



Institución Universitaria

**El «germen de la violencia» como recurso central en el proceso creador. Una propuesta
desde las artes visuales con índole de denuncia y reflexión**

SEBASTIÁN VELÁSQUEZ ÁLVAREZ

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

Asesora

LUZ ANALIDA AGUIRRE RESTREPO

Magister en Historia del Arte

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2022

**El «germen de la violencia» como recurso central en el proceso creador. Una propuesta
desde las artes visuales con índole de denuncia y reflexión**

SEBASTIÁN VELÁSQUEZ ÁLVAREZ

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN**

2022

*«En una sociedad en descomposición, el arte,
si es veraz, debe también reflejar la decadencia. Y si no
quieres romper la fe, reflexiona con tu función
social, el arte debe mostrar el mundo cambiante.
Y ayudar a cambiarlo...»*

Ernst Fischer

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi tía María Elena Álvarez González, quien ha sido el pilar fundamental para la culminación de mis estudios. También, a mi abuela María Coralia González Mejía ya que ella es el eje más importante de toda la investigación/creación pues cumplió con la función de modelo e inspiración para la pieza pictórica y el videoarte. A mi tío Ricardo Antonio Álvarez González, quien desde la infinidad del universo envía señales de inspiración para mi producción artística. A mi hermana Saray Gómez Álvarez por creer en mi como artista. A mi asesora Luz Analida Aguirre Restrepo por ayudarme en todo el proceso de investigación/creación. Al ITM. Institución Universitaria por darme la oportunidad de recibir formación académica junto a excelentes profesores. Por último, pero no menos importante, al arte y la cultura porque me permiten iluminar una etapa de oscuridad en mi vida por medio de la libre expresión ya que sin estos dos componentes no habría forma de expresar lo que siento y percibo en mi entorno.

Tabla de contenido

RESUMEN.....	7
INTRODUCCIÓN	8
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	10
DECLARACIÓN DE ARTISTA	14
JUSTIFICACIÓN.....	16
OBJETIVOS.....	18
OBJETIVO GENERAL	18
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
1 MARCO TEÓRICO.....	19
1.1 CONTEXTO HISTÓRICO (NUEVA FIGURACIÓN)	19
1.2 LA NUEVA FIGURACIÓN COMO MEDIO DE DENUNCIA SOCIAL EN LA PLÁSTICA COLOMBIANA	22
1.3 EL GERMEN DE LA VIOLENCIA COMO CONCEPTO ARTÍSTICO	27
2 METODOLOGÍA.....	32
3 LA VIOLENCIA COMO CATEGORÍA VISUAL EN OBREGÓN, MEJÍA Y GRANADA	35
3.1 VIOLENCIA POLÍTICA.....	36
3.2 EL ARTE COMO MEDIO DE RESTAURACIÓN SOCIAL	38
4 COMPARACIONES VISUALES SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL ARTE COLOMBIANO	40
4.1 <i>VIOLENCIA</i> Y EL CUERPO FEMENINO.....	40
4.2 <i>LA HORRIBLE MUJER CASTIGADORA</i> Y EL SUFRIMIENTO	47
4.3 <i>ANGUSTIA</i> Y DESTRUCCIÓN	55
4.4 CUADRO COMPARATIVO	60
5 EL «GERMEN» SOCIAL DE LA VIOLENCIA COMO RECURSO CENTRAL EN EL PROCESO CREADOR	62
5.1 RELACIÓN ENTRE VIOLENCIA, EL PENSAMIENTO DEL ARTISTA Y EL ENTORNO SOCIAL EN EL QUE LO EXPERIMENTA	62
5.1.1 <i>Predador</i>	63
5.1.2 <i>Crónica de una cicatriz</i>	65
5.2 RESULTADO CREATIVO: <i>LA MARÍA, SEIS MIL CUATROCIENTOS DOS</i>	68
5.2.1 <i>Tipo de propuesta y dimensiones</i>	68
5.2.2 <i>Origen de la propuesta</i>	68
5.2.3 <i>Preparación logística de la modelo y materiales para la ejecución de los bocetos</i> ...	70
5.2.4 <i>Preparación logística del bastidor y materiales para la ejecución de la pintura</i>	73
5.2.5 <i>Preparación logística y materiales para la ejecución del videoarte</i>	77
5.2.6 <i>El videoarte y su relación con la pintura</i>	78
5.2.7 <i>Descripción de la obra</i>	79
5.2.8 <i>Valor simbólico</i>	83
6 CONCLUSIONES	85

REFERENCIAS	89
ANEXOS.....	91
ANEXO 1. LISTA DE MATERIALES.....	91
ANEXO 2. IMÁGENES DE REFERENCIA VISUAL.....	93
ANEXO 3. REPRESENTACIONES FEMENINAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.....	95
ANEXO 4. DETALLES PICTÓRICOS EN <i>LA MARÍA, SEIS MIL CUATROCIENTOS DOS</i>	96

Resumen

Con una metodología desde la investigación/creación, el presente trabajo monográfico se concentra en el tema del *germen de la violencia* como reflexión desde el arte. Para ello, se hace un recorrido sobre el periodo de la *Violencia* en el territorio colombiano y el modo en que afectó sensitivamente a artistas como Alejandro Obregón, Norman Mejía y Carlos Granada quienes por medio de la pintura y en su intento de pronunciarse al respecto, lograron crear desde su perspectiva una forma de denuncia por medio del arte donde mujer y violencia juegan un papel relevante. Observar y estudiar sus obras, así como la temática central dio lugar al planteamiento de una obra plástica desde la pintura y el videoarte para leer el mismo tópico en tiempos contemporáneos y el hecho asociado con los 6402 falsos positivos.

Palabras claves: pintura, videoarte, violencia, germen, política, Alejandro Obregón, Norman Mejía, Carlos Granada y *La María, seis mil cuatrocientos dos*.

Introducción

El periodo denominado *La Violencia* en Colombia comprende una parte de la historia marcada por la muerte, el sufrimiento y la decadencia propiciado por los poderes de turno. Este concepto ha asumido el rol antagónico de *germen* ya que ha causado una serie de daños irreversibles en la sociedad. Sin embargo, el arte aparece en la vida del hombre como protagonista capaz de restaurar, a su medida, los filamentos de una sociedad carcomida por el abuso y el atropello hacia los derechos humanos.

En este orden de ideas, el objetivo principal de esta investigación/creación está encaminado hacia la exploración del modo en que los artistas visuales colombianos, a partir de sus contextos, trabajan el *germen de la violencia* como monstruo social en su producción artística y las alternativas de creación mostrando, por medio de la plástica, una narrativa violenta que resume el sufrimiento en manos de la violencia, experimentado en el territorio colombiano a lo largo del siglo XX y lo que va del siglo XXI.

En un primer momento, se realiza la identificación del tema de la violencia como categoría visual a partir de la obra de los artistas Alejandro Obregón, Norman Mejía y Carlos Granada donde sus propuestas se convierten en denuncia social. De este modo, se desglosa de manera sustancial, el concepto de la *violencia política* y la manera en que estos tres artistas la trabajaron generando con ello que el arte pueda servir como medio de restauración social en tanto su comunidad es capaz de leerse a través de las obras plásticas.

El segundo momento de la investigación se dirige hacia la realización de un ejercicio comparativo sobre el tratamiento de la violencia en las pinturas *Violencia* (1962), *La horrible mujer castigadora* (1965) y *Angustia* (1972). En este apartado se buscó, principalmente, la

clasificación del producto visual, el estudio del contenido y del contexto y la enunciación contenida en la obra a partir de la ayuda de teóricos del arte como María Acaso y su libro *El lenguaje visual* (2006) con el fin de permitir el reconocimiento de la violencia como «germen social» a través del arte.

Por último, en el tercer capítulo se propuso el uso del concepto *germen de la violencia* como recurso central en el proceso creador a partir de la relación entre violencia, el pensamiento del artista y el entorno social en el que se experimenta. Para ello se recurrió a las producciones artísticas propias como *Predador* (2021) y *Crónica de una cicatriz* (2021) para finalizar en la producción artística desde la pintura y el videoarte llamada *La María, seis mil cuatrocientos dos* (2022).

Este trabajo monográfico en la línea de la investigación/creación es producto de la formación en la disciplina de las artes visuales en el ITM. Institución Universitaria dentro del programa académico Artes Visuales y su línea profesional en producción (creación artística), intermediación y gestión. Este programa está orientado hacia la práctica en los circuitos de la creación artística y a la gestión del sector gerencial en las empresas culturales. Por lo tanto, el resultado en este proyecto, además de hacer parte del compromiso para obtener el título profesional como Maestro en Artes Visuales, queda como base para futuras investigaciones que se quieran desarrollar desde esta vía del conocimiento.

Planteamiento del problema

La Violencia en Colombia es un periodo comprendido entre los años 1925 y 1958 cuando el país estuvo inmerso en una crisis social y política. Hacia el año 1947 se vivía un desbordamiento social en el que la desesperanza, el hambre y el temor en los distintos departamentos eran temas constantes en el diario vivir de los colombianos. Eran comunes los enfrentamientos en las áreas rurales en donde permanecía, en su mayoría, la gente campesina y trabajadora. Posteriormente, en el año 1948 –en plena época de campaña política– fue asesinado el líder del partido político Liberal Jorge Eliécer Gaitán. Este acontecimiento dio lugar a lo que se conoció como *El Bogotazo* ocurrido el 9 de abril de 1948 cuando Juan Roa Sierra materializó el magnicidio del líder político. De acuerdo con las crónicas de la época la comunidad quería “saber quién era el sujeto. [...], entre varios traían de la sombrerería San Francisco a Roa Sierra. [...] habría unas cien personas, pero todo el que salía de los cafés se acercaba y quería hacerle algo, tocarlo, pegarle” (Alape, 2016, p. 400), desatando una serie de levantamientos populares que terminó en disturbios, saqueos masivos y una guerra civil que finalizó 10 años después. Por lo tanto, este periodo de violencia se caracterizó por los enfrentamientos civiles y persecuciones políticas orientadas por los partidos Liberal y Conservador.

Las consecuencias de estos hechos, sin embargo, se prolongaron mucho más, desatando otra problemática social en las zonas rurales, es decir, el desplazamiento de miles de familias campesinas que se trasladaban a la ciudad en busca de seguridad, trabajo y estabilidad social, originando que las tierras fueran tomadas por grupos armados y, el campesinado –en el contexto urbano– en mano de obra barata y asalariada, causando el incremento de la actividad industrial pero a su vez el empobrecimiento de miles de colombianos. En consecuencia, el poder estaba

concentrado en los conservadores, quienes mantuvieron la presidencia hasta 1953 cuando la clase política estaba conformada por las élites que ejercían mayoritariamente los puestos del gobierno. Éstos, a su vez, ayudaron y propiciaron un golpe de Estado al presidente Laureano Gómez quien entregó en su totalidad el poder al General Gustavo Rojas Pinilla, “poniendo en pausa la violencia”. En ese momento, la mayoría de las guerrillas –atraídas por las propuestas de paz– entregaron sus armas, aunque varios de sus miembros fueron asesinados posteriormente. Más adelante, y tras un acuerdo entre los partidos Liberal y Conservador se pone fin al gobierno del General, permitiendo una alternancia en el poder y dándole fin aparente a este periodo de guerra entre políticos de distintos bandos y dando origen a lo que se conoció como el Frente Nacional que dio lugar a la desmovilización de algunas guerrillas, aunque esto no implicó el fin de la violencia, dado que, surgieron otros grupos producto de las irregularidades políticas, tales como el M-19. Además, en la actualidad se sigue viviendo esta guerra, afectando el desarrollo político, social y económico de Colombia con otros grupos guerrilleros como las FARC y el ELN.

El arte como expresión humana nos ayuda a comunicar y anunciar hechos históricos ocurridos en determinado momento porque está contenido de intenciones y de interpretaciones, sirviendo como un posible aparato de función social que logra transferir a generaciones futuras los hechos más relevantes de la época. Ahora bien, como resultado de la violencia en Colombia producto del conflicto armado esto fue un hecho sin precedentes que marcó la vida de millones de colombianos y afectando sensitivamente, por ejemplo, a artistas como Alejandro Obregón, Norman Mejía y Carlos Granada quienes por medio de la pintura, establecieron un lenguaje visual como parte de esa problemática social y, en su intento de pronunciarse al respecto, lograron sustancialmente crear (desde sus perspectivas) una forma de denunciar estos hechos tan atroces por los cuales pasaba desde el recién nacido hasta el más anciano; además, ofrecieron al público

un registro propio de lo que ellos consideraban como violencia, llevando estas formas de interpretación hacia la denuncia; es decir que a través de la pintura alzaron la voz provocando emociones fuertes que quedaban grabadas en el recuerdo de los individuos. En efecto, el arte es el espejo de la sociedad permutable de generación en generación y artistas como los antes mencionados lograron, mediante sus obras, transmitir emociones. Pinturas como *Violencia* (1962) de Alejandro Obregón, *La horrible mujer castigadora* (1965) de Norman Mejía y la obra *Angustia* (1972) de Carlos Granada –por medio de su lenguaje pictórico– lograron transmitir la identidad histórica por la que pasaba Colombia en esos años de violencia, es decir, la pintura como un medio de comunicación llevada al campo de la denuncia social.

De esta manera, la problemática central en este proyecto se orienta hacia el conflicto interno político y social en el que sigue estando inmerso el país, situándose en un escenario violento en el cual los artistas al presenciar estos hechos siguen haciendo denuncia pública por medio de su plástica personal. Por lo tanto, lo indicado anteriormente sugiere unos interrogantes como, por ejemplo, ¿Por qué la violencia, vista como «germen social» sigue siendo un tema de interés en el quehacer creativo de los artistas plásticos y/o visuales del arte colombiano especialmente, desde la pintura? ¿De qué manera, a partir de la pintura y en el periodo comprendido entre 1950 y 1980, reconocemos en la obra de los artistas Alejandro Obregón, Norman Mejía y Carlos Granada el aspecto monstruoso de la violencia que ratifica la denuncia social? ¿Qué elementos estéticos, formales y conceptuales caracterizan la producción pictórica en el caso de los artistas en mención que permita reconocer el concepto de violencia como «germen social»? ¿Por qué usar el «germen de la violencia» como tema central dentro del proceso creador en el arte y cómo esto se puede llevar a la representación figurativa por medio de la pintura y el video-arte? Por lo tanto, este tema se convierte en el principal apoyo para la investigación y creación artística desde la disciplina de

las artes visuales considerando que, al abordar todo el contexto de esta problemática, se pueden traer a la actualidad aspectos estéticos que lo incluyan, con la necesidad de generar una reflexión puesto que la violencia en Colombia es un tema que aún sigue vigente en el diario vivir de su comunidad.

Declaración de artista

Por medio de la pintura y, con el uso de la textura de la carne, el flujo de la sangre y la viscosidad de los órganos, el cuerpo humano se modifica de tal manera que las deformaciones, el envejecimiento, las lesiones y enfermedades físicas se compactan para generar un fenómeno violentado y profanado que engendra todas estas alteraciones corporales. Pero, ¿Cómo encontrar la belleza en lo violento? ¿Cómo se puede entender al ser humano desde lo mortal y lo orgánico? ¿Cómo desde una mirada subjetiva se podría reinterpretar el cuerpo como un ente violentado y mutilado? si la percepción del cuerpo es la representación que nos formamos mentalmente de nuestro propio organismo, al idealizarlo en su totalidad, se anula todas las imperfecciones que portamos naturalmente otorgando un grado de perfección que, en realidad, ningún ser humano posee. Es aquí donde surge desde mi mirada una lectura del cuerpo que sirve como base para la creación y reinterpretación de un organismo con signos de violencia en el cual las heridas, cicatrices y mutilaciones son los principales protagonistas, alejándose de toda concepción de belleza y perfección.

En la actualidad, después del confinamiento mundial ocurrido desde finales de 2019 e incluyendo el año 2021 a causa de la Covid-19, mi vida tuvo un cambio significativo, puesto que tuve la oportunidad de conocerme y dialogar conmigo mismo, ayudando a que mi percepción y sensibilidad cambiara y me centrara en la búsqueda de algo más allá de la belleza física. En este punto de mi vida, me focalicé en una constante búsqueda por la imperfección, lo bizarro, lo abyecto y lo irracional en donde el género de monstruosidad producto de la violencia humana se toma mi producción artística elaborando con ello nuevas interpretaciones sobre el cuerpo, siendo esto reforzado con la aplicación en el lienzo del empaste para intensificar estas anomalías, porque la

textura al ser una superficie discontinua desafía el sentido común logrando dar sensaciones y realismo en el espacio como un atributo táctil.

En efecto, la búsqueda constante por plasmar la belleza en mi obra me llevó a encontrar la imperfección como algo que también puede ser bello, admirado y destacable pues en lo feo está lo bello como en lo bello lo feo. Es así como el juego constante con lo anormal, desacertado e irregular ayuda a crear una atmósfera que trasciende la realidad, sintiendo una incesante necesidad de generar una reflexión desde las artes visuales, especialmente la pintura y el video-arte, con el fin de abordar el tema de la violencia como un germen y monstruo social, además de abrir una parte de mi mente y mostrar una ventana a mi mundo personal e imaginativo.

Justificación

La violencia ha marcado por muchos años a Colombia, convirtiéndose en tema de estudio y en planteamientos artísticos que por medio de las obras logran registrar y transmitir el contexto socio-político que ha vivido el país. Un ejemplo de ello son los artistas Alejandro Obregón, Norman Mejía y Carlos Granada quienes por medio de sus trabajos pictóricos retrataron a través del cuerpo femenino el periodo conocido como *La Violencia* otorgándole un carácter de monstruosidad a una figura que por muchos años estuvo sometida a violaciones en tema de derechos humanos, así que, con esta investigación se busca además de una comparación entre estas obras, informar sobre el cómo y el por qué se retrató a la mujer como un monstruo social, que a su vez era víctima de la guerra, traído a colación por Marta Traba (2016) cuando expresaba que la representación de la violencia:

Se apoya sobre la creación de un monstruo por los medios más sutiles y de las mayores delicadezas. La delicadeza de la factura es tal, y tan cristalinos los medios empleados, que aun frente a las deformidades más inverosímiles, el espectador se resiste a tildar el resultado de monstruoso (p. 253).

Por otro lado, la importancia de esta investigación/creación radica en la posibilidad de revisar la obra de artistas de la plástica nacional y el impacto de las mismas entre 1950 y 1980. Este es el caso de Norman Mejía y Carlos Granada que, al ser estudiados, podrían beneficiar al público que quiera conocer más sobre ellos, tales como, estudiantes universitarios, profesores o personas que estén interesadas en el tema, otorgando una utilidad desde lo teórico y lo plástico, así como, la recapitulación de algunos hechos históricos relevantes de Colombia sirviendo como puente de inspiración para los artistas y la propuesta creativa personal que dé cuenta del contexto actual. En este sentido, de acuerdo con Doris Salcedo:

Es importante comprender que lo que el artista hace es conquistar y manifestar una realidad. Es decir que el artista comprende la realidad durante la elaboración del signo artístico [...]. Su talento e intuición lo llevan a centrar su mirada en aspectos de la realidad que pueden sugerir un camino alternativo. Un arte capaz de sugerir caminos alternativos es lo que un momento de crisis requiere (Salcedo como se citó en Correa, 2010, p. 4).

Por lo tanto, desde las artes visuales se puede generar una reflexión y posteriormente un cuestionamiento sobre la violencia que por tantos años ha marcado este territorio, proyectando en ella aquellas cargas simbólicas usadas por los artistas para expresar su inconformidad con los hechos que han llevado al país a caer en una guerra interminable.

Objetivos

Objetivo general

Revisar el concepto de «germen de la violencia» como monstruo social tratado por artistas visuales colombianos desde su producción pictórica y las alternativas de creación.

Objetivos específicos

1. Identificar la violencia como categoría visual a partir de la obra de Alejandro Obregón, Norman Mejía y Carlos Granada desde la denuncia social en las artes plásticas.
2. Realizar un ejercicio comparativo sobre el tratamiento de la violencia en las pinturas de Alejandro Obregón, Norman Mejía y Carlos Granada para el reconocimiento de la violencia como «germen social».
3. Proponer un trabajo artístico desde el campo visual que incluya el concepto «germen de la violencia» como eje central para el proceso creador en el ámbito contemporáneo.

