

ARTE Y VIOLENCIA: ALGUNAS ARTISTAS QUE DESAFÍAN LA REPRESENTACIÓN

*Art and violence: some artists
who challenge representation*

Celina Van Dembroucke

Celina Van Dembroucke es doctoranda en el Departamento de Historia del Arte y Estudios de la Comunicación de McGill University. Obtuvo su Maestría en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos, para la cual trabajó profusamente sobre la representación fotográfica de los desaparecidos secuestrados y asesinados por la dictadura militar de la década del 70. Es licenciada en Comunicación Social en la Universidad Nacional de Entre Ríos, en Argentina, donde trabajó varios años en organizaciones de derechos humanos. Su investigación actual versa sobre medios, fotografía, temporalidades de lo digital, y el impacto de la tecnología digital en la práctica fotográfica en Latinoamérica.

McGill University

Correo electrónico:

celina.vandembroucke@mail.mcgill.ca

DOI: <https://doi.org/10.37127/25393995.53>

Resumen

La violencia es un eje central del arte latinoamericano. Desde los consagrados como la brasileña Rosângela Rennó, la colombiana Doris Salcedo o el argentino León Ferrari, hasta las nuevas generaciones, la violencia sigue siendo un tema ineludible. Este artículo trata de cómo ciertas prácticas artísticas la evocan lejos del *shock* y de lo explícito, y recurren al trabajo con las metáforas o los subterfugios para denunciar a un pasado o un presente violento. Este artículo explora dos artistas noveles y dos con una larga trayectoria. Entre las nuevas generaciones, el texto repasa el trabajo de la fotógrafa mexicana Clauzzia Gómez, y el de la artista proveniente de El Paso, Texas, Adriana Corral. Entre las artistas consagradas y reconocidas en el ámbito internacional, el artículo hace foco en la obra *Auras anónimas* (2007-2009) de la colombiana Beatriz González, y se detiene, como contraejemplo del tratamiento figurado de lo violento, en la mexicana Teresa Margolles.

Palabras clave:

Arte, violencia, artistas mujeres, género, cuerpo, performance, fotografía, instalaciones, Clauzzia Gómez, Adriana Corral, Teresa de Margolles, Beatriz González.

Abstract

Violence is a central theme in Latin American art. From consecrated artists like Brazilian Rosângela Rennó, the Colombian Doris Salcedo or the Argentine Leon Ferrari, until newer generations, violence continues to be an inescapable subject. This article deals with how certain artistic practices evoke it away from the pursue of shock and explicitness by working with metaphors or subterfuges to denounce a violent past or present. The paper explores two new artists and two with a long career. Among those who belong to a newer generation, the article reviews the work of the Mexican photographer Clauzzia Gómez, and that of Adriana Corral, artist from El Paso, Texas. Among the internationally recognized artists, the paper focuses on the work *Auras anónimas* (2007-2009) by Colombian Beatriz González, and reflects, as a counter-example of the figurative treatment of the violent, in the work of Mexican Teresa Margolles.

Keywords:

Art, violence, women artists, gender, body, performance, photography, installation, Clauzzia Gómez, Adriana Corral, Teresa de Margolles, Beatriz González.

Si la narrativa y los estudios críticos latinoamericanos están signados por imaginarios vinculados con la violencia, como lo señalan Amar Sánchez y Avilés (2015), el arte latinoamericano no es la excepción. La violencia no es una presencia temática más, sino uno de los ejes centrales del arte latinoamericano, un fenómeno histórico que toca a todas las expresiones artísticas por igual. La violencia es, además, un vector transtemporal en el arte latinoamericano, que hace converger no sólo experiencias violentas de un pasado reciente, sino de un presente vivo que se reactualiza en las obras. Las violencias, acaso es más preciso en plural, a su vez, configuran una constelación compleja: no son unívocas, son múltiples y se superponen en ámbito —la esfera pública y la privada— y origen —cuando proviene del estado, o de una cultura patriarcal enraizada, o de grupos de narcotraficantes que infligen violencia con la connivencia estatal y empresarial— no ya solo en Colombia, sino en otros países donde los cárteles también marcan el territorio de las ciudades, sus economías de movimiento y la cotidianidad misma de la gente. Las situaciones son tantas que el lazo entre violencia y arte es natural, inevitable y, se podría decir sin caer en la exageración, obligado.

