



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

Pinceladas de sangre. La representación pictórica del conflicto armado colombiano

Alumno/a: Luis Felipe Piedrahíta Albán

Tutor/a: Prof. D. José Manuel Almansa
Moreno

Dpto.: Departamento de Patrimonio
Histórico

Mayo, 2023

Índice

Resumen.....	1
Objetivos.....	1
Metodología.....	2
1. Del triunfo al dolor: La evolución de la visión artística de la guerra en el contexto occidental.....	3
1.1 Aproximaciones a una apreciación artística contemporánea de la guerra.....	11
2. Contextualización: El conflicto armado colombiano.....	14
2.1 Evolución histórica del conflicto.....	14
2.2 La búsqueda de la paz.....	23
2.3 Los Acuerdos de Paz de 2016 en La Habana.....	25
2.4 El saldo del conflicto.....	26
3. La representación pictórica de la violencia en Colombia.....	26
3.1 La apreciación del conflicto desde una visión artística.....	26
3.2 La pintura como pilar artístico en el conflicto armado colombiano: Los pintores del Bogotazo y La Violencia.....	28
3.3 Las transformaciones conceptuales del arte en el contexto bélico.....	33
Conclusiones.....	37
Bibliografía.....	38

Resumen

La guerra ha sido durante siglos uno de los temas de representación predilectos en el arte, y su concepción se entiende como el resultado de la transformación social, política y cultural de las comunidades dentro del contexto occidental. Esta evolución conceptual y artística puede apreciarse indudablemente dentro de los procesos creativos englobados en el marco del conflicto armado colombiano. El presente trabajo investigativo busca, desde la comprensión del propio conflicto y las creaciones pictóricas desarrolladas en torno a él a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, determinar cómo el arte, y en especial la pintura, responden a necesidades comunitarias y constituyen un mecanismo de defensa, pero también de expresión, ante el dolor y el sufrimiento causados por los actos de violencia en contextos de guerra.

Palabras clave: Conflicto armado, Colombia, arte contemporáneo, siglo XX.

Abstract

For centuries, war has been one of the favorite themes of representation in art, and its conception is understood as the result of the social, political and cultural transformation of communities within the Western context. This conceptual and artistic evolution can undoubtedly be appreciated in the creative processes encompassed in the framework of the Colombian armed conflict. This research work seeks, from the understanding of the conflict itself and the pictorial creations developed around it throughout the second half of the twentieth century, to determine how art, and especially painting, respond to community needs and constitute a mechanism of defense, but also of expression, in the face of the pain and suffering caused by acts of violence in contexts of war.

Keywords: Armed conflict, Colombia, contemporary art, 20th century.

Objetivos

A manera de construcción social, el arte es el resultado de las dinámicas del entorno que lo rodean y de la manera en que el proceso creativo del artista se ve determinado por su medio y sus vivencias. Esta percepción nace de un proceso de transformación conceptual que nos ha llevado hasta la idea de artista que tenemos hoy en día, en donde el creador, especialmente en contextos inestables, se convierte en un representante comunitario, o en el encargado de crear un medio de expresión. Así, en el arte contemporáneo la obra se torna un recurso para el reconocimiento de nuestra realidad y un soporte para la perpetuación de nuestra identidad.

La guerra y su percepción, son sin duda uno de los más claros medios de comprensión de nuestro comportamiento en comunidad y de la propia definición estatal y social, ya que es la máxima muestra de nuestra agresiva naturaleza humana, y la consecuencia de nuestra confrontación tanto personal, como comunitaria, desde un sentido ideológico y territorial. Teniendo en cuenta esto, el arte aparece como prueba de que somos seres pensantes, y en contextos bélicos y de violencia, se adapta a las necesidades sociales en torno a esta idea, desde su concepción regia del Renacimiento como muestra de poder y representación, hasta su concepción contemporánea más vinculada al dolor y a la visión de la víctima.

La complejidad del caso del conflicto armado colombiano y sus antecedentes permiten estudiar un amplio espectro de muestras artísticas que nacen de su propia evolución, y que posibilitan la apreciación de las transformaciones que este conflicto enfrenta y cómo se percibe por parte de la nación. En torno a esta idea, la presente investigación tiene como objetivo comprender cómo se produce este proceso de evolución de la creación artística, tomándose la pintura como base de las nuevas formas creadoras y pilar de la representación del conflicto, centrándose especialmente en las producciones de la segunda mitad del siglo XX, ya que es el periodo más violento de la guerra colombiana. Y, a través de este recorrido se pretenderá definir cuál es la naturaleza de esta representación, y la manera en que las características estilísticas que definen a las obras y sus autores, son el resultado de procesos sociales e internos determinados por el entorno violento.

Sumado a esto, el conocimiento de este panorama artístico desde su contexto buscará precisar cuál es la importancia del arte dentro del proceso de reconstrucción histórica nacional, y cómo estas obras deben ser un medio de comprensión de la identidad colombiana, a pesar de las diferencias culturales, sociales y étnicas con las que cuenta un pueblo tan diverso como lo es el colombiano. A través de este proceso se pretenderá, además, asimilar cómo el aspecto cultural que predomina en los resultados de los Acuerdos de Paz de 2016, está en parte determinado por la evolución artística de la concepción del conflicto armado colombiano y la asimilación de una personalidad creadora determinada por la interacción con el dolor y la violencia.

Metodología

Para el desarrollo del presente trabajo de investigación se ha realizado una revisión bibliográfica del tema, a lo largo del periodo comprendido entre diciembre de 2022 y mayo de 2023, y a través de tres enfoques: la comprensión de la evolución de la representación de la guerra en el arte, el estudio general del conflicto armado colombiano, y, la evolución de la

creación pictórica en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX, y su enfoque en reflejar la violencia y el conflicto.

Para la recopilación de esta documentación, se han consultado los catálogos documentales de instituciones académicas y bibliotecas colombianas, principalmente la Universidad Nacional, la Universidad de los Andes, la Universidad del Rosario y la Universidad del Valle; al igual que algunas instituciones internacionales dedicadas a la investigación del conflicto colombiano, en su mayoría dentro del marco iberoamericano. Además, la mayor parte de la información referente al conflicto, su desarrollo, datos y estadísticas, se ha extraído de las instituciones y organismos oficiales, encargados de su estudio en el contexto del acuerdo de paz, especialmente la Comisión de la Verdad y el Centro Nacional de Memoria Histórica. Y, finalmente, ha sido indispensable el empleo de las redes y los documentos expedidos por instituciones museográficas y culturales de Colombia, fundamentalmente La Red Cultural del Banco de la República y el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO).

1. Del triunfo al dolor: La evolución de la visión artística de la guerra en el contexto occidental

La creación artística, desde el inicio de su propia historia, ha encontrado en los conflictos humanos y en las escenas militares, un punto clave de inspiración, y una de las fuentes principales para la extracción de motivos a representar. En el Antiguo Egipto, o también en Asiria, se realizaron representaciones artísticas con desarrollo narrativo de escenas militares dentro de los templos y palacios, pero sería en el mundo romano donde se definiesen las primeras normas y tendencias para la representación o creación de un arte belicista, apreciables en aquellas columnas conmemorativas y en los sarcófagos historiados que influirían directamente en la definición de una interpretación moderna de las representaciones de la batalla, establecida en el Renacimiento, y que se formaría también gracias a la observación y asimilación de un lenguaje antecesor presente en tapices primitivos, miniaturas de códices, vidrieras y pinturas medievales¹.

Es de esta forma como, en los albores de la Edad Moderna, se pueden apreciar obras que definirían un canon en las representaciones belicistas, tales como *La batalla de San Romano* de Paolo Uccello, *La batalla de Anghiari* de Leonardo da Vinci, *La batalla de Constantino* de Rafael Sanzio (Fig. 1), u otras posteriores, como *La batalla de Cadore*, de Tiziano. A partir

¹ LUNA, Juan J. *Guerra y pintura en las colecciones del Museo del Prado. Desde el siglo XVI a Goya*. En: CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia; RINCÓN GARCÍA, Wifredo (Coords.). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC, 2009, pp. 19-21.

estas obras, se establece una pintura belicista que supone una fuente fundamental para la comprensión de los eventos o acontecimientos que definieron el devenir de los Estados y territorios en el mundo occidental, pudiendo ser más o menos verosímiles dependiendo de la intencionalidad del autor y del comitente. De esta forma, se define un contexto en el que la representación pictórica de los combates tenía como finalidad la propaganda, resultado de la asimilación de la concepción humanista de la guerra, que conduce a la creación de una idealización épica del héroe, buscando exaltarlo dentro de un escenario de lucha con carácter narrativo y con una evidente intención representativa, que no concibe el sufrimiento como parte central de la imagen, y lo asimila como una consecuencia inevitable de la noble práctica militar, desde la interpretación maquiavélica².

Ya en el territorio itálico, se comenzaba en el siglo XVI a teorizar en torno a este subgénero, que, por su exigencia documental, se establecía con fuerza en los entornos más nobles. Así, Gian Paolo Lomazzo en su *Tratatto dell'Arte della Pittura* (1584)³, y Giovanni Battista Armenini en su *De veri precetti della Pittura* (1587)⁴, comienzan a vincular las representaciones de batallas a los espacios más elevados, afirmando que los principales salones en los palacios y residencias nobles debían decorarse con pinturas belicistas, con la finalidad de generar en el espectador una apreciación de la grandeza y la victoria del comitente y señor del palacio. Esta idea se asimila también en el Siglo de Oro español, y tratadistas como Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* (1634)⁵ o Antonio Palomino en su *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724)⁶, constatan este planteamiento; Carducho, por su parte, afirma que las galerías reales debían ser decoradas con grandiosas escenas dignas de imitar, como hazañas principescas y triunfos en batallas; mientras que Palomino se refiere de igual forma a la decoración palaciega, y describe la pintura como un compendio histórico, llevando a cabo un estudio del carácter emocional de las representaciones de batalla, y dejando ver las formas expresivas y narrativas de la pintura, a pesar de que, contemporáneamente a sus planteamientos, no fuese muy común encontrar representaciones de este tipo, con tanta emotividad, principalmente por la ya mencionada finalidad enaltecedora de la pintura de batallas que no concebía la representación de los horrores de la guerra. En este punto, se puede entender esta forma de interpretar la guerra desde el propio modelo moderno de percibir la historia, en el que

² LUNA, Juan J. *Op. Cit.*, p. 21.

³ LOMAZZO, Gian Paolo. *Scritti sulle arti*. Florencia: Ed. De R. Ciardi, 1974, t. II, pp. 299-309.

⁴ ARMENINI, Giovanni Battista. *Los verdaderos preceptos de la pintura*. Madrid: Ed. de M. C. Bernáldez, 1999, pp. 226-230.

⁵ CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Ediciones Turner, 1979, p. 328.

⁶ PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Buenos Aires, 1944, t. II, pp. 175-176.

se apreciaba al monarca como integrador y protector del territorio, desde una concepción jerarquizada de la sociedad, que ponía a las partes más altas como protectoras de las más bajas⁷. Así, la pintura belicista se convertía en un medio de legitimación del linaje y el estatus, a través de la exaltación de la propia idea de defensa de los súbditos, idea que hace presencia, además, en la retratística moderna, con ejemplos fundamentales como *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, de Tiziano (Fig. 2), *El cardenal-infante Fernando de Austria, en la batalla de Nördlingen*, de Rubens, o *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo*, de Velázquez, obras que dejan ver la heroica figura del retratado sobre un caballo en corveta, ante fondo escenográfico de batalla, en el caso de las dos últimas, y en el caso de la emblemática obra de Tiziano, al emperador en posición de embestir al enemigo, quien queda a la imaginación del espectador⁸.

Uno de los ejemplos más importantes al hablar de la representación de la guerra en el arte pictórico, es la serie de pinturas para el *Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro*, compuesta por obras de autores como Félix Castello, Vicente Carducho, Jusepe Leonardo e incluso Diego Velázquez. En el modelo general de las pinturas, es posible apreciar el protagonismo que tienen los militares victoriosos, retratados en primer plano ante la propia representación de la batalla, presente en un segundo plano, y con una mínima presencia de la imagen de la muerte. En la pintura de Vicente Carducho sobre la *Victoria de Fleurus* (Fig. 3), se evidencia esta idea, al representarse la muerte, a través de un pálido cadáver en escorzo, pero rebajando su valor a un segundo plano, al aparecer bajo el retrato sobre caballo en corveta de Don Gonzalo Fernández de Córdoba⁹.

Dentro de la serie cabe destacar dos obras que rompen con el modelo planteado. En el caso de la obra de Velázquez, *La rendición de Breda* o *Las lanzas* (h.1635), se pretende resaltar la generosidad del vencedor con el vencido, adaptando una escena que en realidad fue planteada por Calderón de la Barca en su *El sitio de Breda*, escenificada en el *Alcázar de Madrid* en 1625, sin ser verídica históricamente la escena, según confirma el cronista Hermann Hugo, capellán jesuita de Spinola¹⁰. Este proceso de extracción iconográfica se produce en la otra pintura a destacar, que es *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* (Fig. 4), de Fray Juan Bautista

⁷ PORTÚS, Javier. *Misericordias de la guerra: de Brueghel a Velázquez*. En GARCÍA, Bernardo (Ed.). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*. Madrid: Editorial Complutense, 2006, p. 5.

⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Representación de la guerra en la pintura española: de la épica heroica al desastre moral*. En CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia; RINCÓN GARCÍA, Wifredo (Coords.). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC, 2009, p. 130.

⁹ PORTÚS, Javier. *Op. Cit.*, pp. 9-10.

¹⁰ VOSTERS, Simon A. *La rendición de Breda en la literatura y el arte de España*. Londres: Tamesis, Books, 1973. Citado en: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Op. Cit.* P. 133.

Maíno, en la que además de la escena del soldado herido, sobre la que se hablará a continuación, se incluye el perdón de Don Fadrique de Toledo a las tropas holandesas en San Salvador de Bahía¹¹. Los dos autores, además, incluyen elementos que cambiaban la concepción de las pinturas, en el caso de Velázquez, hacía alusión a la destrucción, creando un fondo entre humaredas, y Maíno, por su parte, incluía a la población civil, y, aunque Antonio de Pereda en su *El socorro de Génova por el II Marqués de Santa Cruz* (1634-1635), ya hiciese alusión a la bondad, Maíno sitúa la escena en primer plano, recreando una dolorosa imagen que deja ver caridad, y otra escena de un soldado siendo curado por una mujer, evocando a la iconografía de San Sebastián atendido por Santa Irene¹².