1 Marco teórico

1.1 Contexto histórico (Nueva figuración)

Para comenzar, la neofiguración (Nueva figuración) es un movimiento y tendencia nacido en la segunda mitad del siglo XX que plantea la vuelta a la figuración como la representación de la realidad bajo una actitud de denuncia social. En sentido estricto, este movimiento supuso una transición entre el informalismo y las siguientes tendencias, tal como lo informa Marchán Fiz (2012)

La neofiguración implicó una transición entre el informalismo y las subsiguientes tendencias pictóricas que recobraron la representación icónica, a pesar de que acudían a demasiados de los procedimientos y componentes del informalismo, en donde, la identidad y el carácter subjetivo del artista seguía ejerciendo un poder sobre el universo de los objetos, desfigurándolos o rehaciéndolos (p. 20).

Esto quiere decir que, el artista informal al ejercer su poder en el mundo de los objetos se compromete, a su vez, con los problemas del mundo buscando manifestarse por medio de las Bellas Artes. Por lo tanto, el informalismo como tendencia se desarrolla después de la Segunda Guerra Mundial y, en paralelo con el Expresionismo Abstracto estadounidense. En este sentido, Cirlot (1980) afirma que:

El informalismo aparece en Europa a finales de los años cuarenta, para ser más exactos, en el año 1945 en el que se utiliza un lenguaje abstracto y, donde los materiales desempeñan un papel decisivo, aunque, con antelación ya existieran obras abstractas que utilizaban este tipo de elementos y técnicas para la creación de sus obras (p. 18).

Esto supone, la visión subjetiva por parte del artista hacia el mundo objetual, en donde es reconstruido y reformado, además de otorgar el rescate de la representación icónica dado por el uso de las técnicas y descubrimientos plásticos del informalismo y es desde ese momento en que:

La obra artística adquiere, en el ámbito de lo informal, una autonomía absoluta en el sentido de que basta su sola presencia, su mero existir, sin ser necesaria su significación coetánea a ella misma [...]. Puede hablarse, por tanto, de producción y no de reproducción artística desde el momento que el autor no se contenta con imitar o abstraer de la realidad que conforma su mundo [...] (Cirlot, 1980, p. 16).

En otras palabras, al ser un movimiento subjetivo, introspectivo y personal los artistas se toman una nueva idea de la figura del hombre y su naturaleza, recuperando su aspecto para plantear una nueva imagen, siendo el crítico Clement Greenberg uno de los primeros en despertar interés sobre esta transición. Marchán Fiz (2012) cuando se refiere a este autor menciona que “al conocido crítico le llamó la atención esta transición, relacionando a las célebres pinturas de mujeres de De Kooning (1952-1955) [...], por contar con motivos abstractos, pero manteniendo la sugerencia de componentes representacionales [...]” (p. 23), es decir, en los productores más próximos al informalismo, la nueva figuración no era un pretexto sino consecuencia del desarrollo de la creación. Esto significa que “llegar del material a la figura quiere decir, en primer lugar, que traigo nuevamente de un modo consciente mi visión al cuadro, porque el cuadro como portador de material exige mi inventario imaginativo” (Marchán, 2012, p. 24).

Ahora bien, con los antecedentes anteriormente mencionados, se resalta el hecho y la importancia que tuvo el informalismo para las nuevas figuraciones y como resultado se debe entender la neofiguración como una tendencia creativa de ruptura, la cual originó unas nuevas

variaciones expresivas en el modo de representar y otorgar un nuevo significado a la vanguardia, es así, como el primer concepto del neofigurativismo, según Malagón, es desarrollado:

A finales de la década de 1950 por historiadores como Marta Traba, Aldo Pellegrini y Peter Selz, para caracterizar obras de la segunda postguerra en las que la figura humana reapareció, usualmente con un alto grado de distorsión, tras haber perdido vigencia durante una época en que se hizo especial énfasis en la abstracción (Malagón, 2008, p. 17).

Respecto a lo anteriormente mencionado, sucede que la neofiguración es una regresión tal y como lo indica Aldo Pellegrini cuando señala “[...] que tras el conocimiento acogido por diferentes posturas el neo se ha servido para cubrir con «capa nueva a los reaccionarios del arte», moviéndose así, en este contexto los «neo-ismos» que aluden a tendencias anteriores a la abstracción” (Pellegrini como se citó en Marchán, 2012, p. 16). En este orden de ideas, la obra neofigurativa se aprovechaba de la composición autónoma del informalismo, sin embargo, con la inclusión de objetos, la misma obra le exigía una sensatez icónica, es decir que:

La Neofiguración establece códigos perceptivos y de reconocimiento que el Informalismo va dejando de lado para concentrarse más en una exploración esteticista de la propia materia; sin embargo, la materialidad en la obra Neofigurativa no es descartada por ningún momento, ya que está ligada a la representación de lo representado (Blazo, 2010, p. 10).

Por consiguiente, este término es definido por Simón Marchán Fiz en su libro *Del arte objetual al arte de concepto* de la siguiente manera:

El término pintura neofigurativa o nueva figuración, posee en una primera aproximación, un sentido ambiguo y complejo. Afecta a todas las tendencias que han instaurado la representación icónica. El relativismo del criterio semiótico y perceptivo de semejanza y

sus diferentes grados de iconicidad han determinado la diversidad de tendencias neofigurativas (Marchán, 2012, p. 19).

Para ser más exactos, el criterio semiótico es de semejanza y esto se denota con Balzo (2010) cuando señala que:

Dentro de la obra Neofigurativa el vínculo coetáneo es de semejanza entre el significante y el significado, es decir, que el signo sostiene una relación icónica con el objeto representado, imitando mas no copiándolo, por lo que el signo reemplaza al objeto por semejanza (p. 10).

En suma, como se mencionó anteriormente, se regresa a representar la realidad y en específico a la figura humana que, suelen tener un sentido de denuncia social y es aquí donde Daniel Montero en su publicación en *ESCENA. Revista de las Artes* trae a colación ese enlace que tiene la neofiguración con el contexto sociopolítico, puesto que:

La neofiguración se considera como esa tendencia que reacciona ante un arte no-figurativo y un contexto sociopolítico que le anteceden al generar cierto grado de ruptura entre tendencias artísticas anteriores, [...]. Pero, es ambigua porque incorpora formalismos plásticos de arte no-figurativo y re-presenta la figura humana como germen social vulnerable y angustiado [...] (Montero, 2020, p. 15).

1.2 La nueva figuración como medio de denuncia social en la plástica colombiana

Es de suma importancia destacar que muchos artistas colombianos se valieran de esta nueva vanguardia para la producción pictórica con índole de denuncia social, de manera que, en la década del sesenta “sucede por primera vez el caso de que los artistas se refuerzan los unos a los otros, [...], dispuestos a convertirse además en elementos incómodos, en los «perturbadores»” (Traba, 2016, p. 288), sucediendo todo esto en una época denominada por la historia como *La Violencia*

ocurrida entre los años 1948 y 1958, caracterizada por ser extremadamente violenta con persecuciones, agresiones, asesinatos, masacres, destrucción de la propiedad privada y terrorismo por adhesión política. Tal y como lo afirma Malagón (2008) “la violencia fue un periodo caracterizado por una confrontación entre los partidos políticos que más tenían auge en su momento (liberales y conservadores) y que, tuvo una duración de más de una década” (p. 19), por consiguiente, los enfrentamientos en esta época tuvieron su lugar en áreas rurales, causando que la apreciación y percepción en las ciudades principales fueran asimiladas como un acontecimiento en áreas distantes del país, y como lo señala Gómez (2003) “esa violencia “política” se nutrió, se superpuso y exacerbó la violencia “social” que bullía en el mundo campesino” (p. 27). Por esa razón y según datos estimativos, esta etapa en la historia colombiana “ocasionó cerca de 180 mil muertes en un país de trece millones de habitantes” (Gómez, 2003, p. 25). Por otra parte, el asesinato del líder Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá causó una conmoción en las ciudades principales y el conflicto interno se incrementó de tal manera que produjo una conmoción generalizada:

Un estallido en Bogotá y otras ciudades, que no derroca al gobierno pero desencadena la violencia campesina en dos “márgenes cercanos”: i) En los llanos orientales, donde la guerrilla es más disciplinadamente liberal, y ii) en zonas de minifundio andino y, en particular, cafetero (Tolima Grande, Viejo Caldas) (Gómez, 2003, p. 25).

La confrontación entre los partidos políticos después del estallido social era evidente y más cuando el partido conservador retoma el poder en 1940 y lo pierde en 1952 debido al conflicto que se estaba tomando al país:

La incesante necesidad de superar la desbordante situación de violencia en que se encontraba el país, de recuperar para el Estado la funcionalidad de sus instituciones y de

restaurar la legitimidad del sistema, produjo el golpe militar del 13 de junio de 1953 (Atehortúa, 2010, p. 34).

En efecto y, con el propósito de dar fin al conflicto, los jefes de ambos partidos al presenciar que todo se les había salido de las manos, deciden recurrir al ejército para que asumiera el poder y “como resultado de este acuerdo, el General Gustavo Rojas Pinilla gobernó durante cuatro años, entre 1953 y 1957” (Malagón, 2008, p. 19). En consecuencia, un país que pasaba por un gran momento de tensión, encontró que a través del arte podía tener voz como, por ejemplo, el sacerdote católico y sociólogo Germán Guzmán quien se dedicó durante tres años a recopilar testimonios orales y visuales que, posteriormente, fueron publicados en el libro *La Violencia en Colombia, estudio de un proceso social* (1962). Se trató de una obra literaria que fue considerada por Valencia como:

El primer gran estudio de corte académico sobre lo sucedido durante el periodo llamado La Violencia de los años 1950 [...], dadas las revelaciones que ofrece sobre lo sucedido, representa, sin lugar a dudas, una transgresión de varios de los principales presupuestos de este pacto político (Valencia 2012, p. 16).

Como resultado, es un libro visual que enjuicia a las élites gobernantes responsables del desangre en el territorio colombiano con contenido en fotografías de personas y “[...] cuerpos mutilados, decapitados, torturados y violentados [...]. Este panorama de atrocidades y humillaciones incluyó también numerosos asesinatos de rivales políticos y homicidios indiscriminados de mujeres, personas mayores y niños” (Malagón, 2008, p. 21), de lo que se concluye que el arte como herramienta de denuncia social recurre a los sentimientos más profundos del hombre para que desarrolle la capacidad de ponerse en el lugar del otro, generar empatía y

encapsular un suceso en el tiempo. Esta situación la comprendió la crítica de arte Marta Traba quien para aquella época gris de Colombia habló del papel del arte frente a estos acontecimientos:

Contra un miedo que reviste todas las características ya incontrolables del pánico, el arte colombiano no podría tener más que alternativas radicales: o negar o denunciar de plano. Denunciar la violencia mientras esta gangrenaba al país, excedió la función de los artistas plásticos; la realidad estuvo siempre por encima de la imaginación que no daba más que una parodia menguada del drama real (Traba, 2016, p. 273).

De ahí que artistas como Alejandro Obregón (1920-1992) enterado y presenciando la situación tan complicada por la que pasaba Colombia, en su pintura *Violencia* (1962) retrata lo que sucedía en el país, es decir, “en *Violencia*, Obregón logró transmitir la atmósfera ominosa y la perversión particular evidente en los actos violentos ocurridos en las áreas rurales, incluido “el ataque a mujeres en cuanto perpetuadoras de la raza” (Barnitz, como se citó en Malagón, 2006, p. 21), por lo que esta pintura se podría asemejar a lo que la obra *Guernica* de Picasso o *El grito* de Munch son para el mundo: imágenes que contextualizan, informan y resumen la consternación y la desesperanza. Por lo tanto, se puede indicar que Obregón propuso un nuevo lenguaje en la pintura colombiana:

[...] Logró transmitir una atmósfera trágica particular en donde incluso Marta Traba reconoció haber encontrado un pionero de la Nueva Figuración. Aún cuando el tratamiento de las figuras y el conflicto no eran nuevos en la escena del arte, es a partir de este momento que se comienza a hablar de la Nueva figuración y su proximidad con el lenguaje propuesto por los artistas europeos y latinoamericanos (Cabezas de la Roche, 2018, p. 18).

De manera que, esta pintura en particular con este lenguaje y atmósfera trágico fue el punto de inicio y sirvió de impulso para muchos artistas en esta década como, por ejemplo, el pintor

cartagenero Norman Mejía (1938-2012) y su obra *La horrible mujer castigadora* (1965) “en la que una enorme mujer desfigurada y distorsionada es vista simultáneamente a través de múltiples capas de su cuerpo. El cuerpo femenino es atacado y transgredido abiertamente por el artista evidenciando una monstruosidad interior” (Malagón, 2008, p. 23). Se trata de una monstruosidad que rasgaba con lo preestablecido en el arte colombiano dado que, su peso conceptual estaba validado mediante los sucesos que ocurrían en el territorio. Además, esta pintura en particular, logró ser “premiada en el Salón Nacional de 1965, [...] muy bien podría erigirse en la encarnación más significativa de la década” (Traba, 2016, p. 287). Del mismo modo, el pintor Carlos Granada (1933-2015) “hizo explícita su intención de abordar el arte y los hechos políticos a través de un “realismo de tipo subjetivo” (Rubiano, 1977, p. 1569). Realismo subjetivo arraigado a esta nueva tendencia de la nueva figuración y, esto se puede apreciar en la pintura *Angustia* (1967):

Representa a dos o quizás tres mujeres de una manera jerárquica y superpuesta al mismo tiempo. Al menos dos de estas mujeres parecen pertenecer a diferentes clases sociales y, en consecuencia, ser afectadas de una manera diferente por la violencia. [...] Esta división, al igual que el uso de colores cálidos y fríos, refuerza el tratamiento fragmentario de las formas humanas (Malagón, 2008, p. 22).

Por ende, esta tendencia de la nueva figuración se valía “del descubrimiento del desorden y el cuerpo, en el cual, se hurgaba con una voluptuosidad atrevida, dado que, había estado cohibida bajo el hidalguismo” (Traba, 2016, p. 288), con esto Marta Traba intentaba expresar que se trataba de una reacción frente a la pérdida de las señas de identidad provocada por sucesos que afectaron la sensibilidad artística en su momento, influenciada además, por esta nueva perspectiva adquirida a través del conflicto y la violencia. En definitiva, la nueva figuración, apareció en el arte colombiano para transgredir, denunciar y evidenciar todo lo que estaba sucediendo en el territorio

colombiano, puesto que, el arte es un componente de la cultura que refleja las bases políticas, económicas y sociales de una comunidad a lo largo del espacio y del tiempo, sirviendo como una voz informante a las futuras generaciones ya que, como lo mencionaba el poeta y filósofo español Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana: “Quien no conoce su historia, está condenado a repetirla”, frase escrita en la entrada del bloque número 4 del campo de Auschwitz, tal y como lo informa la web del canal de televisión DW:

Esta frase del filósofo español Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana da la bienvenida a los visitantes del bloque número 4 del campo de concentración Auschwitz I, uno de los varios centros de tortura y asesinato donde quienes actuaban bajo órdenes del régimen de Adolf Hitler en la Alemania nazi perpetraron los más terribles crímenes contra la humanidad (DW Made for mind, Alemania. *El holocausto: recordar para que la historia no se repita*, 2019, párr. 2).

Es así, como la pintura ha servido de soporte para denunciar acontecimientos que han marcado para siempre la historia de Colombia, ayudando a reflexionar acerca de esta etapa del horror en el país.

1.3 El germen de la violencia como concepto artístico

La violencia como concepto artístico ha permanecido en la plástica colombiana debido a la constante tensión social que se ha instaurado en el país, por ende, los artistas buscan constantemente diversos medios para expresar desde su contexto la realidad social, política y económica puesto que, por medio del arte, el hombre intenta dar a conocer sus diferentes puntos de vista, malestares o inconformidades que afectan las dinámicas sociales en una población con el objetivo de mostrar su pensamiento por medio del arte. Así, la crueldad, el furor, la agresión y la violación al cuerpo son temas escogidos por el artista. Esto ha dado lugar a que hayan “aparecido

en años recientes obras que propician una relación afectiva compleja con los contextos, las circunstancias y las víctimas de la violencia [...]” (Yepes, 2019, p. 50). Por lo tanto, el artista ayuda a transmitir desde su mirada del mundo sucesos de sufrimiento que se han instaurado en el territorio. Lo que se advierte es que “el mal está en la raíz de la sociedad y en la dificultad para cambiar creencias y costumbres arraigadas. Es decir, en la cultura nacional que [...] lleva a considerar acaso como algo normal la violencia [...]” (*El País*, Editorial: *El germen de la violencia*, 2015, párr. 1). En otras palabras, la sociedad como construcción colectiva impulsa la creación e instauración de la violencia que nosotros como población creamos por medio de nuestros hábitos y costumbres culturales y, en esta medida, “la consecuencia son las grandes falencias que afectan a la familia en Colombia y la dificultad para atender los dramas que se producen a diario, dando origen al germen de la violencia” (párr. 2) de ahí que la crueldad, el atropello y la violación nos defina, puesto que el grado en el que estos se nos presentan dice mucho sobre nuestra cultura y sociedad. En consecuencia, una característica importante que se puede lograr con la violencia a través del arte “[...] es que todos utilizan al arte como una forma de intervención social cuya naturaleza es predominantemente afectiva” (Yepes, 2019, p. 50). Esto quiere decir que, por medio de la sensibilidad colectiva, el arte logra ser un componente esencial para el desarrollo de la sociedad debido a la capacidad de ayudarnos a comprender el entorno político y social del artista.

Ahora bien, si el artista por medio de su sensibilidad logra manifestarse de forma crítica ante las condiciones sociales de su contexto, ayuda e impulsa las transformaciones mentales del conglomerado social. En este sentido, la investigadora social Natalia Stengel (2018) afirma que:

En el arte encontramos un reflejo de lo que vemos, escuchamos, decimos, sentimos y olemos. Estamos frente a una comprensión humana de lo que nos rodea, lo que nos permite

ver aquello que no habíamos notado, por decisión propia o por lejanía. El arte exige, y siempre lo ha hecho, que el espectador no quede inmóvil, que se trastorne (Stengel, 2018, p. 29).

Debido a que el arte despierta en el sujeto ese interés en el conocimiento histórico que es otorgado, principalmente, por la manera tan eficaz de grabar en los colectivos la memoria de aquellos sucesos que marcan la historia enfrentando consigo al público que lo contempla porque “las obras de arte permiten fijar, manufacturar las experiencias de los seres humanos y así construir representaciones sobre sí mismos, sobre el mundo, sobre sus maneras de pensar, permitiendo saber más de lo que han vivenciado personalmente [...]” (España, 2016, p. 17). En consecuencia, el arte al enfrentar a la sociedad con su propia realidad propone un acto reflexivo para el espectador, que por su parte comprende en medio del acto contemplativo ese contexto histórico que le acontece:

[...] Mirar una manifestación artística de otro tiempo u otra cultura, supone una penetración más profunda de la que aparece en lo meramente visual: es una mirada en la vida de la sociedad, y en la vida de la sociedad representada en esos objetos. Esta perspectiva de mirar los hechos artísticos es una mirada cultural (Hernández como se citó en España, 2016, p. 20).

Por esta razón, el estudio por medio del arte ayuda al conocimiento sobre el patrimonio histórico de nuestra memoria colectiva, es decir, la herencia que nosotros como sociedad debemos conservar y transmitir a las futuras generaciones. En definitiva, las prácticas artísticas son un fiel reflejo del contexto histórico y social de cada población, puesto que, el arte como componente social expresa las situaciones sociales que le acontece a su tiempo, es como si se tratara de un periódico capaz de revolucionar el pensamiento crítico de las masas para llevar en este un mensaje

que aunque no sea la solución del problema, ejerce en la multitud un cuestionamiento acerca de las bases culturales que promueven la violencia:

Es una idea que se traduce en sensibilidad, en movimiento mental. El arte que trabaja la violencia no está proponiendo una solución. Sólo está ahí, esperando al espectador, quien sí es un sujeto y, por tanto, sí puede influir en el panorama que alimenta la violencia [...]. Si al ver arte violento no nos gusta lo que vemos es porque no nos gusta quienes somos. El arte hoy busca una identificación con los otros y, por tanto, una reacción en cadena (Arias, Bustamante, Castilos, *et. al*, como se citó en Stengel, 2018, p. 30).