Muchos artistas ya consagrados han renovado con su obra la vieja pregunta de la capacidad del arte para representar la violencia en sus distintos colores, ámbitos y manifestaciones. Toda lista abunda en omisiones: la brasileña Rosângela Rennó quien en su serie *Vulgo* (1998)¹, sólo por nombrar una de sus obras, recupera el archivo fotográfico de los años veinte de un psiquiátrico y expone fotos, intervenidas digitalmente y en gran tamaño, de los remolinos en

las cabezas de los residentes del mismo, todos rapados por la institución, en una clara alusión a la violencia que el estado ejerce clasificando y tipificando “lo criminal” (Efron, Iglesias y San Juan, 2010, p. 15); o la serie *Imemorial* (1994)², en la que nuevamente rescata fotos de archivo, esta vez de trabajadores y niños que murieron en el proceso de construcción de la ciudad de Brasilia, mostrando el revés silenciado del progreso. El mismo Fernando Botero plasmó en toda una colección de 67 piezas que donó al Museo Nacional de Colombia³ la suerte de un país en el que la violencia es el título más acertado para describir períodos históricos,⁴ en el que se la personifica como alguien con quien uno tiene una difícil pero inexorable convivencia. El argentino León Ferrari ha sido crítico pionero desde sus “imágenes-manifiestos”, como los caracterizó su curadora Andrea Giunta (2004, p.22), de la iglesia católica y la cultura occidental, en tanto cómplices de crímenes en obras como *La civilización occidental y cristiana*, de 1965, pero aún vigente. Doris Salcedo le dio forma a la repentina ausencia de las víctimas que se cobró la explosión del Palacio de Justicia en su ya célebre performance de 53 horas de *Sillas vacías del Palacio de Justicia* (2002), entre muchas otras obras. La más reciente, *Fragmentos* (2018), traslada la idea de contra-monumento —que en verdad surge en la Alemania de los ochenta tras el nazismo— a la escena colombiana y funde las armas entregadas por las FARC tras el pacto de paz en 800 metros cuadrados de un piso que es irregular a fuerza de haber sido martillado por víctimas de la violencia sexual de algún miembro armado⁵.

En este artículo repasamos más que nada algunas artistas que han lidiado con el tema de la violencia: dos noveles, Clauzzia Gómez y Adri-

1 Véase:

<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/1>

2 Ver: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19>

3 <http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/itinerantes/botero/Paginas/Botero.aspx>

4 Ver: Molano y Rubiano (2012) para un análisis de estas obras.

5 <http://www.museonacional.gov.co/micrositios1/Fragmentos/index.html>

ana Corral; y dos con una larga trayectoria: Teresa de Margolles y Beatriz González, cuya labor merece un destacado en el presente dado que una de sus obras, que condensa en un ícono el peso de la violencia en Colombia, corre el riesgo de ser destruida.

El tratamiento de lo violento en las prácticas artísticas inevitablemente plantea, por un lado, qué y cómo representar la problemática entre manos de una manera singular, al filo de la denuncia social pero desafiando al mismo tiempo los signos y diseños “de la comunicación ordinaria” (Richard 2009); y por el otro, se presenta interrogante de qué rol tomará la materialidad del cuerpo sobre los que se ha infligido la violencia en cuestión. Así, lo violento encarna siempre un problema de representación para el artista, que baraja el poder de la denuncia y de la intervención crítica de la obra al calor de la estrategia creativa.

En ese sentido, el arte feminista latinoamericano echa luz sobre cómo se estructura el poder en la sociedad contemporánea y le ha dado a la materialidad corporal un lugar central. A partir de la consigna de “poner el propio cuerpo”, la respuesta artística feminista a la violencia machista abrazó al *performance*, cuyos pasos tempranos podrían adjudicarse a la cubana Ana Mendieta, quien en los años sesenta “hace un trabajo deconstructivo sobre el cuerpo” (Giunta 2012), y confluye en una ya larga tradición de arte feminista que fusiona diferentes registros como la poesía, el video, la danza, etc. Entre las pioneras, una lista confiable se encuentra en la selección hecha por las curadoras Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, de *Radical Women: Latin American Art: 1960-1985*, exhibido por primera vez en el Hammer Museum desde septiembre a diciembre de 2017.⁶ En esta muestra itinerante, que se exhibió recientemente en la ciudad de

Sao Paulo, y entre las cuales se encuentra Beatriz González, se puede volver a obras como *Marc Registrada* adonde se la ve a la brasileña Leticia Aparente coserse la leyenda “Made in Brasil” en la planta del pie, en una doble crítica a la tortura y a una supuesta revolución industrial impulsada por la dictadura brasileña de entonces; o imágenes de la performance *11 de marzo- Ritual a la menstruación, digno de toda mujer como antecedente del origen de la vida* (llevada a cabo en 1981 en la galería San Diego de Bogotá), en la que María Evelia Marmolejo se adhiere varias toallitas higiénicas, exceptuando en sus genitales, dejando así que la sangre menstrual se esparciera a su paso. Estas y otras obras, que proponen al cuerpo de la propia artista como soporte, han dejado mella en las artistas contemporáneas que denuncian la violencia hacia las mujeres. El poder de denuncia de obras como las mencionadas no sólo recibe empuje del contexto enunciativo —cuándo y dónde— sino que también cobra particular pujanza porque estaban haciendo visible algo que estaba oculto o naturalizado en la sociedad en ese entonces.