Las alusiones de Maíno, permiten tomar en consideración otra importante obra dentro del panorama artístico español, la serie de tapices de la *Conquista de Túnez*, de Patrimonio Nacional, que permite apreciar la forma en que Maíno al momento de representar el dolor y el sufrimiento causados por la guerra, recurre a antiguas iconografías religiosas y modelos ya empleados en el arte belicista. La serie de la *Conquista de Túnez* deja ver la crueldad de una forma que posibilita establecer un contraste entre las tendencias representativas de los tapices y la pintura, pues en los primeros era más común la representación de duras y violentas escenas, a pesar de que en este caso la crueldad fuese solamente aplicada al enemigo, siendo el pueblo cristiano, de esta manera, la víctima del dolor. En el caso de la pintura de Maíno, por su parte, la escena en primer plano más que referenciar los horrores de la guerra, evoca la idea piadosa de la Monarquía Hispánica¹³.

Esta idea de la piedad monárquica nos permite adentrarnos en un proceso que se venía estableciendo desde el siglo XVI, y se producía debido a que las representaciones belicistas, no solo lograban exaltar al héroe, sino también repugnar al espectador al representar la muerte y la destrucción de la guerra, ideas que se pueden comprobar en los alegatos que Desiderio Erasmo y Luis Vives planteaban contra la guerra ya en el siglo XVI; o, en ejemplos como que María de Hungría ordenase a Jan Cornelisz Vermeyen que suprimiese o disminuyese las representaciones de muertes y episodios sangrientos o violentos en sus representaciones de los encuentros entre las tropas cristianas y las de Hayreddin Barbarroja, para los ya mencionados tapices sobre la conquista de Túnez; o, la censura por parte del consejo de Castilla al drama bélico escrito por Lope de Vega sobre la batalla de Lützen, censura que también permeaba las representaciones pictóricas, que debían enfrentarse a la supervisión histórica, especialmente en

¹¹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Op. Cit.* P. 133.

¹² PORTÚS, Javier. *Op. Cit.* Pp.10-11.

¹³ *Ibidem.* pp. 11-12.

tiempos de Felipe IV por obra del Conde Duque de Olivares¹⁴. De esta forma, la obra de Maíno, e incluso la de Velázquez, para el *Salón de Reinos*, se enmarcan dentro de un proceso de renovación del programa propagandístico de la monarquía, que se puede comprobar a través de una carta escrita por el Conde Duque de Olivares a Felipe IV el 26 de junio de 1625, donde se aprecia que era consciente de que la posición humana era más útil para la imagen de la corona, que la de la fuerza¹⁵.

Por otro lado, en el entorno flamenco, de manera contemporánea e incluso anterior, se desarrolla un proceso de renovación del concepto de pintura de batalla, con un importante papel de El Bosco, que influye en obras posteriores a él, como *El triunfo de la Muerte* (1562-1563) de Pieter Brueghel El Viejo (Fig. 5), o *El Infierno* de Peeter Huys (1570). En la primera de estas obras, el autor interpreta el triunfo de la muerte como una escena bélica, en la que se aprecia a un vencedor ejército de esqueletos que deja tras de sí un completo escenario de desolación, muerte y destrucción. Brueghel no solo representa la muerte como consecuencia de la guerra, sino que también escenifica abusos, ejecuciones y torturas. Así, no solo deja ver el lado terrible y real de la batalla, sino que lo convierte en un conjunto cruel y horripilante. Además, elabora una escena sin protagonistas individualizados, con la destrucción como protagonista de la escena a través de su enorme detallismo. La representación no tiene un sentido de propaganda política, no hay nombres, no hay personajes, es un ejército absoluto que representa un concepto, es ahistórico y universal, siendo posible para él, describir la guerra desde toda su dureza. Esta concepción de la representación de guerra como sinónimo de la muerte, aunque anterior, es más equiparable a los planteamientos de Antonio Palomino¹⁶.

Es en este mismo entorno flamenco, que se desarrolla un tipo de obras de gran crudeza, especialmente a manera de estampas, pues estas permitían mayor difusión, la presencia de leyendas y la representación de duras escenas que no eran propias de la nobleza de la pintura. En este contexto, el grabador Franz Hogenberg, en Colonia, elabora una serie de estampas tras ser desterrado de Amberes por el Duque de Alba, retratando la toma de la ciudad por parte de los españoles en 1576 y la represión causada. La serie representa progresivamente el horror, dejando ver imágenes cada vez más y más violentas, con *La huida de la población de Amberes*, o la *Lucha ante el ayuntamiento de la ciudad y su incendio*, con un cierto vanitas, pues el autor representa lo efímero de la riqueza de la ciudad y su destrucción. Entre todas las estampas las

¹⁴ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Op. Cit.* pp. 130-131.

¹⁵ ELLIOT, John H., DE LA PEÑA, José F. *Memoriales y cartas del Conde-Duque de Olivares, I*. Madrid: Alfaguara, p. 154. Citado en: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Op. Cit.* p. 133.

¹⁶ PORTÚS, Javier. *Op. Cit.* pp. 13-16.

dos últimas son las de mayor crueldad y crudeza, pues representan la represión de las tropas, haciendo referencia a la tortura y asesinato de inocentes, la crueldad y el desenfreno de los soldados. En torno a este grupo de Hogenberg, se creó otra serie compuesta por seis estampas conservadas en la Real Academia Española, en las que también se describe la tiranía española en los Países Bajos, desarrollándose una iconografía similar a la que se puede observar en las representaciones del Saco de Roma de 1527¹⁷.

Entre el gran número de artistas que representaron los abusos durante la Guerra de los Treinta Años y la violencia en el territorio de los Países Bajos, están Rudolph Meyer, Leonhard Kern (escultor que representó la toma de la ciudad de Hay a través de una escena en la que un hombre lleva atada a una mujer desnuda por la fuerza), y, Jacques Callot, quien en 1633 elabora la serie de estampas *Les Miseres et malheures de la guerre* (Fig. 6), donde representa los daños de la Guerra de los Treinta Años, principalmente desde la visión de los civiles, representando saqueos, robos, el hambre e incluso la venganza del pueblo; aquí, el periodo posterior a la batalla toma protagonismo en las escenas, y el saqueo se aprecia de la manera más veraz. Además, representa las consecuencias de la guerra, realizando escenas desarrolladas en hospitales, o en las calles repletas de mendigos y moribundos. De igual manera, en 1656, Ulrich Franck realizó una serie de aguafuertes inspirados en la misma guerra con escenas de violencia y abusos militares. Los mencionados grabados se alejan de aquellos realizados por Antonio Tempesta en su serie de *Escenas de batallas*, que se había convertido en modelo incluso para los pintores españoles de las pinturas del *Salón de Reinos* del *Palacio del Buen Retiro*. Este tipo de obras, aunque puedan entenderse como un reflejo de los horrores de la guerra desde un sentido antibelicista, no generan una crítica directa ante la guerra en sí, sino una crítica ante la transgresión de las leyes de la guerra¹⁸.

El siglo XVII, con sus grandes maestros, cuenta también con evidentes exponentes de los cambios de mentalidad. De esta forma, Velázquez en su *Marte* (h. 1638) (Fig. 7), transforma la poderosa iconografía del dios, usualmente representado de manera poderosa como reflejo de la percepción de prestigio social que se tenía de la vida militar, y lo representa agotado e inofensivo. O en su *El bufón llamado don Juan de Austria* (1632), el autor se permite llevar a cabo una paradoja en torno a su nombre, vistiendo al bufón de militar ante un fondo en el que se puede apreciar la Batalla de Lepanto, contrastando la vestimenta y la presencia de las armas, con la timidez de la mirada del bufón, adquiriendo el tema una perspectiva jocosa¹⁹. Por otro

¹⁷ *Ibidem*, pp. 16-18.

¹⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Op. Cit.* pp. 131-132.

¹⁹ PORTÚS, Javier. *Op. Cit.* pp. 24-27.

lado, Rubens, en su *Los horrores de la guerra* (Fig. 8), de 1638, rompe también con la tendencia de enaltecimiento de la guerra a través de la representación del desastre desde una convergencia de iconografías mitológicas: Marte se desprende de Venus furioso, alegorías monstruosas representan el hambre y la peste, dos jinetes apocalípticos invaden la escena, y la caída de la alegoría de la armonía y la concordia se produce por la discordia de la guerra, tal y como explica Rubens en una carta a su amigo Justus Sustermans²⁰.

Durante el siglo XVIII, la evolución en temas de representación belicista es casi inexistente, obras como *La Batalla de Almansa*, pintada por Bonaventura Ligli en 1709, sobre un dibujo del natural de Filippo Pallotta, evidencian la continuación de una apreciación histórica, testimonial y propagandística de la representación de la guerra. Y, esta concepción propagandística de la guerra tendrá su pico en la Francia Napoleónica, donde retratos como *Napoleón cruzando los Alpes*, realizado hacia 1801-1805 por Jacques-Louis David, evidencian la idea glorificada del héroe, que en este caso, por ejemplo, rompe incluso con los principios históricos, creando una imagen imperial que no está presente en una obra como la de Charles Théverin, autor que sí refleja en su representación de esta misma escena del cruce a través de la nevada, el hecho verídico de cansancio y sufrimiento del ejército; curiosamente, el artista no logra hacer que esta obra guste a Napoleón²¹.

Otra obra de gran significancia es *La visita de Napoleón a los apestados en Jaffa*, realizada por Antoine-Jean Gros en 1804, en la que se crea una piadosa imagen del emperador, en torno a la que algunos cronistas han afirmado que Napoleón en realidad ordenó envenenar a todos los soldados supervivientes de la peste. Otra pintura de Gros que cabe mencionar es *Napoleón en el campo de batalla de Eylau*, donde se ve representada la victoria francesa a través de los caídos enemigos, mientras muy pocos soldados franceses aparecen heridos o muertos. De esta forma, se buscaba representar aquella tendencia resultante de la propia imagen imperial de Napoleón.

El verdadero cambio en el concepto de representación de la guerra se produce con Goya, quien, como consecuencia de la asimilación de unos principios ilustrados, exploró el lado más oscuro de la guerra. Con la Guerra de Independencia, y sus dos obras belicistas principales, es decir *El 2 de mayo de 1808 en Madrid o “La lucha con los mamelucos”* y *El 3 de mayo en Madrid o “Los fusilamientos”*, vemos un antecedente al verdadero reflejo de la guerra cruda

²⁰ SAUNDERS, Ruth. *The letters of Peter Paul Rubens*. Illinois: University Press, 1991, pp. 408-409. Citado en: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Op. Cit.* p. 132.

²¹ BORDES, Philippe. *Jacques Louis David. Empire to Exile*. New Haven: Yale University Press, 2055, pp. 83-91. Citado en: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Op. Cit.* pp. 134.

que hace en su serie de estampas *Los desastres de la guerra* (Fig. 9). En los dos cuadros, Goya realiza una representación conjunta y no individualizada de los personajes, que se encuentran, además, en un espacio no identificable de manera exacta, adquiriendo así ambas pinturas un valor universal en el retrato de la barbarie y destrucción de la guerra²².

En cuanto a los *Desastres*, que destacan también por no ser encargos oficiales, sino reflexiones personales, Goya realizó 84 grabados, iniciados con representaciones del estado de brutalidad humana despertado por el conflicto bélico, y finalizados con retratos de las consecuencias del despotismo de Fernando VII. En los *Desastres*, Goya no buscaba relatar hechos particulares, ya fuesen colectivos o individuales, sino que buscaba, a pesar de legitimar la defensa independentista, criticar la crueldad tanto de atacantes como atacados, bajo una ley de acción y reacción que lleva a la deshumanización de los implicados y a la explosión de sus instintos más bestiales. El pintor hace de esta forma, un especial énfasis en la población inocente, y representa la crueldad de las guerrillas, a las que ponía al mismo nivel del ejército francés, posicionándose, claro está, desde una visión patriótica ilustrada, que se ponía por encima de esta fracción social que entendía como ignorante, violenta y libertina, perspectiva que refleja en la estampa veintiocho de la serie, titulada “*populacho*”²³.

Goya representa, además, el hambre y la indiferencia de las clases más privilegiadas, ante la escasez a la que se enfrentaban las clases bajas, por ejemplo, en el aguafuerte 49 y en el 61. En general, el pintor aragonés buscaba eliminar cualquier referente espacial, temporal y personal, construyendo escenas que continuaban con el modelo ya planteado en el *Dos* y el *Tres de Mayo*, con un evidente carácter universal como cronista de todas las guerras²⁴.

1.1 Aproximaciones a una apreciación artística contemporánea de la guerra

Tras las renovaciones desarrolladas por Goya, la visión romántica produce un retorno de los modelos anteriores de enaltecimiento del héroe y la lucha, con evidentes variaciones. Y, no será hasta la Gran Guerra, aproximadamente un siglo después, que el gran impacto bélico comience a difundir una necesidad de representación del dolor de la guerra a través del arte, ahora con nuevos medios y formas de creación.

Con las vanguardias artísticas, el proceso de reflexión gira en torno a la propia idea de la esencia de la guerra, y no su mera representación, como se venía haciendo hasta entonces. Así, la guerra se torna en un concepto desolador, en la más oscura instancia del alma y la

²² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Op. Cit.* p. 136.

²³ *Ibidem.* pp. 136-138.

²⁴ *Ibid.*, p. 138.

conducta humana, pero claro está, que este proceso no se da de una manera tan sencilla y lineal, especialmente porque la Primera Guerra Mundial se produce en un momento en que el lenguaje artístico se encuentra en plena renovación, en el inicio de una era, y es posible poner en contraste aquella acción creadora desarrollada por el artista, y la acción destructora del combate. En torno a esta idea, se aprecia cómo en un entorno tan dinámico como este, convergen visiones y formas de representación evidentemente distantes. Por ejemplo, los artistas futuristas, con su figura central Filippo Tommaso Marinetti, veían en la destrucción de la guerra un medio de limpieza o renovación social, plasmando esta idea desde su manifiesto en 1909, y autores como Gino Severini, en sus obras *Cañón en acción* (1915) o *Tren brindado en acción* (1915), evidencian esta idea a través de algunos de sus caracteres más recurrentes como lo son la velocidad y el movimiento. Este tipo de obras, a pesar de incluirse dentro de un proceso de desfiguración o abstracción del arte, continúan proponiendo una representación directa del desarrollo de la guerra, al igual que sucede con artistas franceses como Pierre Albert-Birot, que en su obra *La guerra* (1916) (Fig. 10), representa una serie de formas geométricas que recuerdan los campos fotografiados a través de tomas aéreas²⁵.