Esto quiere decir, que mientras el artista desde su contexto habite su problemática, intentará expresar desde su sensibilidad ese desagrado que le produce el germen de la violencia para ser contemplado por un público presente y futuro. En Colombia se han realizado distintos trabajos que aluden al tema de la violencia en el arte. Es el caso del doctor en estudios visuales Rubén Darío Yepes quien en su libro *Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana sobre el arte y el cine contemporáneo* (2018) apunta al análisis sobre las contribuciones que el arte y el cine contemporáneo le ha servido al conflicto como medio de memoria colectiva para la superación de las consecuencias negativas que ha dejado la violencia. El autor argumenta que mediante el arte se puede realizar una reparación simbólica hacia las víctimas del conflicto armado. Además, en su artículo *Post-Representación: estéticas de la violencia en el arte contemporáneo* (2019), examina el tema de la violencia en Colombia como una estrategia estética a partir de algunos artistas visuales contemporáneos tales como Doris Salcedo, Alejandro Obregón, Oscar Muñoz, Libia Posada y Patricia Bravo, siendo uno de sus argumentos centrales la post-representación en la cual trae a colación que las obras no solo buscan documentar, representar o revelar los hechos acontecidos, sino más bien se trata de intervenir a la sociedad por medio del arte en un acto de

reflexión. Por otro lado, está la historiadora del arte Marta Traba, quien en *Historia abierta del arte colombiano* (2016) realiza un análisis y cuestionamiento acerca del arte nacional abarcando desde la época de la colonia hasta nuestros días y trae a colación el tema de la violencia en Colombia con un cuestionamiento sobre cómo un grupo de artistas se tomaron la nueva figuración como medio artístico para representar su realidad. En esta línea, la misma crítica de arte en *Los cuatro monstruos cardinales* (1965), indica que el trabajo de José Luis Cuevas, Willem De Kooning, Jean Dubuffet y Francis Bacon son considerados cardinales por su forma tan particular de crear mundos desde su contexto y por su manera de centrar la figura humana con la visión subjetiva del mundo objetual, reconstruido posteriormente por el imaginario del artista. También está Manuel Mejía quien desarrolló su trabajo de maestría alrededor del arte audiovisual y la representación de la violencia en Colombia, en donde analiza algunas de las producciones de este tipo en la última década del siglo XX en contraposición con el diálogo que se logra establecer con la violencia en el territorio colombiano. Por otro lado, y en un ámbito más internacional se encuentra el filósofo español Eugenio Trías quien en su libro *Lo bello y lo siniestro* (1982) analiza a través de dos categorías estéticas opuestas –lo bello y lo siniestro– obras de arte de Botticelli y la célebre película *Vértigo* de Alfred Hitchcock, para llegar a la finalidad de descubrir que lo que ambas tienen de común es lo sublime.

2 Metodología

Las artes visuales, como disciplina, pertenecen al área de conocimiento de las ciencias sociales y humanas; comprenden tanto las artes plásticas tradicionales representadas en el dibujo, la pintura, la escultura y el grabado como aquellas manifestaciones en las que se incorpora la tecnología para la creación visual, entre ellas la fotografía, el video, la imagen digital y los *mass media*. Por lo tanto, en la presente investigación-creación las artes visuales sirvieron como medio para mostrar el «germen de la violencia social» como categoría visual a partir de algunas manifestaciones pictóricas de artistas nacionales como Alejandro Obregón, Norman Mejía y Carlos Granada, quienes han servido para propiciar una reflexión y concientización acerca de la violencia que aun en día sigue presentándose en el país recurriendo a una nueva creación visual.

En un primer momento, se abordó *La violencia como categoría visual en Alejandro Obregón, Norman Mejía y Carlos Granada*, en donde se buscó por medio de estos tres artistas solucionar el interrogante sobre el modo en que a partir de la pintura y en el periodo comprendido entre 1950 y 1980, se reconoce el aspecto monstruoso de la violencia que se ratifica en la denuncia social. Además, se quiso entender y exponer sobre la manera en que ellos, desde su contexto, interpretaron y tradujeron su realidad, haciendo más manejable aquello para lo que no son suficientes las palabras. Por lo tanto, este apartado fue desglosado en dos subtítulos: el primero corresponde a la *Violencia política* donde se estudió el concepto con el ejemplo de vida de la artista Débora Arango; el segundo y, en consonancia con el anterior, estuvo concentrado en *El arte como medio de restauración social*. Aquí se pretendió abordar el arte como medio de resignificación social. Todo esto para entender de qué manera el tema de la violencia es un monstruo y/o un germen social, capaz de devastar a una sociedad.

En una segunda instancia, se hicieron *Comparaciones visuales sobre la representación de la violencia en el arte colombiano* a través de tres subtemas que segmentan y dividen las obras, en particular, de cada artista como, por ejemplo, *Violencia* (1962) y el cuerpo femenino, *La Horrible Mujer Castigadora* (1965) y el sufrimiento, *Angustia* (1972) y la destrucción. En este apartado se tuvo en cuenta tanto las representaciones pictóricas centrales de la investigación –*Violencia* (1962), *La horrible mujer castigadora* (1965) y *Angustia* (1972)– y otras como, por ejemplo, *Masacre 10 de abril* (1948), así como el análisis pictórico posterior que Obregón realizó para ejecutar *Violencia; Estudio para la violencia* (1962) y el antecedente pictórico de *Guernica* (1937) perteneciente a Pablo Picasso. En Mejía, se utilizó la pintura *La reina del mundo* (1966), puesto que hace parte de una serie de obras centradas en la mujer que el artista elaboró en los años sesenta junto con *La horrible mujer castigadora* (1965). En consecuencia, este capítulo se desarrolló con la ayuda de teóricos del arte como María Acaso y su libro *El lenguaje visual* (2006). Se finalizó este capítulo con un cuadro comparativo que expone esos intereses estéticos, formales y conceptuales evocados en la obra pictórica que aluden al monstruo de la violencia como germen social con la capacidad de enfermar a la población colombiana. Si bien estas imágenes no fueron vistas de manera directa en una galería o museo de arte, se contó con buenas reproducciones fotográficas y digitales recuperadas de lugares de calidad en internet.

Para finalizar, en el último capítulo *El «Germen Social» de la violencia como recurso central en el proceso creador* se abordaron trabajos propios desde donde se planteó el tema de la violencia como medio para la ejecución creativa. Posteriormente, se llevaron a cabo una serie de bocetos y experimentaciones basados en las obras estudiadas que sirvieron como eje central para la ejecución de la pintura y el videoarte quedando como evidencia, desde el contexto actual, esas otras formas de violentar el cuerpo humano –el germen de la violencia en tiempos

contemporáneos—, además de tener en cuenta esas propiedades compositivas tan particulares que Obregón, Mejía y Granada utilizaron para realizar la denuncia social a través de la pintura.

En este sentido, el presente trabajo de investigación-creación desde las artes visuales definió sus resultados en tres unidades temáticas de la siguiente manera *La violencia como categoría visual en Obregón, Mejía y Granada; Comparaciones visuales sobre la representación de la violencia en el arte colombiano y, El «Germen Social» de la violencia como recurso central en el proceso creador* con el fin de entender cómo esta problemática social se sirvió del arte para transformar, crear y ejecutar desde la desfiguración del cuerpo humano una denuncia social en la que se reflexiona, indaga y cuestiona la violencia como un virus capaz de destruir, poco a poco, las bases de una sociedad.

3 La violencia como categoría visual en Obregón, Mejía y Granada

El hombre participante en su propio contexto, intenta subsanar las heridas en manos de la violencia por medio del arte.

Sebastián Velásquez Álvarez (2022)

La violencia como acto es la aplicación de la fuerza verbal o física sobre una persona. Se trata de la acción de utilizar la fuerza o intimidación para alcanzar un objetivo sin importar los medios usados para lograr lo que se quiere. Partiendo de esta premisa, en Colombia, artistas como Obregón, Mejía y Granada cansados de ver el sufrimiento de su propio pueblo en manos de políticos y grupos armados decidieron alzar su voz por medio del arte. Estos pintores comprometidos con la sociedad llevan a cabo una serie de piezas pictóricas a través de tópicos como la violencia, el sufrimiento y la angustia que deja este tipo de dinámicas sociales. Esto hizo que en un momento dado el público se inquietara al contemplar su trabajo creativo sirviendo así como recurso de denuncia ya que “[...] los artistas y las obras en cuestión no buscan simplemente representar o documentar la violencia y sus víctimas; más bien, pretenden intervenir en los contextos de violencia” (Yepes, 2019, p. 44). Alejandro Obregón la trabajó por medio de la representación del cuerpo femenino como sujeto que padece los horrores de la guerra. Por su parte, Norman Mejía usó el sufrimiento como evidencia de la miseria que deja el germen de la violencia por medio de la representación del cuerpo femenino y la procreación. De otro lado, Carlos Granada –con la figura femenina– usó la angustia y la destrucción como recordatorio de la sangre derramada en el territorio colombiano. Por lo tanto, la violencia como categoría visual ha propiciado que lo artistas puedan tener una voz ya que la violencia es un virus con la capacidad de enfermar y causar todo tipo de dolencias en la sociedad. El arte por su parte, aunque no proponga la solución, permite restaurar el tejido social carcomido por la crueldad humana:

[...] La capacidad de las artes visuales de contribuir a la transformación social y política –y dejar atrás aquellos insidiosos discursos, artísticos y teóricos, que pretenden construir el arte como una práctica ajena a lo político–, también debemos tener en cuenta que el trabajo cultural no puede ser más que un aspecto –relativamente sutil– de un esfuerzo más amplio por trascender la violencia política (Yepes, 2019, p. 69).

De ahí que el arte sea un componente esencial para la evolución de la sociedad con la facultad de denunciar, protestar, incomodar, expresar y conmover por medio de representaciones subjetivas y objetivas sacadas de su universo mental. En pocas palabras, la violencia como categoría visual nos sugiere un cambio de perspectiva en cuanto al arte.

3.1 Violencia política

Aparentemente los conceptos de *violencia* y *política* son opuestos y más si se tiene en cuenta que el fin de la práctica política es consagrar un equilibrio en la sociedad mediante el planteamiento y ejecución de decisiones que repercuten en el colectivo social. En primera instancia, *la política* como concepto es una actividad ideológica orientada a la toma de decisiones por un grupo de personas para generar un cambio económico, social o político. En segunda instancia, *la violencia* es el uso desmedido de la fuerza para alcanzar un objetivo, dominar un territorio o imponer creencias, costumbres e ideologías a un determinado cuerpo social. Por lo tanto, debemos entender por *violencia política* a todo acto de sometimiento, persecución, intimidación y uso de la fuerza desmedida para conseguir el resultado de un objetivo en particular sin importar los medios usados para satisfacer una necesidad. Acaso en la política ¿El fin justifica los medios? es decir, si el objetivo es importante, ¿Cualquier medio utilizado para lograrlo podrá ser válido? A partir de esta premisa e interrogante, los políticos tradicionales en Colombia han

sabido cómo mantener y concentrar el poder con el uso de la violencia como medio para llegar a su fin (concentración de poder). Por consiguiente, la *violencia política* en el caso de Colombia, no es solo un término para designar y señalar a un grupo de personas con poder, es una realidad que se vive en todos los rincones del país, esto quiere decir, que la violencia como acto es parte del poder político. Como resultado, el territorio colombiano ha estado inmerso en un conflicto armado interminable debido a las dinámicas sociales que se han normalizado, tales como el poder en manos de los mismos representantes políticos que pertenecen a las élites que solo trabajan por su propio beneficio, el narcotráfico, el narcoterrorismo, la corrupción y la lucha bipartidista que desencadenaría en una época de guerra entre el pueblo, los grupos armados y colectivos políticos con gran concentración de poder.

En medio de estas dinámicas sociales los artistas han establecido ciertas narrativas parecidas a los informes, notas y relatos periodísticos. Un ejemplo de ello es la artista Débora Arango, una pintora transgresora que desarrollo su obra dentro del movimiento de vanguardia expresionista a partir de la pintura al óleo y la acuarela. Arango, fue perseguida por el gobierno y la iglesia por retratar el verdadero rostro del territorio colombiano ya que su rebeldía revolucionaria iba en contra de las creencias de una época impregnada por el conservadurismo social, el machismo e ideologías religiosas que ejercían cargas morales bastante conservadoras en la sociedad. En este punto, el arte entra en la sociedad para incomodar y denunciar hechos de injusticia que arremeten contra la población más vulnerable, es así como el investigador alemán Sven Schuster en su ensayo *Arte y violencia: la obra de Débora Arango* (s. f.), menciona la pintura *Masacre del 9 de abril* (1948) como un lugar y emplazamiento de la memoria, “tal obra habría servido para que mucha gente se diera cuenta de lo absurdo de la lucha sangrienta entre Conservadores y Liberales, y sobre todo de la manipulación del campesinado analfabeta por algunos politiqueros sin principios

morales” (p. 38). Por lo tanto, el arte además de ser un transmisor de conocimientos tiene la cualidad de transformar el pensamiento colectivo removiendo y tocando esos filamentos morales, éticos, sociales, culturales e ideológicos, es decir, un arte crítico que exponga y testifique en contra del *germen de la violencia* para encontrar una cura que restaure la sociedad:

Para las generaciones venideras el valor de sus cuadros no consiste tanto en las técnicas de pintura o su estética peculiar, sino más bien en las temáticas políticas y sociales que las clasifican como importantes medios de la cultura de la memoria. Son testigos de una época oscura, cuyos detalles aún no forman parte de la maltratada memoria histórica oficial, erigida, instalada e impresa en forma de monumentos, museos y libros de texto (Suchster, s. f., p. 37).

Sin embargo, aunque el autor del ensayo se esté refiriendo a la obra de Débora Arango su pensamiento aplica o se podría usar para describir el trabajo de otros artistas plásticos colombianos que manejan el concepto de *germen de la violencia* como recurso central en el proceso creador, en otras palabras, de la violencia al arte como medio de restauración social.

3.2 El arte como medio de restauración social

El inicio del arte comienza con el origen de la humanidad, en tanto sea una forma de conocimiento intuitivo que comunique mediante un ejercicio plástico las ideas, emociones y formas de pensar de un determinado momento histórico debido a que se encuentra adherido a su tiempo y contexto en el que se produce. Por consiguiente, cada etapa de la historia influye en la visión del hombre y la forma en que el sujeto creador representa su realidad, ya sea con un fin comunicativo o estético. Esta práctica ofrece la posibilidad de conocernos mejor y revelar aquello de lo que somos capaces como circuito de interacción humana, despertando consigo la posibilidad de cambiar, denunciar, incomodar o expresar algún motivo o circunstancia en un tiempo

determinado o como un hecho histórico. Esto significa que el individuo sensible y adherido a su contexto refleja en su obra plástica parte de su universo mental pues la obra de arte es un producto que transmite una idea o expresión sensible. Por lo tanto, en el proceso creativo del arte existe una parte o función social –lo que causa en una comunidad– y otra subjetiva –lo que el artista quiere expresar de su obra–. Este instrumento expresivo aparece en la vida del hombre con la capacidad de manifestar y cuestionar todo lo preestablecido en una sociedad, es decir, incomodar y tocar esa llaga que el colectivo causante quiere tapar con una simple venda. Es sacar a la luz por medio de representaciones subjetivas hechos de violencia, injusticia y desigualdad. Es aquí, donde el arte debe remover el agua sucia y salpicar a toda la sociedad, provocando en el colectivo algún estímulo, sensación, respuesta o emoción.

En pocas palabras, en medio de un contexto social desalentador, el arte entra en la sociedad para reparar. Dicho de otra forma, el arte como medio de restauración social proporciona que la expresión de las propias emociones pueda ayudar a mejorar el estado emocional de las personas a través del arte, permitiendo comprender la violencia de nuestro territorio. Así la violencia esté presente en el territorio colombiano, siempre habrá un motivo de esperanza. El arte en cuanto a esto, aparece en la vida del hombre con la posibilidad de restaurar los filamentos de la sociedad, permitiendo que los seres humanos puedan expresar sus inconformidades a través de esta herramienta tan eficaz de reparación social.

4 Comparaciones visuales sobre la representación de la violencia en el arte colombiano

En Colombia a mediados del siglo XX –periodo de profundas transformaciones sociales, económicas y políticas, tanto de guerra como de paz–, el cuerpo femenino se transformó en hechos de denuncia social, puesto que, la sociedad colombiana pasaba por un momento de máxima tensión y los artistas por medio de su plástica lograron plasmar lo que sucedía, es decir que los tópicos de la violencia pasaron a ser registrados a través de las manifestaciones artísticas. Es así como el cuerpo humano le ha servido al arte para ejecutar obras en función de la sociedad, ya sea para enviar un mensaje, representar los cánones de belleza o llevar el cuerpo al límite para transgredir y denunciar hechos que acontecen en un tiempo determinado, sirviendo también como un “periódico” con la capacidad de viajar por el tiempo, “hablándole” a las futuras generaciones. En este sentido, vale la pena desentrañar una serie de aspectos que muestran ese papel del cuerpo femenino con los acontecimientos sociales. Como ejemplo de ello es posible mencionar un conjunto de obras que sirven como tópicos de referencia sobre la relación arte y violencia en Colombia. Se trata de *Violencia*, *Angustia* y *La horrible mujer castigadora*. Cada una de ellas se puede asociar con una noción específica: el cuerpo femenino, la destrucción y el sufrimiento.

4.1 *Violencia* y el cuerpo femenino

Alejandro Obregón nació en Barcelona, España en 1920 y murió en la ciudad de Cartagena, Colombia en 1992. Este pintor español, incorporó a su pintura la tendencia conocida como Nueva Figuración con algunos tintes de expresionismo y cubismo traídos directamente desde Europa. El artista centró su carrera principalmente en la representación del cóndor (ave nacional y símbolo de

libertad en el escudo de Colombia), en especies de peces como las barracudas y sucesos violentos, crueles y de agresión como *El Bogotazo*. Este acontecimiento le sirvió de inspiración para pintar las masacres y violaciones con índole de denuncia, comprendiendo que a partir de la pintura se podría elevar una voz que evidenciara estos hechos, obteniendo como resultado la pintura al óleo conocida como *Violencia* (1962) que fue ganadora del XIV Salón Nacional de Artistas Colombianos. Esta obra es de gran formato; sus dimensiones son de 155,5 x 187,55 cm. Se trata de una pintura con implicaciones humanas y sociales por su tema y contexto político, dado que fue creada en el marco de un periodo conocido como *La Violencia* ocurrido entre los años 1948 y 1958 cuando, como ya se dijo anteriormente, se presentaron confrontaciones armadas entre los partidos políticos del momento (Liberal y Conservador), causando masacres, violación de los derechos humanos, asesinatos, agresiones y persecuciones que aún en día siguen vigentes en el territorio. En la obra *Violencia*, Obregón logró transmitir la atmósfera de un periodo histórico en el cual los actos violentos se sumaban en el día a día de los colombianos, robando consigo la paz y la tranquilidad de una sociedad que ha estado inmersa en esta situación desde aquel tiempo (Ver Imagen 1).



Imagen 1. *Violencia* (1962), óleo sobre lienzo, 155.5 x 187.5 cm, Alejandro Obregón, Centro Cultural de Bogotá, Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU).

La obra de Alejandro tiene una composición horizontal realizada en óleo y comparte diferentes texturas de pinceladas amplias y cortas. Nos presenta a una protagonista en una escala casi real por lo que su impacto es muy fuerte. Hay una división del espacio pictórico por medio de una horizontal marcada por el contraste de los colores negro y blanco (Ver Imagen 2. Detalle). El elemento principal en la composición es el cuerpo de una mujer embarazada y mutilada, y el resto del espacio bidimensional no presenta ninguna insinuación de perspectiva y tiene un tratamiento que es similar al del expresionismo abstracto y la «neofiguración».

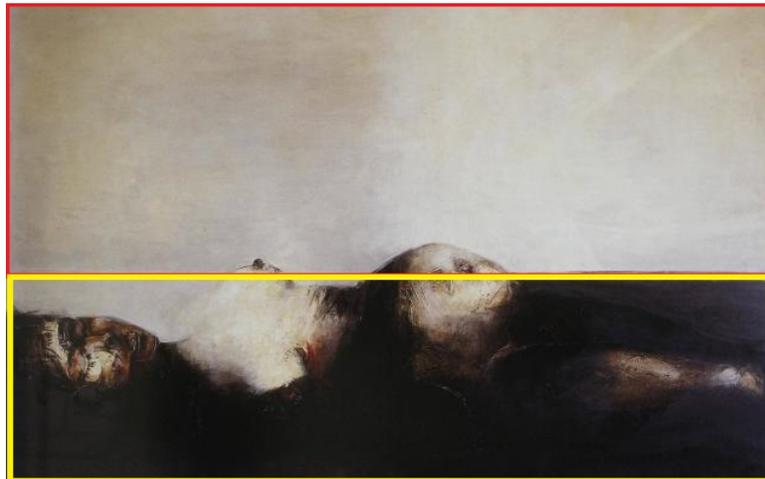


Imagen 2. Detalle. Esquema plano inferior de la composición.