Este es el caso de Clauzzia Gómez, también mexicana, pintora y fotógrafa de formación, que pone en juego su destreza en la edición fotográfica, utilizando la edición de imágenes para montar escenas que destacan lo grotesco de la violencia de género enraizada en la cultura, por su invisibilidad y naturalización. Rayana a lo surrealista, y con elementos que evocan lo onírico, en la muestra *Óyeme con los ojos nos presenta con imágenes hiperrealistas tales como El paseo*, una postal en la que un hombre notoriamente agrandado en tamaño —y ego— lleva en una correa a una mujer que, disminuida en dimensión, camina detrás suyo. En blanco y negro, la analogía de la mujer como mascota y el lugar que ocupa en la sociedad no tardan en aparecer.

6 Una lista de las artistas que formaron parte de la exposición *Radical Women* puede verse aquí: https://d1lfxha3ugu3d4.cloudfront.net/exhibitions/docs/Radical_Women_Artist_List_rev.pdf



1

Fotografía 1. Clauzzia Gómez, *El paseo* (2015), cortesía de la artista.

La denuncia contra la violencia machista está presente y omnipresente a lo largo de la vida de las mujeres, y se retrotrae a experiencias que se remontan a la niñez y desmontan mandatos culturales. En *Caso común* se ve el primer plano de un pantalón con la cremallera abierta, adonde está sentada, con una mirada mezcla de inocencia y hartazgo, una nena desnuda. La artista comenta que,

cuando tenía 10 años, me dejaron esperando en el coche con mi hermana de 3, mientras mis padres hacían algunas compras. Mientras esperábamos pasó

un señor caminando. Este señor se paró frente al auto y sacó su miembro. Yo no entendía muy bien lo que estaba haciendo, pero recuerdo haber sentido miedo, recuerdo bien haber abrazado a mi hermanita para que no viera lo mismo que yo. Esa imagen estuvo en mi mente muchos días, no hubo alguien a mi alrededor a quien pudiera contarle. Cuando me atreví a contarle a mi mamá, no me creyó. Me daba pena, por mucho tiempo pensé que yo había hecho algo malo (Gómez 2019).



2

Fotografía 2. Clauzia Gómez, *Caso común* (2015), cortesía de la artista.

Hay, en estas obras que recurren a la retórica de lo corpóreo –desde la forma final o en el proceso de selección de sus materiales– y/o a la violencia explícita, una intención consciente del artista de sacudir a su audiencia. La apuesta a la provocación es una vía por la cual algunos artistas consiguen que el mensaje en cuestión llegue a destino, pues es en ese instante de doble extrañamiento donde se produce una intervención crítica: por un lado, aquello que tiene de sublime la representación del dolor o la injusticia, y por el otro, el potencial de *punctum* de la obra, que detiene el momento de apreciación y lo saca del cuadro de lo esperable, “pinchando”

al espectador (Barthes, 1981). La inclusión de la materialidad del cuerpo y la transgresión, sin embargo, no siempre es sinónimo o garantía de intervención crítica.

A diferencia de lo que sucede en Estados Unidos o Canadá, países en los que la circulación de imágenes violentas está reducida a una expresión mínima en los medios de comunicación, la economía de imágenes en el resto del continente americano no es ajena al *shock* y la literalidad en lo que se refiere a imágenes cruentas, sobre todo en la televisión. Mientras que en el 2009 Estados Unidos, por ejemplo, prohibió

mostrar las imágenes de militares norteamericanos caídos en la guerra de Afganistán o de los cajones mortuorios en los que los soldados volvían al país (Sentilles, 2018), la prensa gráfica latinoamericana, sobre todo en países como México, ostenta una larga tradición en la exposición de cadáveres, sangre, y cuerpos mutilados (Straw, 2011)⁷. Las portadas de las revistas que muestran imágenes cruentas a vivo color y de tamaño destacado, no son ajenas al transeúnte mexicano y decoran las calles o el metro, quizás desapercibidas para el local, acostumbrado a que ellas formen parte del elenco estable de lo visible. En este contexto en el que el *mainstream* comunicacional está investido por signos sensacionalistas, surge el interrogante acerca de la efectividad de las imágenes terribles a en la hora de incitar un sentido crítico.