En torno a la Gran Guerra surgen diferentes formas de apreciación y representación, y así, artistas como George Grosz, ya realiza una representación directa de la muerte causada por la guerra; u Otto Dix, uno de los artistas más destacados en el tema, produce una obra donde la devastación y la destrucción de la guerra toman el protagonismo de las representaciones. El dadaísta alemán, principalmente a través de sus gouaches, como *Cráter de granada* (c. 1917) o *Trinchera* (c. 1818) utiliza un lenguaje expresionista y un destacado desarrollo dibujístico para desarrollar una obra crítica y aguda contra la República de Weimar, encontrando la cúspide de su producción artística en el tríptico de *La guerra* (Fig. 11)²⁶.

La destrucción comienza a ser el punto de interpretación artística del conflicto bélico que cambiaría la forma de representación de la guerra, y autores como Félix Vallotton, en su representación de la Batalla de Verdún de 1917, o Paul Nash, en su *Estamos haciendo un mundo nuevo*, de 1918, ilustran la destrucción causada por la nueva maquinaria, donde los aviones y vehículos incendian todo a su paso, y los bosques resultan siendo una nube de humo. Dentro de este proceso de representación de la destrucción y el acecho, la Guerra Civil Española tuvo una acción definitiva, sumada a la idea de que esta representa el triunfo absoluto del contenido

²⁵ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. *La guerra en el arte de las vanguardias del siglo XX (una aproximación a la representación del horror en la pintura vanguardista*. En: CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia; RINCÓN GARCÍA, Wifredo (Coords.). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC, 2009, pp. 224-225.

²⁶ *Ibidem.*, pp. 226-227.

frente a la forma, pues la obra artística comienza a contar con un papel propagandístico y testimonial, en el que artistas surrealistas como René Magritte, con su obra *La bandera negra*, de 1937 o Esteban Francés con *Alambradas (regreso a la tierra)* de 1937 (Fig. 11), representan esta destrucción de la guerra, en el caso de Magritte desde el acecho de las naves al territorio a bombardear, y en el caso de Francés, de la muerte y la víctima.

En el contexto de la Guerra Civil Española, como ya es sabido, la Exposición Internacional de París de 1937 fue una vía de visibilidad para la República. Se destaca dentro de la producción expuesta, una vertiente de realismo expresionista, con obras como los dibujos para *Galicia mártir* (1937) y *Milicianos* (1938) de Castelao, u obras de Souto en el álbum colectivo *Los dibujantes en la guerra de España* (1937). La otra vertiente que destaca en la producción es el Surrealismo expresionista, con la figura de Rodríguez Luna, que retrata de manera cruda los bombardeos a la población inocente. Y, claro está que el ejemplo más conocido es el retrato del bombardeo al pueblo vasco de Guernica realizado por Picasso (Fig. 12), una de las obras más importantes de la representación de la guerra a lo largo de la historia, en la que el pintor se opone al falso naturalismo del realismo socialista, en una gama monocromática y con una serie de figuras esquematizadas a la manera cubista, que logran expresar la amplitud emocional generada dentro de las víctimas de la guerra²⁷.

Durante la Segunda Guerra Mundial, el porcentaje de afectación de población civil pasa desde un 5% a un 66%, principalmente por los avances tecnológicos que llevan a índices mucho mayores de destrucción y ataques arrasadores. En este contexto, Jean Fautrier, en su serie de los *Rehenes* y *Cabezas de rehén* (Fig. 13), iniciada un año antes de ser capturado, se dedica a la representación del carácter inhumano de la guerra, representando a los franceses capturados y torturados por el ejército nazi, en una producción que en el momento de su captura se ve pausada, dejando de realizar representaciones literales del cuerpo humano, y conforme pasa el tiempo comienza a hacer alusión a los cuerpos de las víctimas, hasta el punto en que retorna a la abstracción en 1945, donde el desarrollo material tiene un valor sensitivo, que hace referencia a la piel y a los cuerpos maltratados, y las manchas y figuras, aluden a los rostros de las víctimas. Con Fautrier, otro claro ejemplo es Zoran Mušič, cuya obra se desarrolla mientras se encuentra capturado en el campo de Dachau, desde septiembre de 1944 hasta abril de 1945, momento de la toma y liberación del campo; en esta obra, el artista realiza de manera clandestina una serie de representaciones de cadáveres y prisioneros en estado miserable sin referencias espaciales que distraigan al espectador del sufrimiento y el dolor representados. El cautiverio del artista

²⁷ *Ibid.*, pp. 228-230.

sin duda marcó su obra, y, en la década de 1970, retoma la representación individualizada de las víctimas del campo, a través de una serie titulada *No somos los últimos*²⁸.

Alfonso Sastre en 1958 publica su ensayo *Arte como construcción* en la revista *Acento Cultural*, donde plantea once notas a través de las cuales define su visión de lo que debe ser el arte en su contexto, y, en la décima nota afirma: “Precisamente, la principal misión del arte, en el mundo injusto en que vivimos, consiste en transformarlo. El estímulo de esta transformación, en el orden social, corresponde a un arte que, desde ahora, podríamos llamar «de urgencia». Queda dicho que todo arte vivo, en un sentido amplio, es justiciero; este arte que llamamos «de urgencia» es una reclamación acuciante de justicia, con pretensión de resonancia en el orden jurídico”²⁹. Aunque Sastre se refiera a través de este “arte de urgencia” al social-realismo, el concepto se puede aplicar de manera bastante apropiada dentro del tema en cuestión, pues a pesar de que el autor vea la utilidad social y política del arte como una limitación ante su explosiva liberación con los ismos, la perspectiva actual de utilidad del arte dentro de contextos bélicos responde a una necesidad testimonial y de registro, un registro que permita perpetuar la idea del dolor y el sufrimiento a manera de lucha por el cambio.

De esta forma, es posible comprender como el desarrollo de las sucesivas guerras del siglo XX tuvo un impacto absolutamente determinante en la concepción del arte, y la propia idea del artista se vio transformada por la necesidad de representación y de testimonio. Este desarrollo de una nueva forma de arte, no solo se dio en contextos bélicos donde la destrucción y la deshumanización del conflicto llevaron a una necesidad de apreciación artística, sino también en general, el arte se vio marcado por un contexto bélico global que tocó todos los aspectos de la vida humana.

2. Contextualización: El conflicto armado colombiano

El proceso de comprensión de las muestras artísticas pictóricas desarrolladas en el ámbito contemporáneo del territorio colombiano, en torno a la representación de las dinámicas políticas, sociales y culturales de la nación, y la manera en que estas se ven absolutamente definidas por el carácter bélico imperante, requiere la previa observación del complejo conflicto armado colombiano, o por lo menos, el conocimiento general de su evolución y características. A pesar de que la naturaleza del presente trabajo de investigación hace imposible un estudio arduo de los más de cincuenta años de conflicto, su desarrollo y sus diversas características, es

²⁸ *Ibid.*, pp. 231-232.

²⁹ SASTRE, Alfonso. *Arte como construcción*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

absolutamente indispensable su repaso antes de comprender el contexto artístico que lo acompaña, y que ha cumplido un papel fundamental de conciliación, puente de diálogo, voz de protesta y representación para la creación de la memoria.

2.1 Evolución histórica del conflicto

En 1962, se publica la primera edición del libro *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*³⁰, siendo esta la primera investigación académica sobre el periodo conocido como La Violencia en Colombia, desarrollado en los años de mediados del siglo XX. El contexto en el que es publicada esta obra, justo tras la finalización del primer periodo presidencial del Frente Nacional, bajo la figura de Alberto Lleras Camargo, adquiere un valor simbólico al tocar un delicado y reciente tema, que dentro del ambiente político nacional había querido ser ignorado u ocultado. Esta obra, al contrastarse con los intereses políticos, y a través de la enorme polémica que genera, tanto para la prensa, como a nivel estatal, evidencia el conflicto ideológico y expresivo al que se ha enfrentado por más de cincuenta años de conflicto, la historiografía colombiana, hallada entre un altercado de intereses políticos y económicos que en numerosas ocasiones han impedido su correcto desarrollo.

Pero, ¿Qué fue La Violencia? Dentro de la obra mencionada, se plantea que la finalización de La Guerra de los Mil Días, en 1902, se vio sucedida por años de paz generalizada, pues, a pesar de que se desarrollarían eventos violentos de manera aislada, no sería hasta 1946 que la acción violenta, el asesinato y los enfrentamientos, adquirirían un desarrollo sistematizado, comenzando así el periodo que la historiografía oficial denominaría como: La Violencia. Este proceso social estaría caracterizado por el desarrollo de eventos violentos de diversa índole entre los dos partidos políticos que componían el sistema bipartidista colombiano, denominados Partido Liberal y Partido Conservador. A pesar de que estos enfrentamientos y disputas comenzarían a lo largo de las décadas anteriores, la fecha 1946 hace referencia a la pérdida de las elecciones por parte del partido Liberal, uno de los primeros eventos que recrudecerían el desarrollo del conflicto ideológico, justo antes del estallido que representaría el asesinato del líder del Partido Liberal y candidato a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, en el conocido como Bogotazo (Fig. 14), punto de inflexión e inicio del caos en todo el país³¹.

³⁰ FALS BORDA, Orlando; GUZMÁN CAMPOS, Germán & UMANA LUNA, Eduardo. *La Violencia en Colombia. Estudio de un Proceso Social*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1962.

³¹ HERNÁNDEZ BONILLA, Juan Miguel. Los secretos del Bogotazo 75 años después. *El País*. 9 de abril de 2023. Tomado de: <https://elpais.com/america-colombia/2023-04-09/los-secretos-del-bogotazo-75-anos-despues-ni-turba-enardecida-ni-complot-internacional-para-matar-a-jorge-eliecer-gaitan.html>.

Esta lucha bipartidista deriva en la creación de grupos criminales conformados por campesinos, con actividad principalmente rural, que, a través de la masacre, las desapariciones y el asesinato, buscaban implantar el miedo en el contrincante. Este tipo de agrupaciones campesinas aparecían afiliadas a ambos partidos políticos, y su presencia era mayor en la región Andina (centro del país), y la región de los Llanos Orientales (este), con más notoriedad de conservadores y liberales, respectivamente. Dependiendo de la zona en la que se ubicasen, podían ser denominados de una u otra forma: en el caso del altiplano cundiboyacense, eran conocidos como *Chulativas*, mientras que en la zona del Valle del Cauca y el Eje Cafetero se les llamaban *Pájaros*, siendo ambos grupos conservadores, y solían estar liderados por un terrateniente. Por otro lado, en el caso llanero, las guerrillas liberales eran conocidas como los *Cachiporros*³².

Esta situación de violencia desenfrenada lleva a que, el 13 de junio de 1953, se produzca un golpe militar liderado por Gustavo Rojas Pinilla, apoyado por los principales círculos políticos, que veían en la intervención del ejército la única solución al problema social, y que percibían al gobierno del presidente Laureano Gómez como incapaz de solucionar la compleja situación de violencia generalizada por todo el territorio nacional. Esta impopularidad de la figura presidencial se agravaría en el momento en que él tuviese que dejar el poder en manos de Rafael Urdaneta por cuestiones de salud, hecho que se sumaba a la fragmentación interna a la que se enfrentaba el Partido Conservador. Así, el plan de golpe de Estado del General Rojas Pinilla era de conocimiento público, e incluso Gómez era consciente de que existía una enorme posibilidad de que sucediera³³.

De esta forma, comienza el periodo de dictadura, que se desarrollaría hasta el momento en el que, en 1957, el General se vio obligado a renunciar por el estallido de una crisis social y política, y deja el poder a cargo de una Junta Militar, la cual, un año después, sería reemplazada por el Frente Nacional, una coalición política definida en Sitges entre los líderes de los dos partidos tradicionales: Alberto Lleras Camargo, del Partido Liberal, y Laureano Gómez Castro, del Partido Conservador. Como resultado de este proceso, los dos líderes firmarían el Pacto de Benidorm, donde planteaban que, durante los siguientes cuatro periodos presidenciales, el

³² BETANCOURT ECHEVERRI, Darío & GARCÍA BUSTOS, Martha Luz. *Matones y cuadrilleros: Origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional, Tercer Mundo Editores, 1990, p. 217.

³³ ATEHORTÚA CRUZ, Adolfo León. *El golpe de Rojas y el poder de los militares*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2010. Disponible en: <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/download/893/8963>.

poder se repartiría entre los dos partidos, alternándose cada cuatro años, en las elecciones, a un solo candidato, que representase a uno solo de los partidos³⁴.

Esta medida era planteada como un medio para la recuperación nacional y un resurgimiento de la democracia frente a la dictadura, pero en realidad, desde la absoluta permeación de todas las instituciones políticas, los medios de comunicación y el contexto administrativo en general, el Frente Nacional constituía la medida urgente por parte de los partidos tradicionales de reingresar en el ambiente político del que habían sido desplazados por el golpe de Estado, y, un mecanismo de restauración de su imagen a través de la impunidad, tras un periodo de conflicto en el que habían sido protagonistas, sin ningún proceso de rememoración o de aceptación de responsabilidades³⁵.

El Frente Nacional se comienza mediante el plebiscito del 1 de diciembre de 1957, que llevaría a la modificación de la constitución, con el fin de permitir la instauración del Frente y también otorgándole a las mujeres la posibilidad de votar. Los dieciséis años se desarrollarían a través de: el gobierno de Alberto Lleras Camargo (1958-1962), de carácter liberal; el del conservador Guillermo León Valencia, desarrollado entre 1962 y 1966; el gobierno de Carlos Lleras Restrepo, de carácter liberal; y, el de Misael Pastrana Borrero, iniciado en 1970 en unas controversiales elecciones, en las que el conservador venció al antiguo dictador Rojas Pinilla, representado por su partido político ANAPO, siendo acusado de fraude electoral, y generando el nacimiento del M-19 (movimiento 19 de abril), conformado por grupos estudiantiles y revolucionarios que respondían ante la polémica electoral³⁶.