De acuerdo con María Acaso, en su libro *El Lenguaje Visual* (2006) es importante acercarse a las imágenes mediante un sistema de análisis y, precisamente, en el capítulo *Una propuesta de análisis* enfatiza en buscar y encontrar el *punctum* o elemento más llamativo de la composición visual. En este sentido, al observar la obra *Violencia* se detecta que su lugar de tensión está ubicado en el vientre ya que presenta el tema de la vida con un abdomen voluptuoso, pero, a su vez, por medio de las cicatrices y golpes, indica crueldad, abuso y muerte.

Por lo tanto, se presenta en la obra la figura de la mujer, en donde se diluye con el fondo, y esto revela que no hay intención de separar el espacio por planos, sino que, por el contrario, busca generar un diálogo entre los dos planos de la composición. Podemos entender, a simple vista, que se trata de una obra con características figurativas, donde la protagonista es el principal elemento, más lo interesante es cómo se convierte en la geografía colombiana. Es decir, las formas que comparten esta figura principal son muy geométricas como se puede observar en los senos y en el vientre (Ver Imagen 3. Esquema motivado).



Imagen 3. Esquema motivado que resalta las protuberancias de la imagen.

En cuanto a su materialidad, el uso del óleo empastado sirve para reforzar la idea de mutilación y masacre generando zonas texturizadas mucho más táctiles que asemejan cicatrices, piel levantada y partes del cuerpo mutiladas, pero que también exploran en las texturas montañosas de la geografía colombiana como por ejemplo los montes, sierras y cordilleras, características evidentes en el territorio (Ver Imagen 4, 5, 6 y 7. Detalles). El rostro femenino inflamado y reventado hacen que la escena pictórica nos hable de una identidad arrancada a través de la tortura, a tal punto de desfigurarla y convertirla en el sustrato de todo aquello que alberga la vida y la muerte, es decir, se aprecia la escena de un cuerpo desamparado y abandonado que aguarda, en un

silencio eterno e irreversible (Ver Imagen 4. Detalle). En el seno, el vientre y su pubis, podemos observar signos de violación y tortura dando cuenta de una densidad mortuoria que radica en esa vida que se arrancó y otra que no alcanzó a nacer (Ver Imagen 5, 6 y 7).



Imagen 4. Detalle rostro.



Imagen 5. Detalle seno.



Imagen 6. Detalle vientre.



Imagen 7. Detalle pubis.

Es muy interesante observar cómo en la obra *Violencia*, Alejandro Obregón aborda dos temas clásicos de la historia del arte, entrelazándose en una forma casi indisoluble entre la maternidad y el paisaje. Hace una fusión de los cuerpos femeninos con la misma Madre Tierra o Madre Naturaleza. En este cuadro, las curvas del cuerpo femenino marcan la línea de horizonte y las sombras y el contraste de color la silueta del cuerpo montañoso. Para los colombianos, bien puede verse como una historia de una literal explotación que está marcada por la violencia en el vasto campo colombiano. La obra muestra una identidad para nada orgullosa que señala las entrañas de la tierra y de los cuerpos. Se observa que Obregón deja a un lado el color rojo utilizado

casi en todas sus representaciones para recurrir a blancos, grises y ocre manchados entre sí donde habla de un silencio. En esta misma vía se encuentra su obra *Estudio para la violencia* (1962); allí se puede contemplar que en un primer momento el cuerpo de una mujer yace en un río de sangre, pero esto denotaba mucho ruido a la escena que, a su vez, le quitaba protagonismo al cuerpo en gestación. Por lo tanto, se observa un estudio minucioso sobre la forma y el color, jugando con las diferentes herramientas y alteraciones pictóricas en el lienzo. El artista demuestra esto a través del antecedente pictórico donde se nota cómo está en constante búsqueda y evolución dentro de su trabajo pictórico (Ver Imagen 8).



Imagen 8. *Estudio para la violencia* (1962), óleo sobre lienzo, 23,3 x 29,8 cm, Alejandro Obregón, Centro Cultural de Bogotá, Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU).

Un ejemplo y antecedente del uso del color rojo se puede encontrar en *Masacre 10 de abril* (1948), una pintura que resume la muerte y angustia en el país. Esta pintura muestra el terror y la conmoción que Obregón tuvo que presenciar un día después de que estallara la violencia en el país (Ver Imagen 9). Con la incursión del cubismo logró plasmar lo que para él serían los ríos y cuerpos de sangre derramados en las calles de Bogotá. Se puede observar el cuerpo de una mujer con un

bebé lastimado en su vientre, guiño a lo que sería su próxima representación pictórica. La representación de una masacre unida a *Violencia* se asemeja al *Guernica* de Pablo Picasso (Ver Imagen 10), obra con la que el artista español mostró la tragedia en el territorio vasco, después del bombardeo durante la guerra civil española. Estas dos piezas se pueden leer como antecedentes muy importantes para la ejecución de la pintura *Violencia*.



Imagen 10. *Masacre 10 de abril* (1948), óleo sobre lienzo, 103 x 145 cm, Alejandro Obregón, Colección Museo Nacional.



Imagen 9. *Guernica* (1937), óleo sobre lienzo, 3,49 x 7,77 m, Pablo Picasso, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En definitiva, *Violencia* obedece a un contexto y una época que, como bien se mencionó previamente, fue una época de guerra; de grupos armados como “Los pájaros” y “Los chulavitas”; de surgimiento de las guerrillas en las zonas donde menos hacía presencia el Estado; y, el ultimátum de una dictadura liderada por Rojas Pinilla que dio paso al Frente Nacional el cual pretendía ser una estrategia para reducir la violencia y el desastre de la guerra. La protagonista del cuadro, al ser una mujer embarazada, se puede tomar como un sinónimo de vida, sin embargo, se presenta como el reflejo de una guerra nacional donde el costo primordial es la muerte de los colombianos. Esta mujer y este paisaje sirven como recordatorio de la sangre que el país ha derramado por la guerra en los campos colombianos, donde han sufrido muchas personas dejando un horizonte distópico, convirtiéndose en una herramienta de reflexión sobre el atentado a las personas y a los campos.

4.2 *La horrible mujer castigadora* y el sufrimiento

Al revisar información referida a la biografía de Norman Mejía en sitios de la web como *Artnexus.com* y *Uninorte.edu.co* se detectan distintos datos del pintor. En el primero, aparece un artículo de Diana Rojas titulado *Norman Mejía* (2012) donde señala que éste nació en Cartagena en 1938 y falleció en la ciudad de Barranquilla en 2012. La autora afirma que desde muy pequeño su familia decidió mudarse a esta ciudad en donde “exploró su instinto artístico como un pintor empírico y autodidacta” (Artnexus, Revistas: *Norman Mejía*, 2012, párr. 2). El segundo, recoge el artículo *Norman Mejía ¡la mujer castigadora soy yo!* Allí se declara que, debido al contexto de la época, Mejía fue poco comprendido y por esta razón decidió establecerse en Europa para encontrar su vocación como artista. Sin embargo, hacia 1964 decidió regresar a Colombia para presentar propuestas y manifestaciones artísticas mucho más transgresoras, irreverentes y críticas que ponían en tela de juicio una época saturada de violencia (Uninorte, Arte/Cultura, Especiales: *Norman Mejía ¡la mujer castigadora soy yo!*, párr. 3). Esto quiere decir que, el artista estaba consciente de su contexto social y decidió hacer del tema de la violencia su recurso para la creación “tomando justicia” por sus propias manos, pero no empuñando un arma, sino por el contrario, empuñando un pincel que se convertiría, posteriormente, en la herramienta principal de la denuncia social a través de su obra.

Hacia 1965, Mejía participó en el XVII Salón Nacional de Artistas y ganó el primer lugar con su obra *La Horrible Mujer Castigadora*. De acuerdo con la nota de *Uninorte*:

Sus líneas expresivas y violentas le dieron vida a una infinidad de lienzos en los que se destacaba una figura femenina macerada, torturada y erotizada, y que lo llevaron a la fama, y a su vez, a la incomprensión desmedida de sus obras que reflejaban la vomitiva tragedia nacional (párr. 7).

En efecto, por medio de la pintura logró quebrantar y transgredir los cánones estéticos en la plástica colombiana al presentar el cuerpo femenino desmembrado y grotesco, causando que la población se trastornara al observar y reflexionar sobre la obra pictórica. Por lo tanto, “ella, *La horrible mujer castigadora*, reflejaba el sufrimiento de miles y miles de mujeres y hombres colombianos que vivían a diario las horribles noches de la violencia sociopolítica nacional” (párr. 6). Además, la figura femenina violentada, mutilada y torturada es la protagonista principal en sus obras. Esto quiere decir, que su producción visual se ve motivada por la evidencia del sufrimiento y la miseria que deja el *germen de la violencia* en la humanidad (Ver Imagen 11).



Imagen 11. *La horrible mujer castigadora* (1965), óleo sobre lienzo, 204 x 147 cm, Norman Mejía, Colección Propal S.A.

La obra de Mejía es una composición vertical realizada en óleo sobre lienzo de gran formato con dimensiones de 204 x 147 cm. En ella se observa en tonos negros, blancos, grises y salpicaduras de pigmento rojo la figura fragmentada del cuerpo de una mujer voluptuosa. En la

parte superior central aparece un rostro inflamado con la boca abierta. En este mismo plano, surgen las siluetas de dos cabezas ubicadas a su derecha e izquierda respectivamente. Sus hombros, brazos y manos abultados y voluminosos están hacia abajo. En la parte central de la composición, se observa un abdomen amplio y grande con manchas de pigmento rojo, así como también, la figura de unos óvulos con manchas; en la parte inferior, está la silueta de un feto. De nuevo, Ana María Acaso sirve de apoyo en el ejercicio de análisis para describir la composición proponiendo el acercamiento a la imagen mediante un dibujo: “en este punto resultaría muy útil dar forma a lo que hemos denominado subestructura abstracta, mediante un dibujo que hiciese posible su visualización” (p. 149). Esto permitiría evaluar y proyectar una pieza artística para que haya un acercamiento más personal dado que, nos presenta las líneas y formas que a veces son omitidas por el ojo humano. Aquí, se observa mejor en primer plano la silueta del feto arrojado en la parte inferior izquierda; en segundo plano, la figura monstruosa de la mujer y, por último, en su fondo, unas líneas con forma de cruz (Ver Imagen 12. Esquema motivado).



Imagen 12. Esquema motivado de la estructura abstracta sobre *La horrible mujer castigadora* (2022), intervención lápiz sobre papel, Sebastián Velásquez Álvarez, colección particular.

En este caso, el elemento más importante y llamativo –lo que ya se ha dicho que María nombra como el *punctum*–, está ubicado en la parte central de la composición, es decir, su estómago ya que se nos presenta en forma de calavera y de la manera más violenta posible. En esta misma línea, se observan en la parte superior tres rostros que le otorgan movimiento a la representación pictórica mediante la distorsión y superposición en diferentes ángulos y con capas representativas de la figura humana (Ver Imagen 13. Detalle rostro). Así, el cuerpo simbólico se muestra mutilado y fragmentado en su intento por otorgar una monstruosidad a una figura humana que, por muchos años, ha sido representada con su máxima exaltación de la belleza.

Por otra parte, el rostro intranquilo y angustiado remite a la representación pictórica del estilo expresionista del noruego Edvard Munch (1863-1944) el cual es notable en su pintura *El Grito* (1893), pues allí se presenta en un primer plano la figura humana con una expresión de desesperación y angustia (Ver Imagen 14). Esto es análogo a la obra de Mejía ya que la mujer, en medio de su dolor y sufrimiento, incurre en el grito para realzar su voz y su presencia.

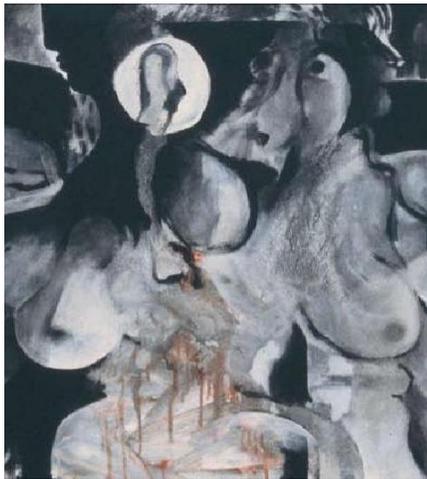


Imagen 13. Detalle rostro.

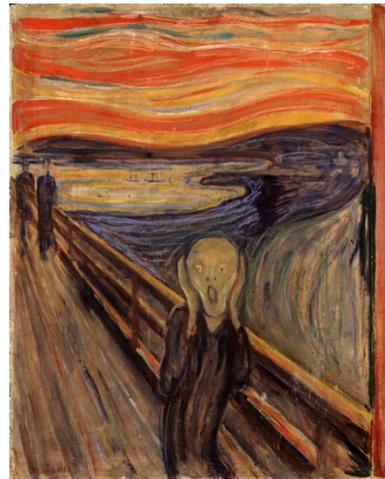


Imagen 14. *El Grito* (1893), Óleo, temple y pastel sobre cartón, 91 cm × 74 cm, Edvard Munch, Galería Nacional de Noruega, Oslo, Noruega.

Esta superposición de la figura humana en diferentes ángulos y capas crea una atmósfera inquietante ya que hace referencia a un ser que tiene vida: está en movimiento y a su vez,

padeciendo por ello. De ahí que al final, su obra no sea más que tomar la pintura como un acto de resistencia, abandonando la técnica pictórica tradicional, basada en modelos referenciales propios de la historia del arte, para embarcarse en la deformación de la realidad y el desmembramiento del cuerpo de igual manera que los pintores del movimiento neofigurativo y expresionista, tal como lo señala Marta Traba, quien en su libro *Historia abierta del arte colombiano* (2016) afirmaba que:

Ingresando a la corriente internacional de los descuartizadores, supera la maravillosa serie de cuerpos de damas pintados y dibujados por el francés Jean Dubuffet, en la misma forma que se aleja de la tensa y dramática experimentación de De Kooning sobre el cuerpo de la mujer, para liberar las energías internas en la pintura (p. 307).

Lo anteriormente mencionado, se percibe a través de los senos, las manos y el abdomen inflamado, mutilado y desmembrado (Ver Imagen 15, 16 y 17).



Imagen 15. Detalle mano izquierda.



Imagen 16. Detalle seno derecho.



Imagen 17. Detalle seno izquierdo.

Como Obregón en *Violencia*, Mejía también muestra el uso de colores monocromáticos con manchas rojas que aluden a la violación y destrucción del cuerpo en donde, es clara nuevamente la metáfora de la vida y la muerte reforzada con la figura de una mujer preñada pero que aquí muestra la pérdida del feto que yace en la parte inferior izquierda de la composición. Para terminar la escena, la representación del abdomen y los ovarios se ven ensangrentados e inflamados por el acto (Ver Imagen 18 y 19).

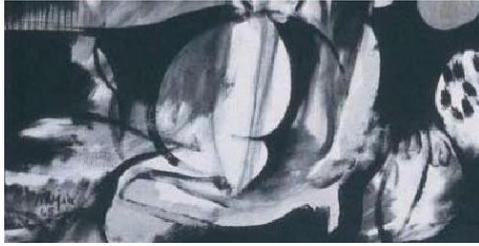


Imagen 18. Detalle feto



Imagen 19. Detalle abdomen y ovarios.

Con respecto a la posición de la mujer hay que señalar que el pintor la muestra crucificada. Este es uno de los castigos más angustiosos, dolorosos y poderosos que puede recibir un cuerpo humano en tanto se trata de una muerte lenta y dolorosa en la que el condenado es clavado de manos y pies, formando una cruz; este tipo de castigo, históricamente, ha sido exclusivo para los hombres. El crítico de arte e iconógrafo Juan Fernando Cirlot en su libro *Diccionario de símbolos* (1992), presenta el significado del símbolo de la cruz de la siguiente manera, afirmando que se trata de una:

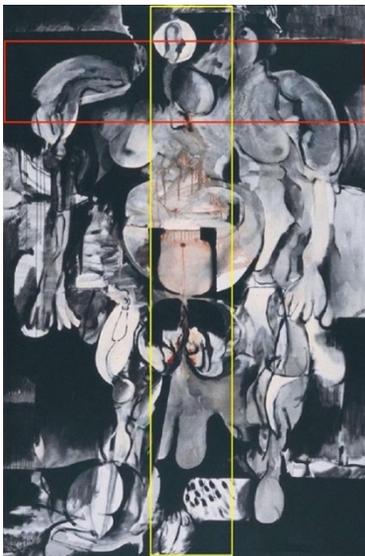


Imagen 20. Esquema motivado que resalta la crucifixión.

[...] conjunción de contrarios: lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal); lo superior y lo inferior, la vida y la muerte. En sentido ideal y simbólico, estar crucificado es vivir la esencia del antagonismo base que constituye la existencia, su dolor agónico, su cruce de posibilidades y de imposibilidades, deconstrucción y destrucción” (pp. 155-156).

En Mejía, este recurso funciona como otro acto sacrílego debido a que la mujer desde la historia bíblica representa el pecado

y la insatisfacción humana. En consecuencia, al crucificarla la pone en un estado de indefensión y dolor haciendo notoria una posición de levitación con signos claros de agonía (Ver Imagen 20. Esquema motivado).

Esta manera de representar el cuerpo humano en Mejía es recurrente en su obra ya que marca una revolución en las formas representativas como, por ejemplo, en *La reina del mundo*

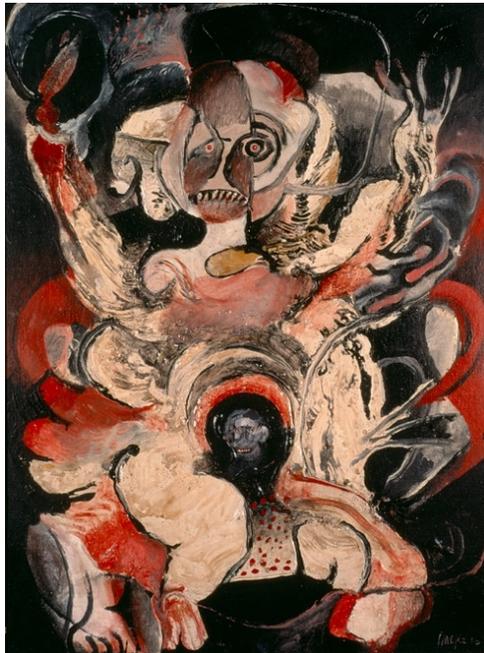


Imagen 21. *La reina del mundo* (1966), Vinilo sobre, 72 x 58 cm, Norman Mejía, Centro Cultural de Bogotá, Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU).

(1966) donde el pintor trae a colación el mismo tema del sufrimiento presente en un rostro que manifiesta desesperación; los dientes afilados mordiendo el labio inferior son signo de desespero y ansiedad; y los ojos rojos que miran directamente al espectador connotan angustia e intranquilidad. Además, se puede notar de nuevo el uso de la representación de la mujer como madre de la vida debido a que el útero (ubicado en la parte inferior) esta escenificado como un círculo negro que, desde su interior, deja ver un pequeño feto. Aquí, es donde se presenta el elemento central de la obra de la Mejía, el

uso de la metáfora de la vida y la muerte por medio de la figura femenina; un componente esencial para manifestar el sufrimiento en la mayoría de sus composiciones (Ver Imagen 21).

En suma, es interesante cómo Mejía aborda el tema de la violencia desde el ámbito del sufrimiento femenino pues la mujer es quien “presta” a sus hijos para la guerra aun sabiendo que probablemente no volverán a casa. En esta obra nos presenta a una mujer monstruosa con signos de violencia creada en el marco de un conflicto interno en el cual Mejía tuvo que aprender a sobrellevar la situación por medio del arte. Un criterio muy interesante es el uso del cuerpo

femenino como recurso para escenificar los cambios de un periodo enfermo por el *germen de la violencia*. En su obra se ve a una mujer desolada, temerosa y angustiada dando cuenta de su propia visión crítica y perturbadora. La pintura de Mejía está creada bajo una monstruosidad siniestra, culpable y dolorosa debido a que sus obras contienen el estado enfermo y agitado del sufrimiento, del pánico cuando expulsa un ser por el orificio desde donde surge la vida, pero, al mismo tiempo, incita a la histeria y el dolor. Esto lo entendía la crítica de arte Marta Traba, quien de forma poética afirmaba que las pinturas de Mejía eran fuertemente expresivas con una voz propia y contundente:

[...] Composiciones arduas, intrincadas y delineadas por un dibujo esclarecedor sin ninguna ambigüedad; así lo desarticulado y tembloroso, lo contradictorio de impulsos y significados, el secreto dolor de descuartizar lo físico hasta un punto tan inclemente y atroz, se manifestó por medio de un sistema expresivo rotundo, que descubrió un idioma hasta ese momento desconocido en Colombia (p. 306).

