio de las artes escénicas experimentales. Sin embargo, y gracias a esta misma característica, el trabajo de este realizador ha estado siempre más abierto a las conexiones que se puedan establecer entre los diferentes medios y disciplinas de las artes. Por lo tanto, el encuentro y el uso que Abderhalden efectúa con los medios audiovisuales ha partido de un punto de vista diferente al de aquellos artistas que lo han hecho desde el terreno de las artes plásticas, que ha sido un campo en el cual ha predominado el trabajo con piezas artísticas unitarias, como en el caso del trabajo pictórico, donde normalmente ha importado más el cuadro o el objeto

pictórico en sí mismo, que las relaciones que se puedan establecer entre dicho objeto y otras obras u objetos ubicados a su alrededor. Lo que quiere decir que, de cierta manera, el mundo del artista plástico históricamente se ha caracterizado por ser un terreno más solitario e íntimo que el campo en el cual se encuentran ubicados los artistas escénicos.

De ahí que un artista como Abderhalden, quién ha emigrado desde el campo teatral buscando establecer conexiones relativas al mundo de las artes plásticas, haya estado inmiscuido en el campo escénico, ámbito en el cual generalmente se tiende a buscar y establecer conexiones mediante un único y principal objetivo integrador, es decir, que los diferentes medios y actores escénicos, tienen como meta cumplir conjuntamente con una finalidad que tienen todos en común. Abderhalden ha permanecido inmerso en las artes escénicas, las cuales siempre han estado más próximas a la idea de un arte más abierto a la incorporación de otros medios y disciplinas. Es así como este artista explorador de nuevas técnicas y medios integrales, ha ido sumando nuevos componentes a su concepción de un arte cada vez más completo y experimental.

Este artista tiene en su trayectoria académica un Posgrado en Artes Plásticas y Visuales; de igual manera ha participado en diversas exposiciones que conciernen al ámbito de las artes plásticas, como su participación en el "Cuarenta Salón Nacional de Artistas" Zona Centro (2005) con la video instalación *Sanatorio* (2005), además de la exhibición de la video instalación *Camino*, en la galería Espacio Vacío de la ciudad de Bogotá y en la Biblioteca Luis Ángel Arango, ubicada también en esta misma ciudad. No obstante, la trayectoria de Abderhalden por lo general ha estado más direccionada hacia el ámbito del mundo escénico, terreno en el cual, y conjuntamente con su hermana Heidi, ha permanecido activo desde el año 1984, tras la creación de su laboratorio escénico creativo llamado *Mapa Teatro*.

La concepción artística de su trabajo generalmente ha estado más ubicada en los límites y en las conjunciones que se puedan establecer entre las diversas variantes, generando de este modo unos verdaderos diálogos artísticos entre los diversos medios y disciplinas, método que ha sido influenciado en parte por el pensamiento de Rosalind Krauss, con su texto escrito en los años ochenta *La escultura en el campo expandido*. De hecho, Rolf Abderhalden (2014), en un texto denominado *¿Artes Vivas?* Afirma lo siguiente:

Sentimos con urgencia y obstinación la necesidad de dirigir nuestra energía creativa hacia un campo poético, poético-político, más allá de las disciplinas. Un campo no solo abierto- un arte en el campo expandido- sino indisciplinado un arte decididamente no ideológico, no canónico, no normativo.

(Como se cita en El Heraldó, 19 de octubre de 2014).

Además, según plantea Abderhalden (2014), en este mismo texto (como se cita en El Heraldó, 19 de octubre de 2014) los diferentes medios y soportes de creación sirven para potenciar el significado de la obra, por lo cual los artistas del laboratorio tienden a hacer un uso creativo de la mayor cantidad de herramientas disponibles con el objetivo de poder transmitir la mayor cantidad de sensaciones posibles en el espectador. Eso sí, sin que ninguna de estas herramientas usadas en la obra tenga una mayor jerarquía que las otras, sino que todas puedan funcionar comunitariamente integradas, estableciendo diálogos entre sí.

La Despedida (2017) es la tercera y última parte del tríptico *Anatomía de la violencia en Colombia* (2010-2017), realizada por el laboratorio creativo *Mapa Teatro*. Es otro montaje estructurado sobre las posibles relaciones que se logran establecer entre las fiestas en Colombia y los tres principales grupos generadores de violencia en el país: los paramilitares, los narcotraficantes y la guerrilla. La primera parte del tríptico, *Los Santos Inocentes* (2010), se instaure en un marco relacional entre fiesta y paramilitarismo, mientras que la segunda parte, *El*

discurso de un hombre decente (2012), se enmarca en la relación festiva hacia el narcotráfico. Esta última, se crea a partir de los posibles vínculos que se dan entre los ritos festivos y la guerrilla, particularmente con el grupo insurgente de las FARC.

Con respecto a la obra en sí misma, *La Despedida* (2017) según *Mapa Teatro* (2017), hace referencia al abandono de la lucha armada después de cincuenta y dos años por parte del grupo guerrillero de las FARC y a las posibles repercusiones que a nivel sociopolítico esta situación pueda generar. Según afirma el mismo Abderhalden (2017) en una entrevista realizada a la *RFI* (como se cita en *Radio Francia Internacional*, noviembre 14 de 2017) el pueblo colombiano tiene que aprender a convivir sin el enemigo. Este enemigo puede llegar a desaparecer algún día físicamente, pero no imaginariamente. Es decir, es como si éste se quedara implantado como una especie de espectro en la memoria conjunta de todo el pueblo colombiano. Por lo tanto, la sociedad y las mismas víctimas pueden llegar a perdonar, pero no llegar a olvidar, y así el fantasma de los hechos ocurridos permanece deambulando en la memoria colectiva nacional. Asimismo, mediante la figura de las "apariciones espectrales", *Mapa Teatro* rememora el pensamiento sociopolítico de las "figuras icónicas" que han representado el auge y caída del pensamiento sociopolítico comunista (Karl Marx, Vladimir Lenin, Ernesto el "Che" Guevara, Fidel Castro, y Camilo Torres, entre otros). La obra rememora la historia de los altibajos del pensamiento comunista y también lo que ha sido el surgimiento, el auge y la caída del grupo guerrillero de las FARC, como un actor armado del conflicto nacional.

La obra se sitúa a nivel contextual exactamente en un punto histórico sin precedentes para la historia sociopolítica de Colombia: la época del posconflicto con las FARC después de abandonar la lucha armada. Según afirma Solís (2017, noviembre 22), la obra muestra los acontecimientos que ocurren en el antiguo campamento del "Mono Jojoy" en el Meta, conocido

como "El Borugo", el cual es transformado en una especie de campamento escénico, donde por medio de la fiesta y el juego de la teatralidad se reviven las figuras icónicas de la revolución. Por lo tanto, la obra da a conocer los hechos ocurridos después de la segunda y definitiva firma del acuerdo de paz entre el gobierno y las FARC, efectuada el día jueves 24 de noviembre de 2016, a manos del Señor Presidente de la Republica de Colombia Juan Manuel Santos, y el jefe de las FARC, Rodrigo Londoño, alias "Timochenko".



Fotografía 9. Mapa Teatro, *La Despedida* (2017), montaje teatral. Imagen tomada de:

<https://www.mapateatro.org/es/cartography/la-despedida>

En lo referido a la significación de los "fantasmas espectrales" usados en la obra, estos, además de ser la representación icónica de los jefes de la revolución, también pueden ser vistos como aquellos reflejos de los hechos traumáticos formados por el miedo, que quedan instaurados en la memoria de las víctimas y que siempre están ahí, dispuestos a salir a flote. Gracias a este motivo, aunque se terminen todas las acciones violentas en contra de las víctimas y estas puedan vivir de nuevo en paz, los hechos traumáticos pueden regresar en cualquier momento. Según lo afirma el Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y reconciliación (2013), las indemnizaciones económicas y las ayudas humanitarias por parte del estado no están del todo completas si no están acompañadas de tratamientos médicos y psicológicos a las víctimas. Además, según se puede apreciar en la entrevista realizada a Rolf Abderhalden por la Radio Francia Internacional (2017, noviembre 14), para el artista simbólicamente la figura del fantasma significa todo aquello que puede producir miedo.

Con respecto a las figuras fantasmales que aparecen en *La Despedida* (2017), algunas también representan la historia de quienes han sido los precursores en Latinoamérica del pensamiento conservador, partiendo de la figura del Libertador Simón Bolívar (1783-1830), así como otras suelen representar de igual manera a quienes han sido los creadores o defensores de la ideología marxista, la cual ha provocado la creación de guerrillas armadas en Latinoamérica y en el país.

Ahora, en lo referente al montaje de la obra y al uso de varios dispositivos técnicos mediales, como lo pueden ser el empleo de pantallas y de equipos de proyección de video, en este montaje escénico el uso de estos dispositivos es contundente, debido en parte a que la obra se encuentra estructurada, tanto en el aspecto conceptual como en el formal, sobre la existencia y el emplazamiento de varios personajes icónicos de la historia de la lucha armada y de la ideología

comunista, los cuales están físicamente instaurados sobre tres cubos o jaulas transparentes ubicadas en el "campamento guerrillero" de *El Borugo*, en plena zona selvática, y sobre las que se encuentran situadas varias pantallas en donde se proyecta todo el material audiovisual, que está entrelazado en tiempo real con el trabajo que es desarrollado en vivo por los artistas performáticos.

De igual manera, Mapa Teatro entreteje, durante la puesta en escena de la estructura narrativa, registros de material audiovisual tomados de antiguos noticieros y de diferentes programas de televisión, así como de viejas grabaciones de programas radiales tomadas de los archivos de la emisora *Radio Sutatenza* (1947-1994). Así, mediante el uso de material documental audiovisual realizado y emitido contextualmente durante algunas décadas anteriores, el colectivo de Mapa Teatro logra entrecruzar el pasado y el presente, al vincular y emitir de nuevo, un material audiovisual documental, como, según constata Thibaudat (13 de Noviembre de 2017), el uso de la recopilación audiovisual del primer informe sobre el grupo guerrillero de las FARC que se emitió en la televisión francesa, así como una entrevista en francés que se hizo al ex sacerdote y guerrillero Camilo Torres Restrepo.⁴

⁴ *l'espace de la mémoire à travers des documents filmés comme un extrait du premier reportage sur les FARC diffusé par la télévision française ou l'entretien en français avec Camilo Torres avant qu'il ne rejoigne la guérilla.*

[el espacio de la memoria a través de documentos filmados como un extracto del primer informe sobre las FARC difundido por la televisión francesa o la entrevista en francés con Camilo Torres antes de unirse a la guerrilla]

"Algún día los artistas trabajarán con condensadores, resistencias y semiconductores, igual que hoy lo hacen con pinceles, violines y basura".

Nan June Paik

2. Violencia, religión y ritualidad en la simbología del arte audiovisual multimedial colombiano

Antes que nada, es importante tener presente, que sí en el capítulo precedente se hacía referencia primordialmente a los posibles nexos, o cualidades que se establecían comunitariamente entre las obras de los diferentes artistas audiovisuales intermediales que trabajan sobre el tema de la violencia. Este apartado especialmente se trata es sobre los entrecruzamientos que logran establecer estos artistas, entre la violencia, los ritos y la religión, para entender básicamente qué pueden tener en común asuntos tan aparentemente alejados y por qué no hasta contrarios, como lo pueden ser los ritos y la religión, con lo que normalmente se entiende y define como violencia. Y, Primeramente, antes de referirme sobre algún asunto concerniente a este posible entrecruzamiento de estos tres términos, es indispensable inicialmente tener clara la significación de cada palabra de manera singular, y además, hacer un breve recorrido histórico de lo que ha sido la historia de la violencia en Colombia, con la finalidad de comprender el posible nexo que se establece entre los periodos de violencia anteriores y el del contexto actual.

2.1. Violencia definición

. Según la página de internet titulada como: *Definición.de*. La palabra violencia deriva del latín *violentia*, y es definida como "la cualidad de violento o la acción y efecto de violentar o violentarse. Lo violento, por su parte, es aquello que está fuera de su estado natural, situación o modo; que se ejecuta con fuerza, ímpetu o brusquedad" (Pérez. Merino, 2009.p1). Por lo tanto, al efectuar actos que son asumidos como violentos, se está transformando el estado natural; tanto el del ejecutor, que es aquel quién realiza la acción, como el de la víctima.

2.2. Breves antecedentes históricos de los periodos más violentos en Colombia

Desde mucho antes de que este territorio fuera concebido como una nación independiente de las cadenas del poder monárquico español, este territorio americano estuvo asumido en confrontaciones violentas entre los indígenas y los españoles, debido a los abusos de poder impuestos por parte del hombre europeo. Es así como, el 26 de diciembre de 1492 según afirma Martín (2005), se funda en la región que actualmente es conocida cómo Haití, el Fuerte de Navidad. Lugar en donde según plantea Melo (s.f.), se produce la primera confrontación violenta entre indígenas y europeos, debido a que los nativos no entendían el motivo por el cual los foráneos no trabajaban mientras que ellos si lo hacían, y de igual manera, a conflictos relacionados con abusos de índole sexual hacia las mujeres indígenas por parte de los hombres extranjeros. Es así como prácticamente desde el inicio de la llegada del hombre europeo a estas tierras, se produce un constante conflicto entre las partes enfrentadas. "Las violencias y muertes infligidas directamente por los españoles, de los 3.000.000 de indios de 1492 sólo quedaban unos 60.000 tributarios (adultos varones) en 1509, que para 1518 se habían reducido a cerca de 11.000" (Melo, s.f, p.26).

En cuanto a lo que concierne directamente con los grupos indígenas ubicados sobre el territorio colombiano durante el periodo de la conquista española, uno de los grupos indígenas que más se resistió al poderío y la dominación europea, fue el clan de los indios Taironas, ubicados en

la costa Atlántica al norte del país. Según afirma Melo (s.f), el cacique Tairona Pocigueyca fue capaz de reunir hasta veinticinco mil hombres, con el único objetivo de defender su territorio del dominio de los españoles. Por consiguiente, los entrecruzamientos violentos que se dieron entre grupos con pensamientos contrarios, y la búsqueda del sometimiento de uno sobre otro, han estado instaurados en este territorio desde el periodo de la conquista española, o incluso desde antes.

Durante el periodo de la colonia, según afirma Parada (2009), comprendido entre los años de 1550 a 1810, España afianza su gran poder, y cuando esparce nuevas colonias por todo el territorio nacional debido a la cantidad cada vez más reducida de la población indígena en el territorio nacional, se ve en la necesidad de importar esclavos del continente africano para sustituir la mano de obra desaparecida. La época independentista de la Nueva Granada es definitivamente uno de los periodos más violentos de la historia del territorio nacional, antes de establecerse este como una república libre e independiente. Asimismo, como parece esbozar LHistoria (2016), el periodo de la independencia de la Nueva Granada se efectúa entre los años de 1810 a 1820; y se encuentra dividido en tres períodos: el primero, es llevado a cabo durante los años de 1810 a 1815, y es conocido como la *Republica*, o *Patria Boba*; el segundo, se conoce como la *Reconquista Española*, y está comprendido entre los años de 1815 a 1819, y el último; tal vez el más violento de todos, ha sido instaurado bajo la denominación de *Campaña Libertadora*, y este se efectuó durante el año de 1819, antes de que este territorio fuera constituido como un estado libre e independiente del yugo español. Durante este periodo de la independencia granadina es cuando los criollos y comuneros se sublevaron tomando las armas contra el poder español, y se logra por fin independizar este territorio de la ocupación extranjera, instaurando con esto la nueva república de la *Gran Colombia*.

Posteriormente, y definitivamente instituida Colombia como nación, las acciones de violencia no se ejecutan contra los residentes extranjeros radicados en el territorio nacional, sino que son llevadas a cabo en contra de los mismos compatriotas, generando con esto varias guerras civiles entre las que se destacan la denominada *Guerra de los supremos* (1839-1840), que dejó al naciente país prácticamente asumido en la ruina, durante la presidencia de José Ignacio de Márquez (1837-1841). Además, otra de las guerras civiles prominentes fue la *Guerra de los Mil Días* (1899-1902) en la cual los enfrentamientos entre posturas políticas disímiles, como la liberal y la conservadora, sumieron al país en un territorio conflictivo, colmado de sangrientas batallas entre las que se suelen destacar la de *Peralonso*, y la de *Palonegro*, que a la fecha, sigue siendo una de las batallas más extensas temporalmente, debido a que se extendió durante quince días, entre el 11 y el 26 de mayo de 1900. Respecto a la batalla de Palonegro, Bermúdez (2014, p. 41), expresa lo siguiente:

Las principales armas eran solamente el valor y el odio, enceguecidos ante la eventualidad y la obligación, la necesidad de morir por las causas desconocidas y el movimiento autómatas del ser humano que obliga a matar a sus semejantes.

Las guerras civiles en el país se encuentran instauradas incluso desde la época de la *Patria Boba* (1810-1815), generadas en su mayoría gracias al pensamiento de modelos políticos contrarios, como lo pueden ser la corriente *federalista*, cuya ideología está centrada en la repartición del poder, entre el gobierno central y entre las diferentes provincias que componen todo el territorio. Por otra parte, se encuentra el modelo del *centralismo*, estructurado en el pensamiento de un gobierno central que se adjudica todo el poder político nacional.

Asimismo, el periodo comprendido entre 1946 y 1953 es denominado como "*La Violencia*", y es altamente agresivo, especialmente durante el 9 de abril de 1948, debido al asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. Durante "*La Violencia*", fueron particularmente atroces las acciones efectuadas por los denominados "Chulavitas" hombres armados oriundos del

departamento de Boyacá, y las de los "Pájaros", originarios del Valle del Cauca; quienes tenían como tarea principal asesinar partidarios liberales.

De igual manera, la semilla original desde donde se instaura el surgimiento de las guerrillas actuales, tienen su origen en la creación de grupos rebeldes conocidos bajo el nombre de "bandoleros", quienes surgieron como colectivos de campesinos armados que protestaban frente a la injusticia y dominio del poderoso. Estos grupos de bandoleros clandestinos emergieron debido a un desigual sistema social colombiano. En este orden de ideas, los inicios de las "FARC" (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), se remiten precisamente a la conformación de estas cuadrillas armadas, que nacen como respuesta a los violentos enfrentamientos entre liberales y conservadores, llevados a cabo en el departamento del Tolima a mediados de los años cincuenta. Es así como el bandolero Pedro Antonio Marín se convierte en un líder liberal con influencia ideológica comunista, y se transforma en alias Manuel Marulanda Vélez, creador de las "FARC", una de las guerrillas insurgentes más violentas y duraderas de la historia de América Latina.

Por otro lado, como afirma Bagley (2011), la demanda de cocaína por parte de los consumidores durante los setenta y ochenta, propagó la creación de los carteles de Medellín y de Cali durante estas dos décadas. De ahí que, durante veinte años ambos carteles enemigos entre sí, dominaron la exportación de drogas a nivel mundial arrasando y aniquilando violentamente a cualquier persona o institución que se les interpusiera con los objetivos propuestos, sin importar si el obstáculo en este camino fuera el mismo Estado colombiano. Fue gracias a esto que la década del ochenta y los inicios de los años noventa, se pueden contar como uno de los periodos más violentos en la historia de la nación colombiana. Sin embargo, la violencia y la exportación de drogas no terminó con la caída de los carteles, su herencia continuó con la multiplicación de

pequeños grupos exportadores y con la incursión de los grupos guerrilleros y paramilitares al negocio de las drogas desde finales del siglo XX.

2.3. Simbología religiosa, ritualidad, dolor y violencia

Para iniciar con el análisis de los posibles entrecruzamientos que se pueden dar entre religión, ritualidad y violencia, primero se tiene que tener claro las definiciones tanto de religión como de rito, para poder entender posteriormente a qué nos referimos cuando se presenten términos concretos como religión o ritual. Según afirma Durkeheim, la religión es: "el conjunto de creencias y prácticas por las cuales la sociedad se representa a sí misma" (Como se cita en Cabrera, 2010, p.29). Aunque por otro lado el diccionario de la RAE la define como "el conjunto de creencias o dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos de veneración y temor hacia ella, de normas morales para la conducta individual y social y de prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio para darle culto" (Real Academia Española, 2014, p.1).

En cuanto a la definición de rito, según Cabrera (2010) es toda acción o conducta de carácter ritual. A su vez, los rituales son entendidos como aquella parte práctica del sistema religioso que induce las reglas a seguir durante una acción litúrgica. Por lo tanto, el ritual es primordialmente una acción práctica del modo como se encuentran entrelazados y comunicados el mundo humano con el sobrenatural.

Si bien es cierto que la violencia la percibimos desde un punto de vista muy lejano de la religión, ambas se encuentran realmente más cerca de lo que aparentemente están. La misma simbología religiosa está íntimamente ligada a los conceptos de dolor y violencia. Realmente, si se reflexiona sobre la iconografía cristiana, en mucha de su simbología están instaurados el sufrimiento y el dolor. Es más, el símbolo de la cruz que caracteriza a la religión católica se relaciona directamente con la idea específica de la pasión y dolor sentida por Jesucristo al momento

de ser crucificado. La cruz en forma de “X” conocida como la de San Andrés, representa el martirio de este santo quien fue crucificado en Grecia sobre una cruz con forma entrecruzada y en la cual el mártir estuvo padeciendo dolores durante tres días hasta su muerte.

En vista de que, en los primeros tiempos de los cristianos, la figura de Jesús no solamente era representada mediante el símbolo de la cruz sino también con un pez o un cordero, la simbología de este signo primero fue instaurada por la religión cristiana y surgió gracias a un fenómeno de violencia, cuando el emperador Constantino soñó –antes de una batalla– con una voz que le enseñaba el símbolo de la cruz diciéndole que con ese signo vencería. Fue desde este preciso momento, y gracias al edicto de Milán del año 313, que se instauró dicho signo como la representación del dolor sentido por Jesucristo en todo el mundo. Aunque la cruz en sí misma no sea visualmente una representación de violencia sí lo es del sufrimiento, el cual fue padecido debido a la ejecución de actos violentos. Por lo tanto, es un símbolo que representa a las víctimas, como el látigo a los victimarios.

Todo parece indicar, que una acción que aparentemente está libre de violencia por completo pero que realmente no lo está, es el acto ritual de la comunión, debido a que la palabra “hostia” parece proceder del término griego “Hostis”, cuyo significado en español coincide con la palabra “enemigo”. Sin embargo, también es posible que se derive del término “hostire” cuyo significado parece ser "golpear". Vale la pena señalar, además, que existen muchos otros símbolos de la religión católica que igualmente representan las sensaciones de pena o dolor, como por ejemplo la hoja de palma, que es traducida simbólicamente como el sufrimiento sentido por todos aquellos mártires de la religión católica.

Como se puede evidenciar, no es gratuito que muchos artistas contemporáneos se refieran a la simbología de la religión cristiana para tratar los problemas que tienen que ver directamente

con el sufrimiento, teniendo en cuenta que esta religión instauró sus cimientos sobre la pasión, la muerte y la resurrección de Jesucristo. Es más, la misma corona de espinas es un símbolo que suele representar humillación, burla y dolor.

2.3.1. La simbología de la religión católica en los videos de José Alejandro Restrepo

Una de las obras en las que José Alejandro Restrepo alude temáticamente a la simbología religiosa, es *Video-Verónica* (2000/2003), la cual es una video proyección en la que se manifiesta la unión formal y conceptual de la iconografía religiosa católica y la violencia acontecida en el país, especialmente aquella ocurrida después de mediados de la década del ochenta, cuando el secuestro y la desaparición forzada se volvieron el acontecer diario de la nación. Por otro lado, en lo que se refiere ya directamente al proceso de la producción material de la obra, el artista no recurrió en este video al empleo de una actuación representativa de actores, para que estos representasen el papel de dolientes, sino que más bien, según palabras del propio Restrepo, en una entrevista dada al Museo Casa de la Memoria (2014, septiembre 01), prefirió recurrir al método archivístico, utilizándolo por un transcurso de tres años, en los cuales el artista logró recopilar una gran cantidad de material audiovisual, capturado en su mayoría a través de noticieros de televisión. Durante estos años, según afirma Restrepo, buscó capturar escenas en las que se observaran víctimas y/o madres, que aparecieran buscando desesperadamente a sus hijos, o esposos desaparecidos. Así, que, según deduce el autor, en esta video proyección Restrepo ha sido capaz de establecer vínculos directos hacia la religión, mediante lo cual logra demostrar, las posibles relaciones que se pueden entretelar entre religión y violencia.

Video-Verónica (2000/2003), viene siendo entonces, una obra en la cual el artista emplea la figura icónica religiosa de la Santa Verónica, quien es la mujer que con el uso de un lienzo

(conocido con el nombre de la "Santa Faz"), logró capturar la impronta del rostro de Jesucristo herido cuando este iba cargando la cruz en dirección al monte "El Calvario". Mediante este trabajo, Restrepo hace alusión, además, al trabajo pictórico de El Greco (1541-1614), reutilizando y representando contemporáneamente mediante la técnica de video, una pintura realizada por este pintor, que lleva como título: *Verónica con la Santa Faz* (1577-1580), realizada en la técnica de óleo sobre lienzo, y con unas dimensiones de 71 x 54 cm; pintura que actualmente se encuentra ubicada en el Museo de Santa Cruz en la ciudad de Toledo, España. Es así entonces, como Restrepo logra utilizar esta figura icónica religiosa, para llevar a cabo una analogía que represente a todas aquellas madres que han perdido a sus familiares o amigos, debido al crimen de la desaparición forzada efectuado tantas veces durante este conflicto armado nacional.



Fotografía 10. José Alejandro Restrepo, *Video-Verónica* (2000/2003), video. Imagen capturada de: <https://kunstelar.wordpress.com/2009/06/>

Según afirma el Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (2013), la desaparición forzada es un crimen de lesa humanidad (que son aquellos crímenes que, por su gravedad, se considera que lastiman a la humanidad entera), el cual es capaz de causar un gran daño psicológico en los familiares dolientes de los seres desaparecidos, cuyo

sufrimiento y duelo resulta muy difícil de concluir, o incluso muchas veces imposible de finiquitar. Por otra parte, los datos sobre los desaparecidos forzosamente en Colombia durante el conflicto armado son muy difíciles de establecer con exactitud, debido a la cualidad misma del delito.

Asimismo, la sensación de incertidumbre por no saber a ciencia cierta dónde está el ser querido desaparecido, es tal vez la emoción que conjuntamente es más sentida por parte de las víctimas. Por lo demás, esta sensación de zozobra es tal vez lo más difícil de sobrellevar, debido a que es una emoción que puede producir grandes cantidades de estrés y daño psicológico en las víctimas. Al respecto una madre víctima (2013), afirma lo siguiente: "Me pongo a pensar si mi hijo murió qué me le hicieron, cómo me lo mataron, o me lo masacraron, cómo serán los sufrimientos de mi hijo. Si lo hubiera encontrado al menos sabría que de verdad lo vi muerto" (Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y reconciliación, 2013, p. 290). Así mismo, la búsqueda incesante del ser querido se convierte en una característica predominante de la mayoría de los dolientes, incluso, estos llegan muchas veces a afrontar cara a cara a los posibles victimarios de sus seres perdidos, como viene siendo el caso de la "*Asociación Caminos de Esperanza Madres de la Candelaria*", quienes son capaces de viajar directamente hasta los centros de retención, a darle la cara a los victimarios con el principal objetivo de encontrar respuestas. Es así como mediante la relación directa que se establece entre violencia y religión, que Restrepo es capaz con esta obra de instaurar vínculos importantes utilizando la figura de la Verónica, como una equivalencia analógica que representa a todas aquellas madres dolientes que buscan desesperadamente encontrar la verdad, a la pregunta de Dónde están sus seres amados desaparecidos.

Por otro lado, el artista no solamente utiliza estos iconos religiosos como figuras análogas que simbólicamente muestran la situación violenta del país, de igual forma, es capaz de mostrar

su pensamiento crítico respecto a la comercialización y a la evangelización efectuada por el uso masivo de las imágenes religiosas. De ahí que, en un video dual con dos proyecciones, con el cual se ganó además el premio Luis Caballero en el año 2000, titulado *Iconomia* (2000/2013), según afirma Restrepo (2001), en un ensayo titulado precisamente *Iconomía*, él pretende demostrar con este trabajo, que la lucha entre Iconófilos e Iconoclastas, no fue sólo algo que sucedió en el transcurso del siglo VIII, sino que es un asunto que puede ser considerado como un problema de índole contemporáneo. Según el artista, desde el denominado Concilio de Trento⁵ el gigantesco despliegue de las imágenes religiosas, ha sido una muestra contundente del absoluto poder con el que cuenta la iglesia católica. Además, la imagen religiosa no es una imagen como cualquier otra, ésta incluso puede volverse milagrosa si los piadosos le tienen fe, y también ha sido tal vez el medio más importante e idóneo para la evangelización de los no creyentes en el transcurso de la historia.