El Frente Nacional constituye un periodo de transición dentro del desarrollo del conflicto armado colombiano. Durante estos más de tres lustros, los grupos armados campesinos se enfrentaron a un proceso de transformación con finalidades más económicas, que daría inicio al periodo conocido como Bandidaje o Bandolerismo. Los denominados bandoleros se convertirían en enemigos estatales, y el propio Estado y las fuerzas armadas nacionales llevarían a cabo acciones sumamente violentas y destructivas para su erradicación, siendo un ejemplo de esto, lo sucedido en Marquetalia en 1964, la región tolimese donde se había establecido una administración independiente de fracciones guerrilleras, lideradas por Manuel Marulanda Vélez, alias Tirofijo, quien, tras el ataque, se encargaría de reestructurar y

³⁴ Subgerencia Cultural del Banco de la República. *El Frente Nacional*, 2015. Recuperado de: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/politica/el_frente_nacional.

³⁵ VALENCIA GUTIÉRREZ, Alberto. *La Violencia en Colombia de M. Guzmán, O. Fals y E. Umaña y las transgresiones al Frente Nacional*. Bogotá: Revista Colombiana de Sociología, 35, 2012, pp. 16-18.

³⁶ Subgerencia Cultural del Banco de la República. *El Frente Nacional*, 2015. Recuperado de: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/politica/el_frente_nacional.

fortalecer la organización, dándole un sentido ideológico influenciado por el triunfo de la revolución de Fidel Castro de 1959, produciéndose, de esta forma, el nacimiento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, más conocidas como FARC-EP³⁷.

A partir de este punto, comienza un nuevo episodio dentro del conflicto armado colombiano, en el que las guerrillas responderían a una disputa ideológica, creándose, tras el origen de las FARC, una serie de grupos guerrilleros de índole socialista, y grupos paramilitares, de tendencia ultraderechista. El primer grupo armado, las FARC, puede denominarse ya como guerrilla bien definida a partir de 1966, cuando ya se había determinado el objetivo central de hacerse con el poder, cambiando su nombre, pues anteriormente se autodenominaban como Autodefensas Comunistas. El desarrollo de la organización se iniciaba, de esta forma, con la creación del bloque armado sur, en el entorno meridional del departamento de Tolima, que hacia 1974 se complejiza al crearse el estado mayor y los secretariados de administración, organización y financiación, no siendo hasta los primeros dos años de la década de 1981 cuando comienza a denominarse como FARC-EP, adquiriendo el carácter de “ejército del pueblo”³⁸.

Por otro lado, el ELN, contaba con una influencia incluso mayor del caso cubano, con una visión foquista del fin revolucionario, en la que la guerrilla debía contar con una sistematización política encaminada hacia la liberación nacional, y que buscaba la evolución organizacional desde la creación de columnas armadas ubicadas en zonas más activas económica y socialmente. A lo largo de la década de los setenta, la guerrilla se enfrentaría a un importante proceso de cuestionamiento ideológico, distinguiéndose en el interior de su organización dos tendencias: la primera, buscaba la mantención del sentido foquista de la lucha, y estaba dirigida por Gabino; y, la segunda, se conoce como El Replanteamiento, y tenía un fundamento de carácter urbano, que proponía la alianza del movimiento armado con grupos sociales, como lo eran los sindicatos, o apoyar luchas civiles y causas del pueblo desde dentro. Este proceso daría como resultado la creación de un actuar híbrido, que asimilaría algunas de las propuestas renovadoras. Posteriormente, el proceso de expansión se intensifica en 1983 con la reunión nacional de héroes y mártires de Anorí, que conduciría hacia el momento en que, en

³⁷ TORO CALONJE, Alejandra. *La presencia de la ausencia. Cuerpo y Arte en la construcción de paz: la danza como forma de revisibilización de víctimas de desaparición en el conflicto armado colombiano*. Granada: Universidad de Granada, Instituto de la Paz y los Conflictos, 2017, pp. 32-33.

³⁸ TAWSE-SMITH, Diane. *Conflicto armado colombiano*. En: Desafíos, 19. Bogotá: Universidad del Rosario, 2008, pp. 275-277.

1989, los frentes de guerra creados se agrandan progresivamente a lo largo de la primera mitad de la década de los noventa³⁹.

Las dos guerrillas de ideología marxista mencionadas, forman el conjunto más fuerte entre los diferentes grupos armados de izquierda, y frente a ellos, es indispensable resaltar el conjunto compuesto por los grupos paramilitares de ultraderecha⁴⁰. Este tipo de organizaciones ilícitas tienen un origen posterior, condensado dentro del periodo presidencial de Belisario Betancur, y que se ha vinculado con procesos de financiación por parte de las fuerzas armadas, creación de frentes defensivos ante las guerrillas marxistas, o en general, la respuesta de sectores tradicionales, mediante la creación de alianzas en zonas rurales en las que la presencia estatal y el orden público eran casi inexistentes.

Entre estos grupos, cabe destacar la creación del grupo Muerte a Secuestradores (MAS), que evidencia ya el accionar organizado del paramilitarismo colombiano. Y, esta idea queda aún más clara tras la Primera cumbre de las Autodefensas de Colombia, donde se evidencia la ausencia de fundamentos ideológicos de las organizaciones, limitadas a la acción de respuesta frente el accionar guerrillero y el análisis estratégico de sus dinámicas. Este fundamento defensivo, se ve transformado por el cambio del objeto de defensa, con un protagonista principal: el territorio. Así, con la búsqueda de la defensa patrimonial, y la desventaja que el paramilitarismo comienza a encontrar en la guerrilla, la táctica de ataque se centrará en los civiles, a través de la masacre, el secuestro, la extorsión, y el contacto o ataque a centros con tendencias ideológicas de izquierda, como, por ejemplo, las universidades públicas. De esta forma, es posible entender como el conflicto comienza a adquirir un desarrollo cada vez más deshumanizado, en el que las organizaciones armadas ven a la población civil como un medio de dominio territorial, pero también como un arma contra el oponente⁴¹.

La evolución del conflicto hacia un proceso caracterizado por la acción insurgente y el sentido ideológico y de dominio puede enmarcarse perfectamente dentro del marco generado por la Guerra Fría, pero en el contexto colombiano, este desarrollo belicista, se complementa con diversas dinámicas, principalmente de naturaleza económica. Por ejemplo, en Boyacá, se estaba desarrollando un conflicto regional en torno al negocio del tráfico ilegal de esmeraldas, fuente de ingresos para grupos políticos y armados que actuaron en el periodo de la Violencia,

³⁹ *Ibidem*, pp. 273-275.

⁴⁰ Dentro del contexto del conflicto armado colombiano, la denominación “guerrilla” se ha vinculado con los grupos armados al margen de la ley con ideología socialista-marxista, mientras que los “paramilitares”, hacen referencia los grupos de autodefensa sin afiliación política directa, aunque con una clara tendencia ultraderechista, que responden a la formación de estas guerrillas gracias al apoyo de sectores tradicionales y militares.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 277-280.

ahora enfrentados por el dominio contrabandista en una serie de episodios denominados Guerras Verdes. Y, mientras tanto en el norte del país, el cultivo y la venta de marihuana comenzaba a incrementarse notoriamente, desarrollándose una dinámica contrabandista en la zona de la Sierra Nevada de Santa Marta que tomaría el nombre de Bonanza Marimbera, y que tendría un enorme impacto en el recrudecimiento del conflicto por el control de los territorios de cultivo, especialmente a lo largo de la década de los setenta⁴².

También durante la década de los setenta, el M-19 obtendría un evidente protagonismo dentro del conflicto, diferenciándose del resto de grupos armados por la acción urbana a través de actos muy mediáticos, y la presencia intelectual dentro de sus filas de representación universitaria con fundamentos ideológicos diversos, que hacían de este un grupo más amplio ideológicamente. En 1978, Julio César Turbay implanta el Estatuto de Seguridad Nacional, en el que se suspendían las garantías y libertades constitucionales con el fin de reestablecer el orden, especialmente en contextos de protesta. La medida empleada por Turbay, se caracterizó por la acción desenfrenada de las fuerzas armadas y la policía contra la población civil, con un absoluto incumplimiento de los derechos reflejados en la constitución colombiana, reprimiendo toda mínima muestra de intención revolucionaria o de simple expresión de inconformidad ante el sistema, y produciéndose en este marco, un sinnúmero de desapariciones forzadas. Este proceso debe verse desde los hechos ocurridos un año antes, durante el conjunto de protestas desarrolladas en septiembre de 1977, donde las fuerzas armadas arremetieron violentamente contra los protestantes, o, desde la toma de siete mil armas del Cantón Norte del Ejército por parte del M-19 y la agresiva respuesta militar⁴³.

Nos adentramos así, en la década de los ochenta, en la que todos los puntos que componían el panorama bélico colombiano se verían permeados por un nuevo factor: el narcotráfico. Este era (y sigue siendo, a menor escala) uno de los principales motores para la perpetuación del conflicto, gracias a que se convirtió en uno de los medios fundamentales de financiación para los grupos armados, y a que condicionó y delimitó en enorme medida, la evolución de la política colombiana desde su estallido en los ochenta.

Según datos oficiales del Banco de la República de Colombia, a mediados de la década de los setenta, entraban al país 465,3 millones de dólares a través de la conocida como *Ventanilla Siniestra*, y para inicios de la década siguiente, la cifra pasaría a ser de 1.734,3

⁴² TORO CALONJE, Alejandra. *Op. Cit.* pp. 33-34.

⁴³ Comisión de la Verdad. *La Comisión busca la verdad del Estatuto de Seguridad durante el gobierno de Julio César Turbay*, 2020. Recuperado de: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/comision-busca-verdad-estatuto-seguridad-gobierno-julio-cesar-turbay> .

millones, siendo mayor a la cantidad de dinero que generaba la exportación de café para el país. La *Ventanilla Siniestra*, era un medio de entrada al país de transacciones en dólares, sin control y sin cuestionamientos, por lo que era un recurso fundamental para el lavado del dinero. Así, podemos observar también a través de la comparación de las reservas internacionales de Colombia, el estallido que tendría durante la década de los ochenta, el negocio del narcotráfico: se pasaría de 35 millones de dólares en 1970, a 4500 millones de dólares en 1980⁴⁴. La magnitud del problema lleva a la creación de diversas medidas estatales, destacándose, la firma de la Carta de Extradición con Estados Unidos en 1978, el principal hecho para la introducción del narcotráfico en las dinámicas políticas nacionales. Esto gracias a que, la búsqueda de la eliminación de este proyecto llevaría a las figuras protagónicas del narcotráfico a desarrollar un proceso de sabotaje al gobierno, y a redefinir su imagen, ahora visible, llamativa, y retadora.

Con la presidencia de Belisario Betancur se finaliza el Estatuto de Seguridad Nacional y se produce el primer intento de diálogo con los grupos armados, en el que, dentro de los acuerdos realizados en La Uribe en 1984, se propone el cese al fuego de las FARC, y se estipula su ingreso en la vida política a través de la creación de un partido, que incorporaría figuras del ELN y el ADO, y que llevaría el nombre de Unión Patriótica (UP). Esto significaría un gran triunfo en el largo camino hacia la paz, pero el asesinato de líderes de las guerrillas y la continuación del accionar del ejército dificultaría la continuación del proceso. De igual forma, los sectores más tradicionales, el ejército, la élite colombiana y el narcotráfico se opondrían fuertemente al acuerdo, siendo esta una de las principales causas del apoyo financiero y la creación de los ya mencionados grupos paramilitares, encargados de continuar con un proceso de exterminio (muchas veces en conjunto con las fuerzas armadas), contra los grupos en diálogo, y contra la recién formada Unión Patriótica⁴⁵, en un ataque sistematizado que llevaría al absoluto fracaso de este primer intento de diálogo para el alcance de la paz⁴⁶.

⁴⁴ PLAZA, Oscar. *Corrupción estructural: El caso del narcotráfico en Colombia*. En: Revista de Ciencia Política, Vol. 36. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Instituto de Asuntos Públicos, 1998, pp. 143-144.

⁴⁵ El Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia documentó que, entre mayo de 1984 y diciembre de 2002, se produjo el asesinato selectivo de 3.122 miembros de la Unión Patriótica, la desaparición forzada de 544, el asesinato en masacres de 478, el secuestro de 4 miembros, y, 4 más que se enfrentaron a otros tipos de violencia, con un total de 4.153 víctimas (oficiales, claro está). Sumado a esto, la Corporación Reiniciar en el expediente contra el Estado colombiano en la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, reportó otras 2.049 víctimas sobrevivientes de amenazas, intentos de asesinato, violencia sexual, tortura y violaciones de garantías judiciales. De esta forma, puede establecerse un número total oficial de víctimas de la Unión Patriótica de 6.201 personas, solo hasta el momento de la suspensión de su personería jurídica en 2002. Tomado de: Centro Nacional de Memoria Histórica. *Todo pasó frente a nuestros ojos. El genocidio de la Unión Patriótica*. Bogotá: CNMH, 2018, pp. 106-107.

⁴⁶ TORO CALONJE, Alejandra. *Op. Cit.* p.36.

De manera simultánea al desarrollo de estos primeros acuerdos de 1984, el 30 de abril de este año, el sector narcotraficante, bajo la figura del líder Pablo Escobar, asesinaba a Rodrigo Lara Bonilla, el ministro de justicia, constituyendo este hecho, el inicio de la guerra entre una fracción del Estado y el Narcotráfico, especialmente el Cartel de Medellín, liderado por Escobar. Así, se comienza el periodo del Narcoterrorismo en Colombia, en un contexto de continuas movilizaciones sociales, produciéndose la muerte de numerosos civiles por el accionar de ambos bandos, especialmente de campesinos y personas activas dentro de los movimientos sociales y políticos, aquellos defensores de los derechos humanos y los militantes de la oposición. Como respuesta a este grave contexto, el presidente Virgilio Barco anuncia el empleo de la extradición como arma en el enfrentamiento. Los principales narcotraficantes responderían a esta medida fundando el grupo de los Extraditables. Sumado a esto, el propio sector del narcotráfico se enfrentaba a un proceso de división interna por la creación de dos bandos: el cartel de Medellín, y el cartel de Cali. De esta forma, el año 1989 se convierte en el pico del enfrentamiento entre la mafia y las instituciones, a través de atentados terroristas en las ciudades y múltiples asesinatos y acciones violentas. En este mismo año, además, se produce el asesinato del candidato presidencial Luis Carlos Galán (Fig. 15) a manos del paramilitarismo, apoyado por figuras del narcotráfico como Rodríguez Gacha. Junto a él, en esta lucha morirían otras figuras y personajes de la vida y el entorno político colombiano, como Guillermo Cano, director del periódico *El Espectador*⁴⁷.