Con esto, la autora reconocía el valor representacional que contenían las pinturas de Norman, alejada de toda concepción canónica que se tenía en el arte del siglo XX. Este creador vanguardista y moderno, al hacer imágenes monstruosas y fragmentadas logró entrar dentro de la escena artística con sus imágenes que aludían a la situación de violencia nacional ya que el país seguía cargando con el dolor de la época de *La Violencia*. Además, como parte sustancial de todas las composiciones pictóricas, el tamaño y la dimensión en su obra eran muy importantes debido a que el artista hace que el espectador se sumerja en la pieza y, a su vez, se vuelva partícipe de la obra solamente con el hecho de presenciar a *La horrible mujer castigadora*.

4.3 *Angustia* y destrucción

Carlos Granada nació en Honda (Tolima) en 1933 y murió en la ciudad de Bogotá en 2015. Fue un artista que exploró en los rincones más oscuros de la condición humana manifestando, a través de su obra plástica, la problemática política, económica y social del territorio colombiano. Por medio de su pintura presentó individuos con su disgusto social, situaciones de violencia y abuso del cuerpo, es decir que realizó escenas terroríficas y satíricas provenientes de la cotidianidad en donde quedó reflejada una sociedad profundamente enferma y carcomida por la corrupción, la hambruna y el crimen. Granada, inconforme con la situación del país produjo una pieza conocida como *Angustia* (1967) que corresponde a una pintura de composición vertical realizada en óleo sobre lienzo con dimensiones de 200 x 150 cm aprox. Esta obra se caracteriza por la variedad en las pinceladas fuertes y expresivas donde muestra la figura femenina dividida en varias secciones: en el plano inferior central de la composición está la cabeza de una mujer con el cabello negro y en movimiento hacia arriba; su rostro es serio y mira hacia el espectador. En el segundo plano, hay un recuadro en el que aparece el fragmento de un cuerpo femenino correspondiente al torso que está vestido de negro con manchas rojas y se ve una parte de las piernas; a su vez, esta parte del cuerpo sostiene el cadáver de un niño con los brazos mutilados. En este mismo plano se observa, a la derecha, una rosa roja que va cayendo en el vacío. En la parte superior central está una mujer que lleva en su cabeza un tocado de flores rojas; usa lentes de marco negro y de color azul; su cabello es negro y corto; lleva puesto un vestido de encaje blanco semi transparente que deja ver parte de la piel y va hasta la línea de busto desde donde se apoya en el recuadro del plano anterior que se caracteriza por una pintura de matices blancos, rosas, amarillos, azules y grises. En su cuello tiene un collar de perlas y sus brazos los apoya en el mismo recuadro dejando ver sus uñas rojas. Se resaltan sus mejillas y sus labios de un rojo intenso. La

segmentación del espacio compositivo que está detrás de la mujer sobresale por la combinación de los colores fríos y cálidos (Ver Imagen 22).



Imagen 22. *Angustia* (1967), óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm, Carlos Granada Arango, Centro Cultural de Bogotá, Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU).

Conforme con María Acaso, nuevamente se atiende al elemento más llamativo de la composición visual, es decir, el *punctum*. En este sentido, al observar *Angustia* es viable detectar que dicho lugar de tensión está presente en el segundo plano de toda la composición pictórica, es decir, en el recuadro con el fragmento de un cuerpo femenino vestido de negro que sostiene en sus brazos a un niño desmembrado y mutilado mostrando de manera directa la destrucción como parte sustancial del *germen de la violencia* que por muchos años ha enfermado al territorio colombiano por medio de la violencia infantil y femenina (Ver Imagen 23. Esquema motivado).

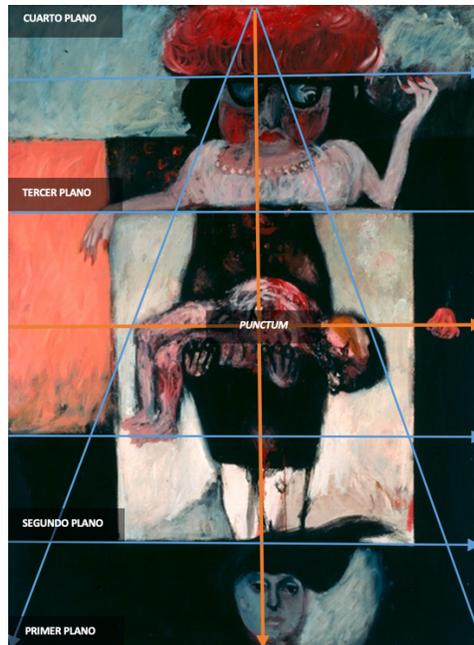


Imagen 23. Esquema motivado sobre planos.

Granada muestra la estratificación en el entorno colombiano cuando representa la historia de la mujer que ha experimentado la guerra pero ubicándola en situaciones sociales muy diferentes. En el plano inferior central de toda la composición está la cabeza fantasmagórica saliendo del recuadro con un gesto neutro dirigiéndose hacia el espectador. Inmediatamente después, en el segundo plano, aparece un recuadro en el que está el fragmento de un torso femenino sin cabeza trayendo consigo a colación el tema de una figura que le ha tocado vivir en carne propia los desastres de la guerra, transmitiendo consigo la sensación de desespero y dolor en el que está ya que decapitar es desunir la identidad del cuerpo; es incorporar crueldad y sadismo al hecho tan doloroso, triste y desgarrador de la muerte. Al respecto, la escritora Orfa Kelita Vanegas, en su artículo *Simbolismo de la decapitación en Los ejércitos de Evelio Rosero y Los derrotados de Pablo Montoya* (2016) se concentra en las dos novelas colombianas conocidas como *Los ejércitos* (2006) y *Los derrotados* (2012) de los escritores en mención, trayendo a colación el tema de la decapitación en Colombia como el emblema de la violencia excesiva. De acuerdo con su estudio

“*Los derrotados y Los ejércitos*, al representar la decapitación como símbolo de la aniquilación de lo humano, ubican al lector de frente con una de las presencias más alegóricas de la violencia excesiva: Medusa” (p. 42). Esta alegoría es usada por Granada al momento de representar el acto de decapitar que corresponde a un gesto de crueldad, atrocidad e inhumanidad ya que degollar a una persona es ultrajar su cuerpo y ascendencia familiar con el fin de arrebatarle su cultura e identidad. De este modo, termina despojándolo de cualquier signo de humanidad (Ver Imagen 24). En este mismo plano se observa a la derecha una flor roja que cae en el vacío. Al indagar sobre el sentido simbólico de la rosa, el escritor y filósofo Jean Chevalier en su libro *Diccionario de los símbolos* (s. d.) afirma que “la rosa, por su relación con la sangre derramada, parece a menudo ser el símbolo de un renacimiento místico: «Sobre el campo de batalla en el que han caído numerosos héroes, crecen rosales y escaramujos [...]»” (p. 1045), esto quiere decir, que el hecho de que una rosa caiga al vacío vincula directamente esta flor con la noción de destrucción, muerte y dolor (Ver Imagen 25).



Imagen 24. Detalle torso femenino con cadáver de niño en brazos.

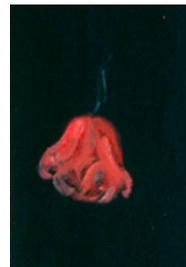


Imagen 25. Detalle rosa.

Por otro lado, y en el tercer plano de la composición –parte superior central–, se encuentra la figura de una mujer perteneciente a la clase social burguesa. Está en una posición despreocupada, ignorando y omitiendo todo lo que sucede a su alrededor ya que el solo gesto de levantar su mano y tocarse las uñas es una alusión directa a su postura indiferente frente a la situación de violencia. Del mismo modo, su expresión bloqueada por los lentes trata de ocultar las emociones proyectando en sí misma una mirada falsa que se dirige hacia un lado de la composición, evitando así que los ojos delaten sus sentimientos. Sin embargo, sus mejillas manchadas de sangre van indicando que la violencia también ha llegado a su vida de forma indirecta. Finalmente, en el cuarto plano, es decir en el fondo de la composición, se observa la combinación de los colores fríos y cálidos que fortalecen la idea de destrucción por medio de la violencia en manos del ser humano, afectando todas las ramas de las clases sociales (Ver Imagen 26).



Imagen 26. Detalle tercer plano con figura femenina.

En síntesis, Granada nos trae a colación el tema de las clases sociales, la violencia y la destrucción que conlleva el asentimiento de este tipo de dinámicas sociales. Por medio de su plástica y con una fuerza revolucionaria no directa, este pintor lleva al límite la destrucción y el aplastamiento de los inocentes ya que hace notar la realidad abrupta del país, demostrando consigo

la angustia, destrucción y sufrimiento colectivo que deja el *germen de la violencia*. En esta vía, la historiadora Adriana Peña (2010) en su tesis de grado *Comprometidos y testimoniales: dos posturas artísticas en Colombia durante los años sesenta* menciona que este pintor asume una postura crítica y comprometida con su contexto:

Granada fue un artista comprometido porque denunciaba lo que él consideraba incorrecto y exponía una posición política diferente a la del Frente Nacional. Es decir, que en sus obras se observa explícitamente una crítica y una acusación al sistema político de la época, [...]. Igualmente, se consideraba representante del pueblo no sólo por haber sufrido la violencia en carne propia, sino también porque creía que a través del arte exponía una moral frente al conflicto colombiano (p. 124).

Es así como la obra de Carlos Granada permite que sus creaciones no estén alejadas de su contexto tanto personal y pasado como en el presente dado que son situaciones y sucesos que aun hoy en día siguen ocurriendo, posicionando y convirtiendo al espectador en parte de la obra puesto que este se puede sumergir en esa cotidianidad que lo afecta como individuo participante en una sociedad carcomida por la brutalidad humana.

4.4 Cuadro comparativo

El siguiente cuadro comparativo recoge los aspectos básicos del conjunto de imágenes que sirvieron de apoyo para el desarrollo de la presente investigación-creación. Teniendo en cuenta a María Acaso, se asumieron los siguientes criterios para el ejercicio: título, imagen de la obra, autor, soporte y medios, dimensiones, composición, año, temática, elementos narrativos, *punctum*, colores, pinceladas, mensaje manifiesto y mensaje latente (Ver Tabla 1).

Tabla 1. Comparación entre obras.

Cuadro comparativo			
Título	<i>Violencia</i>	<i>La horrible mujer castigadora</i>	<i>Angustia</i>
Obra			
Autor	Alejandro Obregón	Norman Mejía	Carlos Granada
Soporte /Medio	Óleo sobre lienzo	Óleo sobre lienzo	Óleo sobre lienzo
Dimensiones	155.5 x 187.5 cm	204 x 147 cm	200 x 150 cm
Composición	Horizontal	Vertical	Vertical
Año	1962	1965	1967
Temática	Violencia y cuerpo femenino	Violencia, sufrimiento y mujer	Violencia, cuerpo femenino, angustia y destrucción
Elementos Narrativos	Cuerpo femenino yacente dominado por tonalidades ocreas.	Cuerpos femeninos translapados desde distintos lugares de la composición; dominio de tonalidades oscuras; degradación de grises y feto en la parte inferior.	Rostros femeninos, uno con tocado; recuadro con torso femenino y cadáver de un niño.
Punctum	Vientre	Vientre	Fragmento del cuerpo femenino vestido de negro que sostiene en sus brazos el cadáver de un niño desmembrado y mutilado.
Colores	Escala entre ocreas, amarillos y rojos.	Monocromático: escala de blancos, negros y grises con salpicaduras de pigmento rojo.	Fríos: escala de blancos, azules negros y grises. Calidos: Rojos, amarillos y naranjado.
Pinceladas	Amplias, fuertes y cortas	Suaves y fuertes	Fuertes y expresivas
Mensaje Manifiesto	Figura femenina en gestación, recostada en la parte inferior de la composición.	Conjunto de formas circulares con la figura abstracta de un cuerpo femenino y un feto.	Figura femenina dividida en varias secciones.
Mensaje Latente	Recordatorio de la sangre que el país ha derramado por la guerra en los campos colombianos mediante el cuerpo femenino en gestación.	Evidencia del sufrimiento y la miseria que deja el <i>germen de la violencia</i> en la humanidad, por medio de la representación del cuerpo femenino y la procreación.	La destrucción y el aplastamiento de los inocentes, mediante la angustia, el dolor y el padecimiento colectivo que deja el <i>germen de la violencia</i> en la sociedad.

5 El «germen» social de la violencia como recurso central en el proceso creador

El tema de la violencia es un recurso utilizado por los artistas de distintos contextos espacio-temporales. En el caso de los colombianos este tema es utilizado para denunciar, evidenciar y transformar a una sociedad impregnada por el abuso y atropello hacia los derechos humanos. Por lo tanto, la sensibilidad del artista se ve motivada por el *germen social de la violencia* que sirve como punto de partida para denunciar sucesos de aspereza y brutalidad concernientes con su tiempo. Esto quiere decir que, al convivir en una comunidad carcomida por la violencia está sometido a experimentar ese entorno repleto de injusticias, destrucción y aniquilamiento. En consecuencia, a partir de esas vivencias de maltrato y humillaciones es que logra desarrollar una obra que impacta a todo su contexto local, obteniendo como resultado la conmoción interior sensible de los espectadores ya que, el artista como sujeto creador, tiene el papel fundamental de ser el vocero que responde ante su público los asuntos que intranquilizan a la sociedad. Este capítulo está dividido en dos partes donde se recogen distintos aspectos relevantes del proceso creador, a saber: relación entre violencia, el pensamiento del artista y el entorno en el que lo experimenta y resultado creativo: *La María, seis mil cuatrocientos dos* con los distintos pasos para su ejecución desde la pintura y el videoarte.

5.1 Relación entre violencia, el pensamiento del artista y el entorno social en el que lo experimenta

Un artista es la persona que en medio de su sensibilidad y contexto social practica algún tipo de manifestación artística, además, se caracteriza por haber cultivado las habilidades necesarias para generar, provocar e incomodar un cuerpo social, puesto que, mediante su expresión creativa representa las emociones y sentimientos a través de diferentes lenguajes con los que tiene una finalidad estética y comunicativa. Por consiguiente, el arte, como componente de la cultura

refleja en su concepción las bases de una comunidad, es decir, el artista encuentra la inspiración en el entorno que experimenta, dado que, la obra de arte expresa las circunstancias que corresponden a su tiempo, reflejando y plasmando los asuntos concernientes a su contexto de tal manera que la obra producida proyectará esa percepción individual que el artista tiene con su respectivo medio en el que se desarrolla. Para el caso de las artes visuales, hay que entender que el artista también se verá afectado por su entorno y es por esto que sus obras son un contenedor que resguarda la esencia de su tiempo entablado un diálogo constante con la sociedad para, posteriormente, convertirse en herramienta de representación de la realidad del artista que se desplaza en el tiempo y así lograr trascender. Por lo tanto, propuestas con contenidos asociados con la violencia, el sufrimiento y la angustia ayudan a enseñar al espectador a observar implícitamente representaciones sociales violentas desde una perspectiva artística. Como resultado y, desde mi propio contexto social, he sido partícipe en la realización de dos obras con contenido de violencia explícito e implícito donde quedan denunciados sucesos de abuso, crimen y violación a los derechos humanos tanto personales como familiares. Para ello se han utilizado medios como el video, la performance, la pintura y la escritura.

A continuación, se hará la descripción de cada una de aquellas piezas artísticas que sirven como referencia del proceso creador. Se trata de los vídeos *Predador* (2021) y *Crónica de una cicatriz* (2021). Cada uno de ellos tiene una duración de 4 y 5 minutos respectivamente, fueron grabados mediante la cámara de un iPhone 12 Pro Max y editados en el software de edición de video no lineal *DaVinci Resolve*.

5.1.1 Predador

En el año 2021, a partir de un hecho nacional suscitado desde el Ministerio de Hacienda que, en ese entonces, encabezaba Alberto Carrasquilla, se proponía un incremento del IVA

(Impuesto sobre el Valor Añadido) sobre la canasta familiar. Esta situación desembocó en un conflicto interno social que dio lugar a una ola de protestas y disturbios donde fue notorio el atropello y la violación a los derechos humanos hacia la población juvenil del país que, en medio de su desespero salió a las calles para protestar por el abuso del alza en los precios. El Estado como respuesta ante la protesta popular decidió desplegar en las calles del país al Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD) y a la policía desde el 28 de abril para retener la voz de un pueblo cansado y asfixiado por las implementaciones constantes hacia las reformas a la salud, pensional y tributaria. A esto se sumó la pandemia global de la Covid-19 la cual afectó la economía global.

A partir de este hecho surgió una secuencia de ideas reflexivas desde el campo de la creación visual que dio lugar a una serie de piezas artísticas al respecto. En este caso puntual se trató de un video performance con una duración de 00:04:31:00 que, posteriormente, se convirtió en un video-arte donde se hacía la denuncia simbólica sobre dicho acontecimiento en “un baño de sangre”. Este líquido representa la sangre derramada por aquellas personas que defendían a capa y espada la salida del ex ministro Alberto Carrasquilla y su reforma tributaria que no hacía más que empobrecer a la clase media y baja colombiana.

Predador, es el título del video-arte. El término proviene del latín *praedātor* que quiere decir aquel que saquea, defrauda o malversa los fondos. El video comienza con la canción *Masked Ball* (1999) de Jocelyn Pook. Allí se observan una serie de elementos: una mesa, una jarra, una copa de vidrio, una ponchera plástica blanca, un corazón de cerdo desfragmentado y posteriormente unido por un hilo rojo y un cuerpo masculino vestido de blanco. En la mesa está ubicada la jarra llena de sangre de cerdo con la copa al lado y el corazón fragmentado. En el suelo aparece la bañera blanca con sangre en su interior. A medida que suena la música, entra en la escena el personaje vestido totalmente de blanco (Símbolo de pureza y bondad) sosteniendo con

sus manos la jarra y la copa con sangre para “beber” de ella. Esto causa que la vestimenta se manche de un rojo intenso. Más adelante, el hombre de blanco se introduce en la bañera y comienza a frotar su cuerpo con el corazón del cerdo, provocando que la escena se vea violentada por la carne y la sangre. Finalmente, el performance y video arte concluye con el derrame expansivo y violento de todo este fluido, trayendo a colación el tema de *la violencia como germen social* (Ver Imagen 27).(*)



Imagen 27. *Predador* (2021), videoarte, fotogramas, 00:04:31:00, Sebastián Velásquez Álvarez, Vimeo.

5.1.2 Crónica de una cicatriz

A partir de los acontecimientos que se estaban viviendo en el país con la ola de protestas y violencia, tuve la oportunidad de entablar una conversación con mi abuela María Coralía González Mejía. Ella empezó a relatarme, el día 28 de agosto del 2021, una serie de historias vinculantes con hechos violentos, además, me expuso todas las situaciones de violencia por las cuales había pasado. Su travesía comenzó en el Departamento del Chocó, cuando en medio de la pobreza extrema y migración forzada decidió regresar a su ciudad natal (Medellín). Al llegar a Medellín se asentó en la Comuna 3 del Área Metropolitana junto con su esposo y sus tres hijos, construyendo

(*) Este trabajo puede ser observado en el siguiente enlace de *Vimeo*: <https://vimeo.com/manage/videos/714841459>

una casa a base de madera y material reciclado. Héctor Hugo Álvarez Mazo, único compañero de su vida, le propiciaba golpes, maltratos y humillaciones; se trataba de un hombre sanguinario, machista y rencoroso. Un día, Héctor salió con su arma de fuego a tomarse unas cervezas con sus amigos y en una discusión, los mismos, le propiciaron tres tiros a quema ropa –uno en la cabeza, otro en la garganta y el último en el pecho–, causándole la muerte instantáneamente. Luego, estos mismos compañeros recogieron el cuerpo del establecimiento y lo lanzaron a la calle junto a su casa. Esto provocó sentimientos de histeria y dolor en su esposa e hijas. Al año y medio comenzaron a llegarle amenazas escritas en un papel, obligándola a huir de su hogar con una clara negación y tristeza. Como consecuencia le asesinaron en la puerta de su casa a su hijo mayor Ricardo Antonio. Cuando decidió escapar con sus dos hijas después de todos estos sucesos violentos, ingresaron a la fuerza tres tipos encapuchados con armas intentando asesinarlas; le tumbaron la puerta y la golpearon; la querían asesinar junto con sus hijas, pero ellas al percatarse de la situación huyeron por el solar. Posteriormente, a ella le dieron un cachazo y uno de ellos la deja huir, pero le disparan en la mano y le queman su casa ubicada en Manrique. En este punto, el conflicto y la violencia se toman su vida y, por esta razón, decidieron establecerse en la casa de su madre terminando consigo una historia de horror, violencia y muerte.