Esta apuesta al *shock* y a lo cruento nos remite a la artista mexicana Teresa Margolles, artista performancera, videógrafa y también especialista forense, quien comenzó su carrera apostando al estremecimiento del espectador, en obras como *Lengua* (2000), donde expuso la lengua tratada para que no se descompusiera de un chico punk asesinado, víctima de la violencia desatada por el tráfico de drogas en México. A la experiencia de ver un miembro humano real expuesto como una obra artística, la historia detrás de *Lengua* no hace más que sumar otras contrariedades de índole ético, ya que Margolles le dio un cajón mortuario a una madre que no podía pagarle uno a su hijo, a cambio de quitarle y exponer su lengua –al parecer también habría propuesto exponer su pene– que exhibió en 3 exposiciones distintas a lo largo del 2001, incluida una muestra en el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México (Medina, 2001). A esto le siguió otra serie de intervenciones con un nivel similar de manipulación de restos humanos, como la performance *Bañando al bebé* (1999), en la

La inclusión de la materialidad del cuerpo y la transgresión, sin embargo, no siempre es sinónimo o garantía de intervención crítica.

que baña el feto que le entregó una madre que había perdido su embarazo y no tenía los medios para costear su sepelio, para luego enterrarlo en un bloque de cemento que fue expuesto en una galería bajo el título de *Entierro* (1999) (Medina, 2001).

Si “lo político-crítico es asunto de contextualidad y emplazamientos, de marcos y fronteras, de limitaciones y de cruces de los límites” (Richard, 2009) no es tan sorprendente que obras como *Lengua* no causen gran estupor en su sociedad de origen, acostumbrada ésta al consumo de imágenes truculentas vía las revistas policiales como en el caso de México (Medina, 2001), o donde la aparición de cadáveres en la vía pública se ha vuelto moneda corriente y alimenta una suerte de fotoperiodismo iconoclasta (Ruiz, 2017), o en las que los noticieros televisivos proporcionan una dosis diaria de consumo de imágenes de violencia explícita. En ese sentido, cabe preguntarse si algunas obras que refuerzan este mismo registro no hacen del *shock* un recurso desprovisto de potencial crítico para cuestionar su entorno de origen, acercándolos más al efecto neutralizador del periódico amarillista que alimenta un morbo alrededor de la exposición del cuerpo flagelado, que un extrañamiento que anteceda a una reflexión sobre la violencia. Especialista forense de formación, Margolles comenzó su trabajo artístico en la misma morgue, que hacía las veces de taller, de la que

⁷ Una comparación entre la tradición gráfica de las revistas de crimen en México conocidas como “nota roja” y la prensa amarilla en Quebec, Canada, se encuentra en Straw (2011).

extraía las materias primas de sus obras. Y si en un principio, sus obras recurrían a la literalidad de los cuerpos ensangrentados o a las silueta impresa de un cadáver, su recorrido expresivo fue mutando hacia formas más minimalistas pero no por eso menos evocativas de la violencia (Beausse, 2005). Sin embargo, la violencia del narcotráfico en México, que expuso los cuerpos de sus víctimas en la calle como medio difusor de mensajes y alrededor de los cuales se forjan una verdadera “semántica del horror” (Carton de Grammont, 2015), hizo que su trabajo como arqueóloga forense se trasladara al exterior. Así surge una de sus obras recientes y emblemáticas, que significan un viraje de la desmaterialización creciente que fue tomando su obra, desde la utilización de fluidos humanos, a la obra auditiva en referencia a las mujeres víctimas de la violencia en Ciudad Juárez⁸. El derrotero artístico de Margolles fue inclinándose progresivamente hacia conceptos que rodean o surgen a partir de hechos violentos pero que no son gráficos en sí mismos y son por ello mucho más digeribles que sus obras más tempranas. Ahora bien, como señala Cuauhtémoc Medina, no son tanto las imágenes que muestra Margolles, dado que se corresponden con las formas de visibilización de la violencia mediática, sino las condiciones institucionales y materiales en la que crea algunas de sus obra que plantean en crudo no sólo la extrema vulnerabilidad de ciertas clases en México, cuyos cadáveres pueden ser manipulados tranquila y abiertamente, sino también la negligencia del sistema forense y judicial, así como la complicidad de la misma artista con ese sistema (Medina, 2001).

Aquí nos encontramos con un viraje interesante respecto de la representación de lo violento: lo que causa estupor no corre por cuenta del signo plástico, que hoy por hoy está lejos de ser

formalmente explícito en la obra de Margolles, sino el hecho de que la artista, en su proceso de creación, inflige una segunda violencia al cadáver de la persona que, en vida, fue una víctima no sólo de violencia física, sino económica y social. Demás está decir, que los restos con los que trabaja la artista no pertenecen a la élite mexicana, que seguramente acceden a un entierro digno y nadie los profana. En lugar de cuestionar los modos en que la visualidad del horror circula, la intervención de la artista lo reproduce. La obra de Margolles, en ese sentido, transgrede las normas de lo aséptico en la circulación visual de los países desarrollados pero no las del lugar en el que la misma obra es concebida.