Tal vez uno de los mayores inconvenientes que el artista ha logrado encontrar en el poderío de las imágenes de la religión católica, ha sido la gran capacidad de destrucción que la Iglesia ha efectuado sobre los antiguos ídolos considerados como paganos. Una evidencia contundente de esto ha sido la destrucción de las antiguas creencias prehispánicas, en donde por ejemplo según lo afirma la Arquidiócesis de Cali (2015), la escultura de una mujer incrustada en una roca que era adorada por un grupo de indígenas del departamento del Cauca, y a la cual llamaban como "*La Montañerita Cimarrona*"; fue raptada por la Iglesia, y llevada posteriormente a la ciudad de Cali, donde luego fue pintada, transformada y rebautizada como "*La Virgen de los Remedios*".

⁵ **Concilio de Trento:** Fue un concilio de la Iglesia Católica llevado a cabo entre los años 1545 y 1563, en el que se afirma que es totalmente lícito el culto a las imágenes de los Santos y de la Santísima Virgen María.

En esta serie llamada *Iconomia* (2000/2011), Restrepo reflexiona sobre la manera en que la religión católica es impuesta gracias a las instituciones del poder eclesiástico, y donde además de esto, a los practicantes nunca se les propone otra opción como sistema religioso. Por otro lado, el artista no solamente suele reflexionar en su obra sobre las estructuras del poder clerical; sino que, del mismo modo, logra recapacitar sobre el dominio ejercido por los medios masivos de comunicación en su búsqueda por imponer lo que debe ser consumido. De una manera muy perspicaz Restrepo realiza una comparación entre el Dios que está presente en todas partes, y que todo lo alcanza a percibir, y el sistema televisivo, el cual pareciera estar también presente en todas partes. Todos los acontecimientos también suelen pasar por él y lo que no pasa a través de su pantalla, no existe o es invisible. El artista nos está mostrando mediante esta obra dos sistemas de imposición de poderes que funcionan a través de los órganos de los sentidos, y desde los cuales permanentemente se están imponiendo formas de comportamiento, tanto para el mundo espiritual como para el terrenal y social.

Como plantea Restrepo (2013), en una video entrevista dada para la clase *Herencias una mirada a la historia de las artes* realizada por Cañavera (2013, junio 27), La iglesia y los medios masivos de comunicación se han transformado con el tiempo en unas voces hegemónicas, que hoy por hoy se han convertido en los nuevos evangelizadores. Ambos poderes, tanto el eclesiástico como el de los medios de comunicación, se han aprovechado de la inmediatez y el poder comunicativo que tienen las imágenes, y sobre todo las de formato audiovisual gracias a que tienen la virtud de significar tanto al sentido de la vista como al auditivo, por que por medio de su uso, ambos poderes y gracias al empleo de representaciones teatrales, consigan evangelizar a sus espectadores, sobre todo aquellos que no han tenido la posibilidad de tener una buena educación académica. "Entrar en una iglesia es una experiencia teatral, en el sentido de que se habla a los

ojos, se habla al oído, se habla al olfato, se habla al gusto, es una experiencia cinestésica de primer orden" (Cañavera, 2013, junio 27). Por lo tanto, mediante el uso de la experiencia cinestésica de teatralidad en los rituales y espacios eclesiásticos durante la celebración de la misa, la iglesia continúa practicando una labor eminentemente evangelizadora.

De igual manera, según afirma Andrés García La Rota (s.f) en el dossier sobre la trayectoria artística de José Alejandro Restrepo, en Liprandi (s.f), se puede establecer una correlación entre el espectáculo ofrecido diariamente en los medios masivos de comunicación, y el espectáculo ofrecido por la religión católica desde la época del Barroco.

Asimismo, *Iconomía* (2000/2011) es una obra presentada en dos videos en formato mono canal, que está estructurada sobre un dilema muy antiguo, derivado desde la pregunta de sí se debe o no representar iconográficamente la imagen de Dios y de los santos. Por lo tanto, este dilema tiene que ver con asuntos concernientes a las antiguas discusiones producidas entre iconóduos (llamados así a quienes veneran el uso de las imágenes), e iconoclastas (aquellos que están en contra de la veneración de las imágenes).

Por otra parte, el tema de la obra se vincula directamente con la correlación que se logra establecer, gracias a su alto contenido de violencia, entre las imágenes de orden religioso y las que son a su vez también transmitidas diariamente por los diferentes medios de comunicación. De hecho, la representación iconográfica del arte cristiano se encuentra verdaderamente constituida sobre imágenes que contienen un alto contenido de dolor y violencia. De ahí que, las imágenes que tienen que ver por ejemplo con la pasión y muerte de Cristo, se encuentran construidas mediante signos y símbolos que representan el sufrimiento, como lo son: la corona de espinas, los clavos, la lanza, las heridas abiertas, las lágrimas de sangre, el entierro en la cruz, etc. Y de igual manera, todas las imágenes religiosas restantes que aluden directamente a la tortura de los santos

mártires cristianos como, por ejemplo: Santa Juana de Arco, que muere quemada viva en la hoguera, Santa Inés a quien queman y al no morir en la hoguera es posteriormente degollada, o San Adrián, quien es desmembrado y subsiguientemente quemado. En fin, son miles de imágenes violentas que pueden ser atribuidas tanto a la larga lista de la iconografía religiosa cristiana, como a la de aquellos programas emitidos diariamente en los diferentes medios de comunicación.

De manera que, al prestarle atención a algunos fragmentos audiovisuales de la obra, y de igual manera a algunas fotografías extraídas directamente de los videos expuestos por el artista, se alcanza a visualizar a un hombre que narra cómo ocurrieron los acontecimientos de un asesinato llevado a cabo en un barrio popular, quien parece conocer además, la forma correcta y precisa de cómo se deben de describir a nivel corporal ciertas acciones violentas, como lo pueden ser, el corte de garganta y el llamado popularmente *corte de franela*, que fue excesivamente utilizado y popularizado por un bandolero colombiano de los años cincuenta, conocido bajo el alias de *Sangre Negra*, quien mataba a sus víctimas empleando este tipo de corte.



Fotografía 11. José Alejandro Restrepo, *Iconomía* (2000/2011), video. Imagen capturada de: <https://vimeo.com/43226324>

Es así como, Restrepo da a entender en su obra *Iconomía* (2000/2011), que lo que termina tarde o temprano vinculando a las imágenes religiosas producidas en masa, y a los medios masivos de comunicación, es la gran cantidad mensajes violentos que son transmitidos por medio de la difusión de sus imágenes, estableciendo mediante esto, a los medios de comunicación como los nuevos catequistas del pueblo colombiano y de la humanidad. Con ello evidencia que la humanidad en general y la población colombiana en particular, se han vuelto cada vez más insensibles e inmunes ante las muestras de dolor.

Con respecto al contexto político y social concerniente a la obra, es significativo decir, que los últimos cuatro años de la década de los años noventa y los primeros cinco de la década del dos mil son extremadamente violentos y dolorosos, particularmente para la mayoría de la población civil de los sectores rurales del país, pues la extinción de los grandes carteles de la droga de Medellín y de Cali durante los primeros años de la década del noventa, hizo que se generara una fuerte confrontación armada por tener el control territorial de un sinnúmero de poblaciones rurales en el país por parte de los principales actores de la lucha insurgente nacional, tanto de las guerrillas como de grupos de autodefensa paramilitar. Por ende, como plantea el Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y reconciliación (2013), se ha pasado de una intimidación verbal hacia la población civil por parte de los grupos armados al margen de la ley, directamente a producir agresiones físicas y asesinatos, lo que ha conllevado un gran número de desplazamientos masivos de población campesina en todo el territorio nacional. Es así, como el desplazamiento masivo ha llevado a Colombia a ocupar el segundo lugar a nivel mundial entre los países con más población de desplazados, sólo superado por Sudán.

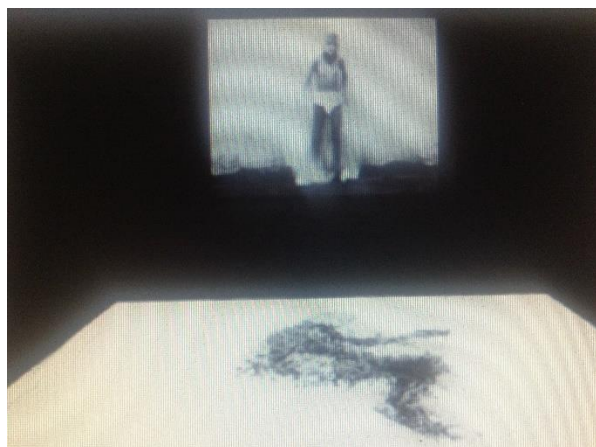
Una de las grandes razones por las cuales el fenómeno del paramilitarismo en el país haya adquirido tanta fortaleza, es debido a que "el gobierno restableciera un esquema legal para las

autodefensas a través de las Cooperativas de Vigilancia y Seguridad Privada. (Decreto 356 de 1994) más conocidas como las Convivir" (Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y reconciliación, 2013, p. 158). Lo que conllevó como resultado, la creación posterior a mediados de la década del noventa, del surgimiento de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia). De ahí que, a partir del surgimiento de las AUC, la lucha por el dominio territorial de numerosas poblaciones ubicadas a lo largo de todo el territorio nacional, se transformó en una verdadera guerra a muerte entre todos los actores del conflicto armado. "De forma que los años ochenta fueron la década de las guerrillas, mientras que el final de los noventa y el comienzo del siglo XX fueron los años de los paramilitares" (Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y reconciliación, 2013, pp. 160).

Variaciones sobre el Santo Job (2006), Es una video instalación que está organizada en una distribución espacial sobre tres lugares diferentes, en los cuales se encuentra instalada la figura icónica del "*Santo el enmascarado de plata*". Éste fue un personaje mítico que logró dar el salto de los comics al del cine clase B de la cultura popular latinoamericana en las décadas de los años setenta y ochenta. En este trabajo, Restrepo nos muestra la figura proyectada de un luchador delimitado y construido a su vez por gusanos de seda. El luchador se encuentra simbólicamente agotado por cargar sobre su cuerpo un sinnúmero de dolores y sufrimientos, lo que es realmente una necesidad si se quiere merecer el título de mártir o de santo.

De igual manera, para la extensa lista del santoral católico *Job* vendría siendo entonces un santo perteneciente al Antiguo Testamento, quien, además, es conocido en la historia religiosa por ser un verdadero ejemplo de la virtud de la paciencia. Según esboza El Antiguo Testamento (s.f.), en el territorio de Uz, existió un hombre que respondía al nombre de Job, quien era un ser casi perfecto para Dios. Sin embargo, según Satanás, toda esa perfección y obediencia de parte de Job,

se debía en parte a que nunca le había faltado nada. Por ello Dios decide quitarle todas las bendiciones (oro, salud, animales, tierras, etc.), quedando Job desnudo y enfermo; pero aceptando de buena manera todos aquellos males caídos sobre él. Pensando que hay que recibir lo bueno y lo malo de buena manera, debido a que así son los designios provenientes de parte de Dios.



Fotografías 12 y 13. José Alejandro Restrepo, *Variaciones sobre el Santo Job* (2006), videoinstalación. Imágenes capturadas de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912013000200005 y también de: http://vkgaleria.com/sites/default/files/restrepo_jose_alejandro_pdf.pdf

El *Santo Job* en la obra de Restrepo, es un símbolo que sirve para representar todos los sufrimientos que les toca sufrir resignadamente a los humanos, debido a que como afirma Restrepo en OSDE (2018, abril 11), recurrió al empleo de la figura del Santo Job, porque es él precisamente el hombre a quién le toca soportar pacientemente, todas aquellas desgracias enviadas por Dios. De ahí que, según deduce el autor de esta investigación, la figura del Santo Job es quien recibe todos los golpes sentidos con dolor que son causados por tantos años de violencia y barbarie en el conflicto armado colombiano. Es gracias a esto es que el cuerpo del Santo luchador ya no tiene sus músculos marcados, debido a tantos años de paciencia cargando sobre sus espaldas todo el dolor padecido por las víctimas de la violencia nacional, lo que ha terminado por transformar su cuerpo en una masa amorfa conformada de gusanos y una máscara que sirve para cubrir su rostro adolorido debido al tormento sufrido por ser el Santo mártir del conflicto colombiano.

La llamada "hipótesis de la sustitución", que es planteada por el filósofo francés René Girard (1923-2015), afirma que toda sociedad que se precie de serlo, necesita de una víctima sobre la cual se pueda calmar el apetito social por efectuar actos violentos para así no ejercer estas acciones agresivas sobre sí mismos. La *víctima* viene siendo según esto, un doble o un sustituto de la sociedad sobre el cual la sociedad misma desata toda su agresión retenida. Por ello, podemos afirmar que este *Santo Job* representado en la obra de Restrepo, vendría siendo algo así como aquel cuerpo sustituto o víctima violentada, que ha recibido todas las descargas agresivas de la sociedad con el único objetivo de aligerar la ira contenida socialmente. La sustitución sacrificial tiene entonces el objetivo de engañar a la violencia: "Sólo es posible engañar a la violencia en la medida de que no se le prive de cualquier salida, o se le ofrezca algo que llevarse a la boca" (Girard, 1983, p.12).

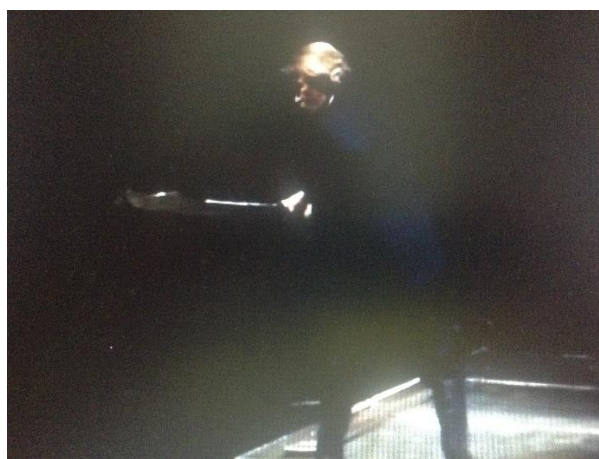
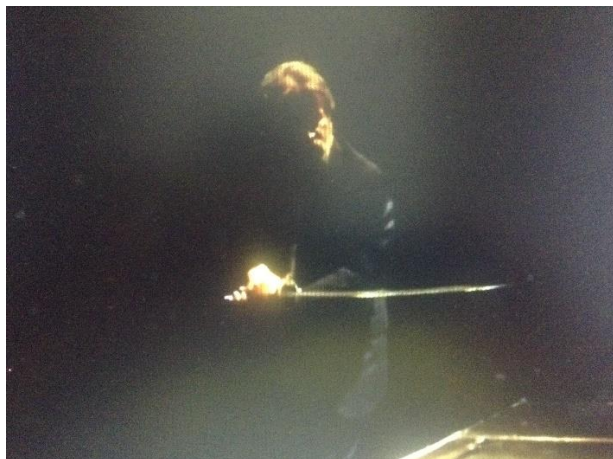
En el video performance que tiene por título *El caballero de la fe* (2011), Restrepo reflexiona sobre las imposiciones de los actos violentos a manos del poder. Quién es más culpable de cometer un asesinato ¿El hombre que manda a matar, o el que tira del gatillo? Este proyecto según esboza el mismo Restrepo (2016, agosto 20), parte desde el análisis que hace el artista sobre la imposición que ejerce Dios sobre Abraham, al ordenarle a éste que sacrificara a su hijo Isaac como una prueba de fe. De cierto modo, el mundo se encuentra actualmente cubierto por miles de caballeros iguales al fiel Abraham, quienes se ven impuestos por medio de órdenes a ejecutar acciones violentas incluso en contra de su propia voluntad. Tal vez de este modo sea la vida cotidiana de miles de soldados, guerrilleros y paramilitares, quienes no tienen otra opción más que disparar en contra de su voluntad, debido a que podrían presentárseles problemas con sus mandos superiores al efectuar acciones que pueden ser consideradas como desacatos a la autoridad. De ahí que, a este respecto se esbozen las siguientes palabras: "El caballero de la fe es un hombre sencillo

que no duda en obedecer los designios de su Dios, aún si le parecen excesivos, todo por la fe. Fe ciega” Restrepo (2016, agosto 20).

En la obra, Restrepo evidencia como las imposiciones dadas por categorías de poder son las que manipulan las jerarquías, que terminan tarde o temprano controlando todos los grupos que intervienen o hacen parte de la guerra nacional. Dios alcanzó, por medio de un ángel, a detener la mano de Abraham antes de que éste cometiera el acto de fe, pero ¿quién alcanzará a detener la mano de un soldado, o un guerrillero raso antes que estos también ejerzan su acto de fe? Por otro lado, valdría la pena preguntar si el individuo que termina muchas veces ejerciendo actos violentos como consecuencia de las órdenes dadas por sus superiores, terminaría siendo a su vez otra víctima más del sistema de la violencia del conflicto nacional.

Por otra parte, hay otro asunto preponderante que se encuentra detrás de la temática misma, y es el problema de los falsos positivos⁶. Restrepo representa por medio de la figura del cordero traído de la historia de Abraham el cuerpo caído del falso positivo, el cual realmente viene siendo un sustituto de su hijo Isaac. En el video performance, el cadáver del falso positivo representado por la figura del cordero, surge repentinamente de la nada, apareciendo sorpresivamente con la finalidad de funcionar como remplazo a un cuerpo que debería supuestamente estar pero que no se encuentra.

⁶ Falsos Positivos: Son asesinatos de personas inocentes que no tienen nada que ver con el conflicto, quienes son seleccionados para hacerlos pasar como cuerpos caídos en combate de enemigos revolucionarios, mostrados como positivos ante el gobierno.



Fotografías 14 y 15. José Alejandro Restrepo, *El caballero de la fe*, (2011), video y performance. Imagen capturada de https://www.youtube.com/watch?v=4ltPz2V3_Hk

De igual manera, no siempre los que suelen obedecer o desobedecer las órdenes impuestas por los oficiales superiores de los grupos combatientes en el conflicto son los soldados o guerrilleros rasos. Hay víctimas o grupos de víctimas que se revelan en contra de las órdenes dadas por los grupos insurgentes y se niegan valientemente, aún con un alto riesgo de perder la vida, a obedecer las órdenes dadas por medio de la implantación de abusos de poder y de intimidación terrorífica. "En San Carlos, en el oriente antioqueño, residentes del casco urbano desobedecieron el toque de queda impuesto por paramilitares del Bloque Cacique Nutibara, y salieron a las calles a compartir y a jugar al bingo pese a la orden de permanecer en las casas después de las 5:30 de la tarde" (Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y reconciliación, 2013, pp. 374). Este tipo de desobediencia contra las órdenes impuestas a la fuerza por los grupos insurgentes se desarrolla en la mayoría de las ocasiones de forma grupal, y por medio de ello lo que se pretende lograr es la recuperación de todas aquellas relaciones que conformaban anteriormente las estructuras de su tejido social.

En *Variaciones sobre el purgatorio #4* (2011), el artista realiza una proyección de video en una sala absolutamente oscura, presentando una obra en la cual se hace una reflexión sobre los

acontecimientos de perdón y olvido vinculados con los actores del conflicto armado colombiano. Restrepo da a conocer cómo los actores armados son capaces de pedir perdón públicamente a la nación colombiana, pareciendo que con este simple hecho se pudiera limpiar o borrar todas las atrocidades cometidas contra la población del país. Según el artista, todas las guerras acontecidas parecen instaurarse en el campo religioso, ya que por lo visto existen muchas en las que incluso los representantes del conflicto, suelen llevar estandartes religiosos o nombrar a las operaciones armadas con nombres atribuidos a pasajes bíblicos o de algún santo en particular incluido dentro de la larga lista del santoral católico.

Todo parece indicar, según palabras de Restrepo, en una entrevista realizada por M.D-Unimedios del programa "Meridianos" producido por la Universidad Nacional de Colombia (2011, marzo 30), que el punto de vista en donde se encuentra situado el mal, parecería ser anteriormente todo aquel que se pudiera relacionar a la ideología comunista, y posteriormente, esta misma posición sería asumida entonces por toda aquella ideología o acto que este próximo al terrorismo. Por lo tanto, este pensamiento asume una postura fundamentalmente conservadora, y todo parece indicar que, en el mundo, los buenos son todos aquellos que se encuentran a favor del pensamiento "occidental americanizado", y los malos, fueran todos aquellos que se encuentran en el lado contrario de la balanza. Desde esta postura, Dios siempre parecería estar a favor del pensamiento católico occidental y el demonio o la serpiente, del lado contrario. Es por esto, que en Colombia los "buenos" son todos aquellos a los que Dios normalmente suele respaldar, como a la doctrina conservadora por colocar un ejemplo; mientras que, los endemoniados o malvados, son todos aquellos restantes quienes hacen parte del pensamiento opuesto conocido como la oposición, que, en este caso, serían las doctrinas liberales o próximas a la ideología comunista.



Fotografía 16. José Alejandro Restrepo, *Variaciones sobre el purgatorio #4* (2011). Imagen tomada de: http://vkgaleria.com/sites/default/files/restrepo_jose_alejandro_pdf.pdf

Por otro lado, en la obra *variaciones sobre el purgatorio #4*, el artista crea un espacio que es asumido según palabras de Restrepo en M.D-Unimedios (2011, marzo30), como si fuese el purgatorio, y contrario a lo que se podría pensar, este debería de ser absolutamente caliente y no lo es, ya que, de manera inversa, el artista ubica el purgatorio colombiano dentro de un espacio frío y húmedo, con dos grandes cruces situadas sobre el fondo azul de los baldosines de una piscina. De ahí que, a simple vista se podría interpretar la acción del artista como un contrasentido, pero Restrepo está evidenciando con esta obra, que tal vez la única esperanza de exoneración posible para tantos individuos militantes de los grupos armados en Colombia; tanto del centro, de la izquierda, o de la derecha, sea la acción de rogar por el perdón sumergidos absolutamente bajo el poder de limpieza del espíritu, a través de un baño infinito en agua bendita. José Alejandro Restrepo da a entender entonces, que el purgatorio en el cual tienen que esperar antes de lograr el perdón por parte de Dios y de la sociedad, especialmente de todos aquellos que son reconocidos como víctimas, todos los ejecutores de las acciones bélicas racionales e irracionales, debe ser esta

piscina "espiritual" creada por el artista, donde los victimarios deben realizar una acción de arrepentimiento, pura y clara como el agua bendita y transparente de este espacio "purificador". Al respecto el propio artista emite las siguientes palabras: "El medio purificador en este caso no es el fuego es el agua, y es un pedido público de perdón, pero uno sabe que detrás, lo único que hay es una puesta en escena que hay una retórica y una teatralidad" (M.D-Unimedios, 2011, marzo 30).

En su proyecto de video performance denominado *Vidas Ejemplares* (2008), el artista da a conocer algunos representantes de la extensa lista del santoral católico, reinterpretados desde su punto de vista bajo una nueva y personal mirada contemporánea. En este trabajo, seis artistas asumen y representan el rol de santos encarnados, (cuerpo y alma) la vida "ejemplar" (espiritualmente hablando), que llevaron a cabo algunos mártires, santos y beatos, de la religión católica.

Para el artista el concepto de lo corpóreo en su obra es absolutamente fundamental, precisamente, es sobre este asunto en donde se suele situar la temática de su trabajo. Restrepo, no nos muestra en sus obras un solo tipo de cuerpo, sino que para él existen muchos prototipos corporales: están los cuerpos políticos, los cuerpos sagrados, los cuerpos desaparecidos, los cuerpos flagelados y los cuerpos mutilados. El tema corporal se evidencia prácticamente en todos los proyectos del artista, incluso en un trabajo como: *Annus Mundi* (2011), en el cual Restrepo nos da a entender que existe una correlación del macrocosmos universal con el microcosmos terrenal. Como según evidencia Andrés García La Rota, los cuerpos terrenales tienen una correlación con el cosmos y éstos producen proyecciones sobre el firmamento. Gracias a esto podemos observar en el cielo de las noches estrelladas al Santo Prepucio, al Anillo de Saturno, al Ojo de Dios que

todo lo ve, al Hueco Negro y a la Leche Materna de la Vía Láctea, (como se cita en Liprandi, s.f., p. 16).

Lo corpóreo es entonces, la prueba misma del espíritu convertido en materia la santa trilogía es Dios, Espíritu Santo e Hijo encarnado corporalmente desde su padre. De manera que, para la religión católica y para este artista también, es en el sufrimiento corporal en donde reside la misma justificación de la santidad. El hecho en sí de padecer dolores en nombre de Dios, es la razón por la cual el espíritu se vuelve santo pero la materia desaparece, debido a que se pierde o sufre una mutación al ser convertida en polvo o ceniza. Todos los mártires representados en las obras de Restrepo, sirven a su vez para simbolizar el martirio de las víctimas de violencia. La cabeza de San Juan Bautista servida en bandeja, funciona en diferentes trabajos del artista como un signo de la representación del desmembramiento corporal, ejercido tantas veces a manos de los paramilitares en las diferentes regiones de Colombia.

En un video sobre la exposición de *Habeas Corpus: que tengas un cuerpo para exponer* (2010, agosto 03). Restrepo afirma que el llamado "habeas corpus", viene siendo una acción de derecho que plantea que el hombre es libre y es el verdadero dueño de su cuerpo. Lo cual significa, que cuando un individuo es esclavo, por no ser una persona libre ni dueña de su cuerpo no tiene ningún derecho a solicitar que esta acción lo respalde jurídicamente. Es por esto, que muchas veces las normas jurídicas tienden a respaldar, muchas veces más al victimario que a la víctima. Por otra parte, para este artista existen dos tipos de individuos corporales, aquellos que vienen directamente desde el barroco quienes se encuentran complacidos ante el acto de ver y ser vistos, mientras que por otra parte existen aquellos que no desean ser vistos y se tienden a contraer sobre sí mismos. En la época actual, cuando son tan preponderantes las comunicaciones y espectáculos en la sociedad, muchos individuos son felices exponiendo sus vidas ante la comunidad global en grupos

como Facebook, Instagram o Youtube. Por lo tanto, hay cuerpos que tienden a ser exhibidos y otros que más bien tienden a ocultarse. Dentro de este grupo se encuentran todos aquellos que han sido maltratados, tanto psicológicamente como corporalmente, por todos los diferentes grupos armados que realizan miles de acciones violentas a escondidas de la sociedad y de la justicia.

La obra de Restrepo evidencia que muchas acciones violentas ocurridas en este país, se llevan a cabo por la creencia absoluta en que sólo debe de existir un único punto de vista que se toma como verdadero, y las otras variantes no suelen ser tenidas en cuenta. Según afirma el Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (2013), durante el mandato del dirigente de ideología conservadora Laureano Gómez (1950-1953), el ejército no asumió un papel neutral en sus acciones militares, sino que mezclaron su fuerza y poder junto a la iglesia católica, para luchar ambos favor del partido conservador, creando por medio de ello una excusa religiosa que sirvió como alianza de ambas instituciones dominantes para estar en contra todos los individuos seguidores de la ideología liberal o comunista. De ahí que, para monseñor Builes en los años cincuenta, ser liberal era un pecado que podría incluso muchas veces ser una causa suficiente para ser asesinado, por lo tanto, muchos actores armados tienen la creencia de que "el enemigo de mi enemigo es mi amigo y "si no están conmigo están en contra mía". Lo que demuestra la gran intolerancia histórica que ha tenido este país y que esto no es solamente un asunto concerniente con las últimas tres o cuatro décadas.

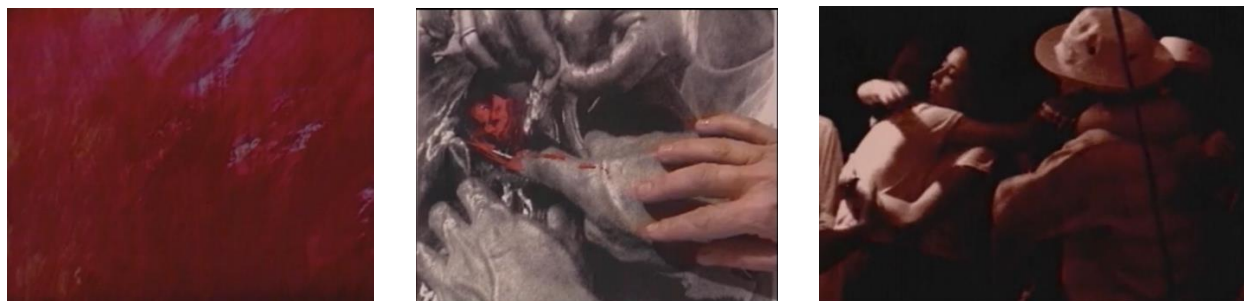
2.3.2. Violencia, rito y fiesta en la obra de Clemencia Echeverri

El trabajo de Echeverri suele estar direccionado hacia la búsqueda de asociaciones, entrelazando ritos, ceremonias y fiestas con los fenómenos de violencia acontecidos en el país. En su obra titulada *Apetitos de Familia* (1998), la artista hace una reflexión sobre las ceremonias y fiestas que

se suelen realizar a fin de año en los hogares colombianos. Si bien es cierto que aparentemente, en estas celebraciones navideñas todas las ceremonias y fiestas están realizadas sobre la conmemoración del nacimiento del niño Dios, en esta época decembrina se suelen llevar a cabo muchos carnavales y fiestas en los cuales se ejecutan acciones, que se podrían considerar como hechos y actos violentos.