En este video, con una duración de 00:01:36:00, solo se necesitó del recurso de la cicatriz y algo que contar. Además, estuvo motivado por esas marcas que deja la violencia en el cuerpo de las personas y que trae consigo a colación un relato que se cuenta a partir de las huellas o las marcas que quedan en la piel. Para el audio del video se utilizó la canción *Les pêcheurs de perles*, *WD 13, Act I: Je crois entendre encore* (2018) del cantante de ópera Cyrille Dubois y, el relato textual de mi abuela:

[En] la cara dos tipos, uno me dio un machetazo en la cara y el otro en la espalda. [sic.] En la mano fue que me caí y me la partí en tres partes. En la mano derecha un balazo que me dieron. [...] En la pierna tengo un tatuaje del recuerdo de un hijo que se murió [Ricardo] (Velásquez, 2022).

Crónica de una cicatriz (2021) es un video corto que habla desde la memoria que deja una cicatriz grotesca no planeada, pero sí causada por el otro, es decir, aquellas huellas en la piel que conllevan a un cúmulo de sucesos tristes, felices o violentos condensados y retenidos en la modificación del propio cuerpo (Ver Imagen 28).(*)



Imagen 28. *Crónica de una cicatriz* (2021), videoarte, fotogramas, 00:01:36:00, Sebastián Velásquez Álvarez, Vimeo.

(*) Este trabajo puede ser observado en el siguiente enlace de *Vimeo*: <https://vimeo.com/manage/videos/714841839>

5.2 Resultado creativo: *La María, seis mil cuatrocientos dos*

En este apartado se hace un recorrido general por la obra *La María, seis mil cuatrocientos dos* (2022) en la que se tendrá en cuenta los siguientes aspectos: tipo de propuesta, dimensiones y origen; preparación logística y material para la ejecución de los bocetos; ejecución de la pintura y material para la elaboración del videoarte; el videoarte y su relación con la pintura, descripción de la obra y el valor simbólico del producto creativo.

5.2.1 Tipo de propuesta y dimensiones

Pintura de 240 cm de alto x 163 de largo aproximadamente y videoarte con duración de 00:02:15:00.

5.2.2 Origen de la propuesta

En el año 2008 en Colombia estalló el gran escándalo de los falsos positivos, involucrando consigo al mandatario presidencial de la época, el señor Álvaro Uribe Vélez y a las Fuerzas Armadas de Colombia. Se trató de un hecho sanginario en el que la vida de miles de campesinos fue arrasada por las ejecuciones extrajudiciales llevadas a cabo, según investigaciones, por militares que seguían unas políticas de gobierno desde donde se proponía pagar una suma de dinero por cada “guerrillero” que fuera dado de baja.

Se trata de una práctica sistemática y generalizada por el Estado Colombiano en contra de la población civil, que se desencadenó en el territorio nacional por cuenta de las Fuerzas Armadas a fin de aumentar las cifras de resultados positivos en contra de la insurgencia y la criminalidad [...] desarrollada en el marco de la política de Seguridad Democrática. En esta se entregaban recompensas y beneficios a los uniformados sin importar si se trataba de capturas o de ‘bajas en combate’, hecho que se descubrió en el año 2008 con el caso de

varios jóvenes de Soacha, en Cundinamarca, que aparecieron como muertos en combate en Ocaña, Norte de Santander (Bonilla, 2017, p. 9).

De acuerdo con las indagaciones que se han llevado desde la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) los militares se movilizaron a las zonas rurales más pobres del territorio para reclutar a los campesinos con mentiras sobre un trabajo. Acto seguido, les hacían copiar una carta para saber si eran zurdos o diestros. Al momento de tener esta información, los asesinaban, les ponían un arma en su mano y los disfrazaban como guerrilleros para luego cobrar su comisión por estos actos en “pro de la patria”. Fueron 6.402 víctimas reconocidas por la JEP hasta el momento.

La gran escala de los ataques, el número de víctimas, las semejanzas entre las denuncias de crímenes presentadas en todo el país, la planificación y organización necesarias para cometer los asesinatos y registrarlos posteriormente como bajas en combate indican que los asesinatos de ‘falsos positivos’ equivalen a un ataque sistemático y a gran escala contra la población civil (Fiscalía de la Corte Penal Internacional como se citó en Bonilla, 2017, p. 9).

A raíz de esto, pasaron varios años en los que el tema quedó en completo silencio, además de ser censurado por la prensa. Pero fue justo durante la pandemia y la protesta social colombiana del 2021 que volvió a salir a la luz el asunto de los falsos positivos reafirmando la importancia que ello tenía para la población nacional. En este punto de la historia, las personas hicieron del arte una forma de denuncia social, interviniendo el espacio público con mensajes alusivos a este hecho.

A partir de estos acontecimientos se encontró que el presente proyecto de investigación—creación podría girar en torno al reconocimiento de la presencia del *germen de la violencia* en el país. Sería el recurso central para el proceso creador, tomando el arte como medio de expresión y denuncia social. Por lo tanto, la propuesta artística *La María, seis mil cuatrocientos dos* fue un

trabajo pictórico, escultural y performático en el que el cuerpo femenino es transgredido y manipulado en honor a los 6402 falsos positivos que, en los últimos años, ha dejado la guerra en Colombia. De algún modo, se trata de un homenaje a todas aquellas madres que, por alguna razón violenta, han perdido a sus hijos.

5.2.3 Preparación logística de la modelo y materiales para la ejecución de los bocetos

A partir de lo planteado en el origen de la propuesta, tuve la oportunidad de reunirme con mi abuela a quien le planteaba sobre la posibilidad de que fuera mi modelo para la creación de una pintura y video-arte con índole de denuncia social ya que, al ser una mujer que le ha tocado vivir en carne propia la violencia podría representar, simbólicamente, a todas las mujeres del territorio colombiano que han sufrido a causa de estos desastres. Cuando ella aceptó, le planteé los lineamientos y el propósito del proyecto de investigación–creación.

Para comenzar, se realizó la toma de una foto retrato y algunos datos: nombre, edad y altura. Esto con el propósito de contextualizar al sujeto retratado por medio de su imagen y datos proporcionados por la modelo en particular (Ver Tabla 2).

Tabla 2. Retrato y datos de la modelo.

DATOS	
Retrato	
Nombre	<i>María Coralía González Mejía</i>
Edad	75 años
Altura	140 cm

Luego, se tomaron como base esos datos para generar un boceto con la idea del plano, espacio, diagrama de iluminación, posición corporal y maquillaje ya que con este boceto se tiene una idea más específica de lo que sería la composición del cuerpo (Ver Imagen 29 y 30).

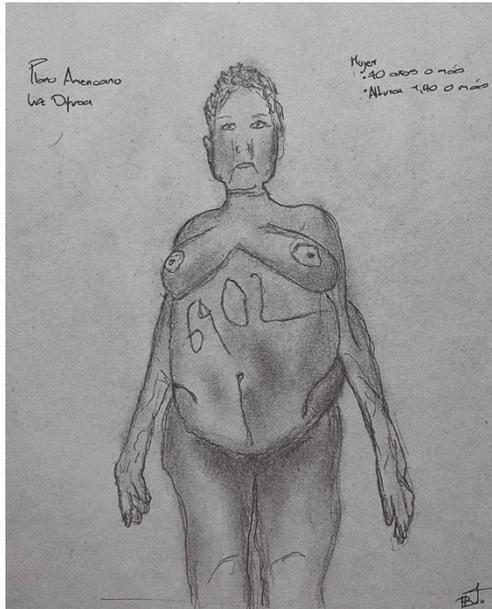


Imagen 29. *La María, seis mil cuatrocientos dos* (2022), boceto en carboncillo y lapicero, 25 x 20 cm, Sebastián Velásquez Álvarez, colección particular.

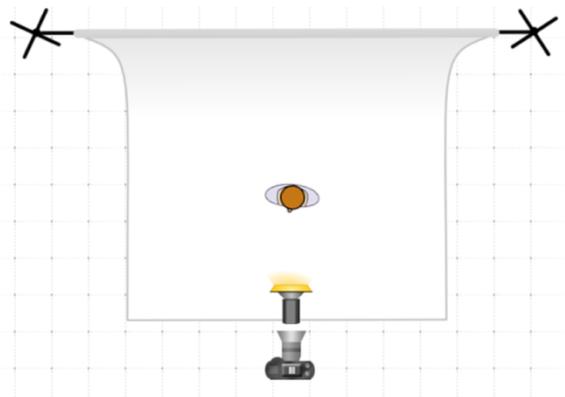


Imagen 30. Diagrama de iluminación.

Finalmente, al tener una idea más clara de la posición corporal por medio del dibujo, se procedió a intervenir con la ayuda del dibujo digital la figura corporal final de la composición pictórica teniendo en cuenta el plano americano y la luz frontal hacia el sujeto, con el fin de poder intervenir el lienzo con las proporciones adecuadas (Ver Imagen 31).

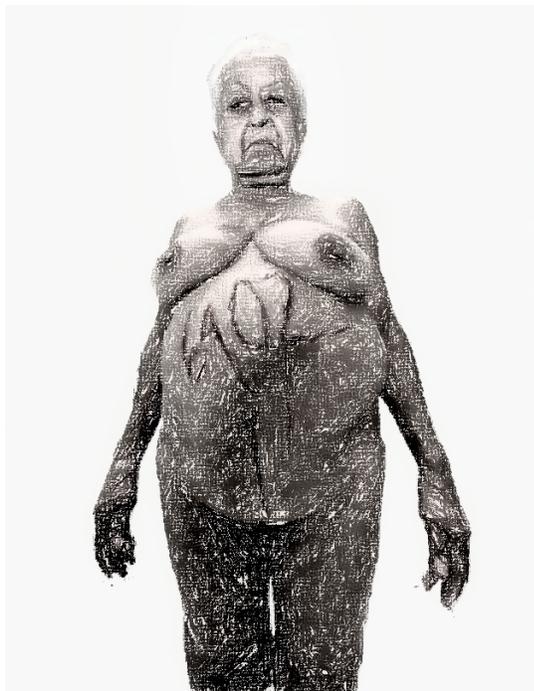


Imagen 31. *La María, seis mil cuatrocientos dos* (2022), boceto en dibujo digital, 25 x 20 cm, Sebastián Velásquez Álvarez, colección particular.

A partir de estos bocetos, se intervino el cuerpo real teniendo en cuenta las respectivas cicatrices que presentarían el número 6402 y la cesárea abierta usando maquillaje como sombras, polvo compacto, látex líquido, kleenex y sangre artificial. Al momento de tener el látex líquido completamente seco, se procedió a cortar por la mitad el látex y kleenex con tijeras, esto con el fin de “abrir la herida” y hacerla más real. En este punto, se comenzó recrear la herida con maquillaje, otorgándole un carácter más expresivo y dramático para finalizar con el derramamiento de la sangre artificial por toda la cicatriz (Ver Imagen 32). Para el rostro, se utilizaron sombras moradas, rojas, cafés y negras (las mismas utilizadas para las cicatrices) con el fin de oscurecer las facciones y lograr con ello un dramatismo en todo el cuerpo (Ver Anexo 1. Lista de materiales. A. Modelo).



Imagen 32. Intervención con cicatrices.

5.2.4 Preparación logística del bastidor y materiales para la ejecución de la pintura

En primer lugar, se buscó para el bastidor una tela de referencia lona costeña con medidas de 240 cm de alto y 163 cm de ancho. Después de tener la tela se aplicó el *Gesso*, marca Franco Arte de 500 ml, para realizar la imprimatura al lienzo, la cual consiste en una mezcla mate de color blanco para tapan los poros y aislarlos de tal modo que los aceites del óleo y sus diluyentes no penetren los tejidos. Terminado este proceso de imprimatura y secado, se procedió a pintar toda la superficie con pintura acrílica *Franco Arte* color siena tostada (Ver Imagen 33).

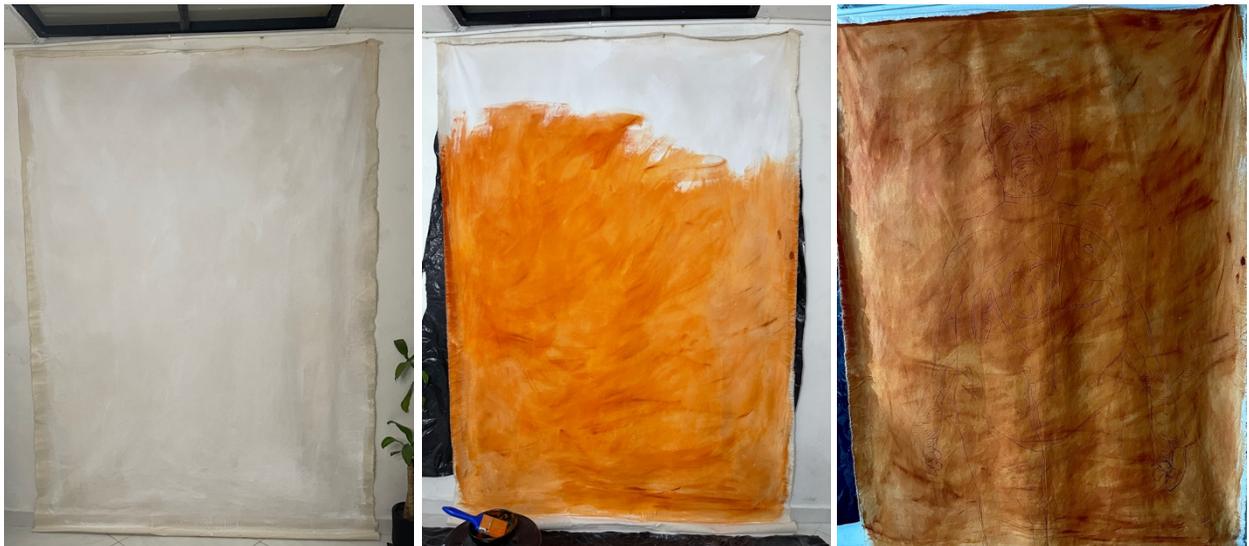


Imagen 33. Preparación del bastidor: imprimatura (Izq.), aplicación de primera capa de color siena (Cen.) y pintado del boceto con carbocillo (Der.).

Posteriormente, se dibujó un boceto en la superficie con un lápiz carboncillo 600-H. A partir de estos trazos, se comenzó a pintar mediante color blanco (100) y sombra tostada (205) la grisalla con sus respectivas exaltaciones en las luces y sombras. Para la cicatriz de la cesárea y el número 6402 se utilizó papel *Kleenex* Familia con colbón *SiPega* diluido en agua para realizar el respectivo relieve de las cicatrices en el bastidor (Ver Imagen 34).



Imagen 34. Dibujo y grisalla en el bastidor: primeras pinceladas (Izq.); luces y sombras (Cent.); relieve de cicatrices (Der.).

Acto seguido, se utilizaron los pinceles de tamaño 0/02", 2", 3", 4", 5", 6", 8", 9", 10", 12", 15" para poder pintar la piel por medio de pinceladas fuertes, cortas y expresivas (Ver Anexo 1. Lista de materiales. B. Pintura). En esta etapa, como en *Violencia* del pintor Obregón se buscó el volumen de la piel mediante la mancha de los colores carne (Ver Imagen 35) a partir de la mezcla de los pigmentos de la marca *Franco Arte*: negro carbón (104), amarillo cromo (201), amarillo ocre (202), sombra tostada (205), siena tostada (207), azul cobalto (302) y rojo cadmio (402).



Imagen 35. Primeras capas y pinceladas en la piel: capas de color en el torso y piernas (Izq.); capas de color en cuello, senos, brazos, vientre y piernas (Cent.); capas en la totalidad de la superficie corporal (Der.).

Para el fondo, se utilizó como inspiración un retrato fotográfico de Ricardo –Hijo de María Coralia González quien fuera asesinado el 16 de junio de 1989–, esto con el fin de conectar esa parte maternal en la obra en tanto se establece la unión entre la madre con su hijo por medio del arte. Es aquí donde se evidencia desde esta configuración artística el camino del arte como medio de restauración social. El retrato, además, de ser el único con la imagen de Ricardo, ha sido un elemento acompañante durante todo mi proceso académico y artístico, sirviendo como motivo de inspiración (Ver Imagen 36).



Imagen 36. Retrato de Ricardo Antonio Álvarez González.

Como soporte para la pintura se utilizaron seis (6) listones de madera Chingalé para generar el marco que soportara todo el lienzo pictórico con medidas de 240 cm de alto y 163 cm de ancho. Posteriormente, para la instalación de la tela en el esqueleto de la madera se usó una grapadora industrial de tapicería con sus respectivas grapas para así templar la tela y hacer más fácil su transporte (Ver Imagen 37).

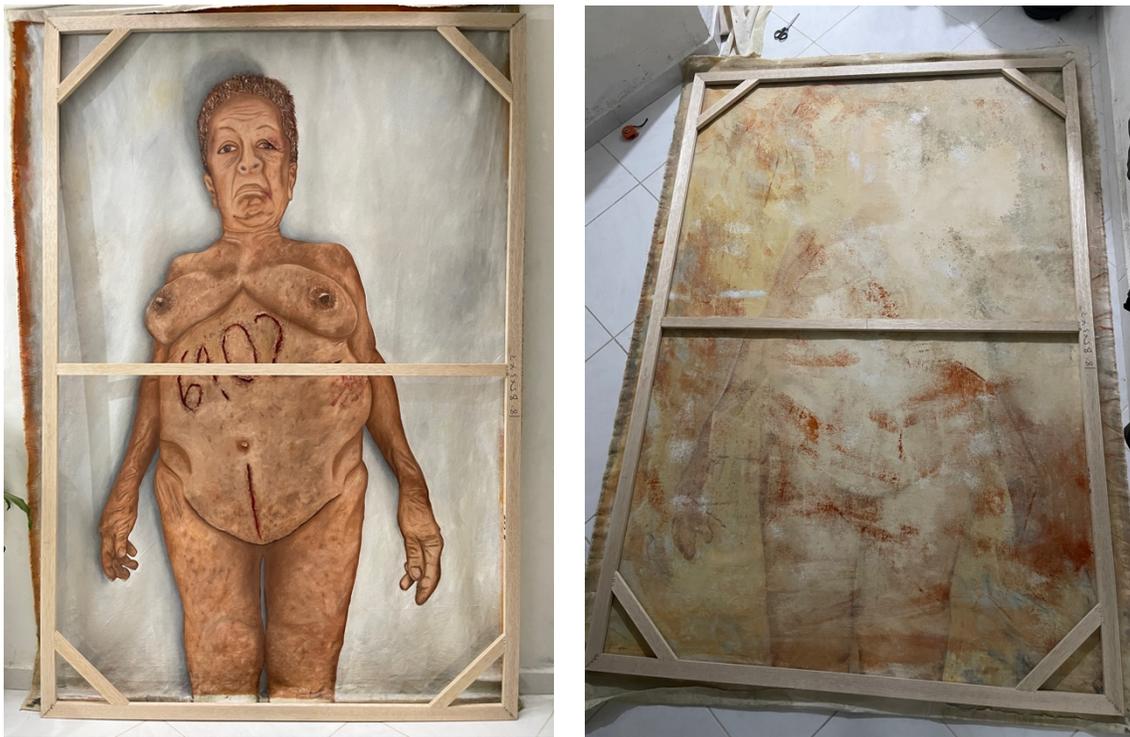


Imagen 37. Marco en madera: soporte de frente (Izq.); soporte detrás de la pintura para su instalación (Der.).

Por último, y como detalles definitivos, se usó un hilo blanco para “coser” la cesárea abierta en el cuerpo femenino de manera que diera la sensación de abrirse, poco a poco, frente al público que observa la pintura (Ver Figura 38), así como también, moscas adheridas con óleo y barniz acrílico transparente en lugares específicos como, por ejemplo, en los números y la cicatriz del vientre (Ver Figura 39).