La violencia, de esta forma, se encontraba en su punto mayor. Por un lado, los grupos paramilitares llevaban a cabo numerosas masacres contra la población civil, y asesinaban a líderes políticos y sociales; y, por otro lado, los carteles de la droga habían convertido a Cali y Medellín en campos de batalla, marcados por las explosiones, los atentados sicariales y las actuaciones de grupos exterminadores. En este contexto de miedo generalizado, el país se adentra en la década de los noventa, y mientras los diálogos con el M-19 resultaban esperanzadores, el resurgimiento y fortalecimiento de las FARC y el ELN, la ola de violencia generada por la fuga de la cárcel de Pablo Escobar y su posterior persecución hasta su muerte en 1993 (Fig. 16), y, el monopolio del Cartel de Cali, su participación en el Proceso 8000 para la elección corrupta de Ernesto Samper, su fragmentación y la aparición del nuevo Cartel del Norte del Valle, harían de la década de los noventa, una de las más violentas en la historia de Colombia. Además, los grupos paramilitares adquirirían un carácter nacional bajo la denominación de AUC (Autodefensas Unidas de Colombia)⁴⁸.

⁴⁷ Comisión de la verdad. *La guerra sucia*. Recuperado de: <https://www.comisiondelaverdad.co/la-guerra-sucia>.

⁴⁸ TORO CALONJE, Alejandra. *Op. Cit.* pp. 38-40.

2.2 La búsqueda de la paz

A mediados de la década de los ochenta, el 6 de noviembre de 1985 se produciría otro de los hechos más importantes del conflicto, el M-19 tomaba el Palacio de Justicia en Bogotá (Fig. 17). El grupo armado llevaba una década realizando diversos actos en las principales ciudades, con un importante apoyo popular, y en 1984 había comenzado un proceso de diálogo con el gobierno, llegándose a la firma de un primer acuerdo de cese al fuego, el 24 de agosto. A pesar de esto, el 12 de diciembre de 1984, el ejército a manera de oposición al proceso de paz, ataca el campamento de Carlos Pizarro en Yarumales, y, aunque se continuasen los diálogos, las fuerzas armadas mantendría un continuo ataque a los campamentos de paz. Tras este momento, se realizaría la toma del Palacio, a la que el Ejército respondería de manera cruda, con acciones actualmente consideradas como crímenes de lesa humanidad, quedando en evidencia la falta de control por parte del poder político del poder militar, y significando este hecho, el mayor fracaso para el M-19, y la principal causa para que el debilitado movimiento retomase el proceso de paz. Así, bajo el gobierno de Virgilio Barco, se inician nuevamente los diálogos en noviembre de 1988, con el acuerdo final firmado el 9 de marzo de 1990, donde además del cese al fuego por parte de ambos bandos, el Estado se comprometía a la convocación de una Asamblea Nacional Constituyente⁴⁹.

En el proceso sería asesinado Carlos Pizarro, pero el movimiento se mantendría firme, y el nuevo partido político Alianza Democrática M-19, obtendría el segundo mayor número de votos para la Asamblea Nacional Constituyente, por lo que lograría ocupar uno de los cargos dentro del triunvirato que dirigía el proceso de creación de la nueva constitución, la cual vería la luz el 4 de julio de 1991⁵⁰.

Este contexto marcaría el inicio de una serie de procesos de paz con los grandes grupos guerrilleros, comenzada por César Gaviria, presidente entre 1990 y 1994, en un momento en el que además se llevarían a cabo acuerdos con el Partido Revolucionario de los Trabajadores y con el EPL, desmovilizado formalmente en marzo de 1991. De esta forma, en este mismo año, Gaviria comenzaría el diálogo en Caracas, y posteriormente en Tlaxcala, un año después. Pero, el proceso se vería suspendido a causa del secuestro y asesinato de Argelino Durán Quintero por parte de las FARC. En este contexto, se crea una Comisión de Conciliación Nacional, que

⁴⁹ VALENCIA, Alonso. *El Acuerdo de paz con el M-19*. En: RTVC. Señal Memoria, 2022. Recuperado de: <https://www.senalmemoria.co/articulos/acuerdo-de-paz-m19>.

⁵⁰ VALENCIA, Alonso. *El Acuerdo de paz con el M-19*. En: RTVC. Señal Memoria, 2022. Recuperado de: <https://www.senalmemoria.co/articulos/acuerdo-de-paz-m19>.

en 1997 sería una base conceptual, junto con otras organizaciones, para la creación del Concejo Nacional de Paz durante el gobierno de Samper. En 1998 entraría al poder el presidente Andrés Pastrana, y llevaría a cabo un nuevo intento de acuerdo, con pilares endebles que no permitieron su correcto desarrollo: la entrega de territorio a las FARC aportó a su fortalecimiento, y la guerrilla nunca mostró la intención de cesar el fuego, por lo que en 2002 se rompe el acuerdo por el secuestro del congresista Eduardo Gechem. Y, como respuesta al fortalecimiento del grupo armado, el gobierno de Pastrana establece un acuerdo de colaboración con Estados Unidos bajo el nombre de Plan Colombia, continuado por Álvaro Uribe en un sistema de ataque contrainsurgente denominado como Seguridad Democrática, heredero de la tradición represiva del Estatuto de Seguridad Nacional⁵¹.

Durante los dos periodos de gobierno de Uribe, el proyecto oficial de erradicación de los grupos guerrilleros, sería visto por las organizaciones paramilitares como una oportunidad de regularización de su actuar violento. En 2004 se firma la desmovilización de las AUC, y se genera un enorme número de disidencias, dedicadas en mayor medida al narcotráfico, que recibirían el nombre de BACRIM (Bandas criminales). Junto a este polémico proceso de reinserción de los grupos paramilitares, el gobierno de Uribe se vio manchado por la controversia generada por los Falsos Positivos, el espionaje a la oposición a través del DAS y la ausencia de un interés por el diálogo con los grupos guerrilleros, que comienza a verse al final de su mandato, en 2009, siendo esta la primera insinuación de lo que sería el proceso de paz iniciado en 2012⁵².

2.3 Los Acuerdos de Paz de 2016 en La Habana

Mediante dos diálogos realizados el 23 de febrero y el 26 de agosto de 2012 en La Habana, se formaliza el Proceso de Paz entre el gobierno nacional y las FARC-EP, con el fin de finalizar el conflicto armado activo entre los dos bandos, firmándose la Agenda del Acuerdo General. El proceso llevaría el título de “Acuerdo para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera”, y sería finalizado el 24 de agosto de 2016 (Fig. 18). Se buscaba a través de este, dar fin a las acciones violentas y comenzar un periodo de transición hacia la inclusión y el refuerzo de la democracia, planteándose un plan basado en la diversidad de género, étnica y cultural, que permitiese reconocer las exigencias de las diversas comunidades desde una perspectiva socioambiental, siendo un proyecto que permeaba por completo la estructura política del país, planteando una reorganización institucional que

⁵¹ TORO CALONJE, Alejandra. *Op. Cit.* pp. 40-41.

⁵² *Ibidem*, p. 42.

permitiese implantar un nuevo orden más afín a los requisitos del pueblo colombiano y a su integración desde la legitimidad estatal⁵³.

El acuerdo se compone de seis puntos: el primer punto hace referencia a la realización de una Reforma Rural Integral, que busca eliminar la enorme distancia generalizada entre el ámbito rural y el urbano; el segundo punto, es el acuerdo de participación política, mediante el que se planteaba la acción y opinión de diferentes puntos de vista e ideologías en el marco colombiano; el tercero, se refiere al fin del conflicto a través del cese al fuego bilateral, teniendo en cuenta medidas que garanticen la seguridad nacional; el cuarto punto busca dar solución al problema de las drogas ilícitas, a través, entre otras medidas, de la erradicación y suplantación de los cultivos; el quinto punto se compone por el Acuerdo sobre las Víctimas, a través del que se buscaba cumplimentar el derecho de las víctimas del conflicto a la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición, mediante la creación de cinco instituciones: La Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, el Centro Internacional para la Justicia Transicional, la Unidad Especial para la Búsqueda de Personas dadas por desaparecidas, la Jurisdicción Especial para la Paz y las Medidas de reparación integral para la construcción de la paz y las Garantías de no repetición; y, finalmente, el sexto punto presenta los mecanismos de implementación y verificación, a través de la Comisión de Implementación, seguimiento y verificación del Acuerdo Final de Paz y de resolución de diferencias⁵⁴.

2.4 El saldo del conflicto

De acuerdo con el estudio estadístico realizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica, es posible conocer las cifras (oficiales, claro está), de las víctimas del conflicto armado colombiano. Se estipula que entre 1958 y 2012, el conflicto causó la muerte de 218.094 personas, de las que el 81% eran civiles; además, se efectuaron 27.023 secuestros, entre los que el 90.6% fueron llevados a cabo por las guerrillas; 150.000 personas fueron víctimas de asesinatos selectivos; se produjo un total de 716 casos de acciones bélicas que dejaron 1.344 víctimas; se llevaron a cabo 5.138 ataques a bienes civiles que dejaron un total de 715 víctimas; se produjeron 95 atentados terroristas, de los que resultaría un total de 1.566 víctimas; se efectuarían 1.982 masacres, de las que 1.166 serían llevadas a cabo por los grupos paramilitares, dejando un total de 11.751 víctimas; 25.007 personas serían víctimas de desaparición forzada;

⁵³ Red Cultural del Banco de la República en Colombia. *Acuerdo de Paz*. En: Enciclopedia Banrepcultural. Recuperado de: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Acuerdo_de_Paz.

⁵⁴ Red Cultural del Banco de la República en Colombia. *Acuerdo de Paz*. En: Enciclopedia Banrepcultural. Recuperado de: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Acuerdo_de_Paz.

1,754 personas dentro del marco del conflicto se enfrentarían a diversos tipos de violencia sexual; se efectuaría el desplazamiento forzado de 5'712.506 personas; las minas antipersona dejarían 10.189 víctimas; y, 5.156 personas serían víctimas de reclutamiento ilícito⁵⁵.

3. La representación pictórica de la violencia en Colombia

3.1 La apreciación del conflicto desde una visión artística

La normalidad de todo ciudadano colombiano se encuentra irremediablemente marcada por el conflicto armado, y de manera indiscutible todo colombiano vivo, desde aquella generación silenciosa representada por nuestros abuelos, hasta las actuales generación Z y Alfa, se ha enfrentado a alguna forma de violencia, ha sido testigo de ello o se ha visto impactado o influenciado por las visiones del conflicto a través de los sesgados medios de comunicación nacionales. La guerra ha permeado por completo nuestra realidad, y las formas artísticas, desde todos sus medios de expresión, son muestra de ello. Toda creación, incluyendo aquellas producidas desde un sentido popular y tradicional, se han definido o reinventado en torno al conflicto, y esta dinámica se hace incluso más compleja si se tiene en cuenta la pluralidad de la nación colombiana, constituida desde la absoluta diversidad étnica, cultural, lingüística, ideológica y ambiental.

De esta forma, el cine, la televisión, la música, el teatro, la danza, y las artes plásticas y visuales, han basado gran parte de sus productos en diferentes puntos y aspectos de un complejísimo y vastísimo conflicto: el narcotráfico, el fenómeno del sicariato, las masacres, el secuestro, la extorsión, la corrupción o los atentados terroristas definen la memoria gráfica del pueblo colombiano, y constituyen uno de los pilares de nuestra cosmovisión. Este fenómeno se hace perceptible a partir de la normalidad con que adquiere cabida dentro de nuestro lenguaje, la presencia de términos producidos por el contexto violento; o, la cotidianidad con que se percibe visualmente la violencia extrema, contemplada, en muchos casos, con una preocupante naturalidad.

Pero, es a través de la construcción de la memoria como se hace posible la reestructuración de la nación colombiana, desde la perseverancia y visión esperanzada, fruto de la constancia de un pueblo que encuentra a su enemigo dentro de él mismo. En este proceso, el arte cumple un papel esencial, y su evolución simbiótica con el proceso político y social del país, evidencia su empleo como medio de denuncia y perpetuación de la imagen de los hechos ocurridos, pero también como recurso para el diálogo y la sanación. La lejanía intelectual del

⁵⁵ Centro Nacional de Memoria Histórica. *Estadísticas del conflicto armado en Colombia*. Recuperado de: <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/estadisticas.html>.

grosso de la población a las muestras artísticas, especialmente las plásticas y visuales, que sirven de medio de narración del conflicto, han hecho que se aprecie el arte desde la opinión pública y la historiografía como un elemento secundario dentro del conflicto, sin tenerse en cuenta la necesidad de vincular el proceso de delimitación histórica y documental, con su carácter visual y gráfico con el fin de crear cambio mediante la sensibilidad y la noción individualizada y humana del conflicto. Pero, a pesar de esto, desde la perspectiva de la nación, y en especial, desde la visión de las víctimas, la creación de una memoria colectiva artística, ha resultado un proceso de dignificación y justicia.

A través de las transformaciones artísticas, comprendiendo desde las muestras pictóricas y gráficas de los primeros años del conflicto y el periodo de La Violencia, con los artistas herederos de la vanguardia, hasta las actuales propuestas creativas, muy complejizadas y dinamizadas por el proceso de paz y la búsqueda de la verdad, con la importante labor del estudio testimonial de la JEP y la Comisión de la Verdad, puede apreciarse un empleo del arte como documento de estudio de la guerra, y como una reinterpretación del proceso bélico a través de su humanización y su comprensión desde lo específico hasta lo global, desde la víctima hasta el acto violento.