En *Apetitos de Familia* la artista introduce al espectador en el acto bárbaro de la muerte del cerdo, y el público a su vez se vuelve partícipe de la acción violenta; aunque no sea él mismo el que se encuentra agrediendo al animal, de modo que, el público se convierte a su vez en otro participante activo del acontecer de la acción. Con esto, al presenciar el trabajo el espectador revive un acontecer ritual donde la sangre derramada por el animal se convierte en el ingrediente primordial de un acto litúrgico. De ahí viene que la matanza del cerdo tenga a su vez una correspondencia directa con los sacrificios y ofrendas rituales, donde los animales son llevados a la muerte para favorecer a los dioses como recompensa de los favores recibidos.

En este video Echeverri les da importancia a las acciones repetitivas, ya que por lo visto muchas veces el ser humano no es consciente de sus propias acciones. Como indica Rodríguez (2004), el hecho mismo de mostrar ciertas acciones en cámara lenta hace hincapié en el acto de volver a sentir y de volver a presenciar todo más claramente. Tal vez lo que quiere dar a entender la artista con esta acción, es que reiterativamente el ser humano comete actos violentos y no es plenamente consciente de ello. Por otra parte, la importancia dada a la sangre dentro del video es muy alta ya que prácticamente ésta se convierte en el punto focal temático. Es por esto que a nivel simbólico la sangre es el eje central, aludiendo a los sacrificios de muerte de la religión católica y al significado simbólico religioso dado por Jesucristo en la última cena, en la que todos los discípulos “beben” de la sangre y “comen” del cuerpo de Cristo.



Fotografías 17, 18 y 19. Clemencia Echeverri, *Apetitos de Familia*, video, (1998). Imágenes capturadas de: <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/apetitos-de-familia>

Sin embargo, incluso en el mismo título se encuentra implícita la palabra familia, lo que quiere decir que es una festividad que se hace en familia, es un rito que unifica los lazos mismos de la sangre familiar. De ahí que, se pueda afirmar entonces, según el autor de esta investigación, que todos los familiares participan de un acto de barbarie, pero tal parece que a nadie le importa debido a que la familia se encuentra celebrando el acontecer de una fiesta. Lo que parece indicar, que al final es más importante festejar que prestarle atención a los asesinatos y a la muerte. Es decir, las acciones violentas se encuentran implícitas dentro de las mismas ceremonias rituales, y en el mundo de los ritos y la religión, muchos actos violentos se suelen ejecutar a modo de sacrificio, es como si al mismo Dios no le importase en absoluto la muerte, sino que por el contrario estuviese feliz con el acto, hasta el punto de dar un premio o un festín por efectuar un sacrificio en su nombre.

Como da a entender Cabrera (2010), por medio de las acciones rituales es que los seres humanos transforman en una práctica tangible y concreta, la relación espiritual con lo que es considerado como omnipotente, o sobrehumano. "El rito se manifiesta a través de acciones definidas a partir de unas características propias que de forma breve podrían resumirse en una serie de adjetivos (formales, fijas, repetitivas, destinadas a comunicarse con la divinidad" (Cabrera,

2010. p14). Es por esto, que el sacrificio vendría a ser una manifestación más de un ritual, debido a que, por medio de este, se está realizando una acción comunicativa con el mundo sobrenatural.

El trabajo de Clemencia Echeverri en *Apetitos de Familia* (1998), toma prestado de la antropología, el carácter lúdico y simbólico que tienen los ritos fúnebres en Latinoamérica, para hablar un lenguaje más coherente con los espectadores, y poder evidenciar con esto, la verdad de su palabra convertida en obra. Gadamer (1991), en su texto *La actualidad de lo bello* dejó claro que las artes poseen una temporalidad determinada, en la cual existe una relación constante entre pasado y presente; y donde, además, se plantea que el problema fundamental de la creación artística como tal, es hacer obras en las que se evidencie la verdad primordialmente sobre todas las cosas. Para ello una artista como Echeverri, interrelaciona el arte con las experiencias antropológicas de juego, símbolo y fiesta, logrando por medio de esto reconectar nuevamente las relaciones dadas entre las artes y el público.

En este video Echeverri recurre muy claramente a la noción ritual del sacrificio animal, pero la artista va más allá, debido a que es capaz de ejercer un vínculo muy contundente con una sociedad específica, es decir: la artista llevó a cabo una reinterpretación sagrada del sacrificio animal traído desde las religiones de la antigüedad profesadas en los países orientales, y fue capaz de dar una nueva interpretación personal desde una mirada absolutamente contemporánea y local. Por lo tanto, desde un formato notoriamente reciente como el video, la artista presenta casi segundo a segundo, un acontecer ritual visto desde un punto de vista etnográfico y social absolutamente local. Los festejos navideños de año nuevo son mirados bajo una perspectiva con características propias del acontecer y el sabor cultural colombiano.

Por otra parte, se podría asegurar que el ritual violento del sacrificio tiene a su vez vida y muerte como la vida misma del animal sacrificado. El video comienza con el sonido potenciado

de un latir arrítmico de un corazón y de una respiración agitada que le otorga dinámicas musicales en crescendo y minuendo, que tienden a generar un sentimiento de tensión y dramatismo en el espectador. De la misma forma, este latir constante siempre en el primer plano auditivo culmina al concluir el video con la terminación del ritual festivo. De ahí que, esto sirve a su vez para recordar que se está festejando y bailando sobre un acontecer violento; debido a que se festeja mientras un animal dio su vida por la felicidad de los otros, del mismo modo que lo hizo Jesucristo al desangrarse lentamente en la cruz.

De igual manera, el elemento sonoro sirve para diferenciar estados anímicos existenciales; mientras las personas se abrazan y se encuentran en el punto culminante de un estado de felicidad, los gritos y quejidos del animal evidencian auditivamente, que la víctima sacrificada se encuentra sufriendo y dando su vida por la felicidad de los otros, quienes al mismo tiempo se encuentran festejando el cambio de año de un estado a otro como suele ser habitual en muchas acciones en las cuales se suelen llevar a cabo rituales. De ahí que, en Echeverri, Sáez, Uribe, Gómez, y Bonnet (2009) Echeverri afirme lo siguiente:

Cuando seleccioné las imágenes y eliminé toda construcción documental, reconocí un encuentro con la violencia y quizás con la muerte. Con la cámara ahí, cerca del hecho, en el mismo momento, me propuse ingresar en lo oculto, abriendo caminos, fisuras, con un ojo habituado y familiar; penetrar en ciertas transparencias de lo real, sentir como se devuelven las experiencias, se reinician, se encadenan en el instante del hecho, y advertir que no estaban perdidas. (p.146)

Con respecto a la video instalación titulada *Juegos de Herencia* (2009), Clemencia Echeverri una vez más realiza una obra en la cual aborda la temática de la violencia, desde la práctica de las acciones rituales. En este trabajo específicamente al usar la palabra "Herencia" dentro del título, la artista, según el autor, está dando indicios importantes sobre la misma significación de la video instalación. Por lo tanto, es preponderante preguntarse ¿qué es lo que

quiere dar como herencia Echeverri en el trabajo? y es primordial entender también, ¿por qué es importante dar algo como herencia?, y además ¿qué es lo que ésta acción de dar algo cómo herencia implica? Es muy evidente desde el mismo título, que es una especie de juego lo que se pretende dar en herencia; pero ¿qué clase de juego es el que se pretende heredar como un acto de transmisión a los demás? La única respuesta coherente a cada una de estas preguntas, se debe buscar en algún tipo de señal indicial que se pueda inferir desde el mismo trabajo audiovisual.

A primera vista se puede observar que la video instalación se encuentra conformada por ocho proyecciones de video multicanal, distribuidas en un espacio totalmente oscuro y divididas simétricamente con cuatro proyecciones a la izquierda y cuatro a la derecha. Sin embargo, dentro del espacio sobre el suelo y de forma circular, ubicado centralmente entre las dos hileras de paredes de las proyecciones se puede observar el ojo de un gallo que se abre y cierra durante la reproducción del material. En sus inicios, se podría deducir del video que es un inocente juego de niños llamado popularmente en los países latinoamericanos como "*la gallina ciega*", en el cual un niño (denominado como "gallina") debe intentar atrapar a otros con los ojos vendados. Sin embargo, de repente el sonido brillante y afilado de una especie de espada suena fuertemente durante la reproducción, indicando que este juego de la gallina, tal vez no tenga nada de inocente. De igual manera, una señal sonora que tal vez puede ser utilizada para indicar que se está es ante una ceremonia ritual, pueden ser los cánticos y tambores que se alcanzan a percibir junto a algunas melodías vocales que logran despertar rememoraciones evocativas conformadas por cánticos indígenas rituales, vistos y escuchados en cientos de películas de vaqueros con anterioridad.



Fotografías 20, 21 y 22. Clemencia Echeverri, *Juegos de Herencia*, videoinstalación (2009). Imágenes capturadas de:

<http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/juegos-de-herencia>

Posteriormente, se pueden observar los rostros de muchachos adolescentes que de pronto ya no se ven tan niños como para estar jugando a perseguirse y a dar vueltas con los ojos vendados. De repente, se puede ver en primer plano la cabeza de un gallo que brota de la arena con su cuerpo sepultado. A continuación, se alcanza a distinguir una especie de barrido grisáceo que borra la imagen de donde estaba situada anteriormente la cabeza del animal; señal que indica claramente, según alcanza a deducir el autor de la investigación, que no se está presenciando un juego común infantil, sino un tipo de juego que está basado en un ritual violento sobre un sacrificio animal. De ahí que otra vez, Echeverri nos presenta una obra donde el sacrificio animal es una clara evidencia sobre las relaciones que se entretienen entre las acciones rituales y la violencia, ejercida sobre un animal inocente que derrama su sangre sin ninguna razón aparentemente importante.

De ahí que la video instalación, podría corresponder claramente con aquellos rituales que son conocidos como ritos de paso, o de transición, que son llevados a cabo durante transformaciones importantes de un estado a otro. Tal vez ese estado puede ser la transición que se da entre la niñez a la adolescencia; y así como en muchas culturas de pensamiento occidental, a las niñas se les realiza una fiesta de quince años al llegar a la adolescencia, en este grupo étnico en particular, situado en una playa del océano Pacífico en el territorio del Valle ubicado en el

departamento del Choco, se les obliga a los adolescentes a realizar una acción violentamente agresiva, como lo puede ser, la decapitación a sangre fría de un animal.

Si entendemos la herencia cultural, como un acto de transmisión de algún tipo específico de acontecimiento o de conocimiento. En el caso de *Juegos de Herencia*, (2009), esta huella cultural transmitida de una generación a otra, parece ser una huella etnológica que se encuentra basada en un culto a la muerte. Por lo tanto, la acción ritual parece indicar que el niño ya tiene la edad y cuenta con las plenas facultades para defenderse y matar si realmente alguna ocasión lo amerite. Es por esto, que la video instalación evidencia un extraño estado de transición, en el cual un muchacho de alguna manera se convierte en hombre, y de un momento a otro se encuentra mágicamente capacitado para ejercer y cometer actos violentos de barbarie. Por consiguiente, Echeverri (2009) en (Echeverri, C. Sáez, MB.Uribe, M.V, Gómez, G y Bonnet, P.,2009, p.18) afirma lo siguiente:

Por mucho tiempo he oído el sonido de la cuchilla que corta, que raspa, que busca, que devasta. Del animal que se mata, del maltrato, de las formas de la tortura y la masacre. Estos sonidos han conformado un continuo íntimo de historias difíciles de contar, memorias tristes y dolorosas de un tiempo vivido y difícil de callar; sonidos que resuenan y resaltan el evento de forma recurrente (Echeverri, C. Sáez, M.B. Uribe, M.V, Gómez, G y Bonnet, P., 2009, p.18).

Otra de las videoinstalaciones de Clemencia Echeverri vinculada con la ritualidad es su proyecto titulado *Sacrificio* (2013), obra con la cual participó en el 40° Salón Nacional de Artistas llevado a cabo en la ciudad de Medellín, por el Ministerio de cultura en el año 2013. Esta videoinstalación contó con seis canales de video y audio en sincronía simultánea, los cuales creaban una sensación atmosférica de encierro espacial en el espectador. *Sacrificio* es un trabajo en el que la artista nuevamente recurre al empleo de animales, que en este caso son reces encerradas en un espacio absolutamente delimitado. Es así como Echeverri nuevamente vuelve a recurrir al sacrificio, pero en esta circunstancia la artista está llevando a cabo un rito que realmente se puede

considerar como magistral y tenebroso. Sin embargo, hay que definir como según afirma Cabrera (2010) la concepción del significado de la palabra "sacrificio" vista bajo una mirada antropológica. Un sacrificio vendría siendo entonces, una parte primordial de un culto, en el cual son empleados objetos, animales o seres humanos; a los cuales se les ha despojado su calidad profana, y por lo tanto pueden servir adecuadamente para fines sagrados, con el objetivo de ser ofrecidos a seres concebidos como sobrenaturales. "el término alude a la ofrenda cruenta que implica la muerte de un ser animado en el acto de consagrarlo a una divinidad" (Cabrera, 2010, p.49).

Todo parece indicar que el sacrificio es una práctica religiosa y cultural común a todas las religiones, por lo tanto, se podría considerar como una práctica ritual cultural de tipo universal. Por otra parte, históricamente, en cierto tipo de comunidades étnicas que no cuentan con un organismo de control social que pueda vigilar y controlar la violencia de sus habitantes, el sacrificio suele ser usado como el mecanismo que ejerce este tipo de control. "El sacrificio contribuiría a moderar la violencia interna porque convierte a la víctima en un sustituto sobre el que se vuelca la agresividad, evitando que ésta recaiga sobre otros individuos, y cortando así la espiral de violencia social" (Cabrera, 2010, p. 52). De manera que, según como alcanza a deducir el autor de la investigación, el sacrificio vendría siendo un acto ritual que cumple a su vez, con una función de tipo social, debido que su práctica parece ayudar a disminuir la violencia y la agresividad contra los miembros que forman y hacen parte de las comunidades, en donde son llevadas a cabo este tipo de ceremonias, debido a que su práctica, ayuda a liberar la ira corporalmente contenida en contra más bien de un organismo sustituto, y no en contra de las diferentes personas que hacen parte de la comunidad. De ahí que, el sacrificio se puede considerar como una acción ritual que podría ser categorizada como catártica.

Volviendo a la obra de Echeverri, el sacrificio que se está llevando a cabo en su videoinstalación, fuera de exponer el alto contenido de sufrimiento de las reses al permanecer encerradas en un espacio delimitado que las asfixia fuertemente debido a que se encuentran aglutinadas en medio de un fuego incipiente. Sirve a su vez, como una metáfora de las denominadas "fronteras invisibles" que, desde hace unos años hacia acá, se están apoderando de algunos barrios y que suelen ser muy comunes en la mayoría de ciudades del país. Por consiguiente, de la misma manera como las reses tienden a estar en un estado de pánico constante, debido al encierro y al fuego que pronto está por devorarlas; del mismo modo se encuentran miles de habitantes que no pueden salir de su espacio seguro, debido al miedo de ser aniquilados, y devorados también por este mismo fuego cruzado. "Muchos estudiantes, incluido él, no iban al colegio por causa de las fronteras invisibles. La amenaza era la muerte o el desplazamiento forzado" (Pareja, 2016, p.1).



Fotografía 23, Clemencia Echeverri, *Sacrificio*, videoinstalación (2013). Imagen capturada de:
<https://vimeo.com/104334545>

Estos límites fronterizos invisibles tienen como objetivo primario impedir el paso de militantes de bandas contrarias de un barrio a otro, y así mismo se encuentran establecidos para

controlar y administrar las actividades relacionadas con la venta y el consumo de estupefacientes en las zonas urbanas, principalmente de barrios con estratos sociales considerados como de clase media baja. Además, según los informes de Caracol Radio (28 de febrero de 2017), las estadísticas suelen indicar que aproximadamente el cincuenta por ciento de los asesinatos efectuados en la ciudad de Medellín, capital del departamento de Antioquia, corresponden a los enfrentamientos entre las bandas urbanas criminales. En síntesis, en la videoinstalación con el sacrificio animal de Echeverri, se está llevando a cabo una metáfora fronteriza, y al mismo tiempo se está efectuando un acto de purificación y limpieza, debido a la violencia ejercida en los barrios que se encuentra instaurada en tantas ciudades de Colombia; que no deja a los jóvenes principalmente deambular tranquilos por las diferentes calles y avenidas de las zonas urbanas consideradas socialmente como de estratos populares.

2.3.3. Ritualidad y religión popular en los trabajos de Juan Manuel Echavarría

Se tiende a discriminar y a catalogar la cultura en dos niveles o incluso hasta en tres, según afirma Dwight MacDonald, en (como se cita en Eco, 16 de agosto de 2010) escribiendo sobre la apreciación en donde este clasifica la cultura entre: alta, media y baja. De manera similar suele suceder en el campo de la religión, ya que se tiende a enumerarla en dos niveles, como religión oficial hegemónica, y la popular. Aunque ambas tienen muchos nexos entre sí, y la segunda es prácticamente dependiente de la oficial; su principal diferencia radica en que la popular es concebida como el modo y la forma en la cual el pueblo vive, asume y predica su religión. Es decir, es la manera como el pueblo adjudica y se apropia personal y colectivamente de la religión. Entendiendo el término pueblo, como la categoría social mayoritaria de la población, en un estado

o nación. "En algunos casos la religión popular puede ser un instrumento de resistencia, en la misma medida en que la religión oficial puede ser uno de dominación" (Rostas. S. Droogers. A. 1995, p 84).

Tanto la obra fotográfica como la audiovisual de Juan Manuel Echavarría, toman muchos referentes e influencias de la cultura y religiosidad popular. En su trabajo, el artista suele desplazarse a ciudades, pueblos o veredas, donde el conflicto de la violencia es una cosa de todos los días, como por ejemplo la ciudad de Puerto Berrío ubicada en el Magdalena Medio del departamento de Antioquia. En su trabajo, Echavarría suele tejer relaciones personales con víctimas de la violencia del conflicto nacional y con personas que de alguna manera tienen relaciones directas con situaciones violentas, pero que no suelen ser víctimas sino testigos presenciales de esa violencia. Un ejemplo contundente de esto, es su documental fílmico titulado *Réquiem NN* (20113) en el que el artista recoge testimonios directos de los habitantes del municipio de Puerto Berrío, en el que narran crudamente los vínculos contundentes que tiene el río Magdalena con los cuerpos de cadáveres flotantes que llegan lanzados a sus aguas, quién sabe desde dónde y desde qué orillas o quebradas de su territorio. En este trabajo, Echavarría recoge y documenta las palabras de testigos decisivos que de una manera especial se suelen relacionar con estos cadáveres sin identidad que llegan hasta su urbe. Por ejemplo, el pescador, el sepulturero o el animero del cementerio local, se convierten en testigos presenciales de estos acontecimientos, referidos a los muertos sin nombre que llegan flotando por un río, que más que río es una tumba, en la cual estos cadáveres no suelen tener ninguna despedida digna por parte de sus seres queridos. Es por esto, que, para el autor, los cadáveres conocidos popularmente bajo el nombre de NNs, se convierten en la obra de este artista, en un símbolo contundente y reflejo de la violencia acontecida en el país.

"Casi por lo regular identifico que es un cuerpo flotando, porque lleva un gallinazo encima"
Testimonio de pescador en (Echavarría y Lulofilms, 2015, septiembre, 01).

En lo que se refiere al video performance titulado *El sepulturero y su llamada perdida* realizado por Echavarría (2013), el artista alude a la misma temática conceptual tratada en su filme *Réquiem NN* (2015, octubre 01). Sólo que, en esta ocasión, Echavarría recurre al personaje del sepulturero no como un testigo documental, sino como un actor performático que se encuentra realizando una acción específica. En este video, el actor comienza cortando el césped de una sepultura en forma de cruz situada sobre el piso, la cual posee una cruz blanca en el fondo. Cuidadosamente el sepulturero pule y le da cuerpo con unas tijeras al césped que cubre el enterramiento en forma de cruz, mientras un teléfono celular suena en repetidas ocasiones; sin embargo, el enterrador no le presta mayor atención y sigue puliendo y regando cuidadosamente la sepultura. Al final, el actor saca una lata de pintura en aerosol y una regla de letras; para posteriormente marcar con extremo cuidado sobre la cruz blanca las letras NN, y la fecha del acontecimiento, marchándose luego para dejar el espacio escrupulosamente limpio, cuidado y con unas flores puestas sobre el entierro.



Fotografía 24, Juan Manuel Echavarría, *El sepulturero y su llamada perdida*, video-performance, (2013).

Imagen capturada de:

http://www.jmechavarria.com/video/esysllp_480p.html

Con este trabajo, Echavarría está evidenciando la fuerte influencia de los ritos de la religiosidad popular en su obra, gracias a que utiliza un cementerio como el espacio central donde se llevan a cabo los acontecimientos, en el cual se puede percibir la arquitectura y los adornos de las criptas en el fondo, que son típicos de los camposantos de categoría popular de las ciudades y pueblos latinoamericanos. Además, según evidencian en el documental los mismos habitantes de Puerto Berrío tienden a cuidar y a prestarle atención a los cuerpos de los NNs; siempre y cuando, todas las acciones y rezos por las almas perdidas, sean a cambio de favores recibidos. Por lo tanto, es realmente debido a un canje de favores pedidos a las almas de los NNs, que las personas les prestan atención y cuidado. Ello pone en evidencia una de las principales características de la religiosidad popular: los fieles se hacen verdaderamente devotos siempre y cuando "el difunto" les conceda todos los favores solicitados. Es así como al respecto, opine Ramírez (s.f.) lo siguiente:

De ahí la importancia de rogativas, rituales propiciatorios y otras acciones de culto. Estas, por su lado, al mismo tiempo cumplen funciones de satisfacción de necesidades y demandas del creyente, no sólo de carácter utilitario como obtener por tal vía lo que se pide, sino también de protección, respaldo, comunicación, explicación y otras (pp.4-5).

El video titulado *Bocas de Ceniza* (2003-2004), puede ser tal vez uno de los trabajos más significativos en la trayectoria de Juan Manuel Echavarría. El artista alude con esta obra al tema de las masacres violentas ocurridas sobre el territorio colombiano, y en particular, en algunas partes del video rememora uno de los acontecimientos más violentos y trágicos en la historia de la nación

colombiana, como lo fue la masacre del pueblo de Bojayá ocurrida el 2 de mayo del 2002, en el departamento del Choco.

De igual manera, es importante, para poder entender la conceptualización de la misma obra, enfatizar en el hecho de que esta masacre ocurre en una población de la cual la mayoría de sus habitantes son de origen afrodescendiente, quienes como grupo étnico sociocultural tienen características, ritos y creencias particulares, que suelen ser transmitidas generación tras generación a modo de traza cultural históricamente transferidas. Por otro lado, esta masacre ocurre en parte debido a que la población civil pretendiendo evadir una confrontación armada entre el grupo guerrillero de las FARC y los paramilitares de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia), se quiso resguardar del enfrentamiento armado en la iglesia local de la población, pensando que, de esta manera, en un espacio que es considerado sagrado como lo es la casa de Dios, estarían protegidos de todo mal y peligro. Sin embargo, los civiles no contaban con que los miembros de las FARC iban a lanzar varios cilindros de gas cargados con explosivos, los cuales cayeron directamente sobre la iglesia donde los habitantes se estaban resguardando de las acciones bélicas llevadas a cabo por los miembros de los grupos armados.

Este atentado con explosivos según Neira (13 de mayo de 2002), ocurrido el 2 de mayo del 2002, se convirtió históricamente en el mayor acto bélico ocurrido contra la población civil inocente en la larga historia del conflicto guerrillero armado en Colombia, con ciento diecisiete personas fallecidas, y más de ciento catorce heridos. En parte, es gracias al hecho de que el video aluda directamente a esta masacre de Bojayá, y en particular a todos los atributos artísticos de la obra como tal, que este trabajo se convierte en una de las obras preponderantes dentro de la producción artística de Juan Manuel Echavarría.

Las relaciones que tiene *Bocas de Ceniza* con los ritos y la religión son múltiples. Para comenzar, el video consiste en la recolección audiovisual de los testimonios y pensamientos propios emitidos por las voces de diferentes cantadores, quienes a su vez, son al mismo tiempo víctimas inocentes de la violencia ejercida en el Pacífico chocono colombiano, y co-creadores de la obra, como queda constatado en unas palabras emitidas por Juan Manuel Echavarría, en un video titulado *Las Cuatro Paredes*: “Fui a buscar personas que hubieran compuesto sus propias canciones sobre masacres que sobreviven, o sobre masacres de las cuales ellos son testigos” Vice en español (2016, junio 15). Además, dentro de la misma obra aparecen escritas las siguientes palabras constatando que las propias víctimas y cantadores, participan a su vez como co-creadores de la obra: ⁷“Domingo Mena sings this song, composed by him, having witnessed the massacre of Bojayá, Chocó, Colombia”.

Por otra parte, para la población afrodescendiente colombiana del Pacífico, las huellas y transmisiones culturales son transferidas históricamente, a través del uso de la palabra mediante la tradición oral. “Los cantos son el punto de unión entre los ritos africanos y las tradiciones católicas” (Forero, 2013, p.1).

Una de las principales características de todo acto ritual suele ser la repetición, y de esta, suele depender también, la eficacia que debe tener la transferencia de los mensajes sonoros en la tradición chocona de la cultura oral. Es decir que, por medio de los actos repetitivos del mensaje, se garantiza su divulgación y conocimiento dentro de la misma comunidad. Es gracias a esta característica, que los cantadores suelen repetir insistentemente la misma rima una y otra vez,

⁷ “Domingo Mena canta esta canción, compuesta por él, habiendo presenciado la masacre de Bojayá, Chocó, Colombia”. Juan Manuel Echavarría, 2003-2004.



Fotografías 25 y 26. Juan Manuel Echavarría, *Bocas de Ceniza*, 2003-2004. Captura de Pantalla Tomada de http://www.jmechavarria.com/gallery/video/gallery_video_bocas_de_ceniza.html

para asegurarse que la divulgación del mensaje sonoro expresado sea transmitido con eficacia, y que, por medio de éste, el contenido temático alcance a quedar bien almacenado en la memoria colectiva local. Todas estas tradiciones orales vienen desde tiempos atrás, cuando los afrodescendientes comenzaron a mezclar sus ritos africanos con la adopción de la religión católica popular, traída por los misioneros en la época de la colonización europea.

Es así como, según esboza Forero (26 de abril de 2013), que el contacto con la música para las comunidades afrocolombianas ubicada en el Pacífico Sur, es algo que tiene que ver directamente con sus vidas cotidianas, es decir que esta ha logrado formar un vínculo real con la vida de su acontecer cotidiano. Por lo tanto, el género y el tema de los cánticos mostrados ante la colectividad se suelen definir en los eventos sociales a los cuales asisten estos cantadores. Por consiguiente, los cantadores en las ceremonias sociales definen el tema de sus cánticos de la siguiente manera:

Alabaos en los entierros de adultos, bundes en los velorios de angelito (niños menores de cinco años); cantos de boga, cantos de cuna, jugas y bundes de adoración (para adorar al niño Dios o a los santos); y bambucos viejos, jugas y rumbas para situaciones de parranda.

(Forero 26 de abril de 2013, p.1)

De ahí que, la relación de la mayoría de los habitantes de origen afro hacia la religión y los ritos, suele ser construida colectivamente, pero con cultos relacionados con miras hacia una imbricación ritual y cultural de acontecimientos específicos. Es decir, que el pueblo chocoano, y no solamente ellos, sino muchos habitantes de los sectores populares rurales en el país, asumen los cultos y la religión popular a su modo, volviéndolos más cercanos al ser humano y eliminando el distanciamiento de "respeto", que la religión católica hegemónica práctica. Un ejemplo de esta unión entre lo pagano y lo religioso, aparece en *Bocas de Ceniza* (2003-2004), donde se puede evidenciar cómo unos cánticos hechos melódicamente a ritmo de Vallenato, son realizados por los hermanos Hernández, y están estructurados como una forma de alabar a Jehová, gracias a que según el testimonio cantado por ellos, este les salvó la vida en una masacre efectuada por los paramilitares, en la vereda de *Trojas de Cataca*, ubicada en el departamento del Magdalena.

2.3.4. La fiesta como ritual de violencia en la obra de Rolf Abderhalden y Mapa Teatro

El trabajo de Abderhalden nunca ha estado realmente instaurado dentro de una disciplina artística en particular. Sin embargo, si se puede establecer que el eje central de su producción artística ha estado siempre girando en torno al teatro experimental, aunque es realmente difícil instaurarle un rótulo definido a su producción artística, debido a que ella fácilmente puede trasgredir las fronteras mediales de las artes. Por otra parte, una gran cantidad de la producción de este realizador se encuentra centrada en su trabajo como codirector y fundador del grupo *Mapa*

Teatro, el cual funciona como un laboratorio de creación de arte multidisciplinar, que desarrolla gran parte de su producción mediante la mezcla de diferentes formatos y soportes de creación. Una de las principales características de los trabajos de este laboratorio creativo, es la gran atención que le brindan al uso de los nuevos medios, como, por ejemplo, el empleo de interfaces musicales electrónicas, o de la video proyección audiovisual multicanal.