Imagen 38. Detalle: cosido de la cesárea



Imagen 39. Detalle: mosca y cesárea

5.2.5 Preparación logística y materiales para la ejecución del videoarte

En la preparación logística para el video-arte se recurrió, como se mencionó anteriormente, a la intervención del cuerpo mediante el uso del látex, el kleenex y sangre artificial para formar las cicatrices. Asimismo, se usó para la grabación la cámara de un iPhone 12 Pro Max, un aro de luz de 45 cm más trípode, sábanas blancas, un suero con set de aplicación de vía endovenosa con regulador de flujo, un mueble de color blanco y, para la edición, el *software* de video no lineal *DaVinci Resolve*. Para el audio se utilizó una grabación del sonido en blanco y efectos extraídos de la página web *Epidemicsound.com* (Ver Anexo 1. Lista de materiales. C. Video-arte). Con base a esto, se tomaron las posiciones corporales de las obras pictóricas colombianas *Violencia* (1962) de Alejandro Obregón, *La horrible mujer castigadora* (1965) de Norman Mejía y *Angustia* (1972) de Carlos Granada, para generar una atmósfera contada a partir de la tragedia. Por otro lado, y en un ámbito más internacional, se buscaron posiciones corporales en la historia del arte de la pintura que reflejaran una postura crítica en cuanto a la representación del cuerpo femenino, a saber, se utilizó el fragmento del panel derecho –El infierno– de la composición pictórica *El Jardín de las Delicias* (1503 - 1515) de Jheronimus Bosch (El Bosco), en el que aparece el *Monstruo devora*

hombres simbolizando el interior oculto del ser humano; *El nacimiento de Venus* (1485 – 1486) de Sandro Botticelli; la *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano Vecellio –obra creada bajo el desnudo femenino como máxima representación y exaltación de la belleza– y la *Olympia* (1863) de Édouard Manet –pintura transgresora que rompió las concepciones tradicionales del arte mediante la toma de la posición corporal femenina del cuadro de Tiziano, causando que el público se inquietara y cuestionara su posición frente a la obra– (Ver Anexo 2. Imágenes de referencia visual alusiva a poses corporales).

A partir de estas dos obras mencionadas anteriormente, artistas como Joel Peter Witkin con *Sanitarium* (1985) y Alexander McQueen en su desfile de moda *Spring Summer* (2001) tomaron de estas obras su corporalidad para generar mediante el guiño a la historia del arte una crítica a la sociedad por medio de la transgresión del cuerpo femenino, evidenciando consigo la precariedad de la vida dominada por los pecados de la carne (Ver Anexo 3. Representaciones femeninas en el arte contemporáneo). Por esta razón, este conjunto de referentes visuales potencializó la idea de violencia mediante la representación del cuerpo femenino como recurso en el arte.

5.2.6 El videoarte y su relación con la pintura

En medio del boceteado de la figura final para la pintura surgió la idea de grabar a la modelo con su maquillaje aprovechando que tenía el espacio, tiempo y materiales para la ejecución de un videoarte con el que se pudiera abordar el tema en cuestión y los resultados creativos de Obregón, Mejía y Granada producidos en medio de una ola de violencia a mediados del siglo XX. El videoarte, en primera instancia, permite crear manifestaciones artísticas mediante la libre manipulación de los sonidos e imágenes en movimiento, además, sirve como canal de denuncia social ya que no se propone contar una historia, sino más bien transmitir un concepto a partir de la generación de sensaciones. Por consiguiente, el videoarte complementa en su totalidad el resultado

pictórico *La María, seis mil cuatrocientos dos* puesto que su personaje principal se encuentra contenido en estos dos formatos y propician una narrativa congruente con la denuncia social.

5.2.7 Descripción de la obra

La María, seis mil cuatrocientos dos (2022) corresponde a un videoarte con duración de 00:02:15:00 y una pieza pictórica de composición vertical realizada en óleo sobre lienzo con dimensiones de 240 x 163 cm aproximadamente. En primera instancia, la pintura comparte diferentes texturas de pinceladas fuertes y expresivas. Nos presenta a una protagonista en primer plano y en una escala mucho mayor a la de un ser humano promedio por lo que su impacto es muy fuerte. En ella se observa en tonos ocre, blancos, grises y salpicaduras de pigmento rojo la figura del cuerpo desnudo de una mujer mayor que, a su vez, se ve voluptuosa. En su vientre se encuentra escrito como una cicatriz el número seis mil cuatrocientos dos y la marca que deja el parto cuando se sucede por medio de una cesárea. Sus brazos se encuentran hacia atrás. La mirada se dirige directamente hacia el espectador (Ver Imagen 40).



Imagen 40. *La María, seis mil cuatrocientos dos* (2022), óleo sobre lienzo, 240 x 163 cm, Sebastián Velásquez Álvarez, colección particular.

Conforme con María Acaso, el *punctum* o elemento más llamativo de la composición se encuentra en el vientre, para ser más exactos en el número seis mil cuatrocientos dos ya que se trata de una cifra muy simbólica en la historia reciente de la violencia en el territorio colombiano. En esta misma línea, su rostro sin emociones refleja intranquilidad, angustia y sufrimiento. Su mirada está en una posición retadora en cuanto se dirige hacia el público. Su cuerpo inclinado hacia atrás, junto con los senos y manos asumen una actitud desafiante, por lo cual, toma una postura que llama la atención. Por otro lado, como Alejandro Obregón en *Violencia* se usó los colores de la carne partiendo de tonalidades ocre, amarillos, blancos y negros con el fin de darle más volumen a la figura. Su posición corporal y vientre están basados en *La horrible mujer castigadora* de Norman Mejía. Por último, la idea de proyectar un rostro serio que mira hacia el espectador fue tomada de la obra pictórica *Angustia* de Carlos Granada (Ver Anexo 4. Detalles pictóricos en *La María, seis mil cuatrocientos dos*).

En segunda instancia, el videoarte con duración de 00:02:15:00, parte de la idea de la mujer como símbolo de precariedad y sufrimiento que deja el *germen de la violencia* en una sociedad golpeada por el abuso y el atropello de los derechos humanos. El contenido narrativo se encuentra mediado por un predominio de los colores blanco, ocre y rojo. Además, el videoarte no contiene ningún título descriptivo a fin de crear una atmosfera de eterno retorno. Por consiguiente, en el inicio del video, ella –La María– aparece con múltiples cicatrices, sentada y mirando fijamente hacia arriba mientras se va desvaneciendo la imagen. En esta misma línea, el personaje aparece recostado como en las obras de arte la *Venus de Urbino* de Tiziano, la *Olympia* de Manet y *Sanitarium* de Witkin, en un mueble blanco con el set de aplicación de vía endovenosa lleno de sangre, dirigiéndose hacia un costado del cuerpo. Posteriormente, como en *Violencia* de Obregón aparece acostada en posición horizontal, en alusión a los seis mil cuatrocientos dos falsos positivos

“caídos en combate”. Más adelante, aparece en plano detalle las manos y el abdomen manchados de sangre que sugiere la sangre derramada en los campos rurales por la ola de violencia que azota al país. Para finalizar, *La María*, renace como en Botticelli con su composición pictórica *El nacimiento de Venus*, representando, en esta ocasión, el nacimiento de una nueva fe y esperanza que promueva la vida como fuerza motriz en la sociedad (Ver Imagen 41). Este resultado creativo desde el videoarte puede ser observado en el siguiente enlace de Vimeo: <https://vimeo.com/717514326>.



Imagen 41. *La María, seis mil cuatrocientos dos* (2022), fotogramas videoarte, 00:02:15:00, Sebastián Velásquez Álvarez. Vimeo.

En síntesis, la propuesta artística *La María, seis mil cuatrocientos dos* parte del concepto *germen de la violencia* como recurso central en el proceso creador desde las artes visuales, simbolizando a la mujer y madre colombiana que sufrió. En esta pintura y videoarte no se evidencia solamente la relación del hombre con el entorno social que experimenta, sino que en ella también se muestra la violencia, el sufrimiento y la precariedad de la vida que deja el *germen de la violencia* en nuestro contexto.

5.2.8 Valor simbólico

El nombre *La María, seis mil cuatrocientos dos* (2022), parte del reconocimiento de mi abuela María Coralia González Mejía como una mujer que ha vivido y padecido la violencia en carne propia. Este nombre, además de tener connotaciones bíblicas por estar enlazado con la figura materna de la Virgen María –madre que vio nacer, crecer y padecer hasta la muerte en medio de la multitud a su hijo, Jesús– es un nombre común entre las mujeres y cuenta con la carga simbólica de la Mujer que, en silencio, padece el dolor de la pérdida de un hijo.

Esta obra es en honor a todas las mujeres a las que les arrebataron sus hijos; a las madres de Soacha, como muchas otras de diferentes regiones del país que han vivido en carne propia los desastres de la guerra. También es en honor a los seres humanos secuestrados con promesas de trabajo y luego asesinados vilmente en manos de las Fuerzas Armadas del país haciéndolos pasar por caídos en combate. Ellos, los mal llamados *falsos positivos*, eran personas pobres e incluso ignorantes de su contexto social tan violento, siendo masacrados y mutilados en nombre de la paz y la soberanía nacional. De este modo, *La María, seis mil cuatrocientos dos* busca recordar a las personas que perdieron la vida causando dolor y sufrimiento a miles de mujeres que nunca vieron regresar a sus hijos. Por estas madres que han sufrido un dolor e incertidumbre infinito. Por esto y

mucho más, empatía y memoria a través del arte para dignificar a todas aquellas víctimas de la guerra.

6 Conclusiones

En la historia de Colombia la presencia de la violencia se ha convertido en una cadena interminable de sucesos que se repiten a lo largo del tiempo sin más resultados que la aniquilación del campesinado y su comunidad más vulnerable. Por lo tanto, la violencia como fenómeno cotidiano en el país contribuye al detrimento de la calidad de vida de la población sin importar su sexo, edad o cultura. Esto ocasiona vastas roturas en el tejido social. En consecuencia, el arte aparece en la vida del hombre como una reacción ante la precariedad y el sufrimiento que deja la violación y el abuso, convirtiéndose en el espejo de la realidad ya que las prácticas artísticas son un fiel reflejo del contexto histórico y social de cada población, puesto que, el arte como componente social expresa las situaciones históricas colectivas que le acontece a su tiempo. En este punto, es importante destacar que la historia siempre ha estado cargada de acontecimientos relacionados con la violencia y, más si se habla desde el entorno social colombiano, el cual está impregnado de acontecimientos excesivamente violentos como, por ejemplo, el narcoterrorismo, la corrupción, la violencia política, el narcotráfico, y la lucha bipartidista que desencadenaría en una época de guerra entre el pueblo, los grupos armados y colectivos políticos con gran concentración de poder. En este contexto colectivo han surgido grandes pensadores que en medio de su razonamiento intelectual deciden hacerle frente a la violencia por medio del arte, es decir, *la violencia como categoría visual*.

Esta condición en el arte, ha propiciado que los artistas puedan tener una voz por medio de propuestas con narrativas a través del conflicto. Por este motivo, el arte permite manifestar los sentimientos y plasmar esas vivencias cotidianas que tanto le atormentan a la humanidad, sirviendo el arte *como un medio de restauración social*. Un ejemplo de ello, es el artista Alejandro Obregón

quien en su representación pictórica *Masacre 10 de abril* (1948) nos muestra el terror y la conmoción que presencié un día después de que estallara la violencia en el país, retratando en esta pintura la triste realidad que se vivía en las calles de Bogotá. De ahí, que la crueldad, el sufrimiento, la angustia, la tortura y la sangre en manos de la violencia ocupen un lugar primordial en el arte colombiano para causar que el público entre en reflexión ya que el arte que habla de violencia propone un cambio de perspectiva. Pero, ¿Puede el arte cambiar a la sociedad? Este interrogante en particular se encuentra sujeto en todo este proyecto de investigación-creación y se ha llegado a la conclusión de que el arte por sí solo no puede cambiar en su totalidad a la sociedad, somos los seres humanos los que sí podemos llegar a cambiarlo. No obstante, el arte como herramienta sirve al hombre con la posibilidad de modificar las cosas, propiciando nuevas oportunidades para las comunidades más vulnerables en el sentido de desarrollo social, económico y cultural. Asimismo, en el arte encontramos una herramienta de denuncia social que recurre a los sentimientos más profundos del hombre para que desarrolle la capacidad de suscitar empatía –ponerse en el lugar del otro– y encapsular un suceso en el tiempo.

Por lo tanto, el arte aparece en la vida del hombre como una nueva oportunidad y medio para construir paz, puesto que, con el arte y la cultura se puede combatir la violencia tal y como lo hizo Obregón en *Violencia* (1962) quien en medio de la aspereza social hizo del cuerpo femenino territorializado y violentado, su propia geografía –desde la violencia–, esto quiere decir que se trata de una mujer embarazada fuertemente conectada con la idea de paisaje y territorio. También, Mejía con su representación pictórica *La horrible mujer castigadora* (1965) transgredió el cuerpo femenino, alterando con ello la imagen de una figura que se ha representado con la máxima exaltación de la belleza, convirtiendo a la mujer en un símbolo del sufrimiento y emplazamiento de la memoria. Por último, Granada con *Angustia* (1972) escenificó a la mujer en desconsuelo y

zozobra para hablar desde la destrucción que deja el *germen de la violencia*. De manera que estos tres artistas en cuestión se convirtieron en los testigos de la historia de una época impregnada por el abuso y la coacción a los más vulnerables.

Por ese motivo, la violencia desde la visión del artista ha permitido que *el germen social de la violencia* actúe como recurso central en el proceso creador en tanto el artista pretende llevar una reflexión a la comunidad que vaya más allá de lo estético. En este orden de ideas, los resultados plásticos *Predador* (2021), *Crónica de una cicatriz* (2021) y *La María, seis mil cuatrocientos dos* (2022) propiciaron una introspección reflexiva acerca del contexto actual sobre la violencia en Colombia, ayudando consigo a entender que el arte y la cultura permiten resistir al conflicto armado, además, evidenciar y sacar a la luz la realidad abrupta del territorio. Este tópico de la violencia ha sido aprovechado por los artistas colombianos para denunciar, evidenciar, transformar y sanar a una sociedad golpeada y acribillada por el abuso, la crueldad y el furor que ha llevado al país hacia una tensión social. Por lo tanto, propuestas con contenidos asociados con la violencia, el sufrimiento y la angustia han culturalizado al público en cuestión, ya que, enseña a observar implícitamente representaciones sociales violentas desde una perspectiva artística, de manera que, en el arte hemos encontrado el modo de restaurar algunos filamentos básicos de la sociedad.

En síntesis, el arte que habla de violencia aunque no esté proponiendo la solución, busca desde sus filamentos interiores conmocionar al pueblo y hacerlo razonar por medio de la reflexión personal. Así, los artistas han encontrado una voz propia que cumple la función de narrar el conflicto a través de sus creaciones artísticas. Esta manera de realzar su postura crítica frente a la violencia le ha otorgado un carácter social al arte debido a que en Colombia este asunto puede leerse como un *germen* con la capacidad de dañar y carcomer los pilares fundamentales de la sociedad. Por lo tanto, el poder del arte es tan grande que promueve cambios alucinantes en la

sociedad; se da la voz para aquellos desaparecidos forzados; ayuda a generar resistencia; es un medio para construir paz; se puede combatir la violencia; nos hace reflexionar sobre los problemas sociales y la existencia humana; y ayuda a reconstruir el tejido social. Para cerrar la idea, el arte es una herramienta eficaz con el poder de transformación social para la construcción de una sociedad más pacífica, racional y reflexiva.

Referencias

- Acaso, A. M. (2006). *El lenguaje visual*.
- Alape, A. (2016). *El Bogotazo: memorias del olvido* [recurso electrónico] / Arturo Alape; [presentación, Juan Álvarez]. Bogotá: Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia, 2016. (1.036 páginas).
- Atehortúa Cruz, A. L. (2010). *El golpe de Rojas y el poder de los militares*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.
- Balzo Gil, A. (2010). *El desgarró* [Tesis pregrado, Universidad de Chile]. Recuperado de: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101507?show=full>
- Bonilla Mora, A. (2017). *'Falsos positivos' diez años después: discursos antagónicos y límites teóricos* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/22317>.
- Cabezas de la Roche, A. (2018). *La obra de Norman Mejía en los años sesenta: orígenes de la Nueva Figuración en Colombia*. [Monografía de grado, Universidad de los Andes. Facultad de Arte y Humanidades]. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/1992/39456>
- Chavalier, J. (s. f.). *Diccionario de los símbolos* (s. d.)
- Cirlot, J. F. (1992). *Diccionario de símbolos* (novena edición). Editorial Labor, S. A.
- Cirlot, L. (1980). *El informalismo pictórico en Barcelona (1951 - 1970)*. [Tesis Doctoral, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona]. (742 p). Recuperado de: <https://www.tdx.cat/handle/10803/317176#page=8>
- Correa Bohórquez, T. (2010). *Arte, violencia e identidad Nacional en Colombia*. Flacso Ecuador.
- DW. (2019). *El Holocausto: recordar, para que la historia no se repita*. Política. Recuperado de <https://p.dw.com/p/3CCpo>
- España, A. E. (2016). *Propuestas didácticas que integran el arte en la enseñanza de la historia en escuelas secundaria de la ciudad de Rosario* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Litoral]. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11185/938>
- Gómez Buendía, H. (2003). *El conflicto, callejón con salida. Informe Nacional de Desarrollo Humano para Colombia*. Bogotá: UNDP.
- Malagón, M. M. (2008). *Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980*. Revista de Estudios Sociales. Número 31. Pp. 1-18. Recuperado de: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/10.7440/res31.2008.01>
- Marchán Fiz, S. (ed.). (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Ediciones AKAL.
- Montero Rodríguez, D. (2020), *Del arte abstracto a la neofiguración en la pintura costarricense (1970-1978)*. Manuel de la Cruz González, "Felo" García y Lola Fernández. ESCENA Revista de las artes, Volumen 79 - Número 2. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/40153>
- Peña, A. (2010). *Comprometidos y testimoniales: dos posturas artísticas en Colombia durante los años sesenta*. [Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/6642>
- Redacción El País. (2015). *El germen de la violencia*. Editorial. Recuperado de: <https://www.elpais.com.co/opinion/editorial/el-germen-de-la-violencia.html>
- Rojas, D. (2012). *Norman Mejía*. Recuperado de: <https://bit.ly/3QirHmb>

- Rubiano, G. (1977). *La figuración política. Historia del arte colombiano*. Bogotá. Ed, Salvat Editores Colombiana.
- Schuster, S. (s. f.). *Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria* [Ensayo Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt, Alemania]. Recuperado de: https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2037-38/Ensayos/7.REC_37-38_SvenSchuster.pdf
- Stengel Peña, N. (2018). *De la violencia en el arte o del arte violento*. Revista de Filosofía Open Insight, Vol. IX, Número 16.
- Traba, M. (ed.). (2016), *Historia abierta del arte colombiano* [recurso electrónico] / Marta Traba [presentación, Ana María Franco]", Bogotá: Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia, 2016: archivo de texto PDF (390 páginas).
- Universidad del Norte, Arte/Cultura. *Norman Mejía, ¡la mujer castigadora soy yo!*. Recuperado de: <https://www.uninorte.edu.co/web/centro-cultural-cayena/norman-mejia>
- Valencia Gutiérrez, A. (2012). *La Violencia en Colombia de M. Guzmán, O. Fals y E. Umaña y las trasgresiones al Frente Nacional*. Universidad Nacional de Colombia. Revista colombiana de sociología. Vol. 35, Número 2.
- Vanegas Vásquez, O. K. (2016). *Simbolismo de la decapitación en Los ejércitos de Evelio Rosero y Los derrotados de Pablo Montoya*. Estudios de literatura colombiana 38, pp. 39-55. Recuperado de: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n38a02>
- Velásquez Álvarez, S. [Bastian H]. (2022). *Crónica de una cicatriz* [video]. Vimeo. <https://vimeo.com/manage/videos/714841839>
- Yepes Muñoz, R. D. (2019). *Post- Representación: estéticas de la violencia en el arte contemporáneo*. Vol. 6 Número 1.