3.2 La pintura como pilar artístico en el conflicto armado colombiano: Los pintores del Bogotazo y La Violencia

La mitad del siglo XX en Colombia, marcada por el Bogotazo en 1948, y la consecuente crisis que llevaría al recrudecimiento del periodo de La Violencia, cuenta con un ambiente artístico en el que la pintura se encontraba definida por las figuras de pintores como Enrique Grau Araújo, Alejandro Obregón y Eduardo Ramírez Villamizar. Los dos primeros pintores participarían y verían de primera mano los disturbios y el caos generado por el asesinato de Gaitán, al igual que otros pintores como Alipio Jaramillo, Marco Ospina o Débora Arango, que se encargarían de retratar en su obra lo sucedido aquel abril de 1948. De esta forma, se inicia a mediados de siglo un proceso sistemático de representación artística del violento conflicto político de Colombia, a la vez que se evidencia una marcada influencia de las tendencias estilísticas europeas, a través de los propios artistas y sus procesos de aprendizaje, pero también a través del desarrollo de la llegada al territorio de la obra de artistas como Guillermo Wiedemann, quien realizaría cuatro exposiciones a lo largo del territorio nacional. En Bogotá, Medellín y Barranquilla⁵⁶.

⁵⁶ MEDINA, Álvaro. *La política, la violencia y sus repercusiones en el arte colombiano, 1948-1956*. En Revista Letral n°22. Granada: Universidad de Granada, 2019, p. 289.

Las representaciones del Bogotazo realizadas por estos cinco pintores, introducen el conflicto armado dentro de la creación artística, y su comparación permite identificar las tendencias que seguiría la pintura durante la siguiente década, y la manera en que se crearían los caminos estilísticos y expresivos por los que pasarían los artistas venideros.

En primer lugar, Alipio Jaramillo representa en su *9 de abril* (Fig. 19), la toma de las calles de Bogotá por la masa desde un estilo más clásico, rechazando las formas novedosas, aún en periodo de experimentación. La asimilación de la tradición del lenguaje figurativo clásico es tal que se inspira para su composición en *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix, construyendo una escena desarrollada en la avenida Jiménez, en la que se aprecia el paisaje urbano bogotano en llamas en el fondo, frente al que se alza una multitud enardecida y desenfrenada, siendo posible establecer la relación entre ambas obras a través de la composición, en la que las montañas de la cordillera oriental cuentan con el mismo peso que la Catedral de Notre Dame en la obra de Delacroix. Esta composición, además, logra contrastar la furia de los personajes ubicados a la derecha, con las consecuencias de la violencia ubicadas a la izquierda, y representadas a través de la muerte y el dolor, en un contexto marcado por la ausencia de un líder para el pueblo, pues momentos antes, había sido asesinado. Y, sumado a esto, Jaramillo lleva a cabo un juego cromático que contrasta, entre el predominante tono ocre de la obra, al azul del cadáver ubicado en el centro, como representación del Partido Conservador, y al rojo de la camisa del saqueador, que referencia al Partido Liberal⁵⁷.

Obregón, por otro lado, representa en su obra *Masacre – 10 de abril* (Fig. 20), el caos vivido un día después del magnicidio, retratando a una embarazada muerta sobre la que gatea un bebé herido, junto a cuatro cadáveres en una composición que combina influencias cubistas y expresionistas, y que posiblemente se base en la visión del cementerio central, donde habían sido llevados parte de los cadáveres recogidos en la ciudad. La obra, evidentemente, encuentra inspiración en el *Guernica* (1937) para su composición y estilo, desarrollando un enorme carácter simbólico, que, al ponerse en comparación, por ejemplo, con la obra de Enrique Grau *El tranvía incendiado* (Fig. 21), no recupera elementos anecdóticos, como también lo había hecho Jaramillo en su obra. En la pintura de Grau, nuevamente apreciamos la influencia europea, pero en este caso, del futurismo italiano, empleado para la reinterpretación por parte del artista de otra obra del mismo contexto, la fotografía *Tranvía en llamas* (1948), realizada por Sady González (Fig. 22). Así, Grau compone una obra de enorme carácter geométrico,

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 290-293.

dinamizada por la direccionalidad de las formas apuntadas y los contrastes de colores y luz mediante el brillo y la línea.⁵⁸

Débora Arango realizaría este mismo año la obra *Masacre del 9 de abril* (Fig. 23), en acuarela, y compuesta como una sucesión de escenas en torno a un edificio religioso colonial que, de manera satírica, criticaban al clero colombiano y su posición conservadora radical ante el conflicto, siendo este un tema recurrente en su obra. La artista representa el asalto a la iglesia de Santa Bárbara de Usaquén en el norte de Bogotá, con escenas que evidencian la ira popular frente a la muerte de Gaitán, el caos, el asesinato, y, el deseo de venganza y de perpetuar la violencia. Arango emplea en esta obra una gama cromática poco contrastada, una tendencia feísta en la creación de sus personajes, y, deja ver claramente la influencia muralista de Pedro Nel Gómez⁵⁹.

Por último, Marco Ospina en su representación de los hechos del 9 de abril de 1948, se aleja del lenguaje tradicional y crea una composición más cercana a la abstracción, a pesar de que aún deja ver claros algunos símbolos y elementos figurativos que se mezclan con la geometrización y esquematización del resto de formas, en una composición que nuevamente lleva a la escena del Cementerio Central (Fig. 24) fotografiada por Lunga y Sady González y que toma elementos de la obra de Obregón, en la manera de disponer los elementos, y de la de Grau, al retratar el desorden a través de la agudez de las formas geométricas⁶⁰.

La comprensión de este grupo de artistas permite ver como se establece una constante en las representaciones, en la que el arte figurativo se vinculaba más a la representación del dolor y el sufrimiento, mientras que las características del arte abstracto permitían reflejar la agresividad y el caos. Y, siguiendo estos modelos, los artistas continuarían durante las décadas siguientes retratando los actos de injusticia y violencia, como haría, por ejemplo, Alipio Jaramillo en sus obras *Masacre* (h. 1950) y *Autodefensa* (h. 1950), en las que retrataría el fenómeno de los grupos armados financiados con financiación oficial en el contexto bipartidista; o como haría Pedro Nel Gómez en su serie de acuarelas *Recuerdos de la violencia* (Fig. 25), en la que, a través de desnudos femeninos, representaba hechos propios de la cotidianidad en el entorno violento.

En este contexto, la artista que mayor repercusión tendría y que retrataría con mayor fuerza ese sentido de denuncia de los hechos de violencia durante la década de los 50, es Débora

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 293-296.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 297-300.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 300-301.

Arango. La artista contó con un proceso formativo junto a Eladio Vélez, quien le aportaría los valores clásicos de la pintura europea, con influencias renacentistas y decimonónicas, especialmente del naturalismo; y, con Pedro Nel Gómez, artista que le daría las bases de la pintura muralista y el expresionismo, a pesar de que el carácter político no se pudiese desarrollar de la misma forma que lo hacían los muralistas mexicanos, pues el contexto, especialmente el antioqueño, no lo permitía. Además, tras el estallido del Bogotazo, en 1954 Arango se trasladaría a Madrid a formarse en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, realizando una exposición que sería clausurada por orden franquista⁶¹.

En sus representaciones de La Violencia, Arango emplearía lo aprendido aplicándole un estilo muy propio, marcado por las pinceladas gruesas, tocando temas muy controversiales, y mostrando ya una posición feminista, hablando sobre la prostitución y criticando la agresividad del hombre en el contexto del conflicto. Dentro de su producción, junto con el retrato que hace de los sucesos del 9 de abril, realiza obras que reflejan el violento gobierno de Laureano Gómez, como *El cementerio de chusma* (Fig. 26), en donde representa un cementerio rural en el que un perro arrastra un cráneo, mientras un grupo de pájaros observan la escena, constituyendo una representación de los grupos de asesinos conservadores, apodados “pájaros”, que se complementan además con el predominio de los tonos azules, muy ligados también al partido conservador. La artista realiza también otros retratos de la violencia como *El tren de la muerte*, *La danza* o *La dolorosa*⁶².

Su obra más conocida sobre el tema de la violencia, es sin duda *La salida de Laureano* (Fig. 27), en donde representa al expresidente como un sapo llevado en una litera por cuatro chulos, mientras el general Rojas Pinilla aplasta a uno de los sapos que le siguen y la multitud enardecida le aplaude, reconociendo su capacidad de instaurar el orden, mientras la procesión es conducida por una calavera hacia las llamas. Aquí, Arango representa el sentido más sorprendente de la dictadura colombiana, en la que el general, inicialmente, no solo representaba los intereses de parte de la oligarquía, sino que también, respondía a lo que el pueblo exigía. Con esta obra, la artista se consolidaba como parte del sector intelectual que apoyaba el desarrollo del conocido como Golpe de opinión de Rojas Pinilla⁶³.

Sin embargo, la pintora, al igual que la gran mayoría de personas que habían comenzado apoyando al dictador, termina por aceptar que el desarrollo de la dictadura y la administración

⁶¹ SCHUSTER, Sven. *Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria*. En Revista de Estudios Colombianos, 37-38. Bogotá: Asociación de colombianistas, 2011, pp. 36-37.

⁶² *Ibidem*, pp. 37-38.

⁶³ *Ibid.*, pp. 38-39.

del general estaban empeorando la situación, y realiza en este momento, su obra *Huelga de estudiantes* (Fig. 28), de 1957, en donde representa a un muñeco del general crucificado con los bolsillos llenos, a punto de ser quemado por la multitud de estudiantes, siendo posiblemente una representación de la oleada de protestas que llevarían a la dimisión del dictador. De este mismo periodo datan obras como *Rojas Pinilla, Melgar y Las tres fuerzas que derrocaron a Rojas*, todas realizadas el mismo año; o, *Plebiscito, Junta militar y paz*, donde ya muestra su rechazo al Frente Nacional, y su posterior alejamiento del tema político.⁶⁴

A pesar de la claridad y crudeza con la que Arango refleja las primeras décadas del conflicto, será Obregón el artista de este primer grupo de pintores de La Violencia, el que consiga un mayor reconocimiento, y se instaure con más fuerza dentro de la memoria gráfica e histórica del país, con una amplísima variedad temática y de géneros. Obregón pasaría de la realización de obras de género más tradicional, como el retrato y el bodegón, con fuerte inspiración europea, hacia un oscurecimiento de su paleta resultante de un oscurecimiento de sus temáticas, iniciado con su representación del 10 de abril, que llevaría su estilo hacia el expresionismo figurativo, para luego tornarse cada vez más geométrico, con la influencia de Braque o Cézanne, y con una fuertísima predominancia del color, resultante de su adaptación del informalismo que observa en Europa, y el Action Painting que presencia en su visita a Estados Unidos⁶⁵.

Obregón realiza durante la dictadura de Rojas las obras: *Velorio para un estudiante muerto* (1956) (Fig. 29), y *Luto para un estudiante muerto* (1957); la primera, con un predominio de los tonos cálidos, entre los que se ve el cuerpo del estudiante acompañado del programa iconográfico y simbólico del artista; mientras que la segunda obra muestra un juego más marcado de luz y sombra, con simbologías más oscuras, como el ataúd y la cruz⁶⁶.

Sin duda, la obra más representativa de Obregón sobre el tema político-social, es la conocida como *Violencia o La Violencia* (1962) (Fig. 30), nombre que hace referencia al periodo histórico que busca retratar. Aquí, el pintor representa el cuerpo desnudo y mutilado de una mujer embarazada asesinada, a través del blanco, el negro y el rojo, con una composición conseguida tras la realización de doce bocetos previos de la obra, que desde el inicio mostraban el interés de representar cadáveres yacentes, y que resultaban de la inspiración del pintor en su

⁶⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁵ COBO BORDA, Juan Gustavo. *Alejandro Obregón*. En Poliantea, 9. Bogotá: Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano, 2013, pp. 268-271.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 273.

observación de *Los desastres de la guerra* de Goya, especialmente el grabado *Cadáveres recogidos*⁶⁷.

El cuerpo adquiere en la representación de Obregón, además, un valor simbólico, pues su silueta recuerda a la cordillera central en el Quindío, una zona muy sacudida por los enfrentamientos bipartidistas. Así, cuerpo y paisaje son uno solo, la piel se hace territorio, y el asesinato se convierte en geografía, y, la mujer pasa a ser sinónimo de tierra, representando a través de su muerte, el fin de la fertilidad. La pintura tiene un evidente carácter simbólico, y la construcción del vientre como una colina, referencian la muerte del feto, que ahora habita dentro del cuerpo también muerto de su madre, una metáfora de la nación colombiana. Además, estilísticamente la obra destaca entre su producción, por la ausencia del color y la unidad formal, con influencias más cercanas al periodo azul de Picasso, y como referencia a un periodo que él mismo consideraría como barroquizante⁶⁸.

Otra obra, que una década antes, y bajo el mismo título, retrataría el fenómeno que nos muestra Obregón, sería la *Violencia* de Carlos Correa (Fig. 31), en la que, a través de una pincelada suelta, se representa una crucifixión de una familia entera desnuda, en la que el padre, además, aparece decapitado. La composición recuerda al manierismo, y reinterpreta la iconografía de la crucifixión con el fin de tener un impacto mayor, representando la doble flagelación del padre con el fin de recrear la tradición del periodo de la Violencia de agredir, mutilar o apuñalar a los cuerpos ya inertes con el fin de generar miedo en el resto de la población. Esta representación de la familia en el contexto de la guerra será bastante recurrente, como se observa también en la obra *La furia y el dolor* (1954) (Fig. 32), de Ignacio Gómez Jaramillo, en la que representa un paisaje sombrío con un cadáver ante el que su familia corre adolorida, y ante el que se alzan dos perros feroces de color azul (representación del Partido Conservador), y rojo (Partido Liberal)⁶⁹.

Finalmente, Marco Ospina realiza un tríptico que también titula como *Violencia*, del que se conservan dos de los paneles: *Violencia I* y *Violencia II* (Fig. 33). El primero, se subtitula “Sombras de la violencia”, y representa sobre un fondo rojo, una figura blanca encerrada por una sombra negra que eclipsa un círculo de luz; aquí, el autor realiza a través del tratamiento de las formas geométricas una representación de la paz mediante las curvas del cuerpo blanco,

⁶⁷ MEDINA, Álvaro. *Alejandro Obregón, Germán Londoño y el tema de la violencia en el arte colombiano*. En Palimpsestvs, 3. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003, pp. 130-132.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 132-133.