Una de las últimas investigaciones de este colectivo artístico, ha estado centrada básicamente en explorar las relaciones que se logran establecer entre los ritos festivos, y la violencia ejercida en el país. Esta investigación ha sido denominada como: *Proyecto de Anatomía de la Violencia en Colombia*, y desde sus inicios, en este trabajo se han desplegado tres modalidades entre sí; las cuales se han logrado establecer, al señalar y diferenciar particularmente a los tres mayores grupos generadores de violencia de Colombia durante los últimos cuarenta años: paramilitarismo, narcotráfico y guerrilla. Sin embargo, todas estas tres modalidades tienen a su vez como elemento unificador, el vínculo que se logra establecer hacia diferentes tipos de ritos festivos llevados a cabo en Colombia, la fiesta pública, privada e íntima.

Una de las principales obras que ha derivado de su proyecto de investigación, ha sido el tríptico denominado como *Los Incontados* (2014), dentro del cual, la cámara de video ha sido usada al mismo tiempo como herramienta de registro durante el trabajo de campo en la etapa de investigación; y del mismo modo, utilizada en la realización de varios audiovisuales, incluidos dentro del montaje final interdisciplinar de la obra. Dentro de los objetivos de la investigación, uno de los más relevantes ha sido estudiar la *Fiesta de los Santos Inocentes*, llevada a cabo todos los años entre el veintiséis y el veintiocho de diciembre, durante las fiestas navideñas en el

municipio de Guapi, ubicado en el departamento del Cauca al suroeste del territorio colombiano. Por cierto, uno de los acontecimientos relevantes de esta peculiar festividad, según palabras de Abderhalden (2016), emitidas durante y para el ciclo de conferencias de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia (2016, junio 20), es el que afirma que, durante el día del veintiocho de diciembre, las personas llevan a cabo una alteración de sus roles mediante tres estados de diferencia. En el primero y más evidente, es que se lleva a cabo un cambio de género por parte de los hombres, vistiéndose estos como mujeres. En el segundo, hay un cambio de etnia al emplear la comunidad afrodescendiente, una máscara con las características físicas del hombre blanco. Durante el tercero, hay un cambio de rol utilizando un látigo para castigar a las demás personas; del mismo modo como el hombre blanco en siglos atrás, lo había utilizado para castigar al afrodescendiente.

Conviene subrayar que, en la práctica de este ritual llevado a cabo durante estas festividades, se le dan latigazos en la calle a toda aquella persona que no posea una máscara sobre su rostro, mediante la cual pueda camuflar su verdadera imagen. Con este acto, lo que se pretende es que las personas descarguen su frustración y energía acumulada durante todo el año, con el objetivo de liberar toda esa tensión interna mediante un acto de catarsis. Asimismo, el hombre de color de cierto modo se está vengando por tanto dolor ejercido anteriormente en contra suya, por parte del hombre blanco durante la época de la esclavitud. Una de las partes del ritual festivo en la cual se descarga colectivamente la rabia que tiene la población local contra los actores del conflicto armado; tanto a los paramilitares como a la guerrilla, es aquella parte en la que todos los participantes del ritual festivo, desinhibidos debido al consumo de alcohol y sin miedo, cantan al

unísono: "váyanse de aquí paracos, váyanse de aquí guerrillos, váyanse de aquí paracos, váyanse de aquí guerrillos" (Facultad de Artes-UN, 2016, junio 20).

Por otra parte, en el *Tríptico de Los Incontados* las tomas realizadas como registro tomadas durante la fiesta de los santos inocentes son al mismo tiempo presentadas como parte del montaje final de la obra definitiva; y de estos registros, deriva a su vez una videoinstalación con performance, titulada: *Variación sobre los Santos Inocentes* (2011), en la cual se encuentra una tabla ubicada espacialmente en un ángulo de 45° con micrófonos adheridos a su superficie, sobre la que un actor pega latigazos cargados con una profunda energía, produciendo rítmicas temporales, sonoras y corporales de distinta índole, proyectando mediante esto una gran cantidad de desahogo catártico. Asimismo, sobre la parte posterior de la tabla se encuentra ubicada una videoinstalación con una pantalla reproduciendo imágenes de la fiesta de los santos inocentes, capturadas en el municipio de Guapi.



Fotografías 27 y 28. Mapa Teatro, *Variación sobre los santos inocentes*, videoinstalación y performance, 2011. Imagen tomada de <https://www.mapateatro.org/es/cartography/variacion-sobre-los-santos-inocentes-pq11-prague-quadrennial-performance-design-and>

Otro de los estudios hechos por Mapa Teatro en su investigación es el proyecto titulado *Anatomía de la Violencia en Colombia* (2010-2014). Éste se dedica específicamente a analizar los rituales festivos llevados a cabo por los grupos narcotraficantes de las décadas del ochenta y noventa en el país, y muy especialmente, los que son realizados por el cartel de Medellín bajo la dirección del narcotraficante Pablo Escobar Gaviria. Cabe señalar, además, que de este estudio realizado por el laboratorio experimental de Mapa Teatro ha surgido la obra titulada *Discurso de un hombre decente*, dentro de la cual, una videoinstalación hace parte de manera integral del montaje escénico multidisciplinar de la obra.

En este proyecto artístico la capacidad que tiene el material audiovisual de servir como documento, ha sido utilizada por el grupo de personas del laboratorio creativo para indagar sobre diferentes documentos archivísticos guardados en video, referidos a las fiestas del extinto jefe del cartel de Medellín, Pablo Escobar Gaviria. Gracias a esta investigación archivística, como afirma Abderhalden, en el video realizado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia (2016, junio 20), es que se ha podido llevar a cabo una instalación audiovisual que se encuentra integrada dentro de la escenografía total de la obra, en la cual se da a conocer un falso documento sobre un falso discurso, que "supuestamente" emitiría Pablo Escobar Gaviria en caso de ser algún día elegido como el presidente de los colombianos.

De igual manera, la última videoinstalación que se considera independiente dentro del montaje escénico interdisciplinar de las obras, llevadas a cabo por el laboratorio artístico. Es la videoinstalación titulada *Akulliku* (*variación sobre el discurso de un hombre decente*), presentada

en la Academia de Artes de Viena (Austria) durante el mes de junio de 2013. En esta video proyección multicanal sobre cuatro paredes simultáneas, se exhibe de manera muy respetuosa y discreta, el acto ritual llevado a cabo íntimamente por parte de un indígena de origen boliviano, que se encuentra masticando hojas de coca; acto ritual que recibe el nombre indígena de *Akulliku*, el cual le da además el nombre a la videoinstalación. Esta acción de mascar hoja de coca, que para el pueblo indígena puede parecer un acto absolutamente normal y cotidiano, para el pensamiento de países dominantes como los Estados Unidos, puede tener la misma significación que la que conlleva aspirar cocaína. Por lo tanto, el significado atribuido a un culto, o a una acción ritual, depende absolutamente de la percepción comunitaria dada a las acciones desde su propio grupo étnico y cultural. De ahí que, según el autor, se puede deducir que mientras que para un grupo social puede parecer normal la ejecución de una acción ritual, para otro grupo étnico esta acción puede ser totalmente extraña, o hasta ser considerada como ilegal dentro de su concepción política y social.



Fotografía 29. Mapa Teatro, *Akulliku* (variación sobre el discurso de un hombre decente) 2013. Imagen

tomada:

<https://www.mapateatro.org/es/cartography/akulliku-variacion-sobre-el-discurso-de-un-hombre-decente-wiener-festwochen>

3. Principales tipos de violencia asumidos por el arte audiovisual multimedial colombiano

3.1. La violencia política, principal fuente temática del videoarte y del arte intermedial en Colombia

Se puede afirmar, que con el transcurrir del paso del tiempo, en este país la relación que se plantea entre el arte y la violencia, el eje vinculado con el acontecer político ha sido el más preponderante. Sin embargo, al ser la política una actividad que puede estar relacionada a muchos intereses temáticos, como lo social, o lo económico, es muy difícil establecer un punto de corte que determine qué asuntos pertenecen exclusivamente al terreno político, y cuáles no. Asimismo, se puede afirmar que el hombre al ser por naturaleza un ser social, es al mismo tiempo un ser naturalmente político. Según Aristóteles, está en la naturaleza misma del hombre la búsqueda de asociaciones comunitarias, para satisfacer por medio de esto necesidades comunes, convirtiéndose así el matrimonio en el cimiento del núcleo familiar, y por ende la base misma de la vida en comunidad.

El arte cuyas finalidades se encuentran enlazadas y direccionadas hacia temáticas sociales o antropológicas, puede considerarse que tiene fines cercanos a lo político, ya que este se encuentra relacionado íntimamente con lo público y por ende a su vez con lo político. Sin embargo, aunque el hombre sea necesariamente un ser social no todo el arte que plasma tiene fines que tengan que ver necesariamente con asociaciones en este sentido. Por lo tanto, existen ciertos artistas para los cuales su obra necesariamente debe estar comprometida con acontecimientos que conciernen a la sociedad circundante, y otros para los cuales este hecho realmente no tiene ninguna relevancia, sino que su hacer se dirige más bien hacia terrenos de índole estético, centrados exclusivamente en problemas de carácter formal sobre sus propias especificidades preferiblemente dirigidas a los atributos estéticos de la forma. Pero, por otro lado, para el pensamiento de Jacques Rancière

(2011), la estética es definida como el régimen de lo sensible, y esta se encuentra situada en el campo social mediante lo político, mediando las relaciones entre arte y sociedad. Para este autor, la estética se encuentra íntimamente ligada a la realidad, y esta no es necesariamente una especificidad del campo de las artes, sino que se encuentra instaurada directamente en la sociedad, vinculando el arte con la vida misma mediante las funciones corporales de la percepción consciente del mundo real. Por lo tanto, la estética despliega vínculos entre las formas sensibles, conectando así el arte a la vida, y estructurando las diferentes relaciones político sociales.

Por otra parte, para el pensamiento de Rancière (2011), la estética en sí misma no equivaldría como disciplina filosófica, sino que esta vendría siendo más bien un régimen de identificación del arte, es decir, que el arte, más que una concepción en donde permanecen vinculadas todas las diferentes ramas artísticas, es preferiblemente un emisor que las hace visibles, y las materializa corporalmente como un dispositivo de visibilidad. Lo que quiere decir, que el arte audiovisual es "un dispositivo de exposición, de una forma de visibilidad del arte". (Rancière, 2011, p.32). El arte por lo tanto es capaz de configurar espacios de carácter sensible, tejiendo vínculos en el territorio político de lo común, al establecer relaciones personales, espaciales y corporales en el diario acontecer del transcurrir temporal.

Las obras de artistas como José Alejandro Restrepo, Clemencia Echeverri o Juan Manuel Echavarría, por colocar algunos ejemplos, hacen visibles y dan a conocer mediante el uso de dispositivos audiovisuales, su propia visión de los problemas del conflicto armado colombiano, evidenciando mediante esto, su posición como seres enunciadores y sensibles, quienes manifiestan bajo su propia voz todo aquello que les es común en un territorio determinado; de este modo, se convierten en seres comunitarios, estéticos y políticos. Por lo tanto, el lenguaje emitido por medio de sus obras nos da a conocer visiones formales individuales, construidas mediante relaciones

corporales sociales, donde se instauran nuevos puentes en espacios relacionales de conjunción. Según afirma Rancière (2011), la estética relacional entonces, restablece los vínculos entre política y arte, instaurando mediante esto la renovada misión del artista de constituir tejidos sensibles con las personas, y comunidades territoriales, separando eso si claramente, sus objetivos específicos del terreno de la producción mercantil.

De ahí que, una de las videoartistas que busca precisamente entretejer estas relaciones de manera personal en dirección hacia, y con la comunidad, como parte de su proceso creativo sea Clemencia Echeverri. En su videoinstalación/sonido titulada como *Versión libre* (2011), la artista ha sido capaz de establecer relaciones directas no con las víctimas, como suele hacerse habitualmente en las obras de arte vinculadas al conflicto armado colombiano, sino más bien con los verdugos, con los victimarios y excombatientes de los diferentes grupos al margen de la ley. De manera que la artista con esta videoinstalación, en la cual emplaza múltiples proyectores de video, lo que pretende, como esboza Chirolla (2011), es darle a entender a los espectadores, que los victimarios igualmente, son seres que sufren permanentemente de un arrepentimiento interior, causado este por las continuas remembranzas mentales que aparecen gracias a las diferentes acciones bárbaras cometidas en su pasado delictivo; las cuales permanentemente parecen agitarles los principios morales muy al interior de su propia conciencia. Por lo tanto, mediante esta obra, la artista está demostrando que el arte es capaz de escudriñar en sensibilidades escondidas muy al interior de los seres humanos, y gracias a esto, según el autor, es que este es un dispositivo de visibilidad, porque individualmente indaga muy en el fondo, pero es capaz de sacar esas sensibilidades a flote, enunciarlas, y evidenciarlas, como un dispositivo de exposición que es capaz de hacerlas perceptibles a simple vista para sus espectadores. Por consiguiente, la artista logra mediante esta obra, "volver visible aquello que no lo era, y hacer que sean entendidos como

hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos" (Rancière, 2011, p.35).

Por otro lado, aunque el arte y la política en sus acercamientos puedan permanecer imbricados el uno junto al otro, no quiere decir esto que el régimen de identificación de las artes de por sentado, que el llamado "arte político" pertenezca necesariamente al régimen estético del arte. Es decir, según el pensamiento de Rancière (2011), existen tres regímenes, o sistemas de identificación de las artes, el primero es el *régimen ético de las imágenes*, en el que no existe propiamente arte, sino más bien imágenes. El segundo, es el *régimen representativo de las artes*, mediante el cual las obras obedecen necesariamente a su función representacional, y el tercer sistema es conocido como el *régimen estético del arte*, en el que las propiedades de la obra de arte no obedecen a su función representacional ni de perfección técnica, sino más bien, por la manera en que se le asigna una determinada forma o apariencia a lo sensible. Es decir, que esta apariencia es realmente libre, no obedece a reglas ni a cánones establecidos, sino que realmente es libre de modelos determinantes. "Es arte porque define a los objetos del arte por su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación" (Rancière, 2011, p.42). Esta independencia de las formas del hacer sensible, surge entonces como una nueva semilla de formación ética y humana, tanto para la formación personal, como la colectiva.

Igualmente, en cuanto a lo que concierne con las antiguas críticas hechas a las obras de arte puro, en relación a que se cree, que este tipo de arte olvida por completo los vínculos que se puedan establecer con la comunidad social, el nuevo régimen estético del arte, se encargaría entonces de restablecer estas antiguas relaciones entre las artes puras y la comunidad, debido a que la creación del arte abstracto, por colocar un ejemplo, surge según lo plantea Kandinsky (1989), gracias a que el nacimiento de este estilo artístico, se encuentra motivado por el principio de "necesidad

interior", es decir, que el acto creativo surge directamente desde el vínculo que se logra establecer entre el artista productor y su espíritu, vínculo gracias al cual, se crean entonces las obras de arte. De ahí que, es gracias a esta relación que se logra establecer hacia el espíritu, que surge el principio de la "necesidad interior", motivo que termina nuevamente vinculando a las artes puras con la sensibilidad humana, vital y comunitaria. Por consiguiente, es este tipo de sensibilidad artística desde donde debe partir un nuevo tipo de sociedad, remplazando así a la marchitada revolución política y creando más bien una nueva forma de comunidad, que base realmente sus raíces éticas y educativas en la sensibilidad, construyendo por medio de ella un nuevo tipo de territorio, humano y comunitario. Por ende, este tipo de sociedad libre no tiende a desligarse de la concepción sobre lo que es la vida en sí misma, lo que quiere decir, que política, arte, educación, religión, sociología etc., permanecen unidas entre sí, y sus fines se encuentran direccionados todos a un mismo objetivo vital y común.

Consecuentemente se puede decir entonces, que si bien la mayoría de los videoartistas que instauran en su obra vínculos hacia el mundo social y político, tienen acercamientos direccionados hacia lo que Rancière denomina cómo *régimen representativo de las artes*, en vista a que la mayoría de sus obras poseen funciones representativas vinculadas con las imágenes que suelen emplear, sus proyectos artísticos se encuentran más bien ubicados preferentemente en el denominado *régimen estético del arte*, debido a que estos artistas, independientemente están impregnando de sensibilidad las imágenes que crean artísticamente, las cuales además, no poseen ningún vínculo que las conecte directamente con el medio comercial. De ahí que, según Rancière (2011), los artistas mediante la sensibilización de las formas están conectando el arte a la vida, y por ende al mismo tiempo, logran instaurar un vínculo de orden social y político.

Ahora, en lo referente a una de las obras que establecen este lazo hacia lo político y lo comunitario, se encuentra *Cal y canto* (2002), una videoinstalación de la artista Clemencia Echeverri, que se encuentra emplazada espacialmente por medio de una distribución organizada de múltiples pantallas que cuelgan del techo, y sobre las cuales se direcciona una video proyección, sobre la cual se va desplazando todo el material audiovisual. De igual manera, debido a este emplazamiento, la proyección visual se logra distribuir sucesivamente entre todas las pantallas, y llena mediante este repartimiento visual toda la sala con la adecuada segmentación entre imágenes y sonidos. Mediante esta obra, la artista pretende evidenciar el traslado y la difícil situación de los indigentes, quienes anteriormente vivían en el barrio Santa Inés, conocido popularmente como El Cartucho.



Fotografía 30. Clemencia Echeverri, *Cal y Canto*, videoinstalación, (2002). Imagen capturada de:

<http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/cal-y-canto>

La obra pretende dar a entender, que la situación del habitante de calle es especial, dado que, según expresa Echeverri (2009), a este se le percibe simultáneamente de dos maneras: por un lado, el indigente es visto como una víctima más de las circunstancias sociales causadas por las diferencias socioeconómicas del capitalismo; por otra parte, este a su vez es percibido como un victimario, causante de violencia y agresión hacia la sociedad. Debido a esto, en la obra se presentan los dos puntos de vista totalmente antagónicos entre sí, por una parte, se pueden observar imágenes de niños indigentes consumiendo drogas alucinógenas como pegante en botellas y disparando armas de fuego; por el otro lado, se observa como los niños consumen los alimentos con las manos totalmente llenas de suciedad. Asimismo, se pueden percibir las violentas manifestaciones efectuadas por los habitantes vecinos al barrio del Cartucho, quienes protestan por la nueva ubicación de los habitantes de calle frente a sus hogares.

De ahí que, Echeverri en su obra logra poner en evidencia las diferenciadas situaciones políticas y sociales que alcanzan a concernir a todos los habitantes de la comunidad, sin enfatizar sólo un punto de vista; como efectivamente suele hacerse muchas veces a través de los diferentes medios de comunicación, que por lo general, se encuentran regulados e influenciados, desde los centros administrativos que posee el estado. Por lo tanto, en esta videoinstalación, la artista logra demostrar que su arte pone a la vista conexiones correspondidas a temáticas directamente políticas, como lo pueden ser, las relaciones articuladas entre habitantes sociales y el Estado. Es decir, que su obra logra insertarse directamente en, y con la comunidad, demostrando mediante ello, que Echeverri es una artista políticamente comprometida con la verdadera realidad nacional.

3.1.1. Cuerpo político y religioso en la obra de José Alejandro Restrepo

Las obras de Restrepo son y han sido una muestra contundente de un tipo de artista cuyo trabajo se encuentra realmente comprometido con los acontecimientos políticos e históricos del país. Por consiguiente, su relación con el hacer artístico suele ser muy diferente a la que asumían los artistas modernos, quienes estaban más concentrados en el descubrimiento de un estilo artístico, novedoso, personal y diferenciador, que, en el hecho de asumir, por ejemplo, proyectos artísticos vinculados directamente con la sociedad, como suelen hacer hoy día los artistas contemporáneos.

Asimismo, en una búsqueda con miras a alimentar el corpus conceptual de su poética, Restrepo siempre ha entablado una relación directa con la literatura de tipo histórico, donde suele muchas veces encontrar el material que le puede servir incluso como estructura temática y formal, para construir posteriormente lo que vendría siendo la obra de arte en sí misma. Por consiguiente, el artista no se vale simplemente de la literatura y de la memoria histórica para alimentar su corpus conceptual de tipo teórico, sino que más bien, esos archivos que encuentra hurgando en el material documental sobre la memoria nacional, los termina asimilando, y replanteando, al relacionarlos bajo nuevas interpretaciones con aspectos vinculados a la historia más reciente del país. Así que, la obra del artista la podríamos terminar relacionando con el llamado arte posmoderno o mejor aún con el denominado arte contemporáneo colombiano, en el que se suelen entrecruzar contenidos de épocas anteriores reinterpretándolos en la actualidad.

La videoinstalación que más hizo popular la obra de José Alejandro Restrepo en el país, fue *Musa Paradisiaca* realizada en el año de 1997. En este trabajo, se puede evidenciar la manera como el artista hace uso de la técnica archivística, mediante la cual, se efectúa una recopilación de documentos de interés, con miras a ser analizados posteriormente, para que funcionen como

detonadores de ideas, para la futura realización de obras de arte, al respecto Restrepo (2016) señala lo siguiente:

Ese día de 1996 apareció una referencia al plátano en el periódico, no era la primera, pero la fecha resonó como un estigma de algo; ya había recortado desde tiempo atrás las noticias relacionadas con la violencia del plátano y se fue armando una carpeta de recortes relacionados entre sí. Los apuntes se originaron de ir sumando esos fragmentos, las imágenes y la *idea*, la idea de una obra que comenzaba a tener en mente. (Como se cita en Díaz, 2016, p.1).

En cuanto a las características visuales que se alcanzan a evidenciar en la obra, esta se encuentra conformada principalmente, por varios racimos de plátano que se encuentran suspendidos del techo, y que según afirma Roca (2016), se equiparan formalmente a la estructura que conforma la columna vertebral humana. Además, estos racimos que se encuentran en un periodo de descomposición, tienen adheridos en la punta de su extremo inferior, unos pequeños monitores de televisión que a su vez direccionan su imagen sobre unos espejos circulares, en los cuales el observador puede visualizar imágenes reflejadas relacionadas directamente con diferentes periodos de violencia de la zona bananera del Urabá antioqueño.



Fotografía 31, José Alejandro Restrepo, videoinstalación, (1997). Imagen capturada de:

<http://www.universes-in-universe.de/columna/col50/img-02.htm>

De manera que, en *Musa Paradisiaca* (1996 - 2016), José Alejandro Restrepo hace referencia a los actos violentos emitidos en contra de la población civil, ocurridos en las diferentes zonas bananeras del país, desde la segunda década del siglo veinte aproximadamente. Época en la cual ocurrió la llamada "masacre de las bananeras" en el departamento del Magdalena, donde se asesinó a un número indeterminado de empleados de la compañía *United Fruit Company*, después de una huelga masiva de sus trabajadores. Por otra parte, el montaje de la video instalación remite formalmente a la violencia de los años ochenta y noventa en la región del Urabá antioqueño, época bajo la cual las tres principales organizaciones delictivas generadoras de violencia, conocidas como: las *FARC*, el *EPL* y los grupos de extrema derecha, denominados como *Paramilitares*, se ultimaban entre sí, para tener el control absoluto de la zona. Por lo tanto, para el autor de la investigación, mediante esta videoinstalación, el artista gracias a la asociación que logra establecer a nivel simbólico como territorial con la fruta del banano, está aludiendo a todo lo que ha sido y fue, el proceso evolutivo de la violencia en Colombia durante todo el transcurrir temporal del siglo veinte. De igual manera, mediante esta obra, Restrepo está refiriéndose a los graves problemas que existen entre el control de poder agrícola y las multinacionales, debido al gigantesco mercado de la globalización, para la muestra un ejemplo: "La multinacional Chiquita, maneja casi el 50% de la comercialización del banano en el mundo y esto le permite manejar los precios a su antojo" (Restrepo, abril 25 de 2018). Por otra parte, *Musa Paradisiaca* se encuentra vinculada a su vez con la religión, otorgándole una fuerza simbólica a la fruta, señalándola como el producto directo del árbol del bien y del mal al que hacen referencia en las escrituras bíblicas.

Por otro lado, al observar todo el proceso evolutivo en la trayectoria del artista, se puede evidenciar que, en su obra el principal elemento figurativo y formal que suele emplear el artista

como un emisor de signos semióticos, es el elemento corporal. Según Restrepo, el cuerpo es usado históricamente por los diferentes grupos violentos y por los creadores del arte religioso, como una especie de superficie sobre la cual se inscriben y se leen señales semióticas. "Podría establecerse una "anatomía política" donde se vería cómo estos cuerpos se ven censurados, encerrados, domesticados, torturados, despresados, aniquilados, respondiendo a fuerzas históricas y míticas, respondiendo a cierta racionalidad perversa" (Restrepo, 2006, p13).

Por lo tanto, todo el trabajo de José Alejandro Restrepo, se ha centrado en poner en evidencia, la manera cómo el cuerpo humano es usado por los diferentes grupos combatientes del conflicto armado colombiano, cómo una superficie sobre la cual se pueden inscribir y leer mensajes de terror y pánico, enviando por medio de ello señales directas a todos los receptores de estos signos visuales. Es decir que estos grupos combatientes, llevan a cabo una labor en la cual son absolutamente conscientes del modo cómo deben de ser transmitidos estos mensajes corporales de violencia y terror, para que estos sean fácilmente asimilados por sus posibles receptores. De modo que, para estas organizaciones violentas de nada sirve emitir señales de terror, si estas no son fáciles de comprender por sus contendientes. Según afirma Restrepo, (2006) para que estos signos emitidos funcionen adecuadamente, y puedan mediante su uso causar un verdadero pánico en sus adversarios, estos signos corporales deben de haber sido transmitidos y estudiados desde generaciones anteriores por los actores del conflicto armado colombiano. Por lo tanto, muchas acciones violentas generadas y transmitidas por medio de los cuerpos violentados, tienen una finalidad didáctica, por medio de la cual se instruye a los compañeros de lucha, mostrando cual es la forma más violenta y cruel, en que se pueden inscribir estos mensajes, para que verdaderamente por medio de ellos se alcance a inducir un verdadero pánico en sus contendientes.

Por otra parte, contextualmente se puede agregar que una de las masacres más recordadas por la población local, es la denominada masacre de *La Chinita*, en la cual perdieron la vida cerca de cuarenta personas, y que sucedió en el mes de enero de mil novecientos noventa y cuatro en la vereda que lleva este nombre, y que se encuentra ubicada en el municipio antioqueño de Apartadó. Asimismo, se puede añadir, que esta población para la época en la cual sucedió esta masacre, se encontraba habitada en su mayoría por trabajadores del sector bananero, y que conjuntamente, el control territorial de la zona, se lo disputaban diferentes organizaciones guerrilleras, tales como las FARC (Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia), el EPL (Ejército popular de liberación), y así mismo, grupos de extrema derecha paramilitar como el de Castaño Gil. Por otra parte, todo parece indicar, según afirma Álvaro Villarraga (2014) (Como se cita en González 22 de enero de 2014) que, desde la década del setenta en el territorio, y gracias al monopolio ejercido por el control de la industria bananera, se han venido produciendo continuamente en la vereda, diferentes enfrentamientos armados y todos causados por el deseo del control territorial. De igual manera, se puede agregar, que todas las investigaciones efectuadas por el Centro de Memoria Histórica, parecen concluir que la masacre de la vereda de la Chinita fue efectuada por miembros de la guerrilla de las FARC.

De igual manera, se puede agregar, que la labor de este artista se ha centrado también, en poner en evidencia un posible paralelo entre lo que ha sido el trabajo iconográfico altamente violento realizado por la iglesia católica a través de todo el transcurso de su historia, junto con el trabajo semiológico producido por las diferentes organizaciones criminales en el acontecer de la historia política de Colombia, preferentemente a partir del siglo XIX. Por lo tanto, al elaborar este paralelo Restrepo evidencia cómo los artistas y creadores de la extensa lista de iconos del santoral católico han sido capaces de registrar, del mismo modo que los grupos armados en Colombia,

múltiples señales violentas de inscripción sobre el cuerpo humano, dándolo a conocer como un emisor permanente de signos de dolor a través de un extenso catálogo, como lo es por ejemplo, el martirologio romano.

3.1.2. La simbología del horror corporal en el periodo de “La Violencia”

Para poder entender cabalmente el contexto de nuestra violencia actual, y la preponderancia que este periodo tiene en la composición de la obra de José Alejandro Restrepo, y de muchos otros artistas que relacionan su obra con la violencia colombiana, es imprescindible entonces dar un pequeño repaso al periodo conocido como "La Violencia" (1946-1965).

Todos los indicios parecen aludir a que este periodo altamente violento de la historia del país, no surgió repentinamente de la nada, sino que es una clara consecuencia de conflictos anteriores como la "Guerra de los mil días"⁸, por lo tanto, se puede deducir que esta guerra obedece a conflictos bipartidistas que no son nuevos, sino que vienen desde tiempo atrás desarrollándose en todo el territorio nacional. Así que se puede afirmar, que este periodo obedece a una disputa generada por conflictos heredados desde épocas pasadas. Sin embargo, un hecho que acrecentó el recrudecimiento de la violencia, fue la llegada a la presidencia del dirigente de línea conservadora Mariano Ospina Pérez, en el año de 1946. Asimismo, se puede agregar, que el principal motivo que acrecentó la furia de todos los seguidores del partido liberal, fue el asesinato del dirigente liberal Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948 a manos de su asesino, Juan Roa Sierra.

