

**Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires  
Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)  
Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta  
Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi  
Docentes Ayudantes:  
    Lic. Pablo Fasce  
    Lic. Agustín Díez Fischer  
Jornadas de la Cátedra en Fundación Proa**

**La violencia distanciada. El tratamiento del conflicto  
armado colombiano en las obras de Juan Manuel  
Echavarría y Miguel Ángel Rojas**

**Belén Coluccio  
Nilce Cothros  
Irene Mangiarotti**

**Segundo Cuatrimestre de 2015**

*Y por mi parte, poco más.  
 Seguir mirando por el rabillo del ojo  
 En la periferia del ojo se encienden fuegos nuevos.  
 Por las zonas fuera de foco entra lo que no tiene nombre (...)  
 Desde el rabillo del ojo se renueva el mundo.  
 Eva Lootz, Lo visible es un metal inestable*

*Nos encontrábamos participando de la visita guiada en la exposición Daros Latinamerica. Antes de comenzar, la guía había advertido al grupo que algunas de las obras podrían resultarnos incómodas, sonando como casi un desafío. Al llegar a la sala 3, una de las mujeres del grupo se detuvo frente al video Limpieza Social de Regina José Galindo y exclamó en tono de reproche: “¿Esta obra no produce ningún sentimiento positivo! ¿Es arte? ¿Desde cuándo es arte ver el sufrimiento de otros?”. Rápidamente se produjo un alboroto en el grupo, que derivó en un debate. Para calmar las aguas, la guía nos propuso ver el video Bocas de Ceniza de Juan Manuel Echavarría. El espacio donde se mostraba era pequeño, nos acomodamos y la guía nos invitó a cerrar los ojos. Fue entonces que los sonidos y las letras de las canciones trajeron un territorio de belleza y horror que inundó la sala. Se produjo un silencio profundo, contrastante con el griterío anterior, que nos hizo compartir un momento de recogimiento. Luego, la visita continuó tranquilamente. Las obras de José Galindo y de Echavarría nos habían brindado dos experiencias distintas frente a la violencia y el dolor de los otros.*

*Daros Latinamerica*, exhibición curada por Rodrigo Alonso y Katrin Steffen, se presentó en la Fundación Proa de Buenos Aires entre julio y septiembre de 2015. La colección Daros, nacida en Suiza en 2000, es una de las más importantes en materia de arte latinoamericano contemporáneo y cuenta con más de mil obras que datan de los años sesenta a la actualidad. Las obras seleccionadas para la exposición en Proa se organizaron alrededor de tópicos como las tensiones geopolíticas, la violencia tanto pública como privada, las resistencias y utopías, y el cuerpo como sede del conflicto social. Fueron las obras de la sala 3 y la experiencia antes narrada las que motivaron las preguntas iniciales de este trabajo: ¿Qué estrategias usa el arte para representar la violencia? ¿Puede la obra tener incidencia sobre las situaciones violentas? ¿Es posible capturar en una obra el horror y el dolor de una masacre? ¿Por qué es necesaria la evocación del dolor ajeno? ¿Qué vínculos genera la obra entre artista, víctima y espectador? ¿Puede el arte permitirnos acceder a una reflexión sobre la historia política contemporánea?

En este trabajo nos acercaremos a algunos de estos interrogantes a través del análisis del video *Bocas de ceniza* Juan Manuel Echavarría, y de las fotografías *David n°2* y *David n°5* de Miguel Ángel Rojas, obras que tratan un caso de violencia muy particular para la historia de Latinoamérica: la guerrilla colombiana.

### **Violencia y representación**

Son numerosos los autores que han indagado en la relación entre la violencia y su representación en la modernidad occidental. A continuación realizaremos un breve recorrido por algunas de las posturas e ideas acerca de esta problemática.