⁶⁹ MEDINA, Álvaro. *La política, la violencia y sus repercusiones en el arte colombiano, 1948-1956*. En Revista Letral n°22. Granada: Universidad de Granada, 2019, pp. 307-311.

ocultado por la violencia, de formas más agudas. El segundo, bajo el subtítulo de “Tributo a la paz”, deja ver a la forma blanca flotando libremente mientras la negra la asecha amenazante⁷⁰.

Es a través de estas obras como comprendemos que, durante estos años de mediados del siglo XX, se da comienzo a una tradición de representación del conflicto, la guerra y la violencia, y esto se produce como una respuesta a la necesidad del pueblo de encontrar el medio de denuncia que los partidos políticos y los grupos armados les hacían callar a través de la censura, el miedo y las amenazas. El arte así, más que un medio de expresión del dolor ante los sucesos que han acompañado al pueblo colombiano por más de medio siglo, se constituye desde este primer momento como una necesidad, y un anhelo generalizado ante el silencio obligado y el terror.

3.3 Las transformaciones conceptuales del arte en el contexto bélico

El catálogo realizado por Álvaro Medina “Arte y violencia en Colombia desde 1948”⁷¹, resultante de la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), en 1999, distingue tres periodos diferenciados en la creación artística nacional: el primero, es el que se acaba de tratar en el subcapítulo anterior, resultante de los enfrentamientos bipartidistas de la década de los cincuentas; el segundo es aquel que recoge las décadas de los sesenta y setenta, marcado por un sentido más revolucionario, resultante del auge de los movimientos sociales; y, el tercer periodo, evalúa los duros años de las dos últimas décadas del siglo pasado, marcados por el narcotráfico y el recrudecimiento del conflicto entre guerrillas, paramilitarismo y las fuerzas armadas.

Es importante comprender que el proceso de transformación de las muestras artísticas, responde no solo a la evolución del conflicto, sino también a su transformación conceptual, que exige la presencia de creadores que respondan a las nuevas necesidades de los implicados, y en especial a las víctimas, para las que la Ley 1448 de 2011 (Ley de Víctimas) y los acuerdos de paz de 2016, significarían una absoluta búsqueda de la justicia, resultante del cambio de su noción, que tomaría el arte desde la figura de la víctima como el testigo fundamental para la construcción de la memoria. Este proceso de transformación artística precede al marco legal y jurídico mencionado, y esto se ve en la progresión de un arte cada vez más comunitario, pero también cada vez más simbólico, que pasa del reflejo gráfico de los sucesos, a la creación de

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 312-313.

⁷¹ MEDINA, Álvaro. *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1999.

un relato testimonial de los mismos desde el trabajo con la víctima, y desde la participación popular⁷².

Aunque este carácter participativo del arte, sea más evidente en los creadores más recientes, artistas como el caleño Pedro Alcántara Herrán (quien posiblemente sea el principal representante del arte gráfico de la década de los setenta), ya dejan ver esta transformación conceptual. Alcántara desarrolla una obra que explora el trabajo con tinta, el dibujo a lápiz y la serigrafía, y que estilísticamente toma formas expresionistas, influenciado por el postmuralismo mexicano, y figuras como José Luis Cuevas. Estas características serán propias de su obra más temprana, pues en 1986 es elegido como senador por la Unión Patriótica, y debe exiliarse por motivo de las amenazas que comienza a recibir en el proceso de exterminio del partido, y, al regresar a Colombia desarrolla un arte muy influenciado por sus estudios del arte primitivo, mezclando elementos formales tribales de inspiración africana y precolombina, con las formas europeas de su primera obra, que habría adquirido durante su formación en Roma, donde entraría en contacto con algunas de sus grandes influencias, como Antoni Tàpies o Alberto Burri⁷³.

Su obra es muy expresiva, y el hecho de que su simbolismo evidencie un sentido de representación histórica pero también interna y psicológica, permite comprobar esta transformación en la manera de representar el fenómeno de violencia, sumándosele a esto que Alcántara desarrolla una de las características principales de la apreciación del lenguaje, y es el uso del cuerpo como principal medio expresivo desde una perspectiva colectiva⁷⁴. Estos caracteres se hacen presente principalmente en sus series: *Testimonios* (1966), *Que muerte duermes* (1966-1968), *Son sombra de guerreros* (Fig. 34) (1971-1972) y *Las muertes* (1973).

Junto con Alcántara, Augusto Rendón es otro de los artistas que más destacan en la década de los setenta, desarrollando temas eróticos y de la violencia a través del grabado y la pintura, y evidenciando una marcada influencia europea, en las reminiscencias a Goya o a Rembrandt, que conviven con sus intercambios estéticos con Alcántara, y con un oscuro gusto personal, visible en grabados como *Mataos los unos a los otros* y *Primera víctima*; en la serie

⁷² RUBIANO, Elkin. *El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia*. En: Revista Karpa, 8. Bogotá: Esfera Pública, 2015. Recuperado de: <https://esferapublica.org/arte-contexto-violencia/>.

⁷³ Centro Virtual Isaacs. *El zurdo pincel de Pedro Alcántara Herrán*. Cali: Universidad del Valle, 2012. Recuperado de: <https://cvisaacs.univalle.edu.co/plastica/pedro-alcantara/>.

⁷⁴ ACUÑA, Ruth. *Entre trazos y sombras*. En: ALCÁNTARA HERRÁN, Pedro (ed.). Alcántara. Cali: Fundación para la Interacción Social de las Artes Visuales, 2013, pp. 97-102.

de dibujos *Nonólogo de la violencia*, o en su pintura *Tríptico de La Gabarra* (Fig. 35), que representa la masacre paramilitar realizada en ese municipio en 1999⁷⁵.

La predominancia expresiva del cuerpo vista con Alcántara llega a su máximo punto en uno de los pintores que más destacarían durante las décadas de los setentas y ochentas: Luis Caballero Holguín. Este artista desarrollaría un tratamiento exhaustivo del cuerpo humano, especialmente el masculino, a través de escenas eróticas y muy expresivas, con un aura de sufrimiento e introspección, que combinaría sus conocimientos adquiridos en Bogotá y en París. Inicialmente, su obra puede enmarcarse dentro del Pop Art, con una evidente influencia expresionista norteamericana e inglesa, especialmente de artistas como Francis Bacon y Willem de Kooning, que poco a poco se iría tornando hacia un dibujo más estilizado y muy personal, determinado también por el proceso de aceptación de su homosexualidad, tema que reflejará constantemente en su obra más avanzada (Fig. 36), siendo muy rompedor, especialmente si se tiene en cuenta el conflictivo contexto en el que realiza su producción⁷⁶. Esto se aprecia en la entrevista que él realiza para el periódico *El Tiempo* en 1995⁷⁷, donde, además de afirmar su homosexualidad abiertamente, y su tratamiento del cuerpo desde el erotismo, afirma que la violencia de su expresividad emocional, es el resultado del contexto violento que le rodea, demostrando aquí, una nueva manera de expresar el conflicto, desde lo personal, y desde las propias dinámicas agresivas que resultan del entorno.

Los ochenta y los noventa presenciarían hechos determinantes para el desarrollo de la historia del país, y muchos de ellos serían constantemente retratados en el arte, como la toma del Palacio de Justicia en 1985, el asesinato de Galán en 1989 o la muerte de Pablo Escobar en 1993. Entre los artistas que retratarían estas escenas destacan Beatriz González, Ethel Gilmour y el conocido Fernando Botero. En el caso de Beatriz González, la artista afirma que la toma del Palacio sería el hecho que dividiría su vida y su obra en dos, comenzando a trabajar a partir de este momento, y hasta inicios de los 2000 en una obra caracterizada por la experimentación material, con el empleo constante de la madera, y el desarrollo de una pintura de carácter más plano, con pinceladas fuertes y contrastes cromáticos entre fondo y figura, propios del Pop Art (Fig. 37). A pesar de esto, el valor estético de inicios de su obra se mantiene a lo largo de toda

⁷⁵ MÁRQUEZ CRISTO, Gonzalo. *Augusto Rendón: Entre el amor y el espanto*. En Augusto Rendón Página Oficial. Recuperado de: <http://augustorendon.blogspot.com/>.

⁷⁶ Universidad de los Andes. *Caballero erótico*. Bogotá: Facultad de Arte y Humanidades, 2022. Recuperado de: <https://uniandes.edu.co/es/noticias/arte-y-fotografia/luis-caballero-erotico>.

⁷⁷ *El Tiempo*. *Cuerpos que hablan de Luis Caballero*. Bogotá: 1995. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-344292>.

su producción, y esto se debe también a que el fin de siglo se caracteriza por la diversificación artística, en la que era especialmente necesario el definir un estilo propio y rompedor⁷⁸.

Avanzando en el tiempo, la obra de Germán Londoño nos permite comprender el ambiente artístico de finales de siglo e inicios del siglo XXI. Su serie *Como un río de sangre* (Fig. 38), expuesta en el MAMBO en septiembre de 2001, se compone como un diálogo a la violencia y a la víctima, en donde el artista deja de retratar hechos particulares y específicos, y lleva a cabo una representación más global del proceso comunitario de sufrimiento dentro del conflicto. Esto, por ejemplo, permite ver el legado de una obra como *La Violencia* de Obregón, que, entre sus representaciones de acontecimientos impactantes, destaca como un símbolo del dolor de la nación. Londoño desarrolla una obra bastante cruda, que logra equilibrar a través del trabajo cromático y formal, desde una perspectiva más abstracta, que se aprecia por ejemplo en su obra *Composición con nube y mujer en pedazos* (1999), en donde representa un cuerpo descuartizado con motosierra en un jardín de flores, siendo un tema que por su violencia, sería muy difícil de ver a través de una representación figurativa; o, en *Padre e hijo cruzando un río de sangre* (2000), en donde representa a dos figuras mutiladas caminando a través de formas que componen las partes de los cuerpos destrozados⁷⁹.

Una de las obras que mejor permite comprender su estilo y manera de representar el conflicto es *Gran tríptico colombiano* (2001), una representación simbólica de la evolución artística del conflicto, donde aparecen víctimas y victimarios desplazándose sobre el fondo con la bandera nacional, divididos a través de paneles de los tres colores, que dejan ver diferentes formas de mutilaciones de los cuerpos y la moral, haciendo una reflexión del proceso de la víctima a través del dolor, la cólera y el deseo de venganza, muchas veces resultante en una conversión de víctima en victimario⁸⁰.

Este recorrido por las creaciones pictóricas en torno a la guerra y el conflicto colombiano, nos permite comprender la importante asimilación del arte dentro de los actuales procesos de diálogo y los proyectos de reparación de las víctimas, que han conducido al empleo de diferentes dinámicas creativas en los resultados de los acuerdos, con el fin de crear un proceso de sanación y reestructuración estatal construido desde la comunidad, y especialmente de las víctimas, tanto activas como pasivas. Este proceso llevaría a un proceso de diversificación

⁷⁸ URUEÑA LÓPEZ, Jorge Eduardo. *Las representaciones de la violencia colombiana en las obras de Beatriz González realizadas entre el periodo 1991-2009*. En: PARDO ABRIL, Neyla Graciela & OSPINA RAIGOSA, Luis Eduardo (Comp.). *Miradas, lenguajes y perspectivas semióticas. Aportes desde América Latina*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2017, pp. 269-282.

⁷⁹ MEDINA. Álvaro. *Alejandro Obregón, Germán Londoño y el tema de la violencia en el arte colombiano*. En *Palimpsestvs*, 3. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003, pp. 137-138.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 138-139.

creadora, que complementaría la ya estudiada pintura, y la escultura, con nuevas formas de arte, a manera de respuesta a las necesidades y requisitos del pueblo colombiano en relación a su medio violento y a la búsqueda de superación del mismo, y muestra de esto es la obra de artistas contemporáneos como los artistas visuales José Alejandro Restrepo, Doris Salcedo y Juan Manuel Echavarría; o el fotógrafo Jesús Abad Colorado.

Conclusiones

Este recorrido por el conflicto armado colombiano desde sus antecedentes y a través de las representaciones artísticas que lo han acompañado, permite comprender que en un contexto tan inestable como el colombiano, la creatividad, y especialmente la creación artística, son expresiones indispensables para dar voz a las comunidades silenciadas, y a aquellas que no encuentran representación dentro de la oficialidad y dentro del propio actuar estatal. De esta forma, las muestras artísticas en el contexto colombiano se han compuesto como una necesidad comunitaria, resultante, en parte también, del medio totalmente permeado por la violencia que ha rodeado a todo el pueblo colombiano durante décadas, determinando una percepción de nuestra propia realidad muy definida por la violencia generalizada y la normalización de la muerte, siendo apreciable esto, por ejemplo, en la representación de la sexualidad y la introspección que realiza Caballero Holguín desde la violencia y la agresividad corporal.

Y, es posible concluir que, dentro del proceso de rememoración del conflicto, y la búsqueda de la justicia, el arte debe cumplir una misión no solo como herramienta de diálogo, expresión y sanación, sino también, debe ser un medio de comprensión de la propia historia nacional. Esto, pues, uno de los principales inconvenientes sociales para la creación de memoria y la cicatrización de este duro proceso para el país, es la polarización, la manipulación y la desinformación, resultante de un sistema gubernamental y una estructuración social excluyente y politizada. En un contexto tan sesgado como este, el arte debe cumplir la misión de representar aquello que los medios de comunicación no muestran, y aquello que las víctimas son incapaces de gritar, con el fin de concientizar y unificar.

Finalmente, cabe recalcar la valentía creativa de estas figuras, que en un contexto extremadamente agresivo, y en donde los poderes buscaban impedir la expresión del sufrimiento, alzaron su voz, representando el dolor y la crueldad, pero también la lucha y la esperanza, enfrentándose a los verdugos del conflicto, y a los grandes dirigentes; y, expresando su posición desde la comprensión interna de los resultados sentimentales de la apreciación de eventos violentos y traumáticos, y desde la búsqueda de creación de símbolos de lucha. Este proceso, teniendo en cuenta el recorrido que a lo largo de la historia ha desempeñado la

representación artística de la guerra, comprueba la transformación del papel social del artista, ahora como creador de procesos sociales y representante de una comunidad que necesita expresarse y encontrar un recurso de autoexploración.