De igual modo, es importante destacar, el análisis investigativo que ha realizado el propio artista con mirar a fortalecer su corpus documental, sobre las diferentes tipologías realizadas

⁸ Guerra de los mil días: Fueron numerosos conflictos armados que se dieron por la lucha de poder entre los partidos conservador y liberal, ocasionados por la toma del poder entre los años de 1899-1902.

durante y a partir de este periodo de la Violencia, que tienen que ver principalmente, con los diferentes modos como puede agredir al cuerpo humano. De ahí que, en primera instancia, como plantea el historiador Gonzalo Sánchez Gómez (11 de septiembre de 1990), las acciones violentas durante este periodo se salen de su propio contexto, para transformarse ellas mismas en un terror concentrado. Lo importante en estas confrontaciones no era conseguir una victoria política y derrotar por esta vía al enemigo, sino que lo fundamental, era antes que derrotarlo asesinarlo, acabar con su vida. Por consiguiente, no se derrota al contendiente en el campo político, se asesina corporalmente, e igualmente se le destruye a su vez toda esperanza de dignidad.

Lo que sucedía realmente por aquella época en gran parte del país, es que los seguidores de los partidos veían a los miembros del bando político contrario, más que como unos contendientes políticos, como a sus enemigos. De ahí que, al respecto Gonzalo Sánchez Gómez afirme lo siguiente:

Hay unos rituales del terror, una liturgia y una solemnización de la muerte, que implican un aprendizaje de las artes de hacer sufrir. No sólo se mata, sino que, el cómo se mata, obedece también a una lógica siniestra, a un cálculo del dolor y del terror (Sánchez, 1990, p.18).

En esa época, todo aquel que decidía tomar las armas lo hacía, más que por un acto revolucionario, lo ejercía por una pura convicción personal. Sin embargo, este periodo bélico se puede ver como una batalla entre las clases políticas económicas dominantes, y los dominados. Tal vez, es por este mismo acto de dominación, que el pueblo respondió con tanta agresividad e ira contra sus dominadores. Por otro lado, no se desarrollaban los sucesos violentos simplemente porque sí, sino que realmente estos actos de terror no eran improvisados, todos estos actos bárbaros según afirma Sánchez (11 de septiembre de 1990), obedecían a una estructura, a un plan

de organización, en el que hay: agentes de terror, organizaciones de terror, rituales del terror y finalmente instrumentos de terror. De ahí que, el artista José Alejandro Restrepo (2006), refiriéndose respectivamente a la influencia que han ejercido las acciones violentas practicadas durante los años cincuenta, sobre las acciones violentas ejercidas en el actual conflicto armado, plantee lo siguiente:

En la historia de Colombia del siglo XX podrían detectarse algunas técnicas y procedimientos sobre el cuerpo que parecerían reaparecer con insistencia desde la violencia de los años cincuenta hasta la violencia más reciente. Este “eterno retorno” nos hablaría no tanto de una historia lineal sino más bien de fenómenos recurrentes y de figuras que se reinsertan una y otra vez (Restrepo, 2006, p.1).

Por otra parte, la serie *Estigmas* (2006), hace alusión a la violencia efectuada por medio del desmembramiento corporal, mostrando individualmente una serie de tres objetos escultóricos que tienen relación a su vez, con los estigmas o heridas corporales sufridas por algunos mártires católicos, como San Francisco de Asís o el Padre Pío; que, además parecen poseer un vínculo de carácter religioso relacionado con las heridas sufridas por Jesucristo al ser clavado en la cruz. De ahí que, esta instalación se encuentra conformada por tres objetos escultóricos: cabeza, pies, y manos, los cuales se encuentran hechos en fibra de vidrio, y tienen incrustados en su interior un monitor de video que reproduce archivos tomados de noticieros de televisión, los cuales muestran imágenes asociadas al dolor corporal que sienten algunas personas cuando se hacen crucificar, se auto flagelan, o se cosen los labios como una acción de protesta político social.

3.1.3. El cuerpo gramatical como signo portador de mensajes

Para un artista como Restrepo, todas estas acciones violentas ejercidas por los actores armados de la época de la Violencia, sirvieron como una antesala y fueron transmitidas como mensajes semiológicos, a través del paso de los años, a los nuevos protagonistas de las confrontaciones armadas, como a las diferentes guerrillas revolucionarias y a los diversos grupos paramilitares. Por lo tanto, estas acciones de agresión corporal funcionan como mensajes y códigos de transmisión de la crueldad inhumana, pasadas generación tras generación. "El historiador Gonzalo Sánchez muestra cómo la violencia de los años 70 recupera aspectos de la violencia de los años 20 y cómo la de los años 80 parece un retorno de la de los años 30" (Restrepo, 2006, p.14).

Según este artista, en palabras emitidas por él en una conferencia dada en la Universidad Nacional de Colombia, (abril 16 de 2013), su obra cuestiona las posibles relaciones dadas entre lo que vendrían siendo el cuerpo político y el cuerpo cristiano, de lo cual, él logra deducir qué no existe realmente una relación causa efecto entre ambos, pero sí que existen grandes paralelismos entre los dos. Y es gracias a estas concordancias encontradas por Restrepo, entre lo que ha sido el cuerpo religioso y el político, que su trabajo haya logrado instaurar conexiones entre lo que ha sido la historia del cuerpo en las artes, la religión y la política. De ahí que su obra parece ser un espejo, en el cual se alcanzan a reflejar todos los acontecimientos políticos, religiosos y sociales, que han sucedido en Colombia, no sólo en los últimos cuarenta años, sino que pone a la vista varios hechos vinculados con acciones de violencia, que se han transmitido a modo de huellas, generación tras generación desde que este país se conoce a sí mismo como país.

Por otra parte, en la exposición que lleva como título *Cuerpos Gloriosos* (2008), el artista reúne varias de sus obras más destacadas referidas a la temática corporal político religiosa, dentro

de las cuales, se encuentran, por ejemplo: *Santo Job II*, *Santa Lucia*, *Protomártires*, *Estigma*, *Relicario con Santo Prepucio*, *Santo Prepucio*, entre otras. En cuanto a su trabajo *Protomártires* (2007), se puede decir, que la obra corresponde a un video en el cual aparecen varios actores ejecutantes, quienes se encuentran representando el papel de algunos santos mártires, entre los cuales, es fácil de reconocer a primera vista a santa Lucia, gracias a que su imagen ha sido ampliamente difundida comercialmente, y además, esta es fácil de identificar debido a que siempre se le representa como a una mujer que se encuentra sosteniendo entre sus manos, una bandeja con sus ojos puestos sobre su superficie. Sin embargo, en la obra de Restrepo, esta santa sostiene entre sus manos de igual manera una bandeja, pero los dos pequeños ojos han sido sustituidos por dos monitores de video que reproducen cada uno de los ojos por separado.



Fotografías 32 y 33. José Alejandro Restrepo, *Protomártires* (2007), video-performance. Imágenes capturadas de: vkgaleria.com/es/exposición/cuerpos-gloriosos-2008

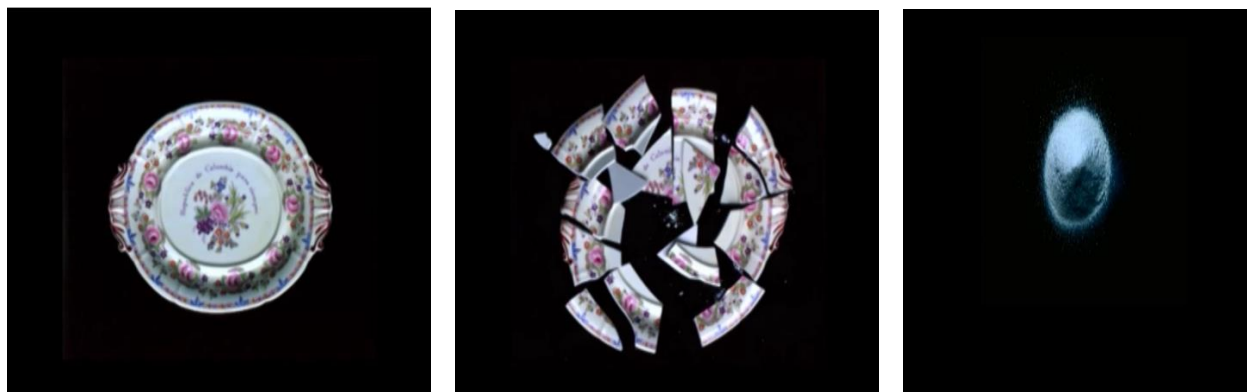
Así mismo, otra de las mujeres santas que aparecen en la obra, puede ser Santa Barbará, o Santa Águeda de Catania, ambas mujeres mártires a quienes le cercenaron los senos, y que en el video se encuentran representadas por una actriz, quien saca desde el fondo de sus senos, varias bolsas de prótesis mamarias la cuales suelen ser usadas quirúrgicamente para aumentar el tamaño

de los senos, y que posteriormente va depositando sobre una bandeja que sostiene con sus brazos. Por otra parte, aparece también una mujer con un hábito religioso realizando una especie de danza ritual con el esqueleto de una caja torácica entre sus manos, las cuales introduce varias veces entre las fisuras o espacios que dejan los huesos entre sí. De igual manera, se muestra la imagen de una religiosa quién sostiene entre sus brazos un modelo anatómico con los diferentes músculos a la vista del cuerpo humano, aludiendo mediante el uso de esta imagen, claramente a San Bartolomé un santo mártir a quién le fue arrancada la piel.

De modo que, en su obra *Protomártires* (2007), el artista reflexiona sobre cómo los violentos conciben el cuerpo no como un todo, sino como una división de partes. Para los grupos armados como los paramilitares por ejemplo, la acción de desmembrar el cuerpo humano cumple una función semiótica de pavor, y al mismo tiempo funciona como una demostración contundente de habilidades anatómicas técnicas, por parte de aquellos miembros quiénes están encargados del desprendimiento corporal dentro del grupo armado. Sin embargo, el artista en esta videoinstalación objetual, transforma a todas estas víctimas del desprendimiento corporal, en entes iconográficos sagrados del martirio santoral católico. Para el artista, cada una de estas partes aisladas funciona a nivel semántico, cómo un símbolo de dolor y sufrimiento, que si bien, la iglesia católica, lo que hace es santificar a todos aquellos seres que sufren y mueren padecimientos corporales en nombre de Dios; Restrepo lo que hace en su obra es beatificarlos de igual manera en mártires, pero no porque murieron en el nombre de Dios, sino en nombre de la república de Colombia. Por lo tanto, cada una de estas partes corporales que el artista representa, están simbolizando las partes anatómicas del martirologio colombiano. "Los campesinos tolimenses conciben la anatomía humana de manera similar a la de un cerdo o una gallina. De esta manera, el acto de desmembrar

y cortar un cuerpo responde a toda una serie de habilidades físico-técnicas y frías convenciones alegóricas (ya no se trata de un ser humano sino de un animal)" (Restrepo, 2006, 19).

Por otro lado, la obra titulada *La Bandeja de Bolívar* (1999), de Juan Manuel Echavarría, es un trabajo que se encuentra conformado por un video mono canal y también por una serie de fotografías. En la obra, el artista recurre a uso de la analogía para referirse a las realidades políticas, económicas y sociales del país. De modo que, el artista en este trabajo hace uso de una copia de la bandeja de porcelana, que fue utilizada para conmemorar los cien años de la fecha independentista libertadora del dominio español. En esta pieza ceremonial, se encuentran además escritas las siguientes palabras: "*República de Colombia para siempre*". De ahí que, el artista utiliza esta pieza de cerámica para emplearla como un *Ready Made*, mediante el cual transforma la significación del objeto quitándole todo su sentido funcional, y convirtiéndolo más bien en un objeto simbólico y artístico, que se encuentra capacitado para reflejar la realidad nacional, la cual para el pensamiento del artista, está desmoronándose y volviéndose trozos, debido a toda la historia bélica de la nación, y a la violenta narco guerra que ha flagelado ya por varias décadas al país.



Fotografías 34,35 y 36. Juan Manuel Echavarría, *La Bandeja de Bolívar* (1999). Video mono canal y serie fotográfica. Imagen capturada de http://jmechavarría.com/gallery/video/gallery_video_bandeja.html

En lo referente al trabajo audiovisual, y a la serie de fotografías, en ellos se puede observar, como la bandeja después de encontrarse totalmente unida, y sobre la cual se alcanzan a leer claramente las palabras "*Republica de Colombia para siempre*", se fragmenta de un momento a otro totalmente en pedazos, después de escuchar un estallido sonoro brutal, y va desquebrajándose gradual y lentamente, hasta quedar convertida en una pequeña montaña de polvo blanco. Por lo tanto, cabe señalar, que igualmente como la bandeja de la obra se volvió pedazos a causa de un violento estallido de violencia, del mismo modo le ha sucedido algo semejante al territorio nacional; debido en parte también, a causas generadas por la violencia armada, donde este se ha quebrantado de igual manera, y en pequeñas fracciones territoriales, conformando zonas narcotizadas y violentadas, vinculadas a su vez con asuntos de interés socioeconómico, y al conflicto armado nacional.

3.1.4. Otro tipo de miradas a la violencia política en la obra de Wilson Díaz y Mapa Teatro

Unos de los artistas que ha direccionado su hacer artístico a la producción de arte interdisciplinar sin dedicarse exclusivamente a una técnica específica, es Wilson Díaz. A finales de la década de los años noventa, varios artistas son invitados por el gobierno nacional a visitar la "Zona de Distensión", ubicada en el municipio de San Vicente del Caguán, situado en el departamento del Caquetá. Esta zona fue concedida al grupo guerrillero de las FARC, con el ánimo de iniciar allí los diálogos de paz con el gobierno nacional, bajo la dirección presidencial del señor Andrés Pastrana. Gracias a esta invitación, como uno de los representantes de la cultura nacional, Díaz produce varios videos y fotografías en la región, uno de los cuales, lleva el título de *Un baño en el cañito*, (2000). En él, el artista muestra un momento íntimo de un grupo de jóvenes guerrilleros, mientras estos toman un baño y se engalanan al borde de una quebrada

Díaz mediante el recurso del acercamiento del objetivo visual que tienen las cámaras de video, es capaz de poner a vista un momento íntimo, mediante el cual se presenta un lado más humano del diario acontecer de los llamados victimarios. Mediante la obra, el artista es capaz de mostrarle al espectador que los llamados victimarios, también tienen un lado sensible y humano, en el cual se preocupan por asuntos no muy relevantes, pero también importantes para los seres humanos, como pueden ser cuestiones relacionadas con la vanidad, por ejemplo. Es más, si no fuera porque hay guerrilleros vestidos con el uniforme puesto, cualquier persona que aprecie las imágenes, creería que es un grupo de jóvenes cualquiera tomando un baño en un río, sin embargo, no sucede así, son combatientes de un grupo armado que aunque puedan parecer a simple vista ser personas pacíficas, muchas veces no sucede así, solo que esta vez el artista no quiso evidenciar ese aspecto violento de sus personalidades en la obra.

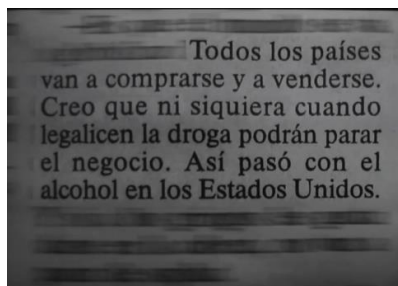


Fotografías 37 y 38. Wilson Díaz, *Un baño en el cañito*. Video mono canal, imagen capturada de:
https://www.youtube.com/watch?v=Fu711BDIp_U

En cuanto a lo que se refiere a su otra obra realizada en la visita al municipio de San Vicente del Caguán, *Julián Conrado y los compañeros*, mejor conocidos como: *Los Rebeldes del Sur*. Díaz es capaz de evidenciar nuevamente, y poner a la vista de todos los espectadores, ese lado humano

que se cree perdido en las personas combatientes de los grupos armados. En este video mono canal, el artista graba a un grupo de músicos del género vallenato mientras tocan en un festival, canciones con letras tiernas concernientes a la belleza angelical de la mujer, o temas referentes a la propia propaganda política del grupo insurgente. Es así como Díaz en su proceso artístico ha intentado sacar a la luz, ese lado sensible que se creía que estaba muy escondido en el fondo de los victimarios, pero que realmente se encuentra ahí, en el diario acontecer de las relaciones con sus otros compañeros de lucha insurgente.

Con el proyecto que lleva por título *Desmontaje* (2015), el grupo Mapa Teatro presenta una videoinstalación múltiple e interdisciplinaria; como es común en sus proyectos de puesta en escena, en la que todo su acontecer gira en torno a la historia real y no real del narcotráfico en Colombia. En este proyecto, se da a conocer un falso discurso que iba a ser presentado en el caso tal de que el fallecido, y ex narcotraficante Pablo Escobar Gaviria, fuera elegido presidente de la nación colombiana. La videoinstalación se encuentra estructurada y se fundamenta, en la obra del mismo grupo titulada: *Discurso de un hombre decente* (2011), en la cual es revelado por la agencia de inteligencia gubernamental conocida como la *CIA*, un microchip que contiene pensamientos del difunto narcotraficante, relacionados al presente y futuro de las drogas, en el caso tal que estas fueran legalizadas dentro del país. Asimismo, en la obra *Desmontaje* (2016), se plantea lo siguiente: "Todos los países van a comprarse y a venderse. Creo que ni siquiera cuando legalicen la droga podrán parar el negocio, así pasó con el alcohol en los Estados Unidos" (Como se cita en Mapa Teatro, 2016).



Fotografías 39 y 40. Mapa teatro, *Desmontaje* (2015), videoinstalación. Imagen capturada de: <http://www.museodeantioquia.co/exposicion/movimientos-de-la-imagen/#/exposiciones/desmontaje/>

De igual manera cabe señalar, que el montaje realizado por la compañía Mapa Teatro, bajo la dirección de Rolf Abderhalden, proyecta las relaciones entre las artes un paso más allá, situándolas como enuncia su director, precisamente en el filo, en la línea, entre las diferentes disciplinas artísticas; no se sabe a ciencia cierta, qué es lo que el espectador realmente está presenciando, si teatro, artes visuales, performance, arte sonoro, videoarte etc. Por lo tanto, ante este tipo de proyectos, el espectador siempre estará precisamente llevado y situado en los límites, y nunca sabrá a ciencia cierta qué tipo de arte es el que está presenciando.

3.2. Violencia medioambiental expuesta a través de la obra de Clemencia Echeverri

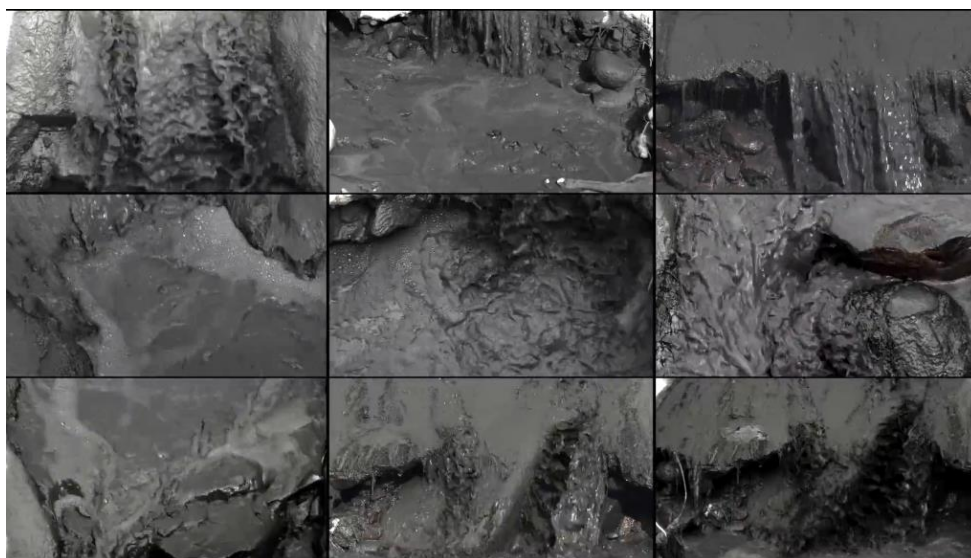
El conflicto armado en Colombia, no sólo ha desaparecido millones de personas a través de la historia de este país. Asimismo, ha sido el causante directo de un gran daño medioambiental en gran parte del territorio nacional. Sin embargo, y hay que dejarlo muy claro, "las luchas ambientales son planetarias. La contradicción capital-naturaleza es cada vez más evidente, es el capital o es la naturaleza, no hay puntos medios" (Zuleta, s.f., p.1). Por consiguiente, el sistema capitalista con su afán primario radicado sobre la base de la adquisición monetaria, es realmente

el que está acabando con el planeta tierra, y todo su sistema medioambiental. El caso de la venta de Isagen es una prueba contundente de esta circunstancia. Primero está la primacía de la ganancia del capital, sobre el bienestar medioambiental de una nación. "Críticos indican el gobierno está entregando el control del recurso natural como el agua, el cual es considerado por expertos como el oro líquido del futuro" (El Colombiano, el 19 de mayo de 2015, p.1).

En su obra *Sin Cielo* (2017), Clemencia Echeverri realiza un acercamiento de tipo relacional y etnográfico con los mineros y habitantes del municipio de Marmato, ubicado en el departamento de Caldas. La artista pretende mediante esta obra, dar a conocer el peligroso problema ambiental que está produciendo la minería ilegal en Marmato, y en los alrededores de este territorio caldense. El proyecto pone a la vista como la explotación minera está devastando, arrasando y convirtiendo lo que anteriormente era conocido como una zona rica en tierras y recursos hídricos, en un territorio de aguas grises, desoladas, y altamente peligrosas para la salud de todos los habitantes, y de los alrededores de este municipio caldense.

Esta videoinstalación, se encuentra formalizada mediante la distribución del contenido visual en nueve pantallas de video, las cuales se encuentran algunas veces mostrando conjuntamente la misma secuencia visual, pero en otras ocasiones esta sincronía no suele ocurrir, debido a que cada pantalla está reproduciendo su propio contenido visual. Es así como, el video comienza mostrando la imagen de una secuencia de un río con un fuerte caudal, y que repentinamente se divide en pequeñas cascadas con el agua de un color turbio que terminan drenando en un río de mayor tamaño. Mientras esto ocurre, en el campo auditivo se escucha un sonido vigoroso de un agua que fluye, mientras que en un segundo plano se va entremezclando poco a poco una música que por sí misma puede ser traducida emocionalmente como angustiosa. Posteriormente, aparecen figuras de hombres con baldes vertiendo agua turbia sobre un río,

mientras que se observan delgados riachuelos grises que contrastan con el color dorado de la arena que los bordea. Para finalizar, en medio de esta música intimidante, se alcanza a divisar mediante la toma de un plano general, un campamento situado al borde de un desfiladero, mientras que las manos de un hombre van moviendo circular y repetitivamente una batea, que se encuentra cargada de pura tierra de un color gris con sedimentos.



Fotografía 41. Clemencia Echeverri, *Sin Cielo* (2017), Videoinstalación. Imagen capturada de:

<http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/sin-cielo>

Así que, después de visualizar la obra, se puede afirmar que la artista, si bien no está haciendo uso de las imágenes que normalmente se suelen asociar con la violencia, está mostrando de igual manera, imágenes de alto contenido violento, solo que esta vez el cuerpo de la posible víctima se ha trastocado, ha mutado y en vez de venas y sangre tiene agua, tierra y vegetación. De ahí que, en la obra se está evidenciando el gran problema de contenido ambiental que está generando el negocio de la minería ilegal, y no sólo en el departamento de Caldas sino a nivel nacional. Además, según afirma la Defensoría del Pueblo (2015), el mercurio es un metal pesado que al ser liberado en el ambiente sin control, se transforma rápidamente en un mineral altamente

tóxico para los organismos vivos conocido como *Metilmercurio*, el cual deteriora y envenena todo lo que va encontrando a su paso. Conjuntamente, la Defensoría del Pueblo dice que:

El Metilmercurio es un potente neurotóxico, que afecta el sistema nervioso y el desarrollo del cerebro humano, además puede atravesar la barrera placentaria y causar daño reproductivo, la exposición crónica a este elemento provoca problemas motores y de visión, las exposiciones agudas están asociadas al deterioro permanente del lenguaje, de la atención y de la memoria en los niños (Defensoría del pueblo Colombia, 2015, p.155-156).

Por lo tanto, se puede concluir, que con la videoinstalación *Sin Cielo* (2017) la artista presenta otro tipo de violencia, que, si bien no se realiza directamente en contra de los seres humanos, puede ser tal vez peor porque se está deteriorando a su vez un hábitat que no se sabe a ciencia cierta si se pueda volver a revitalizar, además, de que se le puede estar haciendo daño indirectamente, a la gran cantidad de personas y organismos vivos que habitan en estas tierras.

3.3. El desplazamiento, los "NN" y la desaparición forzada, como asuntos importantes para los artistas audiovisuales en el país

3.3.1. El desplazamiento forzado en Colombia desplegado a través del arte audiovisual intermedial

Según un estudio realizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica, Colombia ocupa el deshonroso segundo lugar a nivel mundial, con el mayor número de personas desplazadas forzosamente en el mundo. Todos los estudios realizados parecen concluir que la principal razón de estos desplazamientos masivos ha sido la violencia. "Los casi seis millones y medio de colombianos que han sido desplazados forzosamente de sus lugares de origen lo han sido por causa del conflicto armado, obligados a huir de sus tierras en medio del fuego cruzado y las amenazas de los actores armados" (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015, p.17). Además, todo parece indicar, que la codicia de la posesión de tierras por parte de los grupos alzados en armas, es uno de los principales motivos para que la insurgencia haya causado tantas víctimas por desplazamiento forzado en esta nación.

Hay que mencionar además que, este deseo de posesión territorial de los grupos insurgentes, es motivado muchas veces por la industria del narcotráfico. En vista de que, las tierras tomadas a la fuerza suelen ser usadas la mayoría de las veces, para la plantación de cultivos ilícitos como el de la cocaína. Por otra parte, no son sólo los territorios deshabitados los que son causantes de graves problemas socioeconómicos, a su vez, son todos los municipios y las principales

ciudades receptoras de estas poblaciones desplazadas, las que también entran en conflictos espaciales y socioeconómicos porque no suelen estar preparadas para la llegada de estos éxodos masivos de personas desterritorializadas. De igual manera, cabe señalar, que los antiguos paisajes van mutando poco a poco; lo que se veía antes como un pueblo habitado con niños corriendo en sus parques o en las escuelas, se va transformando lentamente en un paisaje desolado compuesto por casas, escuelas y hospitales, sólo poblados actualmente por la maleza y el polvo, que los va devorando lentamente. Más aun, no sólo mutan las construcciones arquitectónicas, se transforman igualmente los paisajes naturales debido al cambio de plantación de los nuevos cultivos, y al nacimiento de maleza natural que crece libremente sin que nadie la gobierne.

De ahí que precisamente, la serie de videos: *Testigo invisible* (2013), *Una Lección* (2014) y *Darwin* (2014), y de la misma manera, la serie fotográfica titulada: *Silencios* (2013), realizada por Juan Manuel Echavarría en colaboración con Fernando Grisales, formal y conceptualmente evidencian este tipo de circunstancias, derivadas todas desde el desplazamiento masivo, en las cuales la naturaleza y las construcciones arquitectónicas, como las escuelas por ejemplo, se van transformando lentamente hasta convertirse en el hábitat ideal para el nacimiento de las marañas vegetativas y los animales, que vienen siendo entonces aquellos nuevos poseedores, y residentes de estos desamparados territorios.



Fotografía 42. Juan Manuel Echavarría, Darwin (2014), Video y Fotografía. Imagen capturada de:

<https://vimeo.com/178982870>

Sin embargo, cabe recalcar que, para el artista los animales y la naturaleza la mayoría de las veces son los únicos y verdaderos testigos, precisamente de aquellos sucesos macabros causantes de tantos éxodos masivos, que suelen ocurrir en las zonas rurales debido a la extensa duración del conflicto armado colombiano. De ahí que, la obra audiovisual *Testigo invisible* (2013), justamente se relaciona con este acontecer, debido a que precisamente son los animales como las chicharras que se escuchan en la banda de sonido, o la vegetación circundante que se encuentra en medio del paisaje, muchas veces los únicos testigos de tantos hechos sombríos, ocurridos a escondidas de la visión de los hombres, en las zonas veredales campesinas del territorio nacional. De ahí que un campesino desplazado de Mampuján (2016) diga lo siguiente: "Y como el único que puede contarlo es nuestro árbol testigo mudo, así que prácticamente esas últimas palabras nadie las conoce" (Vice, 2016, 05, 04).

Se debe agregar, que esta serie de videos y fotografías creadas por el artista entre los años 2013 y el 2014, fueron realizadas en parte gracias a la invitación que le hacen los habitantes desplazados del municipio de Mampuján, ubicado en los Montes de María en el departamento de Bolívar. Quienes, después de estar alejados de su tierra durante diez largos años, deciden retornar al municipio, invitando a Juan Manuel Echavarría en este regreso a casa, después del prolongado éxodo.