Anexos

Anexo 1. Lista de materiales

A. Lista de materiales modelo

- Látex líquido
- Kleenex Familia
- Sombras moradas, rojas, negras y cafés
- Tijeras
- Base color piel
- Sangre artificial
- Aro de luz

B. Lista de materiales para la pintura

- Tela lona costea (1,63 de ancho x 2,40 de alto)
- Gesso Franco Arte x 500 ml
- Pintura acrílica Franco Arte, color siena tostada
- Pintura al óleo Franco Arte color: blanco (100), negro carbón (104), amarillo cromo (201), amarillo ocre (202), sombra tostada (205), siena tostada (207), azul cobalto (302), azul ultramar (300), rojo cadmio (402), rojo bermellón (403) rojo alizarín (404), magenta (701).
- Aceite de linaza
- Trementina
- Lápiz Carboncillo 600-H
- Pinceles tamaños: 0/02", 2", 3", 4", 5", 6", 8", 9", 10", 12", 15"
- Papel Kleenex Familia

- Colbón *SiPega*
- Madera Chingalé
- Grapadora industrial
- Grapas industriales
- Hilo blanco
- Moscas

C. Lista de materiales videoarte

- Cámara iPhone 12 Pro Max
- Mueble
- Sábanas blancas
- Suero
- Set de aplicación de vía endovenosa con regulador de flujo
- Sangre artificial
- Aro de luz
- Sonidos de hospital

Anexo 2. Imágenes de referencia visual

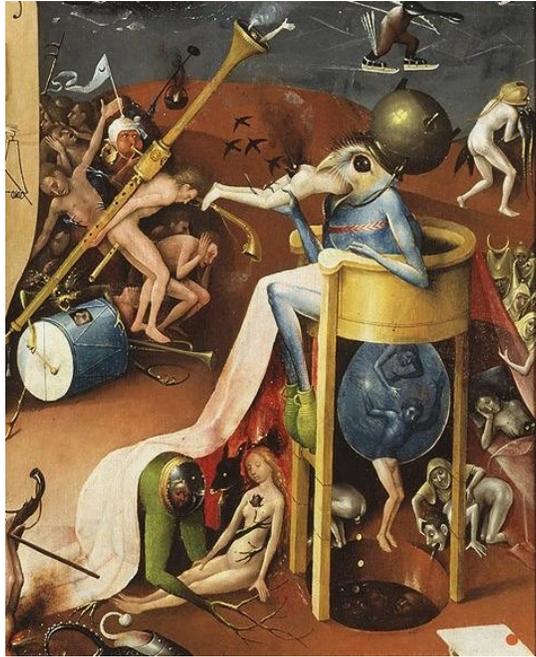


Imagen 42. Fragmento (panel derecho) en la composición pictórica *El jardín de las delicias* (1503 – 1515), óleo sobre tabla, 2,2 m x 3,89 m, Jheronimus Bosch (El Bosco), Museo Nacional del Prado.

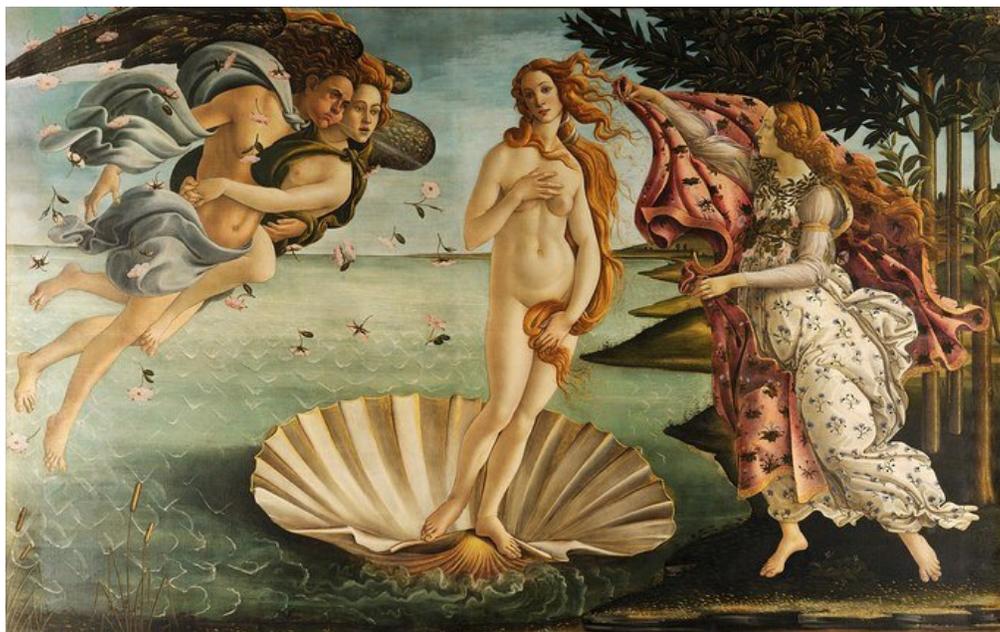


Imagen 43. *El nacimiento de Venus* (1485 – 1486), temple sobre lienzo, 1,72 m x 2,78 m, Sandro Botticelli, Galleria degli Uffizi.



Imagen 44. *Venus de Urbino* (1538), óleo sobre lienzo, 119 x 165 cm, Tiziano Vecellio di Gregorio, Galleria degli Uffizi.



Imagen 45. *Olympia* (1863), óleo sobre lienzo, 90 cm × 130,5 cm, Édouard Manet, Musée d'Orsay, Paris.

Anexo 3. Representaciones femeninas en el arte contemporáneo



Imagen 46. *Sanitarium* (1985), impresión en gelatina de plata firmada, Joel Peter Witkin, colección particular.



Imagen 47. *Alexander McQueen Spring 2001* (2001), desfile de moda, Alexander McQueen, colección privada.

Anexo 4. Detalles pictóricos en *La María, seis mil cuatrocientos dos*

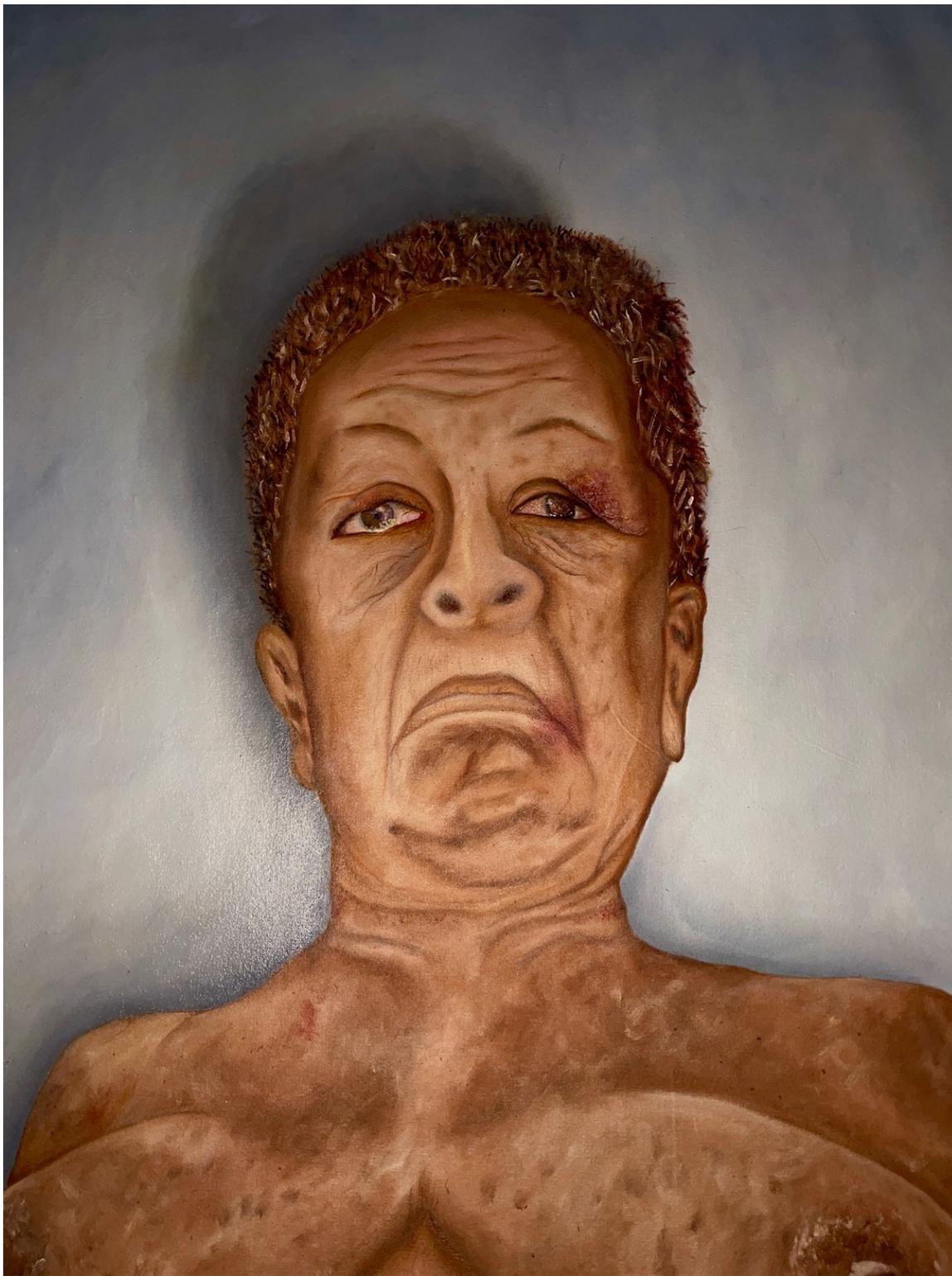


Imagen 48. Primer plano: detalle cabeza y hombros.

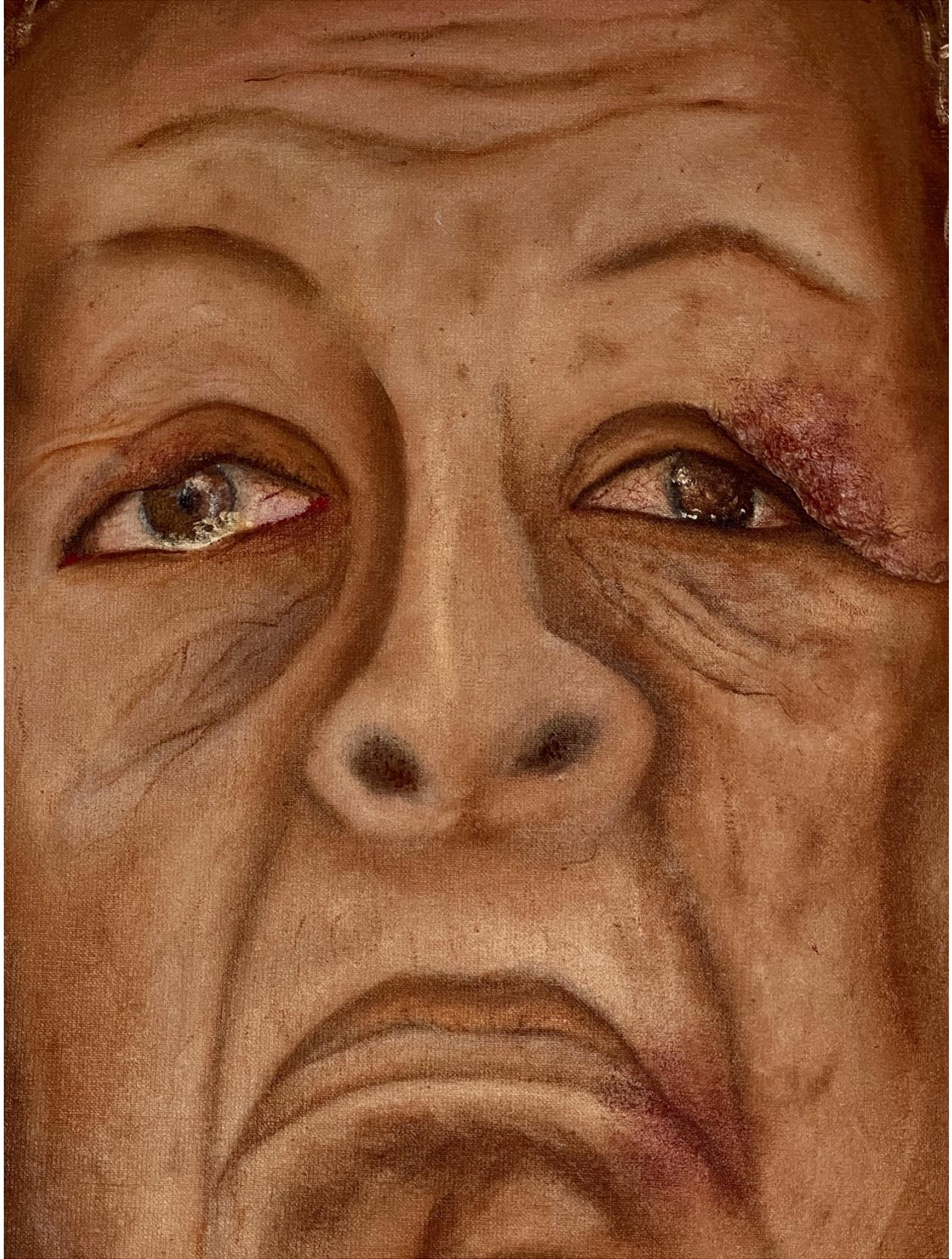


Imagen 49. Primerísimo primer plano: detalle rostro.



Imagen 50. Plano detalle: ojo izquierdo.

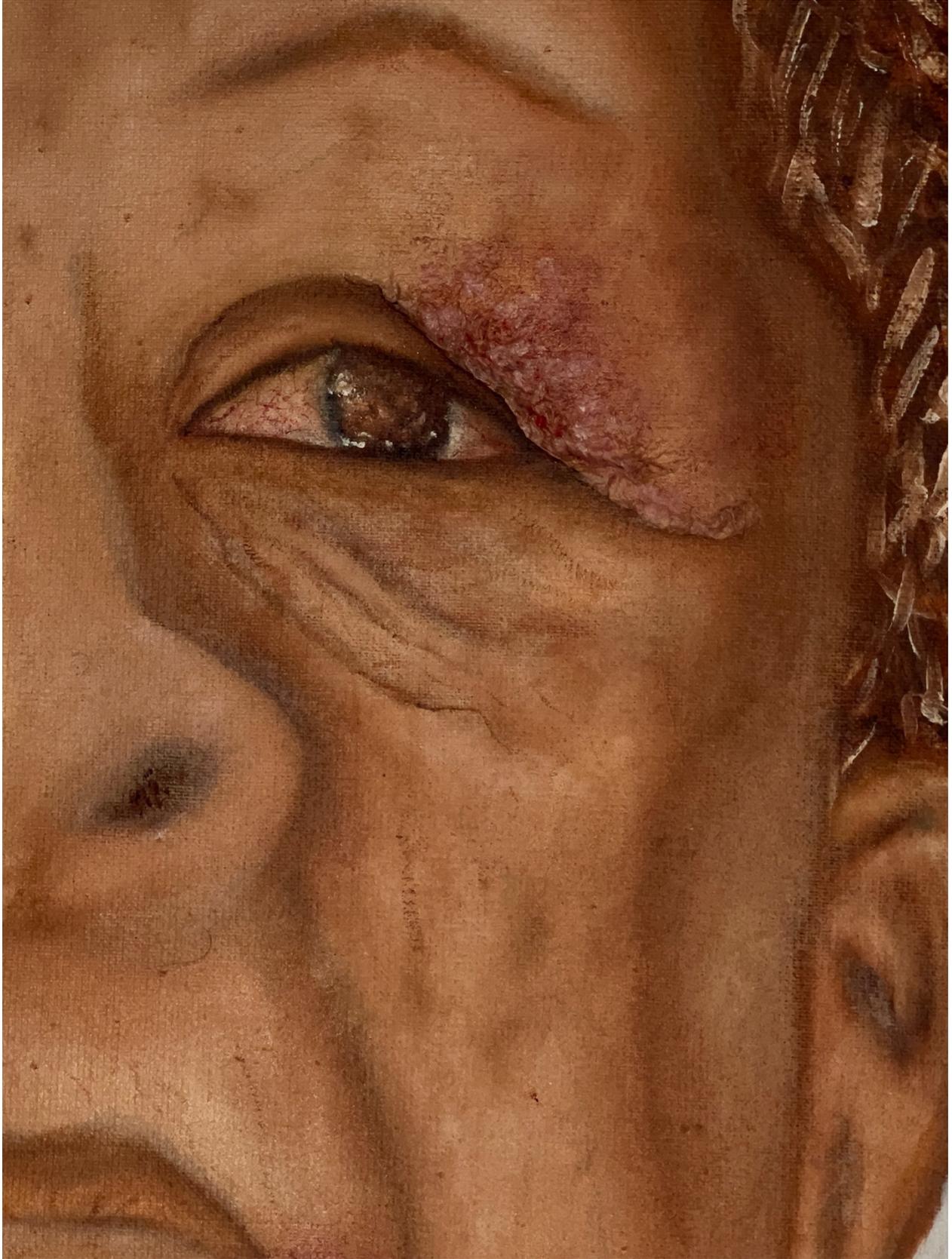


Imagen 51. Plano detalle: ojo derecho.

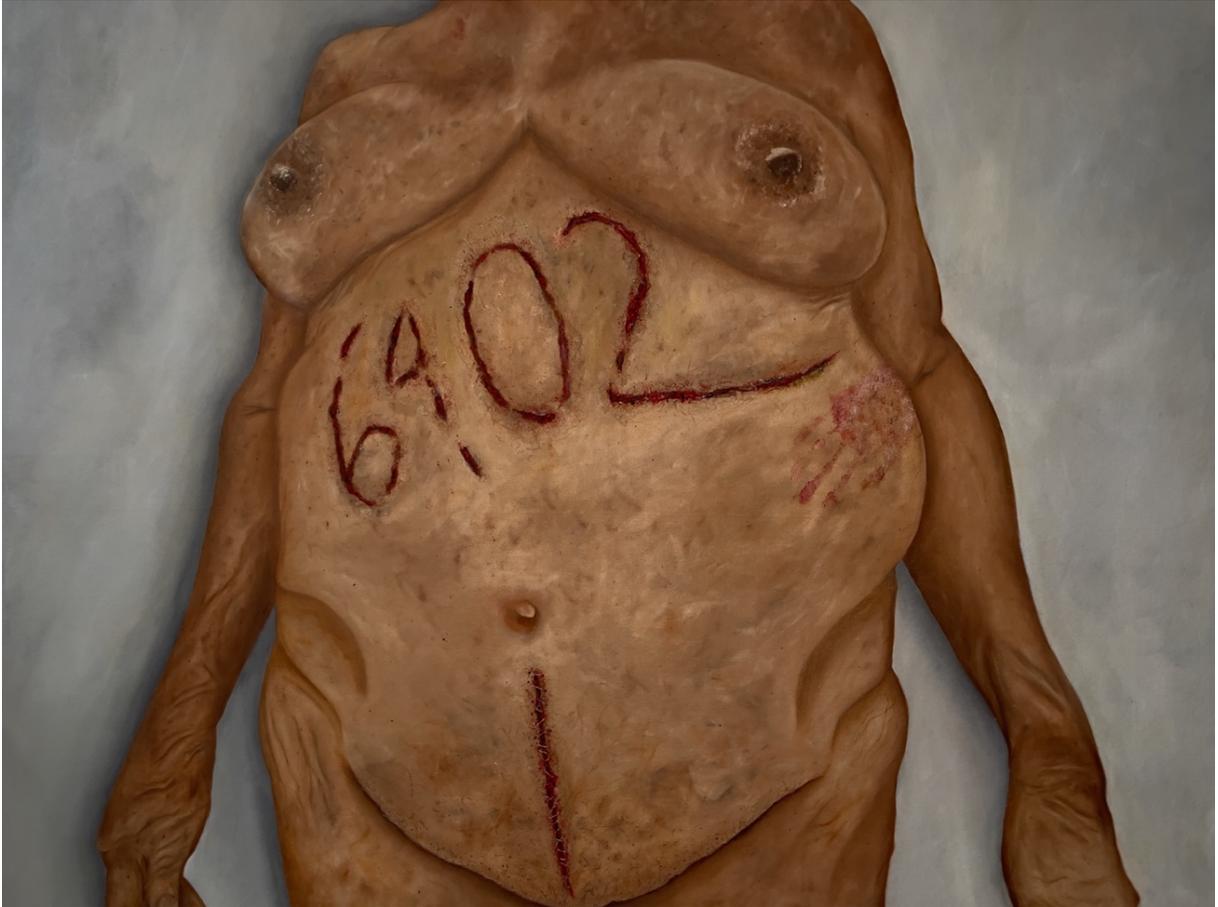


Imagen 52. Primer plano: detalle torso y brazos.



Imagen 53. Primerísimo primer plano: detalle cesárea y sangre.



Imagen 54. Plano detalle: mano derecha.