Adriana Corral, al igual que Margolles, trabaja con el concepto de ruinas o restos pero lo articula a contrapelo de la apuesta gráfica mediática que recurre a la saturación de imágenes de violencia explícita. En su instalación *Memento* (2012), llevada a cabo en la Universidad de Austin en Texas, Estado Unidos, este concepto abstracto no implica la manipulación de restos humanos sino que alude a ellos metonímicamente mediante la generación de cenizas a partir de la quema de documentos. La puesta en escena de la instalación, con sus tonos grises y creación de la sensación de vacío, invita a que algunas emociones se agolpen, desordenadas e incompletas, en quien la presencia: “el terror, el miedo, la angustia, la rabia, la ira, el dolor y la pérdida no pueden ser representados en su totalidad porque son afectos colectivos informes, inconscientes y desestructurados” (Vargas Santiago, 2015, p. 9-12). A su vez, la precariedad del papel, su devenir en polvo, remite, por un lado, a nuestra propia finitud, y por el otro, a la condición desclasada y de ninguneo de aquellos que no cuentan con una tumba, cuyas cenizas se entremezclan en una fosa común sin inscripción. El mármol de la tumba, pétrea superficie estática a la que acceden los privilegiados, se opone a la precariedad del papel, a su disolución en partículas grises.

⁸ Ver también *La promesa* (2012): <https://muac.unam.mx/exposicion/teresa-margolles>