Por otra parte, otro de los trabajos audiovisuales que está explícitamente vinculado con el fenómeno del desplazamiento forzado en Colombia es la videoinstalación de Rolf Abderhalden que lleva por título *Camino* (1997-1998). En ella mediante el recurso de una video proyección doble, sobre paredes que se sitúan una totalmente al frente de la otra, a modo de espejo, se puede visualizar como un sujeto cuyos ojos se encuentran vendados, va caminando y trasladando de una pared hacia otra con sumo cuidado y muy lentamente, cada una de sus pocas pertenencias, entre las cuales están: una cobija, una almohada, el colchón, la cama, una maleta, sus zapatos, su camisa, su pantalón etc.

Con esta obra, según el autor de la investigación, el artista es capaz de evidenciar, como los desplazados son seres ciegos quienes sólo tienen realmente asegurado su pasado, pero que de su futuro no tienen certeza alguna, y por lo tanto, caminan a tientas sin ver claramente hacia qué dirección va encaminada su vida. Además, el hecho de que tenga el protagonista de la videoinstalación los ojos vendados, puede significar simbólicamente según las imágenes del tarot, miedo, confusión o incertidumbre, según se logra afirmar en todotarot.wordpress.com (2011). Asimismo, y tal vez puede ser el concepto más preponderante tomado de la interpretación de la videoinstalación, es que se puede deducir que la víctima de desplazamiento, no solamente

abandona el territorio donde tenía situado su hogar, su parcela, sino que de igual manera, deja atrás sus pertenencias de uso



Fotografía 43. Rolf Abderhalden, *Camino* (1997-1998), videoinstalación. Imagen tomada de <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?ver=1&idfoto=228672>

diario que le ayudan a construir la identidad de su ser, de lo que lo dignifica como persona, y lo hacen un sujeto individual, tanto en su existencia, como en su esencia, mostrándolo como una persona con gustos, pertenencias y rituales cotidianos del diario acontecer. Por lo tanto, no se trata simplemente del pantalón o la cama de alguien, se trata de un pantalón y una cama que le pertenecen a alguien específicamente, con nombre, apellido, gustos, cultura, y con una identidad perdida que va dejando atrás, porque en el lugar y en la nueva dirección a la cual se dirija, ya no

va a gozar del mismo reconocimiento que lo identificaba antes como sujeto, reconocible y querido por amigos, familiares y vecinos.

4. Algunas cualidades que caracterizan el estilo personal de la obra de cierto artistas audiovisuales que trabajan el tema de la violencia en Colombia

"El arte está formado de innumerables intenciones, ideas, sensibilidades, estéticas, etc. que hacen que una obra cobre su propio sentido, según el autor que la realice, la época y, en resumen, el contexto en el que se dé".

Patricia Castiñeyra Fernández

4.1. El entrecruzamiento dialéctico que logra establecer José Alejandro Restrepo entre arte barroco, moderno y contemporáneo

Se puede establecer, sin lugar a dudas, que una de las principales particularidades que logra albergar en su conjunto la obra de Restrepo, es aquella mediante la cual metodológicamente el artista consigue realizar entrecruzamientos entre lo que puede ser considerado como arte contemporáneo y lo que a nivel histórico es conocido bajo el rótulo de arte barroco. Sin embargo, es preponderante establecer que todo este empalme que logra instaurar Restrepo en su obra, se debe principalmente a que el artista ha podido encontrar, gracias en parte a su trabajo de exploración investigativa, características comunes entre lo que se ha distinguido históricamente como arte barroco y la temática vinculante entre religión, cuerpo y violencia, que ha venido trabajando en el transcurso de varias décadas este artista multimedial contemporáneo.

De igual manera, se puede pensar que el trabajo de este creador posee todas las especificidades necesarias para ser inscrito fácilmente en los movimientos artísticos del

neobarroco⁹, o del también llamado arte posmoderno¹⁰, los cuales instauran indistintamente posibles conexiones históricas y artísticas con obras realizadas en periodos históricos anteriores. Sin embargo, según la opinión de este autor, la conexión que establece este artista con el arte barroco, y con el arte que ha sido a su vez producido en periodos posteriores, tiene ciertas características cercanas a lo que Walter Benjamin ha denominado como las "Imágenes Dialécticas", las cuales vienen siendo entonces, "aquellas imágenes que permanecen inconclusas, abiertas de par en par a cualquier nueva lectura, y dispuestas a comunicar sentido a perpetuidad" (De Luelmo, 20 de marzo de 2007, p. 172), además, igualmente lo que se pretende al abordar la lectura de imágenes bajo este método ideológico designado por Benjamin como "*la imagen dialéctica*", es a su vez parecido, a lo que Kofman ha denominado como "*Presentismo*", el cual busca "construirle un nuevo sentido que nunca existió como tal y que ha de crearse necesariamente desde el presente" (De Luelmo, 20 de marzo de 2007, p 172). Es decir, Restrepo ha indagado en cuáles vendrían siendo aquellas cosas, o cualidades históricas y artísticas afines, que se han dado entre periodos históricos anteriores, y la temática religiosa y/o sociopolítica de su obra contemporánea. Por lo que el artista no suele vincular en su trabajo imágenes artísticas realizadas con anterioridad por un impulso caprichoso o por una decisión tomada al azar, sino porque existe en estas imágenes un vínculo específico, que puede ser simbólico, histórico o conceptual, con la temática general de su obra. Por lo tanto, "la imagen no es portadora por sí sola de su sentido, ni puede el historiador conferirle uno por capricho, sino que el sentido real de cada imagen nace de

⁹ Neobarroco: Según el Diccionario de la Universidad de Oxford este es un movimiento artístico de recuperación de los modelos propios del Barroco no clásico, desarrollado en los años centrales del siglo XIX.

¹⁰ Posmoderno: Según Fiz (2001), es un movimiento cultural de finales del siglo XX, que reacciona en contra de los objetivos lineales, progresistas, y novedosos, de la experimentación artística llevada a cabo por las llamadas vanguardias de la modernidad.

una colisión entre ella misma, que viaja hacia nosotros desde el pasado, y la mirada que la lee en la actualidad" (De Luelmo, 2007, p. 172).

Además, según testimonia De Luelmo (20 de marzo de 2007), el espacio en el cual suele estar situado el concepto de "imagen dialéctica" planteado por Walter Benjamin, no está dibujado de una forma lineal, como suele estar dibujado el concepto temporal progresivo de la historiografía dominante, sino que más bien está situado dentro de un espacio esférico donde puede rotar constantemente de arriba abajo y de izquierda a derecha libremente. Por lo tanto, esto quiere decir que esta imagen dialéctica permanece en una activa circulación constante, sin seguir ningún lineamiento temporal de progreso. Conjuntamente, este tipo de relación temporal dialéctica que Benjamin instaure sobre la imagen hace que esta permanezca siempre abierta y continuamente inconclusa; abierta a nuevas y permanentes conversaciones, o interpretaciones por parte de los nuevos lectores.

Así mismo, cabe anotar, que el pensamiento que Benjamin establece sobre la noción de la imagen dialéctica, quebranta la percepción de un tiempo que para él no debería de ser comprendido y leído como lo hace la corriente del historicismo¹¹, es decir, de una manera continua, lineal, y homogénea, sino que más bien, debería de ser percibido como si fuera un continuo ir y venir. De forma que, el autor vincula su ideología de la "imagen dialéctica", la cual quiebra totalmente el pensamiento de índole historicista, con la ideología revolucionaria comunista, al establecer, que con este tipo de imagen está transgrediendo rotundamente a un sistema dominante hegemónico,

¹¹ Historicismo: Es una corriente de pensamiento que cree que los acontecimientos históricos, solamente son comprensibles si se consideran como parte integral de un proceso histórico continuo.

que por siglos ha sido establecido por aquellos pensadores que históricamente han manipulado todos los asuntos relacionados con el poder, como las monarquías o la Iglesia romana por ejemplo.

Por otra parte, y gracias a la importancia que José Alejandro Restrepo le otorga en su obra a la religión católica y al arte barroco producido en América y España, se puede inferir que su producción artística tiene un fuerte vínculo con aquellos pensamientos que le dan forma al movimiento neobarroco; sobre todo, si nos atenemos a la idea, según afirma Vidal (26 de abril del 2012), que tienen algunos autores como Eugenio D'Ors, o Walter Benjamín, quienes plantean que la estética del barroco realmente nunca ha desaparecido del todo, sino que ha tendido a repetirse en diferentes épocas y ha intentado permanecer fija o asentada, especialmente en aquellos países de descendencia hispanoamericana.

De manera que el trabajo de Restrepo, al estar intrínsecamente ligado con todas las manifestaciones violentas que son transmitidas por medio de las imágenes de la iconografía religiosa del santoral católico, se vincula de igual manera con la causa primordial que produjo el nacimiento del arte barroco, es decir, la contrarreforma llevada a cabo por la Iglesia Romana después del Concilio de Trento¹² (1545-1563). Consecuentemente, la obra de este artista parte directamente desde todas aquellas repercusiones que se lograron generar, especialmente en los países americanos, por el objetivo evangelizador dominante y el empleo de las imágenes religiosas producidas por los artistas de la contrarreforma católica; hecho que vincula su producción artística con el movimiento neobarroco.

¹² Concilio de Trento (1545-1563): Fue un concilio ecuménico desarrollado principalmente, como respuesta de la Iglesia Católica Romana al pensamiento y divulgación de la Reforma Protestante Luterana. Mediante el cual, se autoriza el uso de la iconografía religiosa como medio de evangelización cristiano.

Para poder entender entonces la conexión que se instaura entre el trabajo de Restrepo y el arte producido a partir de la contrarreforma, es determinante saber cuáles han sido las intenciones primarias que ha conllevado la gran producción de imágenes que se instauró a partir del nacimiento del barroco, especialmente a partir del siglo XVII, primordialmente en los países hispanoamericanos o aquellos colonizados por Portugal.

El barroco, como ya se ha planteado, nace principalmente como una respuesta a varios movimientos que, según traza Portillo (2010), surgen primordialmente en Alemania y mediante los cuales se cuestionaba el dogma de fe efectuado por la Iglesia Católica. Surgiendo de esta manera, la reforma protestante, desarrollada por Martín Lutero en 1517, y en la cual se publicaron primariamente varias tesis en contra de esta Iglesia debido a la comercialización y venta de indulgencias, estableciendo mediante estas figuraciones que la Iglesia Católica se encontraba más preocupada por asuntos de índole económico y político que con aquellos que conciernen directamente a cuestiones religiosas.

Por otra parte, y como lo afirma Argán (1964), durante el período del barroco las artes cumplen una función primordial, debido a que el hombre tiende a plasmar todo visualmente. Ello tiene como resultado un uso excesivo de las imágenes, tal como sucede en la contemporaneidad. Además, es en el barroco cuando los artistas se dan cuenta que la finalidad de su hacer no consiste en descubrir verdades justificadas como en las ciencias, sino que el sentido de su hacer artístico se encuentra más bien direccionado hacia el mundo de la ficción, terreno en donde las apariencias tienen un enorme valor, y en donde estas se encuentran a su vez capacitadas para influir directamente sobre el comportamiento de los hombres. Este hecho repercute efectivamente sobre la gran producción iconográfica cristiana que se desarrolla a partir de este periodo y que tiene como objetivo primordial la evangelización. Según palabras del mismo Restrepo, esta finalidad

continúa vigente, debido a que los grandes imperios de los medios de comunicación, se han enlazado con el poder eclesiástico, con miras a seguir catequizando a los nuevos discípulos, aprovechando el alcance popular de los medios masivos de comunicación, como la televisión o el internet.

Por otro lado, y dada la gran conexión que se logra establecer entre las producciones del arte barroco religioso hispanoamericano y la obra multimedial de Restrepo, es importante tener en cuenta que uno de los principales motivos que ha llevado a que el artista trabaje la relación entre violencia y religión, ha sido el hecho de que ha encontrado en su investigación artística importantes nexos entre la violencia simbólica transmitida y derivada desde la iconografía religiosa barroca y la simbología terrorífica y efectivamente racional que se ha perpetrado y transmitido primordialmente en Colombia a partir de la llamada época de la Violencia (1946-1964). De ahí que toda la información sobre la violencia que se logra transmitir por medio de la imagería religiosa barroca, es captada, asumida, y de alguna manera tomada como un ejemplo visual didáctico, para llevarla a cabo en la práctica real. Por medio de su ejemplo simbólico, se logran perpetuar los actos violentos, particularmente aquellos que se llevan a cabo sobre los cuerpos. Es decir que por medio de estas acciones simbólicas se consigue transmitir un verdadero pánico en todos los individuos que conforman los bandos contrarios. Por lo tanto, la simbología de terror transmitida mediante el desmembramiento corporal, tantas veces efectuado sobre los cuerpos de los Santos Mártires, se convierte así en un instrumento visual didáctico para inducir simbólicamente un efectivo y verdadero pánico en el enemigo. Así pues, el cuerpo agredido es transformado a su vez en cuerpo emisor, ya que "de manera traumática o de forma sutil siempre es posible leer estos cuerpos gramaticalmente, como emisores de signos y como superficies de inscripción" (Restrepo, 2013, p.1).

Uno de los trabajos en los que se puede evidenciar este fragmento que hace parte de la poética estilística de Restrepo y demuestra el vínculo relacional que establece entre las artes del barroco, y los medios audiovisuales contemporáneos, es *Cabeza de San Juan Bautista* (2006). Ésta es una videoinstalación conformada por video, objeto, y la reproducción de una pintura anónima, realizada por un artista durante el siglo XVII. En esta videoinstalación se puede apreciar no sólo que la obra del artista ha estado altamente influenciada por el arte religioso producido a partir del siglo XVII, sino que Restrepo se atreve a incorporar en el trabajo la reproducción de una pintura producida durante esta época. Ello es evidencia de la relación neobarroca que se instaura entre estos dos periodos tan diferentes, pero al mismo tiempo tan parecidos: el barroco y la época contemporánea.



Fotografía 44. José Alejandro Restrepo, *Cabeza de San Juan Bautista* (2006), video objeto y pintura anónima.
Imagen capturada de <http://docplayer.es/26910098-Jose-alejandro-restrepo.html>

Al observar la obra, se puede apreciar a primera vista que se encuentra situado un pequeño monitor de video, reproduciendo la imagen de una cabeza masculina. El monitor está dispuesto sobre una bandeja ubicada directamente al frente de una pintura en la que se puede observar a una mujer sosteniendo de modo similar una bandeja con una cabeza situada sobre ella. Dado que la

obra pictórica muestra una cabeza dispuesta sobre una bandeja, y que de la misma forma se encuentra ubicada la imagen en formato audiovisual, se puede deducir que la cabeza que está siendo reproducida electrónicamente en el monitor de video, y la que se encuentra representada pictóricamente en el cuadro, son equivalentes y están representando al mismo sujeto, en este caso la cabeza de San Juan el Bautista.

De manera que, con esta obra Restrepo está actualizando mediáticamente la representación artística que se ha originado primero pictóricamente de la cabeza de San Juan el Bautista, al traspassarla técnicamente de un estado visual pictórico a una representación visual originada en y por medios electrónicos. Sin embargo, el artista no presenta en la videoinstalación solamente la bandeja con el monitor de video, sino que intenta ir un paso más allá, y origina una relación que se da entre una obra pictórica realizada por un pintor anónimo durante el barroco del siglo XVII y un trabajo audiovisual llevado a cabo por un artista moderno con medios técnicos contemporáneos. El autor instaaura entonces un vínculo relacional entre el barroco y la época contemporánea, dos periodos absolutamente diferentes, pero al mismo tiempo muy parecidos, sobre todo por la gran preponderancia que le han dado ambos al valor de las imágenes.

Asimismo, se puede señalar que la relación que tienen ambas obras (tanto la pictórica como la audiovisual) con la violencia, es un vínculo compartido, debido a que al estar las dos emplazadas como una instalación deben de ser asumidas como parte de un conjunto. Por lo tanto, el acto violento de la decapitación es el mismo, pese a la distancia temporal entre la obra barroca y la contemporánea. La representación del acto violento en sí mismo vendría a tener una forma circular acorde con el pensamiento de Walter Benjamin; es decir, una relación dada entre lo que ha sido y lo que es. Además, esta relación circular y atemporal de la violencia está demostrando que aunque haya transcurrido un tiempo considerable entre el periodo barroco y el actual, muchas formas de

agresión a los cuerpos han sido transmitidas como huellas que han quedado instauradas en la memoria como métodos de transmisión de violencia y terror. De modo que, este artista está demostrando que el método de la decapitación es una acción atemporal y circular, por lo que se evidencia a su vez, la gran eficacia del mismo.

En cuanto a lo que concierne directamente con los diferentes métodos ejercidos por los actores del conflicto armado en la época contemporánea en Colombia, y por medio de los cuales estos actores ejercen acciones violentas en contra de los que son considerados sus enemigos, se afirma que la decapitación ha sido un tópico frecuente en la historia de la violencia colombiana. De ahí que, según Laverde (28 de junio de 2016), se afirme que los diferentes miembros de estos grupos paramilitares armados al margen de la ley, tengan aproximadamente unas treinta y un formas diferentes de producir acciones de tortura sobre los que ellos consideran como sus enemigos. Métodos de estrangulamiento, mutilación, ahogamiento, golpizas, violencia sexual y perturbación psíquica entre otros. Sin embargo, Laverde (28 de junio de 2016) afirma en este artículo, que los diferentes métodos de tortura son empleados exclusivamente como castigo, más no como una estrategia que tenga como objetivo principal recoger información. Sin embargo, es preponderante dar a conocer, que muchos de estos diferentes métodos de tortura, son a su vez combinados los unos con los otros, y por lo general son acciones efectuadas muchas veces antes de ultimar de una vez por todas al enemigo. Además, y como lo afirman los miembros del GMH (2013), muchas de estas masacres efectuadas por los miembros de las autodefensas, son llevadas a cabo cerca de carreteras públicas medianamente transitadas por la población, buscando con ello posibles espectadores con el objetivo estratégico de llevar a cabo una teatralización de la violencia, y mediante esto, poder enseñarle a sus enemigos y a la población civil, la excesiva cantidad de sevicia con que suelen ser ejecutadas muchas de sus acciones bélicas. Asimismo, el GMH (2013)

plantea, que ejecutar este tipo de acciones de tortura y sevicia, ha sido una parte definitiva para el proyecto bélico de los grupos de autodefensas, lo cual queda demostrado, con el hecho de que los diferentes grupos Paramilitares han creado diferentes "escuelas de descuartizamiento" y/o también llamadas "escuelas de muerte", según ha afirmado Francisco Enrique Villalba, alias *Cristian Barreto*, en confesión realizada ante la Fiscalía.

Por otra parte, el corte de cabeza, el desmembramiento corporal y todos estos diferentes métodos estratégicos empleados principalmente por los miembros de las autodefensas en Colombia, pertenecen a una categoría que según la doctora Julia Kristeva, se ha configurado como lo "abyecto", y lo define como aquello que es arrojado, que es excluido y que ha quebrantado las reglas de juego, y que por lo tanto es rechazado involuntariamente por los individuos, además, la autora afirma igualmente que el cuerpo fallecido es considerado como la abyección más contundente, dado que cuando se manifiesta es cuando ha desaparecido todo rastro que lo categorizaba como humano, es decir, se realiza una mutación que parte desde lo humano y termina siendo un desecho biológico (como se cita en Mandel 07 de Diciembre de 2013, p.8).

Por otro lado, es importante para el contexto histórico social, tener claro que los principales grupos paramilitares del país como las AUC, por ejemplo, en el año 2003 y bajo la presidencia de Álvaro Uribe Vélez, establecen en el tratado de Santafé de Ralito un acuerdo con el gobierno, en el cual según plantea el Centro Nacional de Memoria Histórica (2017), se establece un tratado de desarme, desmovilización y acatamiento con la justicia. Sin embargo, es preponderante dejar claro, que a diferencia de los tratados de paz que se establecen entre el gobierno y las guerrillas armadas como las FARC por ejemplo, estos tratados con los Paramilitares no son denominados como acuerdos de paz, debido a que estos grupos según el gobierno, no alzan las armas en contra suya o de la población civil; por lo cual, se puede establecer que la creación de estos grupos de

autodefensas cuentan con el permiso del gobierno, como sucedió en el año de mil novecientos noventa y cuatro, con una creación que fue establecida y acreditada por el estado, de los grupos de autodefensa reglamentarios conocidos como las "Convivir" (Cooperativas de vigilancia y seguridad privada). Sin embargo, muchos miembros de los grupos paramilitares posterior al proceso de desarme, suelen conformar bandas las cuales toman nuevamente las armas con el único objetivo de delinquir; lo que los convierte inmediatamente en criminales sin una reglamentación estatal.

4.2 El universo sonoro es mucho más que un simple complemento de la imagen en la obra de Clemencia Echeverri

Probablemente se deba a los conocimientos musicales de Clemencia Echeverri, que una de las características esenciales en su obra, sea la importancia dada al campo sonoro la cual ha perdurado a través de su proceso como video artista, y que de hecho se ha acrecentado aún más con el transcurrir del tiempo. Por otra parte, este interés por el arte sonoro si bien es algo que se ha venido acrecentando últimamente, no es nuevo en el terreno del arte, debido a que los primeros intereses por este medio artístico vienen desde hace más de un siglo. Específicamente durante el año de mil novecientos trece, fecha en que según Granés (2011), el futurista italiano Luigi Russolo escribe el texto *El arte de los ruidos*, libro en el cual se demuestra un interés por los ruidos producidos por las máquinas de la era industrial. Sin embargo, aunque el texto de Russolo es de alguna manera el inicio del interés por el mundo sonoro de la vida real y cotidiana de los hombres,

es la obra sonora del artista norteamericano John Cage la que realmente ha establecido la importancia y el interés por el campo del sonido en el terreno del arte.

La obra de Echeverri se está acercando cada vez más a la producción específica de trabajos especializados en el arte sonoro. De hecho, ya ha realizado producciones explícitas para este terreno, como su instalación sonora interactiva titulada *Muta* (2006), obra que la artista ha emplazado en el palco presidencial del Teatro Colón, ubicado en la ciudad de Bogotá. En ella, la creadora trabaja temáticamente los grandes beneficios, tanto económicos como políticos, que otorga la adquisición de buenos lugares en los altos estamentos del poder nacional. La producción de esta artista puede ser ubicada en el terreno del videoarte, más específicamente en la producción de videoinstalaciones, pero se puede decir que la creación sonora es un universo en el que la creadora suele ir mucho más allá del simple complemento a la imagen visual. Por lo tanto, aunque Echeverri sea concedida como una videoinstaladora, todo lo que concierne en su producción audiovisual con el mundo del sonido es sumamente significativo.

Muchos artistas audiovisuales recurren al empleo de este tipo de medio artístico por la capacidad que tienen los archivos sonoros para evocar situaciones específicas, concernientes a la memoria auditiva. “La escucha es un proceso íntimo, ligado profundamente con la condición humana, cada uno escucha en función de los otros sentidos y en función de los recuerdos, de sus sentimientos, de sus circunstancias” (Cartagena, 2012, p. 24). Por otra parte, la relación que se establece a nivel fisiológico con el ambiente sonoro está directamente relacionada con la manera como los seres humanos establecen las asociaciones espaciales con los recuerdos. Por lo tanto, los sonidos que rodean el entorno cotidiano de un individuo están intrínsecamente ligados con las asociaciones que se establecen a nivel mental, entre este espacio determinado y la memoria individual. De ahí que muchos artistas suelen beneficiarse de esta asociación que se establece entre

el ambiente o el paisaje sonoro y la memoria, y se valen de ello para realizar obras sonoras y/o audiovisuales alusivas a las reminiscencias colectivas o individuales de un entorno determinado.

Una de las obras en las cuales Echeverri realiza un planteamiento audiovisual que se conecta con la memoria y con algunas características formales alusivas al paisaje sonoro, es la videoinstalación titulada *Nóctulo* (2015). En ella la artista elabora una estructura cúbica formada por varias paredes hechas de un material poroso y casi translúcido, sobre las que se proyecta la información visual desde adentro del espacio cúbico, es decir que el material audiovisual no se encuentra dirigido desde el exterior, sino direccionado desde adentro. Igualmente, la artista realiza una disposición cuadrafónica de parlantes, generando con ello una ambientación espacial acústica dirigida hacia el exterior de las paredes del cubo. Por lo tanto, el espectador no establece una relación monofónica o estereofónica con el sonido, como ocurre habitualmente, sino que este queda totalmente inmiscuido por una sensación espacial cuadrafónica, tanto auditiva como visual, que obliga al público presente a circular alrededor de la estructura cúbica audiovisual. A propósito de esta búsqueda que realiza la artista, al intentar que los espectadores sientan una experiencia sensorial en sus proyectos, Echeverri afirma lo siguiente: "Me valgo de la instalación para involucrar al espectador e introducirlo en un mundo construido"(como se cita en Guzmán, 2015, p.6), además, Guzmán (Abril-Mayo de 2015) también afirma, que la artista utiliza el medio sonoro para alcanzar por medio de éste su propósito de ofrecer una inmersión sensorial lo más completa posible a los espectadores.

Nóctulo (2015), viene siendo una videoinstalación que se estructura formalmente a partir de un cubo, el cual está formado por varias paredes sobre las cuales se proyecta todo el material visual. Al principio se puede visualizar sobre unos muros de material translúcido una especie de llovizna formada por gotas de color blanco, que cae sobre una tierra que produce la sensación de

removerse lentamente. Posteriormente, se alcanza a ver en medio de la penumbra, y gracias a una luz relampagueante murciélagos que cuelgan cabeza abajo, mientras que a través de una especie de pared elástica algo se mueve sobresaliendo desde el fondo. En lo referente al sonido, se pueden escuchar chillidos, aleteos constantes y una especie de llovizna sonora que cae permanentemente. Posteriormente, se alcanzan a distinguir varias frases que, a manera de eco, se van desdibujando lentamente hasta perderse por completo, pronunciando palabras como: "¿De quiénes éramos enemigos?, se las llevaban las desaparecían, viviendas que les metieron candela", entre otras. Luego se ve la figura de un hombre moverse lentamente en la penumbra, y sombras que pasan de un lado a otro ubicadas en lo que parece ser la fachada de una casa en tinieblas. Por otra parte, de nuevo se perciben las figuras de murciélagos que vuelan y se columpian en la oscuridad, y así mismo, en el medio sonoro se escuchan aleteos, chillidos y nuevas voces con un eco lento que pronuncian expresiones como: " ¡Y fue una violencia muy dura!, uno se pone a pensar en todo ese pasado; ¿por qué nos tenían tan abandonados?; Pacora, Salamina" (Echeverri, 2015). A continuación, en el campo visual se puede observar a varias personas reunidas, mientras que la figura de un hombre viejo camina muy lentamente de un lado a otro, en los corredores de una casa que parece estar prácticamente en ruinas, mientras que se escuchan nuevamente voces diciendo: "dijeron que era un secuestro, que no hablaríamos", pero subsiguientemente, se alcanza a percibir auditivamente como esta especie de llovizna sonora crece gradualmente en intensidad, convirtiéndose absolutamente en el centro de atención, mientras que en el plano visual se puede percibir como un fuerte aguacero de granos va llenando las paredes de la pantalla gradualmente, hasta llenarla por completo y terminando con esta imagen toda la reproducción del material audiovisual.

Se puede afirmar que en la obra se encuentran varios elementos que se convierten en los ejes principales del trabajo. Entre estos están: la casa ubicada en la penumbra, los murciélagos, las personas reunidas (en particular el viejo que camina por los corredores de un lado a otro y que posteriormente va desapareciendo lentamente). Por lo tanto, y gracias a la forma traslucida de los personajes que aparecen y desaparecen ubicados al lado de las paredes, en la fachada, y en los corredores, se puede deducir que son fantasmas o apariciones que regresan o habitan de nuevo la propiedad con los murciélagos que sobrevuelan por todas las habitaciones sombrías de la vivienda. Se puede establecer que en el campo de lo visual no hay ningún material que pueda dar cuenta de situaciones relacionadas con la violencia. Por ello, todos los vínculos que se pueden establecer con la violencia están fundados en la información que se da en el medio sonoro. De ahí que estos fantasmas emitan frases relacionadas con lo que ha sido o fue supuestamente su oscuro pasado, tales como: " y fue una violencia muy dura; es que la niña se fue con la guerrilla, yo creo que eso fue lo más horrible que pudo habernos pasado; le metieron candela a la finca, le dijeron que era un secuestro que no habláramos, etc." (Echeverri, 2015).

Por otra parte, Gustavo Chirollo en una conferencia registrada en video sobre la obra, afirma que la videoinstalación está relacionada conceptualmente con el espacio psíquico del inconsciente colectivo, en el cual circulan fantasmas, o imágenes del pasado, que permanentemente están acechando y rememorando contenidos traumáticos relacionados con asuntos pavorosos ocurridos anteriormente (como se cita en NC arte, 2015, abril 23). De ahí, el hecho de que los espectros que hacen parte de la obra de Echeverri, estén refiriéndose repetidamente a sucesos trágicos ocurridos en su vida pasada, muchos de los cuales además son reclamos emitidos a los nuevos pobladores que habitan su antigua morada.