Bibliografía

- ACUÑA, Ruth. *Entre trazos y sombras*. En ALCÁNTARA HERRÁN, Pedro (ed.). Alcántara. Cali: Fundación para la Interacción Social de las Artes Visuales, 2013.
- ARMENINI, Giovanni Battista. *Los verdaderos preceptos de la pintura*. Madrid: Ed. de M. C. Bernáldez, 1999.
- ATEHORTÚA CRUZ, Adolfo León. *El golpe de Rojas y el poder de los militares*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2010. Disponible en: <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/download/893/8963>
- BETANCOURT ECHEVERRI, Darío & GARCÍA BUSTOS, Martha Luz. *Matones y cuadrilleros: Origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional, Tercer Mundo Editores, 1990.
- CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Madrid: Ed. de F. Calvo Serraller, 1979.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Estadísticas del conflicto armado en Colombia*. Recuperado de: <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/estadisticas.html>
- Centro Virtual Isaacs. *El zurdo pincel de Pedro Alcántara Herrán*. Cali: Universidad del Valle, 2012. Recuperado de: <https://cvisaacs.univalle.edu.co/plastica/pedro-alcantara/>
- COBO BORDA, Juan Gustavo. *Alejandro Obregón*. En Poliantea, 9. Bogotá: Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano, 2013, pp. 261-297
- Comisión de la Verdad. Recuperado de: <https://comisiondelaverdad.co/>
- El Tiempo. *Cuerpos que hablan de Luis Caballero*. Bogotá: 1995. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-344292>
- FALS BORDA, Orlando; GUZMÁN CAMPOS, Germán & UMANA LUNA, Eduardo *La Violencia en Colombia. Estudio de un Proceso Social*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1963.
- HERNÁNDEZ BONILLA, Juan Miguel. Los secretos del Bogotazo 75 años después. *El País*. 9 de abril de 2023. Tomado de: <https://elpais.com/america-colombia/2023-04-09/los-secretos-del-bogotazo-75-anos-despues-ni-turba-enardecida-ni-complot-internacional-para-matar-a-jorge-eliecer-gaitan.html>

- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. *La guerra en el arte de las vanguardias del siglo XX (una aproximación a la representación del horror en la pintura vanguardista)*. En: CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia; RINCÓN GARCÍA, Wifredo (Coords.). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC, 2009, pp. 223-232.
- LOMAZZO, Gian Paolo. *Scritti sulle arti*. Florencia: Ed. De R. Ciardi, 1974.
- LUNA, Juan J. *Guerra y pintura en las colecciones del Museo del Prado. Desde el siglo XVI a Goya*. En: CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia; RINCÓN GARCÍA, Wifredo (Coords.). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC, 2009, pp. 17-36.
- MÁRQUEZ CRISTO, Gonzalo. *Augusto Rendón: Entre el amor y el espanto*. En Augusto Rendón Página Oficial. Recuperado de: <http://augustorendon.blogspot.com/>
- MEDINA, Álvaro. *Alejandro Obregón, Germán Londoño y el tema de la violencia en el arte colombiano*. En Palimpsestvs, 3. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003, pp. 130-140.
- MEDINA, Álvaro. *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1999.
- MEDINA, Álvaro. *La política, la violencia y sus repercusiones en el arte colombiano, 1948-1956*. En Revista Letral n°22. Granada: Universidad de Granada, 2019, pp. 286-316.
- PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Buenos Aires, 1944.
- PLAZA, Oscar. *Corrupción estructural: El caso del narcotráfico en Colombia*. En: Revista de Ciencia Política, Vol. 36. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Instituto de Asuntos Públicos, 1998, pp. 137-153.
- PORTÚS, Javier. *Misericordias de la guerra: de Brueghel a Velázquez*. En GARCÍA, Bernardo (Ed.). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*. Madrid: Editorial Complutense, 2006, pp. 3-18.
- Red Cultural del Banco de la República en Colombia. *Enciclopedia Banrepcultural*. Recuperado de: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Acuerdo_de_Paz
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. *Representación de la guerra en la pintura española: de la épica heroica al desastre moral*. En CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia; RINCÓN GARCÍA, Wifredo (Coords.). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC, 2009, pp. 129-140.

- RUBIANO, Elkin. *El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia*. En: Revista Karpa, 8. Bogotá: Esfera Pública, 2015. Recuperado de: <https://esferapublica.org/arte-contexto-violencia/>
- SASTRE, Alfonso. *Arte como construcción*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- SCHUSTER, Sven. *Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria*. En: Revista de Estudios Colombianos, 37-38. Bogotá: Asociación de colombianistas, 2011, pp. 35-40.
- TAWSE-SMITH, Diane. *Conflicto armado colombiano*. En: Desafíos, 19. Bogotá: Universidad del Rosario, 2008, pp. 270-299.
- TORO CALONJE, Alejandra. *La presencia de la ausencia. Cuerpo y Arte en la construcción de paz: la danza como forma de revisibilización de víctimas de desaparición en el conflicto armado colombiano*. Granada: Universidad de Granada, Instituto de la Paz y los Conflictos, 2017.
- Universidad de los Andes. *Caballero erótico*. Bogotá: Facultad de Arte y Humanidades, 2022. Recuperado de: <https://uniandes.edu.co/es/noticias/arte-y-fotografia/luis-caballero-erotico>
- URUEÑA LÓPEZ, Jorge Eduardo. *Las representaciones de la violencia colombiana en las obras de Beatriz González realizadas entre el periodo 1991-2009*. En: PARDO ABRIL, Neyla Graciela & OSPINA RAIGOSA, Luis Eduardo (Comp.). *Miradas, lenguajes y perspectivas semióticas. Aportes desde América Latina*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2017, pp. 269-282.
- VALENCIA, Alonso. *El Acuerdo de paz con el M-19*. En: RTVC. Señal Memoria, 2022. Recuperado de: <https://www.senalmemoria.co/articulos/acuerdo-de-paz-m19>
- VALENCIA GUTIÉRREZ, Alberto. *La Violencia en Colombia de M. Guzmán, O. Fals y E. Umaña y las transgresiones al Frente Nacional*. Bogotá: Revista Colombiana de Sociología, 35, 2012, pp. 15-33.
- Subgerencia Cultural del Banco de la República. *El Frente Nacional*, 2015. Recuperado de: http://www.banrepultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/politica/el_frente_nacional

Anexo de figuras



Figura 1. Rafael Sanzio. *Batalla del Puente Milvio*, 1520-1524, Museos Vaticanos, Sala de Constantino. Tomado de: Web Musei Vaticani.



Figura 2. Tiziano. *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, 1548, Museo del Prado, P000410. Tomado de: Web Museo Nacional del Prado.



Figura 3. Vicente Carducho. *Victoria de Fleurus*, 1634, Museo del Prado, P000635. Tomado de: Web Museo Nacional del Prado.



Figura 4. Juan Bautista Maíno. *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, 1634, Museo del Prado, P000885. Tomado de: Web Museo Nacional del Prado.



Figura 5. Pieter Bruegel El Viejo. *El triunfo de la muerte*, 1562-1563, Museo del Prado, P001393. Tomado de: Web Museo Nacional del Prado.



Figura 6. Jacques Callot. *Les misères et les malheurs de la guerre*, 1633. Tomado de: Web Musée d'Art de Joiette.



Figura 7. Diego Velázquez. *Marte*, h. 1638, Museo del Prado, P001208. Tomado de: Web Museo Nacional del Prado.



Figura 8. Pedro Pablo Rubens. *Los horrores de la guerra*, 1638, Palazzo Pitti. Tomado de: Wikipedia.



Figura 9. Francisco de Goya. *Estragos de la guerra*. En *Desastres de la guerra*, h. 1810 – 1815, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tomado de: Web Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Figura 10. Pierre Albert – Birot. *La Guerre*, 1916, Centre Pompidou, AM1977-639. Tomado de: Web Centre Pompidou.



Figura 11. Esteban Francés. *Alambradas*, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, DO02082. Tomado de: Web Museo Reina Sofía.



Figura 12. Pablo Ruiz Picasso. *Guernica*, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, DE00050. Tomado de: Web Museo Reina Sofía.



Figura 13. Jean Fautrier. *Tête d'otage n°1*, En Cabezas de Rehenes, 1943-1945. Tomado de: Dexedrina.



Figura 14. Sady González. *Vehículo quemado*, Bogotá, 9 de abril de 1948, 1948, Red cultural del Banco de la República de Colombia. Tomado de: Banrepcultural.



Figura 15. Fundación Luis Carlos Galán. *Luis Carlos Galán*. Tomado de: Pontifica Universidad Javeriana de Colombia.



Figura 16. Fernando Botero. *Pablo Escobar muerto*, 2006, Museo de Antioquia. Tomado de: Web Museo de Antioquia.



Figura 17. Toma del Palacio de Justicia, 6 de noviembre de 1985. Tomado de: Revista Semana.



Figura 18. Firma de los Acuerdo de Paz de Colombia, 2016. Tomado de: Diario Público.

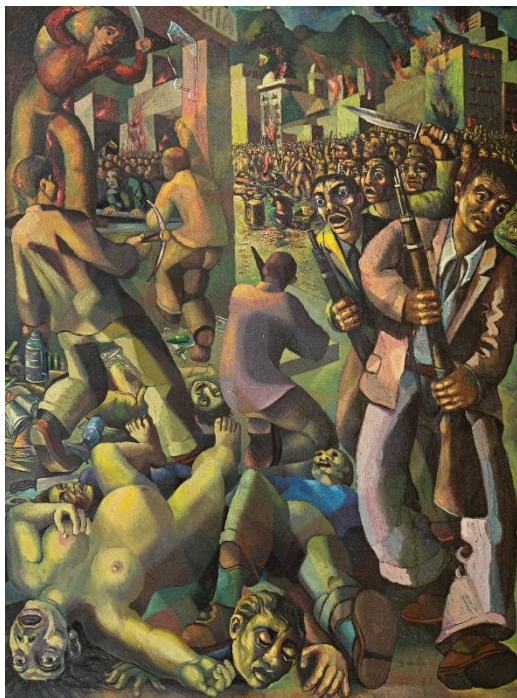


Figura 19. Alipio Jaramillo. *9 de abril*, 1948. Tomado de: Sothebys.



Figura 20. Alejandro Obregón. *Masacre 10 de abril*, 1948, Colección de la Sociedad Colombiana de Arquitectos. Tomado de: Museo Nacional de Colombia.



Figura 21. Enrique Grau. *El tranvía incendiado*, 1948.
Tomado de: Revista Semana.



Figura 22. Sady González. *Tranvía en llamas*, 1948. Tomado de: Alcaldía de Bogotá.



Figura 23. Débora Arango. *Masacre del 9 de abril*, 1948, Museo de Arte Moderno de Medellín. Tomado de: Arte vs Poder.



Figura 24. Sady González. *Cementerio central de Bogotá, abril de 1948*, 1948, Red cultural del Banco de la República de Colombia. Tomado de: Banrepcultural.



Figura 25. Pedro Nel Gómez. *Recuerdos de la violencia*, h. 1954. Tomado de: MutualArt.



Figura 26. Débora Arango. *Cementerio de la chusma*, s.f., Museo de Arte Moderno de Medellín. Tomado de: Museo de Arte Moderno de Medellín.



Figura 27. Débora Arango. *La salida de Laureano*, h. 1953, Museo de Arte Moderno de Medellín. Tomado de: Revista Estado.



Figura 28. Débora Arango. *Huelga de estudiantes*, 1954, Museo de Arte Moderno de Medellín. Tomado de: Museo de Arte Moderno de Medellín.



Figura 29. Alejandro Obregón. *Velorio para un estudiante muerto*, 1956, Art Museum of the Americas. Tomado de: Google Arts & Culture.



Figura 30. Alejandro Obregón. *La Violencia*, 1962, Colección Biblioteca Luis Ángel Arango. Tomado de: Periódico El Tiempo.



Figura 31. Carlos Correa. *Violencia*, h. 1950, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquía. Tomado de: Revista Credencial.



Figura 32. Ignacio Gómez Jaramillo, *La furia y el dolor*, 1954, Colección Margot Villa de Gómez Jaramillo. Tomado de: Revista Credencial.



Figura 33. Marco Ospina. *Violencia II*, 1955. Tomado de: El Tiempo.



Figura 34. Pedro Alcántara Herrán. *Son sombra de guerreros*, 1971, Colección Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali. Tomado de: Web Pedro Alcántara Herrán.



Figura 35. Augusto Rendón. *Tríptico de La Gabarra*, h. 1999. Tomado de: Web Augusto Rendón.



Figura 36. Luis Caballero Holguín. *Sin título*, ca. 1983, Colección Banco de la República. Tomado de: Banrepcultural.



Figura 37. Beatriz González. *Una golondrina no hace verano*, 1992. Tomado de: Universidad de los Andes.

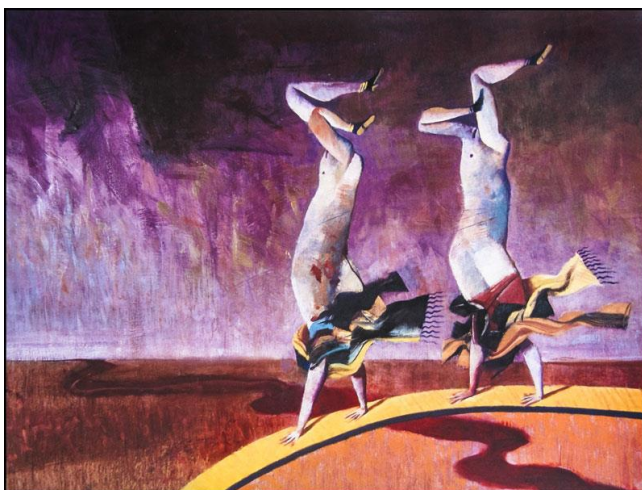


Figura 38. Germán Londoño. *Dos niñas caminando por un río de sangre*. En serie *Como un río de sangre*, 2000. Tomado de: Web Germán Londoño.