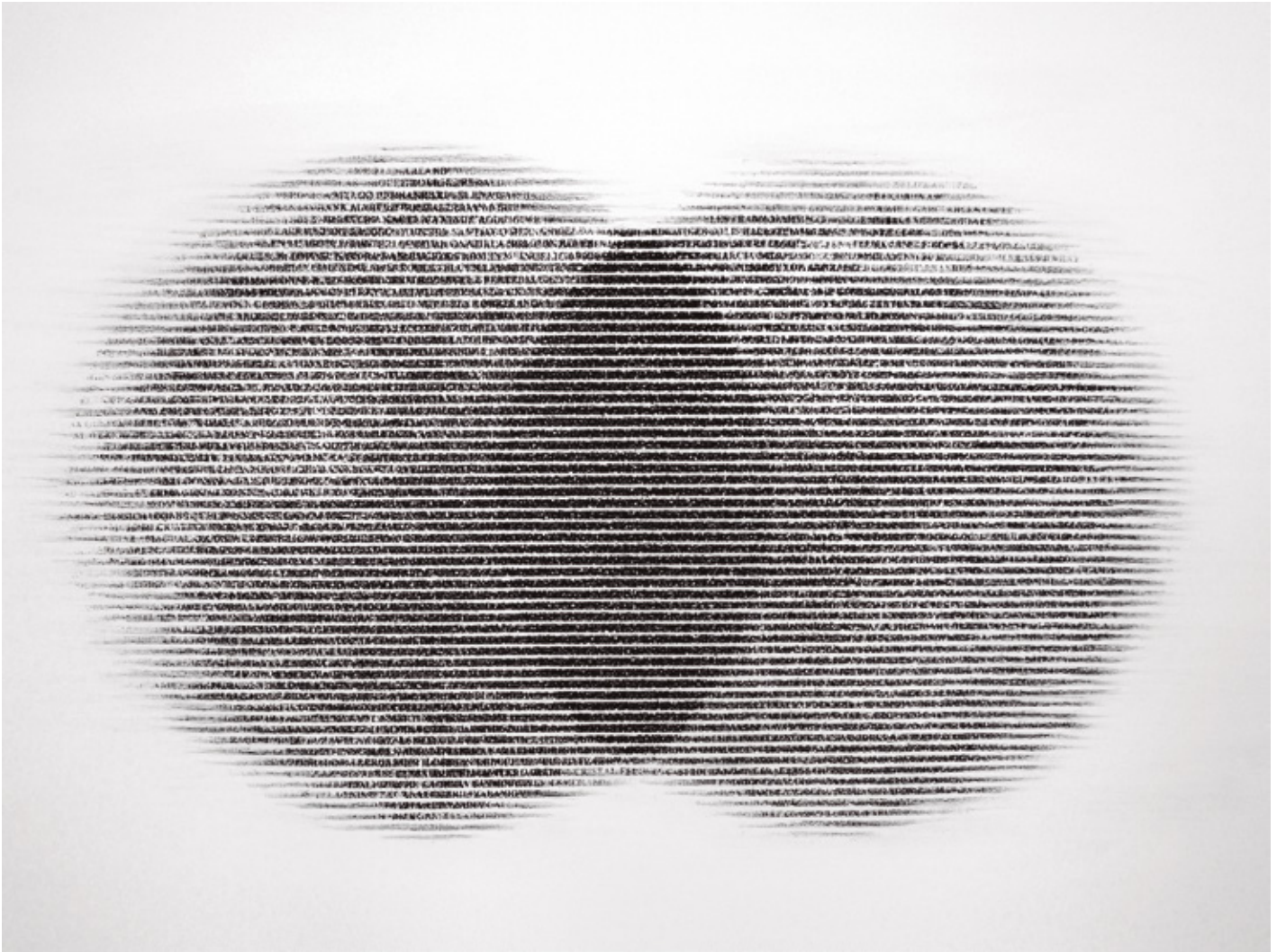


3

Fotografía 3. Adriana Corral, *Memento* (2012), cortesía de la artista.

La representación de lo violento implica, también, la consideración acerca de la relación entre lo singular y lo colectivo, que son dos caras de una misma moneda. Al borramiento estatal de la identidad de las víctimas, la artista responde con la enunciación de cada uno de sus nombres. En *Impunidad. Círculo Vicioso* (2014-2015), se ven dos círculos difusos contrapuestos sobre una pared blanca que evocan dos tragedias, distintas pero conectadas: el de la izquierda alude a las ocho mujeres asesinadas en la ciudad de Juárez en 2001; el de la derecha, el asesinato de los 43 estudiantes de Ayotzinapa.

Marcados por renglones, en las circunferencias se adivinan sus nombres borrosos, que fueron tipeados e impresos por la artista, en un proceso de duelo solitario pero colectivo a la vez, que remite a la invocación de los nombres de las víctimas en las marchas (Vargas Santiago, 2015, p.14). Luego, mediante la acetona, la artista traslada los nombres impresos en papel a las paredes, devolviéndoles la materialidad de la piedra que les fue negada, pero repitiendo el procedimiento, haciendo que los nombres, mediante la superposición, se vuelvan casi ilegibles, denunciando así la violencia que les ha sido infligida.



4

Fotografía 4. Adriana Corral, *Impunidad. Círculo vicioso* (2014-2015), cortesía de la artista.

A la hora de denunciar un pasado reciente violento, en muchos casos los artistas se encuentran ante una situación de escasez de imágenes. Esto sucede en el caso colombiano de la violencia bipartidista librada entre liberales y conservadores, desde mediados de la década del cuarenta hasta bien entrados los años sesenta, donde la circulación de fotos de los cadáveres NN aparecían a menudo en la prensa. En ese contexto surge *Auras anónimas* (2009), de Beatriz González, en el cementerio Central de Bogotá, en el sector en el que habían sido depositados los cuerpos de las víctimas del Bogotazo (1948).

La historia tras la obra tiene avances y contramarchas y un sin fin de pujas entre sectores: el puntapié inicial fue la noticia de que esa parte del cementerio –unas galerías funerarias conocidas como los columbarios– que había sido construida entre fines de los años 40 y principios de los 50, por la creciente necesidad de contar con un lugar para ubicar a los muertos, iba a ser demolida para construir un parque, como había sucedido con la sección oeste del cementerio, hoy el Parque del Renacimiento (Rodríguez, 2009). Con la ayuda de la artista Doris Salcedo, que se encargó de hablar con autoridades gu-

5

bernamentales y conseguir el visto bueno para la intervención artística, Beatriz González superó los problemas técnicos que se le presentaban, desde encontrar un taller que tuviera la capacidad de imprimir casi 9.000 lápidas, pasando por la búsqueda de obreros dispuestos a trabajar en el cementerio (González, 2019), hasta dar con soluciones formales:

Yo había trabajado en lápidas previamente y pensé que se podrían hacer impresas en serigrafía manual, reproduciendo imágenes de un tema que abunda en la reportería gráfica nacional: hombres cargando cadáveres producto de la guerra. Con esas figuras me propuse construir un símbolo que representara lo que pasaba en el país (González, 2018).

Basadas en fotografías de prensa de la época, González diseñó ocho placas con la silueta de quienes cargaban los cuerpos y las repitió sellando todos los nichos, que habían estado abiertos y abandonados desde hacía varios años. Como lo ilustra la imagen, dos hombres llevan, cada uno en una punta, el peso muerto de un cuerpo en una bolsa. Las siluetas multiplicadas, tienen la imponente implacable del número por miles, aludiendo directamente a los muertos anónimos de la revuelta del Bogotazo, y también a los muertos que se ha cobrado la violencia en general. Reiteración y siluetas, acaso dos estrategias que encontraron eco también para representar las desapariciones de los 70 en la Argentina (Longoni y Bruzzone, 2008), se complementan en una historia en donde tan sólo un caso basta para aludir a todos.