Si bien en un montaje audiovisual la obra debe de ser leída por parte del espectador como un todo y no hay partes que sean más preponderantes que otras, en esta pieza los archivos que se encuentran en los canales auditivos, son metafóricamente como los pensamientos de los fantasmas de todas las víctimas que hacen parte del inconsciente colectivo, vinculado con la memoria del conflicto nacional. Además, y según las palabras emitidas por Clemencia Echeverri, para este proyecto la artista tenía primeramente la intención de realizar una obra de arte sonoro más que una videoinstalación, debido a que quería modificar su modo de trabajo, en el cual habitualmente tiende a partir desde el material visual en la mayoría de sus ocasiones. Al respecto, Echeverri afirma lo siguiente: “En este proyecto pretendía más bien mostrar por el medio sonoro otro tipo de realidades y verdades muy contundentes que pretendía sacar a la luz y poner en evidencia” (como se cita en NC arte, 2015, abril 23).

Con respecto al título de la obra, este tiene que ver con los "Nóctulos", quienes vienen siendo los murciélagos que se encuentran presentes prácticamente durante toda la obra, bien sea en el campo visual o en el sonoro. Además, según afirma López (30 de abril de 2015), varios murciélagos que invadieron una casa, la cual se encontraba deshabitada en el departamento de Caldas, han sido lo que le sirvió a la artista como fuente de inspiración para el proyecto. Por lo tanto, este animal viene siendo la base misma desde donde se genera y se elabora el proyecto como tal. Asimismo, el murciélago es utilizado por la artista como una metáfora de la regeneración de la vida, a diferencia de lo que plantea Fernández (2012), donde se afirma que debido a que el murciélago es un animal nocturno suele atribuírsele simbólicamente asociaciones con la oscuridad y la muerte, como la cultura maya, en la que este animal era considerado como el dios de la muerte.

Sin embargo, en la obra de Clemencia Echeverri el murciélago es el encargado de regenerar la vida esparciendo semillas por toda la naturaleza. Por ello, en la videoinstalación la significación

simbólica asociada a este animal es absolutamente contraria al significado negativo y sombrío que suele dársele en muchas culturas. De ahí que Chirolla, en un video sobre la obra producido por NC-arte (2015, abril 23) afirme que esta videoinstalación es una especie de contrasentido, debido a que este cubo en donde se encuentra emplazada la obra, viene siendo una especie de casa poblada de fantasmas que ha sido abandonada a la fuerza, y que el murciélago vendría siendo entonces, como aquel animal que nuevamente vuelve a poblar y llenar de vida este espacio que se encuentra fuertemente vinculado con actos de violencia. Por lo tanto, la vida y la muerte se conjugan en un mismo tiempo y espacio.

Por otra parte, el hecho de que este animal se ubique espacialmente por medio de señales emitidas en dirección a las superficies, y que posteriormente estas sean de nuevo retransmitidas hacia él, tiene que ver metafóricamente, con la manera como las víctimas después de fallecer a causa de hechos violentos relacionados directamente con el conflicto nacional, emitan mensajes desde el más allá, relacionados con su pasado y su sufrimiento como consecuencia de la violencia emitida en la guerra política nacional. De manera que, es posible, según lo afirma Gustavo Chirolla en NC-arte (2015 abril 23), que la artista seleccione este tipo de efectos de sonido con ecos o retardos temporales, pretendiendo aludir metafóricamente a esta maquinaria auditiva con el que se ubican espacialmente los murciélagos. Además, de que se suele emplear este tipo de efectos de sonido tipo eco, preferiblemente en las voces, que son supuestamente transmitidas desde el futuro, y emitidas tal vez desde una oscura caverna en el más allá. De igual manera, el mismo autor en el video sobre *Nóctulo* (2015 abril 23) plantea lo siguiente:

La voz va y se pierde, es eco, no deja de volver; así, cómo es la alegoría, así como la voz del murciélago que va y regresa para él orientarse, aquí el fantasma sonoro es una voz que va, se vuelve eco y regresa para asediarnos, como un murmullo, además.



Fotografía 45. Clemencia Echeverri, *Noctulo* (2015), instalación multicanal de video y sonido. Imagen tomada de: <http://www.clemenciaecheverri.com/estudio/videoinstalacion/noctulo/>

En cuanto a la relación que instaura la obra con la temática de la violencia armada, queda claro que la videoinstalación tiene un vínculo directo con la situación del desplazamiento forzado de la población prioritariamente rural en Colombia. De ahí que la forma cúbica que tiene la estructura de la videoinstalación aluda a la forma más elemental conformada por cuatro paredes, más el techo y el piso, que tiene habitualmente una casa. También debido a que en las proyecciones se puede visualizar una vivienda estropeada, invadida ya por la vegetación y poblada por animales, se puede deducir que es un espacio que ha sido abandonado. Asimismo, gracias a las voces que son emitidas supuestamente desde "otra dimensión" por las figuras fantasmales que habitaban este hogar, se puede deducir que la vivienda ha sido abandonada debido a acciones violentas ejercidas

en contra de los últimos moradores. Por consiguiente, estos espectros vienen siendo algo así, como los espíritus de las personas desplazadas¹³ por la violencia que habitaban esta morada.

Por otra parte, estas voces de reclamo que se escuchan en el video, son a su vez el testimonio de una gran huella y carga emocional que queda instaurada en la mayoría de las víctimas del conflicto armado. Según afirma el GMH (2013), el miedo y la zozobra son las sensaciones más generalizadas por parte de las víctimas y algunas de ellas afirman sentirlas todo el tiempo. Asimismo, en *Nóctulo* (2015) todo parece indicar que estas huellas emocionales son tan profundas, que son capaces de traspasar la barrera de la muerte y continuar atormentando la "existencia" emocional incluso en el más allá.

Esta situación del desplazamiento forzado ha sido tan enorme en la historia de la guerra nacional, que municipios como el de San Carlos, ubicado en el departamento de Antioquia, según afirman el CNRR, El Grupo de Memoria Histórica, y la Fundación Semana (2011), le ocurrió lo que sus habitantes suelen llamar como un "éxodo total", con más del setenta por ciento de su población desplazada, e igualmente con más de treinta veredas abandonadas en su totalidad por parte de la población, la cual huyo desesperadamente buscando con esto salvaguardarse de la muerte.

Se puede plantear que en la videoinstalación *Nóctulo* (2015) el material sonoro no viene siendo simplemente un elemento secundario del videoarte, sino más bien, un componente primordial del cual se puede partir para encontrar otro tipo de realidades sensoriales, mediante las

¹³ Desplazadas: todas las personas que han sido forzadas a migrar dentro del territorio nacional abandonando su localidad de residencia o actividades económicas habituales, porque su vida, su integridad física, su seguridad o libertad personales han sido vulneradas o se encuentran directamente amenazadas" (Acción Social: Agencia presidencial para la acción social y la cooperación internacional, sin fecha, pp.1).

cuales además, se logra demostrar que no deben de primar siempre las sensaciones visuales sobre las sonoras, como suele suceder habitualmente en la mayoría de trabajos concernientes al videoarte.

Supervivencias (2013) es otra de las videoinstalaciones de Clemencia Echeverri, en la cual es determinante el trabajo con el sonido. Se puede decir, que esta obra es una videoinstalación segmentada en seis canales diferentes sobre los cuales se proyecta toda la información visual, mientras que el material sonoro es distribuido de igual manera, pero por un sistema de sonido multicanal denominado como Dolby 5.1.

La videoinstalación, según afirma Arias (2013), está emplazada de manera que el espectador queda sumergido y rodeado totalmente por pantallas y por un sistema de sonido envolvente. Por lo tanto, la sensación audiovisual circunda total y permanentemente el cuerpo del espectador, lo cual genera sensaciones corporales cinestésicas muy diferentes a las que son sentidas cuando el público está sentado frente a una pantalla y con los parlantes direccionados hacia él. Lo que demuestra que la artista no se queda solamente reproduciendo un material visual proyectado hacia una pantalla, como es lo usual, sino que pretende ir un paso más allá y, por medio del emplazamiento espacial de la videoinstalación, logra generar sensaciones cinestésicas, emotivas y novedosas en los espectadores.

Por otro lado, al visualizar el material audiovisual proyectado a través de las pantallas, se puede ver en un principio cómo al despejarse lentamente la neblina se logra divisar un paisaje montañoso, el cual lentamente se va oscureciendo hasta sólo distinguirse de él, gracias al contraste, unas luces palpitantes semejantes a luciérnagas en medio de la oscuridad. Además, poco a poco, se alcanza a percibir lo que, en medio de la penumbra, parece ser una persona merodeando por los corredores de una casa con chambrana y pisos de tablón, mientras que se escucha claramente el

sonar emitido por los pasos de alguien, que hace rechinar fuertemente los tablones de la casa en la oscuridad. Posteriormente, se ven y se escuchan personas que suben y bajan por escaleras, produciendo un sonido seco conformado por pasos, cada vez más contundentes y energéticos sobre tablillas, que funcionan como membranas acústicas igual a los instrumentos de percusión.

Subsiguientemente, el sonido de los pasos emitidos por las figuras de las personas que suben y bajan por las escaleras, se va volviendo mucho más repetitivo, vigoroso y rápido, produciendo una sensación auditiva que puede llegar a ser definida como caótica. Consecutivamente, se alcanzan a ver, todavía en medio de la penumbra, siluetas de personas que entran y salen una y otra vez, repetitivamente desde las habitaciones en dirección a los corredores. Pero a continuación, vuelven a aparecer los pasos percutidos sobre las escaleras que poco a poco van disminuyéndose, para dar paso rápidamente a figuras y sombras que se desplazan desde el fondo de una pared hacia otra. Finalmente, y luego de una aparente calma, se visualiza lo que parece ser la figura de un niño entrando y saliendo desde una de las habitaciones y aparece la imagen de una población ardiendo en medio de la oscuridad de las montañas.

Ahora, en cuanto a las relaciones que se instauran en *Supervivencias* (2013) con el tema de la violencia en Colombia, se puede decir que la obra se basa, tanto en su sentido conceptual como en el audiovisual, en intentar plasmar audiovisualmente las diferentes sensaciones que son sentidas en situaciones de intranquilidad y zozobra. Por lo tanto, de la misma manera como sucede en *Nóctulo* (2015), la videoinstalación pretende visualizar o traducir sensaciones emotivas internas en imágenes exteriores que puedan ser visualizadas, escuchadas y sentidas por el público. Es decir que, si bien la obra formalmente puede ser categorizada como figurativa (debido a que se pueden ver en el video representaciones de imágenes asociadas a la naturaleza o a construcciones arquitectónicas, como: montañas, arboles, personas, una casa, una puerta, una chambrana, un

corredor etc.), la estructura narrativa temporal que posee el video se parece al modo como se estructura una composición musical no representativa; es decir que la manera como está constituida la edición del material genera tiempos dinámicos variables, los cuales tienden a infundir diferentes tipos de emociones en el espectador. Por lo tanto, en lo referente a la estructura rítmica temporal que tiene la obra, se puede afirmar que tiene un sentido rítmico muy musical y dinámico; debido a que se alcanza a percibir, que el video posee unidades narrativas temporales que conforman una trama clásica, con un planteamiento, un nudo y un desenlace.

Aunque la obra posee características formales que se pueden catalogar como "novedosas" en el videoarte colombiano, como el uso de seis pantallas al mismo tiempo, la estructura compositiva de la misma está basada en un modelo clásico narrativo que se encuentra instaurado por la composición de un orden temporal de acontecimientos. Es decir: primero una presentación o planteamiento, después un nudo en el cual se genera una tensión y por último un desenlace. De manera que en el video lo primero que se muestra es el paisaje y la vivienda en la cual suceden los hechos, después este espacio se va volviendo un poco más sombrío a medida que se va oscureciendo todo el entorno y, posteriormente, la tensión rítmica va aumentando progresivamente hasta generar un clímax al oír y visualizar la marcha de las siluetas en las escaleras. Finalmente, se retorna a la calma, al aparecer la figura de un niño saliendo de su escondite junto con su familia sobreviviente. De manera que, si bien no es determinante hacer este tipo de análisis estructural en otras obras, en esta si es importante, gracias a que se debe en parte al estilo narrativo definido en el trabajo de edición, que el espectador puede sentir esa sensación de zozobra en el clímax y de calma en el desenlace, lo cual realmente viene siendo uno de los objetivos preponderantes de la obra.

Por otro lado, aunque en la obra no se muestre ningún tipo de imagen concerniente a actos de violencia, sí hay una tensión palpante la mayoría del tiempo, que aumenta en los planos relacionados con la escena de las escaleras debido al ritmo temporal empleado, y al uso del sonido percutido que realizan con los pies al caminar sobre los tablones de madera. Entonces, son los sonidos que producen los pies al caminar o al correr los que están estructurando la tensión de la historia y el contenido rítmico temporal de la obra.

Se puede agregar que la sensación de desasosiego constante sentida por la mayoría de las víctimas del conflicto armado en Colombia, es la misma sensación que quiere transmitir la artista en los espectadores, así sea por los pocos minutos que dura la reproducción del material audiovisual. Igualmente, la casa simbólicamente se relaciona con el refugio en donde las personas buscan tranquilidad y también es el lugar habitual en donde los seres humanos suelen resguardarse. De ahí que sea tan difícil para las víctimas desplazadas por la violencia tomar la decisión final de abandonar su hogar, su casa, su refugio. Porque es allí donde las personas más sienten la seguridad de estar resguardado y a salvo. Es decir, si se toma la determinación de abandonar el espacio en donde se siente la sensación de seguridad, es porque realmente la sensación de desasosiego debe ser constante. En otras palabras, "la salida está precedida de periodos de tensión, angustia, padecimientos y miedo intenso, que en algunos casos son los que llevan a tomar la determinación de huir" (GMH, 2013, p. 296).

Cabe señalar, además, que el lugar en el que se vive no solamente es un espacio de vivienda, sino también, como lo afirma el GMH (2013), el lugar en donde se crean muchos rasgos o características que marcan la identidad personal y cultural. De ahí que las personas desplazadas no suelen reconocer el nuevo territorio en el que habitan como propio, debido a que es ajeno a las

cualidades culturales que los identificaban como pertenecientes a un territorio específico, con características sociales y culturales con una identidad determinada.

En conclusión, se puede decir, que aunque la producción audiovisual de Clemencia Echeverri no sea propiamente arte sonoro, el tratamiento y la importancia que la artista le otorga al campo del sonido en su trabajo se convierte en una parte importante de su poética artística o estilo personal y en una característica determinante de lo que son sus videoinstalaciones. De hecho, la artista tiene ubicados en *Soundcloud* (una plataforma de internet que está dedicada exclusivamente a difundir material de audio), varios archivos sonoros que han sido utilizados en sus creaciones audiovisuales, lo que sirve como una clara demostración de la importancia que la artista le suele otorgar en su obra al campo del sonido.

Conclusiones

Para comenzar, es importante afirmar que en un principio este trabajo fue planteado en torno al estudio de la videoinstalación y su relación con la temática de la violencia nacional, pero, en el transcurso del proceso la propia investigación fue derivando cada vez más hacía el estudio de la intermedialidad como una característica significativa, debido, a que la tendencia hacía esta, parecía ser una característica común en el trabajo producido por los videoartistas del país. De manera que, el trabajo intermedial ha sido una tendencia cada vez más creciente en la labor ejercida por los videoartistas, lo que quiere decir, que su proceso artístico ha evolucionado lentamente, dando un giro hacía el trabajo producido en equipo, y conformado por artistas especialistas cada uno en su campo. De ahí que, el trabajo producido individualmente por los videoartistas se ha ido transformando últimamente hacia una labor generada en equipo, pero que sin embargo, en la mayoría de los casos el nombre del artista principal sigue estando a la cabeza del equipo, y continúa cumpliendo una importante función como director general de los diferentes proyectos artísticos asumidos. Por lo tanto, la función de los videoartistas se ha ido transformando últimamente, y hoy día asumen una función parecida a la de los directores de cine, o de grupos de teatro.

Por otra parte, se puede plantear que existen varios componentes que son comunes a todos los artistas audiovisuales intermediales que fueron incluidos en este trabajo de investigación, siendo, por ejemplo, el trabajo con material de archivo, un sistema metodológico, que no solo ha sido empleado como un método de investigación artística para adquirir nuevos conocimientos, sino que a su vez, ha sido usado como un sistema de registro de información y de reproducción artística de material audiovisual. Es decir, que se puede afirmar, que el trabajo archivístico es una metodología que se encuentra ligada en las últimas décadas al sistema investigativo usado por los

artistas audiovisuales intermediales en el país, y que este método, les ha permitido no solamente adquirir y recopilar material documental que se encuentra vinculado a su vez con la memoria histórica nacional, sino que asimismo, esta documentación ha sido al mismo tiempo empleada como parte importante y fundamental del montaje final de las obras representadas.

Ahora, en cuanto a la relación que logran instaurar de manera transversal con la violencia en sus obras los artistas audiovisuales, se puede afirmar que realmente la mayoría de los trabajos producidos tienen relación con asuntos concernientes a la violencia del conflicto armado en Colombia, si bien, hay algunas veces que trabajan otro tipo de violencias, como la que tiene que ver con el daño que se le ocasiona al medio ambiente, por el uso indiscriminado de la minería ilegal, lo más habitual es que los artistas relacionen su hacer con la violencia que ha sido generada por cuestiones vinculadas al narcotráfico, o al conflicto armado que tiene el Estado colombiano en contra de los diversos grupos insurgentes, bien sea guerrilleros o paramilitares. De ahí que, las variadas obras producidas por lo general asumen vínculos con temas, que conciernen directamente con la situación que afrontan las diversas víctimas de la guerra nacional, aunque algunas veces, los trabajos tengan relación con el acontecer en el que viven diariamente los que suelen ser llamados como victimarios, o con la sensación psicológica que padecen estas personas debido al acoso constante de los sentimientos de culpa.

Por otro lado, otro de los asuntos que suele ser común en el trabajo elaborado por los diferentes artistas audiovisuales tratados durante esta investigación, ha sido el hecho de que la mayoría de ellos suelen instaurar vínculos relacionales con los variados grupos o comunidades que están siendo investigados por ellos en su labor de trabajo de campo. Es más, en diversas ocasiones las personas que hacen parte de estos grupos sociales, suelen ser partícipes y/o co-creadores de la obra en la cual están participando. De manera que, verdaderamente al hacer participar a estas

personas que normalmente nunca antes tenían voz en este tipo de obras, se está logrando que no se hable desde una posición lejana y egoísta sobre ellos, sino que sean estas mismas personas que integran estas comunidades, las que se encuentran emitiendo sus propios pensamientos, sin la necesidad a que sean personas ajenas a ellos los que hablen supuestamente en su nombre.

Igualmente, se puede agregar que aunque la firma final del acuerdo definitivo de paz entre el gobierno y el grupo guerrillero de las FARC, se logró firmar según afirma Gómez (2017), el día veinticuatro de noviembre de dos mil dieciséis, podría ser pertinente que para futuras investigaciones relacionadas con el vínculo que se logra establecer entre las artes plásticas en general, o las audiovisuales y la violencia en Colombia, puede ser importante que en el factor temporal las investigaciones futuras se establezcan incluyendo el año dos mil dieciocho, y depende de la fecha de elaboración de estas, quizá establecer una fecha posterior a esta, debido a que, sería importante saber realmente, qué obras comenzaron a hacer los artistas a partir del periodo postconflicto con este grupo revolucionario. E igualmente, sería importante saber también, cuáles y qué tipo de obras de arte audiovisual intermedial que se encuentren relacionadas con la violencia del conflicto armado nacional, van a ser producidas por los artistas audiovisuales, en el caso de que el gobierno logre firmar un acuerdo de paz algún día con el grupo guerrillero del ELN.

Por otra parte, sería bueno saber, que va a pasar posteriormente en un futuro cercano con los videoartistas, si estos van a seguir la tendencia a trabajar obras intermediales colectivamente, o tal vez, si van a regresar de nuevo a trabajar obras de video mono canal con un carácter más personal e intimista. Asimismo, aunque hoy todo parece indicar que los límites entre las diferentes disciplinas artísticas se están volviendo cada vez más difusos, no se sabe a ciencia cierta qué va a pasar en el futuro cercano con este hecho, si de pronto, y por qué no, los artistas van a querer volver de nuevo a producir obras, a manera de protesta, alejadas de los aparatos y medios electrónicos, o

filmicos, o si de pronto por el contrario, los artistas audiovisuales van a seguir esta tendencia creciente a querer producir obras, que no simplemente sensibilicen exclusivamente a uno solo de los cinco sentidos, sino que por el contrario, como está sucediendo hoy día con los llamados teatros de cine multisensoriales, quieran continuar produciendo obras que puedan sensibilizar a los cinco sentidos.

Ahora, respecto a la temática de la violencia y la evolución al respecto que cada uno de los artistas han tenido en su proceso como creadores de arte audiovisual, se puede decir que, el tratamiento temático en la evolución procesual de un artista como José Alejandro Restrepo, por ejemplo, no ha sido siempre el mismo, en sus inicios como video artista a finales de la década del ochenta, este artista quiso realizar obras relacionadas con la historia del país, como lo fue su videoinstalación *Orestíada* (1989), pero la obra con que realmente conecto la temática de la violencia nacional con su hacer artístico fue *Musa Paradisiaca* (1997), videoinstalación que sirvió realmente como un detonante temático, mediante la cual este artista conecto realmente la situación violenta del país con la historia, la memoria y sociedad. Desde este trabajo en adelante, este creador ha logrado asociar y encontrar enlaces y cruzamientos entre la religión, la historia, la política y la violencia, logrando realmente vincular su obra con las realidades políticas, económicas y sociales del país.

En cuanto a la relación procesual del tema de la violencia en la obra de Clemencia Echeverri, se puede manifestar que prácticamente desde sus inicios como creadora, esta artista ha vinculado su obra al tema mismo de la violencia. En un principio en un trabajo como *Apetitos de Familia* (1998), la artista logro evidenciar el alto contenido de violencia que se encuentra en las fiestas y los ritos familiares, y a partir de ahí, continuó vinculando los posibles nexos que se dan en sus obras entre los ritos y la violencia, como por ejemplo en su trabajo *Juegos de Herencia*

(2009). No obstante, la artista realmente no sólo ha trabajado en su obra la violencia que se encuentra relacionada directamente con los problemas generados por el conflicto armado, sino que, realmente dentro de su proceso artístico, ella ha producido trabajos en los cuales se pueden ver manifestados diferentes tipos de violencia, como lo pueden ser: aquella que se produce en familia, la que se deriva desde problemas de índole social y económico, la que se vincula con el conflicto armado directamente, o la que es producida en contra del medio ambiente. Por lo tanto, esta artista, ha trabajado la temática de la violencia desde distintos ámbitos, sin realmente centrar la producción de su obra solamente en un arquetipo de violencia específico.

Asimismo, la labor de Rolf Abderhalden y su grupo Mapa Teatro, de un modo parecido a como lo ha hecho la artista Clemencia Echeverri, han direccionado su hacer hacía múltiples esferas relativas a la historia de la violencia en Colombia, especialmente aquella acontecida durante las últimas cuatro décadas. De ahí que en su trabajo se alcance a visualizar diferentes épocas que han sido marcadas por altos contenidos de violencia, como lo han sido la del narcotráfico, la del conflicto armado entre el Estado colombiano, los grupos guerrilleros y los paramilitares, y la denominada época del postconflicto, después de la firma del tratado de paz con las FARC. Por lo tanto, el trabajo de Abderhalden y su grupo teatral, lo que han hecho es dividir y poner en evidencia la violencia política acontecida durante tres épocas diferentes, mostrando por medio de diferentes montajes lo que ha sido la historia reciente de la nación.

En cuanto a lo que se refiere al tratamiento temático de la violencia, efectuado por Juan Manuel Echavarría durante su proceso como artista audiovisual, este comenzó realizando obras vinculadas con la imagen negativa que el narcotráfico le ha traído a este país, y posteriormente, gracias a un proceso de relación con las comunidades afectadas por el conflicto armado, sus trabajos de forma ascendente han puesto en evidencia la situación en la que quedan las víctimas,

y a su vez el territorio en el que estas suelen o solían vivir. Por otra parte, el trabajo de Wilson Díaz, se ha caracterizado por querer, al contrario de lo que hacen normalmente otros artistas incluidos en este trabajo, excluir toda manifestación directa sobre la violencia en su obra, al querer mostrar más bien, el factor humano, y la vida real y cotidiana en la que viven aquellas personas que son nombradas como victimarios. De ahí que, su obra logra manifestar es el lado opuesto de lo que entendemos por violencia, al poner en evidencia aspectos y sentimientos que normalmente la sociedad cree que los victimarios no poseen, como pueden ser: la ternura, la felicidad, o la vanidad, por colocar algunos ejemplos.

Para concluir, se puede demostrar claramente mediante hechos comprobados, que los artistas audiovisuales intermediales incluidos en este trabajo de investigación, han sido unos creadores abiertos y dispuestos a los cambios que van trayendo consigo las invenciones de los más recientes y modernos dispositivos tecnológicos, (como el sistema de sonido envolvente 5.1, los proyectores de video, la videocámara digital, etc.), y por ende, a su vez, a los cambios que traen consigo estos modernos aparatos a los nuevos lenguajes y expresiones del Arte. Además, no solamente son los artistas los que permanecen abiertos, y dispuestos a los cambios, a su vez, en muchas ocasiones, las mismas obras, que se podrían considerar cerradas y clausuradas, vuelven a ser abiertas, y vuelven a tomar otro tipo de aires al volver a ser reinterpretadas de otra manera. De ahí que, muchas obras audiovisuales que fueron creadas y se creían clausuradas, fueron abiertas de nuevo para entablar nuevos y posibles diálogos mediante experimentaciones híbridas con otras disciplinas de las artes.

Ahora, en lo que se refiere al vínculo con la temática de la violencia, por parte de los artistas que fueron incluidos en este trabajo investigativo, se puede concluir para finalizar, que la violencia cotidiana que se vive diariamente en este país, y sobre todo la relacionada con el conflicto armado

que ha dejado tantas víctimas en el territorio, ha hecho que los artistas nacionales volteen la mirada hacía esta temática, para poner a la vista por medio de sus obras otro tipo de miradas o puntos de vista diferentes, al que normalmente se ven todos los días en los medios masivos de comunicación sobre este tema. De igual manera, se puede añadir, que es muy importante la relación que estos artistas han logrado instaurar con las víctimas de las diferentes comunidades, al crear obras mediante las cuales no solamente se hable de ellas, sino que sean ellas mismas las que hablen mediante su propia voz, sin necesidad de tener que recurrir a voces extrañas que hablen por ellas.

De modo que, finalizando, sería interesante como tema para posibles futuras investigaciones sobre la violencia, analizar aquellas obras que han sido realizadas a partir del periodo del posconflicto, o de pronto tal vez, aquellas que han integrado a las diferentes víctimas o excombatientes de guerra, como un aporte creativo importante dentro de la creación artística, a modo de ejemplo, la obra titulada *La guerra que no hemos visto* (2009), de Juan Manuel Echavarría, un proyecto donde excombatientes desmovilizados crean pictóricamente, su propia versión mediante experiencias personales, plasmando lo que ha sido la extensa guerra colombiana.

Referencias bibliografía y cibergrafía

Referencias capítulo 1

- Abderhalden, R. (Sin fecha,). *El artista como testigo: testimonio de un artista*. Recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/304/El_artista_como_testigo_Rolf_Abderhalden.pdf
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo
- Cañavera, H, A. [Andrés Felipe Cañavera Herrera]. (2013, junio 27). Entrevista José Alejandro Restrepo. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3m2RU7zBU-8>
- Centro de Pastoral Universitario (2013). *Ejercicios Espirituales Ignacianos: San Ignacio de Loyola*. Recuperado de: <http://www.centroloyolapamplona.org/wp-content/uploads/2016/03/ejercicios.pdf>
- Collado, E. (2013). El cine y su resonancia en el espacio: una aproximación al cine expandido contemporáneo en España. *Arte y políticas de identidad*. Volumen 8 (jul. 2013) pp. 115-136.
- De Loyola S, I. (2013). *Ejercicios Espirituales Ignacianos San Ignacio de Loyola*. Managua, Nicaragua. Centro de Pastoral Universitario UCA.
- El Heraldo. (19 de octubre de 2014). *¿Artes vivas?* *El Heraldo*. Recuperado de revistas.elheraldo.co/latitud/artes-vivas-132326

- El Tiempo. (07 de mayo de 2008). Entrevista a José Alejandro Restrepo. *El Tiempo*. Recuperado de www.eltiempo.com/archivo/documento-2013/CMS-4149563
- El Tiempo. (24 de febrero de 1994). Violencias Intempestivas. *El Tiempo*. Recuperado de www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-53985
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y, A. y Buchloh, B, H, D. (2006). 1960-1969, En Thames & Hudson. (Ed.), *Arte desde 1900*. (pp.456-463) Madrid, España: Akal
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y, A. y Buchloh, B, H, D. (2006). 1970-1979. En Thames & Hudson. (Ed.), *Arte desde 1900*. (pp.560-564) Madrid, España: Akal
- Fricke, C. (2005) Nuevos Medios. En W. Ingo F. (Ed.), *Arte del siglo XX: Volumen II*. (pp. 577-619). Barcelona, España: Taschen
- Gil de San Vicente, I. (2017). *Breve historia del comunismo*. Caracas, Venezuela: Trinchera
- Giraud, V. (28 novembre 2017). La Despedida" de Mapa Teatro, L'adieu À la guérilla FARC en Colombie. [Adios a las gurrillas de las FARC en Colombia] *Naja 21*. Rétabli [Recuperado de] www.naja21.co-/fr/espace-journal/la-despedida-ladieu-a-la-guerilla-des-farc/
- Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y reconciliación. (2013). *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional.

- Gutiérrez, N. (1999). *Anexo 1: Entrevista con José Alejandro Restrepo*. Recuperado de <http://nataliagutierrezcheverri.files.wordpress.com/2012/06/anexo-1e2978f-entrevista-con-josc3a9-alejandro-restrepo.pdf>
- Idartes. [Idartes-Instituto Distrital de las Artes]. (2015, septiembre 04). VII PLC- Ejercicios Espirituales- José Alejandro Restrepo, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=A8jZAgT433I>
- Mapa Teatro. (2017). La Despedida. *Mapa teatro*. Referido de <https://www.mapateatro.org/es/cartography/la-despedida>
- Mejía, A. (Marzo- Mayo de 2008). Cuerpo teológico-político. Periódico Arteria. Recuperado de hemisphericinstitute.org/hemi/es/restrepo-entrevista
- Ob-art. (2014). Videoarte montaje blando y plano contraplano (3) Harun Farocki. *Bang: X Festival Internacional de Video Arte desde Barcelona*. Recuperado de www.bang-festival.com/es/posts/videoarte-montaje-blando-y-plano-contraplano-3-.harun-farocki.
- Odalys Galería. (7 de enero de 2016). *Nicolas Schöffer*. Recuperado de https://odalys.com/odalys/images/exposiciones/___/cat_schoffer.pdf
- Poley, V, D. (2014). *El arte dialógico como recurso para mejorar el lenguaje escrito y visual de los alumnos de primaria*. (Tesis de Pregrado). Universidad Internacional de la Rioja, Pamplona: España.

- Radio Francia Internacional. [RFI Español] (2017, noviembre 14). El director de Mapa Teatro de Bogotá Rolf Abderhalden con Jordi Batalle en RFI. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lk42aurrXvk>
- Restrepo, J. A. (2016, agosto 20). Variaciones sobre el Purgatorio. *Arcadia*. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/ensayo-jose-alejandro-restrepo-colombia-conflicto-paramilitares-castano/52461>
- Rodríguez, L. M. (2008), *Arte Videográfico: Inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia
- Rueda, S. (2006). *Una reflexión sobre la obra de José Alejandro Restrepo*. Referido de <http://bdigital.unal.edu.co/43443/1/44989-215675-1-SM.pdf>
- Semana. (2013). La historia inédita de los falsos positivos. *Semana*. Recuperado de www.semana.com/nacion/articulo/la-historia-inedita-falsos-positivos/349851-3
- Solis, R. (2017, noviembre 22). *L'adieu aux FARC*. Délibéré. Referido de <http://delibere.fr/mapa-teatro-despedida/>
- Thibaudat, J, P. (13 novembre 2017). Le Mapa Teatro dans la jungle colombienne des adieux. [El Mapa Teatro en la jungla colombiana de despedidas] Mediapart. Rétabli [Recuperado de] <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/031117/le-mapa-teatro-dans-la-jungle-colombienne-des-adioux>
- Toro, M, A. (31 de octubre de 2013). “Ejercicios Espirituales “ganadora del VII Premio Luis Caballero. *El Tiempo*. Referido de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13152335>

- Unimedios. [Unimedios]. (2011, abril 19). Un vistazo a "Variaciones sobre el purgatorio" de José Alejandro Restrepo. [Archivo de video]. Recuperado de www.revistaarcadia.com/agenda/multimedia/un-vistazo-variaciones-sobre-purgatorio-jose-alejandro-restrepo/24740
- Villamizar, G. (2013). José Alejandro Restrepo: Premio Luis Caballero. *Esferapública*. Recuperado de esferapublica.org/nfblog/jose-alejandro-restrepo-premio-luis-caballero/

Referencias capítulo 2

- Arquidiócesis de Cali (2015). Arquidiócesis de Cali celebración eucarística Nuestra Señora de los Remedios Solemnidad: Patrona de la Arquidiócesis de Cali. Recuperado de https://issuu.com/diocesiscali/docs/historia_de_nuestra_se__ora_de_los_
- Bagley, B. (2011). Razón Publica.com. Razón Publica: *Carteles de la droga: de Medellín a Sinaloa*. Referido de <http://www.razonpublica.com/index.php/conflicto-drogas-y-paz-temas-30/1821-carteles-de-la-droga-de-medellin-a-sinaloa.html>
- Bermúdez, M. (2014). *Breve historia de la Guerra de los Mil Días*. Bogotá, Colombia: Alcorquid.
- Botero, F. Endara, L. (2000). *Mito, rito, símbolo: Lecturas antropológicas*. Quito, Ecuador: Instituto de Antropología Aplicada
- Cabrera, D.A. (2010). El ritual del sacrificio de animales en la cultura Ibérica: una perspectiva arqueológica. (Tesis de Doctorado). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Cañavera, H, A. [Andrés Felipe Cañavera Herrera]. (2013, junio 27). Entrevista José Alejandro Restrepo. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3m2RU7zBU-8>
- Caracol, Radio. (28 de Febrero de 2017). *Fronteras invisibles en Medellín, ¿mito o realidad?* Caracol Radio. Recuperado de http://caracol.com.co/emisora/2017/02/27/medellin/1488221420_504231.html
- Correa, P. [Periódico El Espectador]. (24, Julio, 2013) *La memoria de la guerra* [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=EizXGuJ15el>

- Echavarría, J. M. [jmechavarria]. (2013). El sepulturero y su llamada perdida [Archivo de video]. Recuperado de http://www.jmechavarria.com/video/esysllp_480p.html
- Echavarría, J. M., Lulofilms. [LuloFimsLtda]. (2015, septiembre 01). Réquiem NN/Full Movie [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=7&v=0o7swhLbjLs
- Echeverri, C. Sáez, M.B. Uribe, M.V, Gómez, G y Bonnet, P (2009) *Clemencia Echeverri: Sin Respuesta*. Bogotá, Colombia: Villegas, Universidad Nacional de Colombia.
- Eco, Umberto. (16 de agosto de 2010). *Alta, media y baja cultura*. Ñ, revista de cultura periódico El Clarín. Recuperado de http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/08/16/_-02207363.htm
- El Antiguo Testamento. (Sin fecha). Referido de: media.ldscdn.org/pdf/lds-scriptures/old-testament/old-testament-83800-espa.pdf
- Facultad de Artes-UN. [Universidad Nacional de Colombia]. (2016, junio 20). *Ciclo de Conferencias de las Artes 2015 # 7: Rolf Abderhalden, Magister en Artes Visuales*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=wDyJ8lpZ5x8>
- Forero, O. (26 de abril de 2013). *Rito y tradición: la voz femenina en los arrullos y currulaos del Pacífico sur*. Pesquisa Javeriana. Referida de <http://www.javeriana.edu.co/pesquisa/?p=2913>
- Gadamer, H. G. (1991), *La actualidad de lo bello*. Barcelona, España: Paidós. (pp. 1-58).
- Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, España: Anagrama.
- Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y reconciliación. (2013). *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional.

- LHistoria. (2016). Independencia de la Nueva Granada. LHistoria: *LHistoria*.
www.lhistoria.com/colombia/independencia-de-la-nueva-granada.
- Liprandi, I. (Sin fecha). José Alejandro Restrepo: Dossier. Referido de
<http://www.ignacioliprandi.com/PDF/DOSSIER/RESTREPO.pdf>
- M.D.-Unimedios. [Unimedios, Universidad Nacional de Colombia]. (2011, marzo 30)
Meridianos- El vínculo inquebrantable, lo teológico y lo político- Unal [Archivo de video].
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Y2XqrawLwkE>
- Martín, J, V. (2005). El primer asentamiento castellano en América: el fuerte de Navidad.
En A. E, Gutiérrez., y M. L. Laviana. (Ed.), *Estudios sobre América: siglos XVI-XX*.
(pp.463-482) Sevilla, España: La Asociación Española de Americanistas.
- Melo, J, O. (Sin fecha). *Historia de Colombia el establecimiento de la dominación
española*. Recuperado de www.comunidadandina.org/bda/docs/CO-CA-0003.pdf
- Museo de la Memoria. [Museo de la Memoria]. (2014, septiembre 01). Exposición
Video-Verónica del artista José Alejandro Restrepo. [Archivo de Video]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=Tg7_iWXeu84
- Neira, A. (13 de mayo de 2002). *¿Cómo fue la tragedia de Bojayá?*. Revista Semana.
Recuperado de <http://www.semana.com/nación/articulo/como-fue-la-tragedia-de-bojaya/50635-3>
- OSDE. [OSDE]. (2018, abril 11). *José Alejandro Restrepo Espacio de Arte*. [Archivo de
video]. Referido de <https://www.youtube.com/watch?v=gzOmVrvtROs>
- Parada, A, G. (2009). Los periodos de la historia de Colombia. Periodos historia Colombia.
Periodo Hispano: La Colonia. Referido de:
[periodoshistoriacolombia.blogspot.com.co/search/label/la Colonia](http://periodoshistoriacolombia.blogspot.com.co/search/label/la%20Colonia).

- Pareja, D.J. (17 de Noviembre de 2016). El cable que disminuyó fronteras invisibles en el barrio la Sierra. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/metrocable-en-el-barrio-la-sierra-medellin-51509>
- Pérez, P.J. Merino, M. (2009). Definición de Violencia. Definición de: *Definición de violencia*. Referido de <http://definición.de/violencia/>
- Ramírez, C, J. (s.f.). *La religiosidad popular en la identidad cultural Latinoamericana*. Referida: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULO_S/ArticulosPDF/0915R070.pdf.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23^a ed.) referido de: <http://del.rae.es/?id=VqE5xte>
- Restrepo, J. A [Museo de la Memoria]. (2014, septiembre 01) *Exposición Video-Verónica del artista José Alejandro Restrepo* [Archivo de video]. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=Tg7_iWXeu84
- Restrepo, J, A. (2001). Iconomía. Referido de <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/fototeca/s-restrepo-3.htm>
- Restrepo, J. A. (2016, agosto 20). Variaciones sobre el Purgatorio. *Arcadia*. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/ensayo-jose-alejandro-restrepo-colombia-conflicto-paramilitares-castano/52461>

- Rodríguez, M. (2004) *Apetitos de Familia*. Art Nexus: Arte en Colombia. (N°99) referido <http://clemenciaecheverri.com/estudio/archivos/textos/articulos/apetitos/APETITOS%20DE%20FAMILIA.pdf>
- Rostas, S. Droogers, A. (1995). *El uso popular de la religión popular en América Latina: una introducción*. Alteridades. Volumen 5 (9), p. 81-91.
- Vice en español [Pacifista]. (2016, junio 15). *Las cuatro paredes*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dYzrNyATcoI>

Referencias capítulo 3

- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Una Nación Desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*. Recuperado de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2015/nacion-desplazada/una-nacion-desplazada.pdf>
- Chirolla, G. (2011). Versión libre (2011). Referido de <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/version-libre>
- Defensoría del Pueblo Colombia. (2015). *La minería sin control: Un enfoque desde la vulneración de los Derechos Humanos*. Defensoría del Pueblo. Referido de <http://www.defensoria.gov.co/public/pdf/InformedeMinerla2016.pdf>
- Díaz, C. (2014, mayo 05) *José Alejandro Restrepo: el artista como productor de arte político*. Esferapública. Referido de: <http://esferapublica.org/nfblog/jose-alejandro-restrepo-el-artista-como-productor-de-arte-politico/>
- Díaz, C. (2016, julio 26) *Musa Paradisiaca, José Alejandro Restrepo*. Esferapública. Referido de: <http://esferapublica.org/nfblog/1996-musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/>
- Echeverri, C. Sáez, M.B. Uribe, M.V, Gómez, G y Bonnet, P (2009) *Clemencia Echeverri: Sin Respuesta*. Bogotá, Colombia: Villegas, Universidad Nacional de Colombia.
- El Colombiano. (El 19 de Mayo de 2015). Lo bueno y lo malo de vender Isagén. *El Colombiano*. Recuperado de <http://www.elcolombiano.com/negocio/empresas/lo-bueno-y-lo-malo-de-la-venta-de-isagen-DM1952072>

- González, N, C. (22 de enero de 2014). Esperanzados que murieron hace 20 años en La Chinita. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/esperanzados-murieron-hace-20-anos-chinita-articulo-470275>
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. México, D.F. México: Premia la nave de los locos
- Liprandi, I. (Sin Fecha). *José Alejandro Restrepo*. Ignacioliprandi, Arte Contemporáneo. Buenos Aires, Argentina: Ignacioliprandi. Recuperado de: www.ignacioliprandi.com/res001ing.html
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Argentina: Capital intelectual.
- Restrepo, J, A. (2006) *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes
- Restrepo, J, A. (2018, abril 25). *Musa Paradisiaca, apuntes para una investigación (1997)*. Referido de <https://nodoartes.wordpress.com/2018/04/25/musa-paradisiaca-apuntes-para-una-investigacion-1997/>
- Restrepo, J.A. (2006) *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades. Bogotá. Referido de: hemisphericinstitute.org/hemi/es/restrepo-cuerpo
- Roca, J. (2016). *Musa paradisiaca José Alejandro Restrepo*. Bogotá, Colombia: *Arteflora*. Recuperado de <http://arteflora.org/exposiciones/musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/>

- Rueda, F.S. (2003-2004). *Narrativas históricas e imágenes políticas, en la obra de José Alejandro Restrepo*. Universidad de Barcelona. Referido de :
admin.banrepcultural.org/sites/default/files/joseres_0.pdf
- Sánchez, G, G. (11 de septiembre de1990). Guerra y política en la sociedad colombiana: Gonzalo Sánchez Gómez. *Análisis político N° 11*. Recuperado de
https://www.academia.edu/31824303/SÁNCHEZ_Gonzalo.Guerra_y_Política_en_la_Sociedad_Colombiana
- Vice en Español, [VICE en Español]. (2016, mayo 04). Las tejedoras de Mampuján. [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QmWE7Glebug>
- Zuleta, I. (Sin fecha) Violencia Ambiental. *Contagioradio*. Recuperado de:
www.contagioradio.com/violencia-ambiental-articulo-8179/

Referencias capítulo 4

- Acción Social: Agencia presidencial para la acción social y la cooperación internacional. (Sin Fecha). *Desplazamiento Forzado en Colombia*. Recuperado de http://www.acnur.org/fileadmin/scripts/doc.php?file=fileadmin/news_imported_files/COI_2821
- Argán, G, C. (1964). I Arte Barroco. *La Europa de las Capitales 1600-1700*. Barcelona, España: Skira
- Arias, J, C. (2013) Supervivencias (2013): Apoyo a la exposición Alonso Garcés Galería en Bogotá. Bogotá, Colombia: *CLEMENCIAECHEVERRISTUDIO*. Recuperado de <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/supervivencias>
- Cartagena, J, J. (2012). El sonido en el arte una aproximación al arte sonoro. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Medellín, Colombia
- Castiñeyra, F, P. (2014). Arte y expresión en el pensamiento de E. H. Gombrich. *Panta Rei Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 59-70. Referido de www.umtostimien.es/cepoat/pantarei/wp-content/uploads/2014/12/2014_05gombrich.pdf
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2017). *Hacia el fin del conflicto: experiencias de desarme, desmovilización y paso de excombatientes a la vida civil en Colombia*. Bogotá, Colombia: CNMH.

- CNRR, El Grupo De Memoria Histórica, y la Fundación Semana. (2011). Prólogo, Introducción. En G, Sánchez (Ed) *San Carlos memorias del éxodo en la guerra* (pp. 15-39). *Bogotá, Colombia: Taurus*
- De Luelmo, J, J, M. (20 de Marzo de 2007). La historia al trasluz: Walter Benjamín y el concepto de imagen dialéctica. *Revistas Científicas Complutenses*. Recuperado de revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0707110163A/29110
- Echeverri, C. [Clemenciaecheverri.com]. (2015). Nóctulo [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/noctulo>
- Fernández, P, R. (2012). Murciélagos. *Murcielagopedia. Murcielagopedia*. <http://www.murcielagopedia.com/>
- Fiz, M, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, España: Akal.
- G, M, H. (2013). *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional.
- Granés, C. (2011). *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. México D.F. México: Taurus
- Guzmán, D. (Abril-Mayo de 2015). Clemencia Echeverri: video, arte y memoria. *Periódico Arteria*. Recuperado de: la-galeria.com.co/mario_opazo/Asi%20se%20hacen%20las%20carreteras%20-%20Monumento%20a%20los%20Heroes%20Detalle.pdf

- Laverde, P, J, D. (28 de Junio de 2016). Manual de tortura paramilitar. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/manual-de-tortura-paramilitar-articulo-640252>
- López, A. (30 de Abril de 2015). La impotencia y la rabia de Clemencia Echeverri. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/impotencia-y-rabia-de-clemencia-echeverri-articulo-558071>
- Mandel, C. (07 de diciembre de 2013). Notas sobre la categoría de “lo abyecto” en las artes visuales contemporáneas. *Revista Escena*. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/viewFile/14450/13744>
- Portillo, L. (2010). Reforma protestante. *Historia Universal*. Referido de <https://www.historiauniversal.com/2010/09/reforma-protestante.html>
- Restrepo, J, A. (2013). Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia. Hemispheric Institute e- misférica: *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Recuperado de hemisphericinstitute.org/hemi/es/restrepo-cuerpo
- NC arte [N C arte]. (2015, Abril 23). Video sobre Nóctulo-Clemencia Echeverri, M. Belén Sáez y Gustavo Chirolla. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zO81GWRdMJM>
- Vidal, M, A. (26 de Abril de 2012). La era Neobarroca: Alegoría, teatralidad y éxtasis sensorial. *Croma Cultura*. Referido de <https://www.cromacultura.com/neobarroco>

Referencias de las Imágenes

- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2011, septiembre 04). Frontera/Medellín, Colombia. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/28585290>
- Mapa Teatro. (2002). *Prometeo* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.mapateatro.org/es/cartography/prometeo-i-acto-ii-acto-0>
- Gutiérrez, S. [Sebastián Gutiérrez]. (2007, marzo, 05). *Prometeo*. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VQcCRaJC9ug>
- Paik, N, J. (1964). *Zen for film (Fluxfilm n° 1)*. [Fotografía]. Recuperado de <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-film/ENS-film.html>
- Gaviria, O, N. (2007). *Orestíada-1989*. [Fotografía]. Recuperado de <http://mde.org.co/mde07/nodo/orestiada-1989-2/>
- ARTBO. (2017). *Escenas de parque para actriz, video y música que exploran la forma de construir los relatos históricos*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.larepublica.co/ocio/las-obras-que-no-debe-perderse-el-espectador-durante-la-edicion-2017-de-artbo-2562992>
- Cortés, O. [Oscar Cortés]. (2014, enero, 30). *Ejercicios Espirituales-Fragmentos Semana 2*. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sttwcMOzEfE>
- Mapa Teatro. (2017). *La Despedida*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.mapateatro.org/es/cartography/la-despedida>
- Kunstelar22. (2009). *Poder y Religión*. [Fotografía]. Recuperado de <https://kunstelar.wordpress.com/2009/06/>
- Freewaves. [Freewaves]. (2012, mayo, 31). *Iconomía (Excerpts)*. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/43226324>

- Restrepo, J, A. (2006). *Santo Job, foto de la instalación*. [Fotografía]. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912013000200005
- Klenner V, Galería. (2006). *Santo Job*. [Fotografía]. Recuperado de http://vkgaleria.com/sites/default/files/restrepo_jose_alejandro_pdf.pdf
- Liberatorio Arte Contemporáneo. [Liberatorio Arte Contemporáneo]. (2013, octubre, 27). *El Caballero de la fe*. [Archivo de Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=4ltPz2V3_Hk
- Klenner V, Galería. (2011). *Variaciones sobre el purgatorio No.4*. [Fotografía]. Recuperado de http://vkgaleria.com/sites/default/files/restrepo_jose_alejandro_pdf.pdf
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (1998). *Apetitos de Familia*. [Archivo de Video]. Recuperado de <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/apetitos-de-familia>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2011). *Juegos de Herencia*. [Archivo de Video]. Recuperado de <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/juegos-de-herencia>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2014, agosto, 25). *Sacrificio Clemencia Echeverri*. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/104334545>
- Echavarría, J, M. [Juan Manuel Echavarría]. (2013). *El sepulturero y su llamada perdida*. [Archivo de Video]. Recuperado de http://www.jmechavarria.com/video/esysllp_480p.html

- Echavarría, J. M. [Juan Manuel Echavarría]. (2003-2004). *Bocas de Ceniza*. [Archivo de Video]. Recuperado de http://www.jmechavarria.com/gallery/video/gallery_video_bocas_de_ceniza.html
- Mapa Teatro. [Mapa Teatro]. (2011). *Variación sobre los santos inocentes-PQ 11 Prague Quadrennial of performance design and space*. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.mapateatro.org/es/cartography/variaci%C3%B3n-i-sobre-los-santos-inocentes-pq11-prague-quadrennial-performance-design-and>
- Mapa Teatro. (2013). *Akulliku (Variación sobre el discurso de un hombre decente)-Wiener Festwochen*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.mapateatro.org/es/cartography/akulliku-variaci%C3%B3n-sobre-el-discurso-de-un-hombre-decente-wiener-festwochen>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2002). *Cal y Canto*. [Archivo de Video]. Recuperado de <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/cal-y-canto>
- Restrepo, J. A. (2003). *Musa Paradisiaca 1993-1996*. [Fotografía]. Recuperado de <http://www.universes-in-universe.de/columna/col50/img-02.htm>
- Klenner V, Galería. (2007). *Protomártires*. [Fotografía]. Recuperado de <http://vkgaleria.com/es/exposici%C3%B3n/cuerpos-gloriosos-2008>
- Echavarría, J. M. [Juan Manuel Echavarría]. (1999). *La Bandeja de Bolívar*. [Archivo de Video]. Recuperado de http://jmechavarria.com/gallery/video/gallery_video_bandeja.html

- Cinemorfofosis. [Cinemorfofosis]. (2016, diciembre, 04). “*Baño en el cañito*” (2000) de Wilson Díaz. [Archivo de Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Fu71IBDIp_U
- Museo de Antioquia. [Museo de Antioquia]. (2015). *Desmontaje, Mapa Teatro, Instalación*. [Archivo de Video]. Recuperado de <http://www.museodeantioquia.co/exposicion/movimientos-de-la-imagen/#/exposiciones/desmontaje/>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2017). *Sin Cielo, Video Wall, 2017*. [Archivo de Video]. Recuperado de <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/sin-cielo>
- Ripbm. [Ripbm]. (2016, agosto, 15). *Juan Manuel Echavarría: Silencio Invisible, Darwin and Una Lección (excerpt)*. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/178982870>
- Zea, G., Medina, A., Museo de Arte Moderno de Bogotá. (1999). *Camino* [Fotografía]. Recuperado de <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?ver=1&idfoto=228672>
- Liprandi, I. (Sin fecha). *Cabeza de San Juan Bautista*. [Fotografía]. Referido de <http://docplayer.es/26910098-Jose-alejandro-restrepo.html>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2015). *Noctulo-2015*. [Archivo de Video]. Recuperado de <http://www.clemenciaecheverri.com/estudio/videoinstalacion/noctulo/>

Fuentes

Fuentes José Alejandro Restrepo

- Arte Universidad de los Andes. [Arte Universidad de los Andes]. (2013, octubre 25). “Ejercicios espirituales” José Alejandro Restrepo. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/102327776>
- Arte Universidad de los Andes. [Arte Universidad de los Andes]. (2014, mayo 13). “Maqueta para el Dante” Intervención de José Alejandro Restrepo en el Monumento de los Héroes. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/95186393>
- Banrepcultural. [Banrepcultural]. (2010, agosto 03). HABEAS CORPUS: que tengas [un] cuerpo [para exponer]-Parte 1. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2LJ38mml5ow>
- Bienal de Performance. [Bienal de Performance]. (2017, junio 28). José Alejandro Restrepo | Representación: Apuntes sobre teatro performance y política. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bnKDqTnqpsw>
- Cañavera, H, A. [Andrés Felipe Cañavera Herrera]. (2013, junio 27). Entrevista José Alejandro Restrepo. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3m2RU7zBU-8>
- Fundación Osde. [Fundación Osde]. (2018, abril 11). José Alejandro Restrepo/ Espacio del Arte. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gzOmVrvtROs>

- Gómez, M, P. [Pedro Pablo Gómez Moreno]. (2011, abril 24). Estéticas Decoloniales José. A. Restrepo 1. F4v. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fXTj76fUI3s>
- Leongreiffmuseoarte. [Leongreiffmuseoarte]. (2011, enero 28). Purgatorio. De José Alejandro Restrepo (fragmentos en baja resolución). [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0fLr7MhDZz4>
- Liberatorio Arte Contemporáneo. [Liberatorio Arte Contemporáneo]. (2013, octubre 27). El caballero de la fe. [Archivo de Video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=4ltPz2V3_Hk
- Museo de la Memoria. [Museo de la Memoria]. (2014, septiembre 01). Exposición Video-Verónica del artista José Alejandro Restrepo. [Archivo de Video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Tg7_iWXeu84
- Observatorio Poéticas Sociales. [Observatorio Poéticas Sociales]. (2016, enero 14). Hacer Algo 2015- Intermedio- José Alejandro Restrepo. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9nXyNoCBG4Q>
- Proyectos. [Proyectos]. (2013, octubre 31). Diálogos Críticos en torno a “Ejercicios Espirituales” de José Alejandro Restrepo. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/78258558>
- Ramírez, G, N. [Alison Natalia Ramírez González]. (2017, noviembre 23). José Alejandro Restrepo 1. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ofabWKApgss>

- Valenzuela y Klenner. (Sin fecha). Valenzuela Klenner Galería: Artistas José Alejandro Restrepo. Valenzuela Klenner Galería: Vkgaleria. Referida de <http://vkgaleria.com/es/artista/jose-alejandro-restrepo>
- Vistazos Críticos. [Vistazos Críticos]. (2011, abril 20). Variaciones sobre el purgatorio de José Alejandro Restrepo.). [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pjKmy8zhOiM>

Fuentes Clemencia Echeverri

- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2011, septiembre 04). Frontera/Medellín, Colombia. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/28585290>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2013, abril 24). Appetitos de familia. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/64731564>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2013, mayo 07). Juegos de Herencia (monocanal). [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/65685695>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2013, mayo 14). Calcanto Mambo. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/66192277>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2014, mayo 07). Versión libre en pantalla. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/94465393>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2014, mayo 12). TRENO doble program stream. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/95009951>

- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2014, agosto 25). Sacrificio Clemencia Echeverri. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/104334545>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2014, agosto 26). Se oyen aun Clemencia Echeverri. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/104420118>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2014, agosto 27). Supervivencias Multichanel video installation. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/104512713>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2015, marzo 25). NÓCTULO. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/123247913>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2015, octubre 27). NOCTULO. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/143768544>
- Echeverri, C. [Clemencia Echeverri]. (2017, marzo 31). SIN CIELO_CLEMENCIA ECHEVERRI. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/210984725>
- NC arte (2015, abril 23). Sobre Nóctulo Clemencia Echeverri, M. Belén Sáez y Gustavo Chirolla. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zO81GWRdMJM>

Fuentes Juan Manuel Echavarría

- Josee Bienvenu Gallery. [Josee Bienvenu Gallery]. (2012, agosto 23). Juan Manuel Echavarría-“Guerra y pa,” 2001. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/48105169>

- Otro. [Otro]. (2011, octubre 26). Bocas de Ceniza- Juan Manuel Echavarría. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/31130555>
- Ripbm. [Ripbm]. (2016, agosto 15). Juan Manuel Echavarría: Silencio invisible, Darwin and una lección (EXCEPT). [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/178982870>
- Zató Moab [Zató Moab]. (2013, junio 03). Bandeja de Bolívar (fragmento). [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/67601748>

Fuentes Rolf Abderhalden y Mapa teatro

- Mapa Teatro. [Mapa Teatro]. (2011, enero 29). LOS SANTOS INOCENTES. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/19341860>
- Mapa Teatro. [Mapa Teatro]. (2013, junio 13). Mapa Teatro Performance At the Prague Quadrennial of performance design and space. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/67957624>
- Museo de Antioquia. [Museo de Antioquia]. (2016, septiembre 15). Desmontaje. Mapa Teatro. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/182918426>

Fuentes Wilson Díaz

- Freewaves. [Freewaves]. (2012, junio 28). Bath in a small stream. [Archivo de Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/44906686>