Fotografía 5. Beatriz González, *Auras Anónimas* (2007-2009). Foto: Laura Jiménez. Extraído del Catálogo Razonado Beatriz González, Universidad de los Andes, cortesía de la artista.

Según Nicolás Rodríguez Idárraga, quien estudió profusamente estas fotografías,⁹ y es también autor de *Los vehículos de la memoria: discursos morales sobre la primera fase de la violencia* (2008) “no hay mucho escrito sobre estas fotos. Es increíble pero el vacío historiográfico en lo visual es todavía muy grande en Colombia” (2019). De modo tal que la puesta en obra de *Auras anónimas* trajo aparejado un trabajo de investigación exhaustivo sobre el tema, así como una labor de archivo intensivo para recuperar esas imágenes representativas del presente y el pasado colombianos. Se formó así un corpus de tal envergadura que casualmente se encuentra en exposición bajo el nombre de “Memoria en vilo” en la ciudad de Buenos Aires.¹⁰ La solución formal de la artista consistió en sellar los 8.957 nichos NN, abiertos y abandonados por mucho tiempo, mediante la colocación de láminas acrílicas en blanco y negro, que muestran la silueta de quienes trasladaban los cuerpos de las víctimas del 9 de abril de 1948.

Más que un tono de denuncia, que también está presente, “esta obra va cogiendo sentido en el barrio, en la comunidad en sentido más amplio, en la ciudad, hasta volverse un punto de referencia con el tiempo. En el centro están las víctimas, no la artista” (Rodríguez Idárraga, 2019), cumpliendo la función de tumbas para quienes les fueron negadas y un lugar de memoria para quienes quieren honrarlos. Irónicamente, quizás, desde el momento de su creación hasta

hoy, la obra misma ha sido también una potencial víctima de los intentos de borramiento por parte de algunas autoridades colombianas, que anteponen los negocios o proyectos inmobiliarios privados frente a los intereses de la comunidad. Esta precariedad de la obra, que refleja en sí misma una cualidad de la memoria como una lucha de poder de los distintos actores sociales, ha dado luz a algunas iniciativas actuales para darle visibilidad y tratar de salvarla de la demolición. Entre ellas, el documental *Por qué llora si ya reí* (2010), de Diego García Moreno, la exposición dedicada a la artista en el Museo Reina Sofía de Madrid de marzo a septiembre de 2018¹¹, la muestra antes mencionada en Buenos Aires, como así también un artículo publicado por la artista en el diario *El Tiempo*, en el que brega por la defensa de la memoria, estableciéndose un contrapunto con este mismo artículo.

Para las nuevas generaciones, la violencia sigue siendo un tema a la vez vigente e ineludible. Al calor del análisis, en este artículo se planteó una arbitraria y desprolija distinción en el mundo del arte latinoamericano. En el abordaje de lo terrible, podría decirse que hay dos propuestas: aquellas obras que recurren a la arista literal –desde lo material en la obra o desde lo formal– de lo violento en pos de producir un shock en la audiencia, como se ha observado en el trabajo de Teresa Margolles; y un segundo grupo que trabaja, por elección o circunstancia, a partir de un hecho violento, pero usando otros giros formales de corte conceptual que evocan lo terrible lejos de lo explícito que la flagelación de un cuerpo, o los fluidos corporales en general, pueden cobrar en una obra artística. El eje de este último grupo pasa por la articulación de sensaciones, emociones o nociones, que entran en escena a partir de un hecho violento puntual. Este encasillamiento provisorio y a todas luces arbitrario –en el sentido que los artistas se mue-

9 Véase: Rodríguez Idárraga, Nicolás. La naturalización de la violencia. Damnificados, víctimas y desarrollo en la segunda mitad del siglo XX colombiano. Montreal, Canadá: Département D'Histoire Faculté des arts et des sciences. Tesis de doctorado en historia. 2017.
https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/20470/Rodriguez_Idarraga_Nicolas_2017_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y&fbclid=IwAR0RzDMdmsYwyAV-VOaGybNif1yWSu9yd_kv_44wJhfwPnSDpmFLL1q3hgZc

10 Memoria en Vilo. Auras anónimas exhibe la investigación preparatoria de la obra así como los recortes fotográficos y de diarios que documentan los vaivenes de la obra, sujeta no sólo al avasallamiento del interés privado por sobre el de la comunidad, sino también a la desidia y desinterés de los gobernantes de turno.

11 <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/beatriz-gonzalez>



6

Fotografía 6. Beatriz González, *Auras anónimas* (2007-2009).
Foto: Laura Jiménez. Extraído del Catálogo Razonado Beatriz
González, Universidad de los Andes, cortesía de la artista.

ven con fluidez para representar lo inenarrable, e incluso a lo largo de su carrera van desarrollando distintas estrategias expresivas que los acercan a distintas categorías estéticas— permite, sin embargo, hacer foco en dos maneras diversas de encarar lo violento a través del arte, lo cual siempre presupone una decisión política y estética por parte del artista que se halla ante la encrucijada de nombrar la violencia y de movilizar un lenguaje que no reproduzca los mismos códigos con los que circula en los medios hegemónicos. El arte no borra el conflicto, diría Nelly Richard (2019), pero lo hace suyo.

Referencias

- » Amar Sánchez, A. M. y Avilés, L. F. (2015). “Prólogo/Presentación.” *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente*. Madrid: Iberoamericana, 9-24.
- » Barthes, R. (1981). *Camera Lucida*. Trad. R. Howard. New York: Hill and Wang.
- » Beausse, P. (2005). “Teresa Margolles: Primordial Substances” *Flash Art* 38, junio-setiembre, 106-109.
- » Carton de Grammont, N. (2015). “La violencia en escena: cuerpo, narcotráfico, y espacio público en el México contemporáneo”. *Amérique Latine Histoire et mémoire. Les Cahiers ALHIM. La représentation des violences de l’Histoire dans les arts visuels latino américains (1968-2014)*. Segundo Semestre. 30. Recuperado de <https://alhim.revues.org/5295>
- » Efron, N., L. Iglesias y San Juan, M. (2010). “Archivo, violencia e identidad en Milagros De la Torre y Rosângela Rennó”. *III Seminario Internacional de Políticas de la Memoria*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Recuperado de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-15/efron_iglesias_san_juan_mesa_15.pdf
- » Giunta, A. en entrevista con L. Rosso (2012). “El cuerpo y la obra”, Buenos Aires: *Página/12*, 2 de marzo. Suplemento Las12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7097-2012-03-05.html>
- » _____. (2004). *León Ferrari: Retrospectiva. Obras 1954-2004*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- » Gómez, C. (2019). “Entrevista personal por correo electrónico”. 18 de abril de 2019.
- » González, B. (2018). “En defensa de la memoria: la artista Beatriz González relata como nació su obra Auras anónimas.” *Diario El Tiempo*. Bogotá: 12 de agosto. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/beatriz-gonzalez-y-su-obra-auras-anonimas-254630>
- » Longoni, A. y Bruzzone, G. (Eds.) (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Medina, C. (2001). “Zones of Tolerance: Semefo and Beyond”. *Parachute* 104, octubre-diciembre, 33-52.
- » Molano, M. A. y Rubiano, E. (Eds.) (2012). *La violencia en Colombia según Fernando Botero*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- » Richard, N. (2019), en entrevista con Andrea Aguilar. “Nelly Richard: ‘el arte no borra el conflicto.’ *Diario El país*. Madrid, 25 de abril. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/04/24/ideas/1556119065_185470.html
- » _____. (2009). “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. *E-misférica* 6.2 Nueva York: NYU.
- » Rodríguez, D. (2009). “Beatriz González interviene los columbarios del cementerio central”. *Esfera pública: espacio de discusión sobre prácticas artísticas e institucionales*. Bogotá: 10 de mayo. Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/beatriz-gonzalez-interviene-los-columbarios-del-cementerio-central/>
- » Rodríguez Idarraga, N. (2019). Videoentrevista. 30 de abril.

- » _____. (2008). *Los vehículos de la memoria: discursos morales sobre la primera fase de la violencia (1946-1953)*. Bogotá: Uniandes-Ceso.
- » Ruiz, I. (2017). *Docuficciones: Prácticas artísticas en un México convulso*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- » Sentilles, S. (2018). "When We See Pictures of Some Dead Bodies and not Others". *The New York Times*: 14 de agosto. Recuperado de
- » <https://www.nytimes.com/2018/08/14/magazine/media-bodies-censorship.html>
- » Straw, W. (2011). "Nota Roja and Journaux Jaunes: Popular Crime Periodicals in Quebec and Mexico." *Aprehendiendo al delincuente: Crimen y medios en América del Norte*. Ciudad de México: UNAM-McGill University, 53-67.
- » Vargas Santiago, L. (2015). "Adriana Corral: México o la imposibilidad de la representación". *Contra-archivos de la ciudad del narco*. Reinoza, Tatiana y Vargas Santiago, Luis; eds. Edición bilingüe. Traducción a cargo de Raúl Ariza-Barile. South Bend: University of Notre Dame, 8-29.