Primeramente, si bien no aborda específicamente el tema de la representación, señalaremos el texto de Walter Benjamin *Para una crítica de la violencia* como fundacional. Benjamin inicia su ensayo exponiendo la relación entre violencia y derecho jurídico como centro neurálgico del funcionamiento y desarrollo de la sociedad moderna. Según el autor, la instauración y conservación de instituciones de poder se basa en la posibilidad que éstas tienen de ejercer y monopolizar la violencia: “Si decae la conciencia de la presencia latente de la violencia en una institución jurídica, ésta se debilita” (Benjamin, 1921: 9). De esta manera, todo orden social basado en una instrucción jurídica implica, en última instancia, un control violento sobre la vida de los sujetos. Benjamin devela la tríada que a través de la justicia, legitima la violencia para alcanzar o conservar el poder: “(...) desde el punto de vista de la violencia, que es la única que puede garantizar el derecho, no existe igualdad, sino -en la mejor de las hipótesis- poderes igualmente grandes”. El análisis de Benjamin resulta interesante de contrastar en el contexto de las obras que vamos a analizar, en tanto, hay una lucha de poderes que intentan legitimarse desde la violencia pero que, en el caso de los grupos armados clandestinos, se ubican por

fuera de toda noción de derecho jurídico. El texto de Benjamin nos devuelve una conflictividad a nuestra pregunta por la representación en tanto si la violencia se encuentra invisibilizada en el centro del funcionamiento de la sociedad moderna, ¿Cómo es posible representarla?

La representación de la violencia como hecho político y contemporáneo no es materia exclusiva del arte. Existen distintos acercamientos posibles, tales como los del fotoperiodismo, el archivo documental, el testimonio y los medios de comunicación masiva. Georges Didi-Huberman, en *Imágenes pese a todo*, toma el caso de cuatro fotografías de las propias víctimas de los campos de exterminio nazi. Frente al horror del Holocausto, el autor afirma que no es inmoral representarlo, sino que es un acto necesario y moral acercarnos a sus hechos. Se debe hablar de lo “indecible” y de lo “impensable”, imaginar los sucesos horrorosos del pasado es un imperativo ético del presente. Destaca el poder de las imágenes y el lenguaje como disparadores del acto reflexivo: “(...) en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos –el lenguaje y la imagen– son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación” (Didi-Huberman, 2004:49). Sin embargo, fue frente a la ferocidad de ese mismo hecho histórico que Theodor Adorno anuló la posibilidad de la expresión artística en un contexto semejante pronunciando su famosa sentencia: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”.

La fotografía documental, otro modo posible de representación de la violencia, es analizada por Susan Sontag en su ensayo *Ante el dolor de los demás* desde la dimensión receptiva. La autora parte de señalar la falacia del argumento que establece que el exceso de imágenes del horror en la era moderna vuelve insensibles a los espectadores. Sontag aclara,

por un lado, que el exceso en el consumo de imágenes no es una realidad universal sino un modo propio de las regiones más opulentas del mundo “(...) donde la gente goza del dudoso privilegio de ser espectadora, o de negarse a serlo, del dolor de otras personas (...)” (Sontag 2003: 48). Por otro lado, la autora despoja a las fotografías de un supuesto poder transformador inmanente que remediaría la ignorancia del espectador sobre la historia y las causas del sufrimiento. Sontag limita el poder de la fotografía a habilitar al espectador otra manera de relacionarse con la agresividad del mundo y la posibilidad de disparar una reflexión sobre las estructuras que perpetúan la violencia. Lo fundamental de la propuesta de Sontag es que limitar el alcance de la imagen sobre la realidad presenta a los espectadores un terreno para activar otros modos de incidir en la realidad donde las imágenes son medios, pero no fines en sí mismos con poderes absolutos. “Las imágenes han sido denostadas como el medio a través del cual se mira el sufrimiento a distancia (...) Pero mirar sin la mediación de una imagen es sólo mirar, de todos modos. (...) apartarse de la agresividad del mundo es lo que nos permite la observación y la atención electiva. (...) Nada hay de malo en apartarse y reflexionar. Nadie puede pensar y golpear a alguien al mismo tiempo” (Sontag 2003: 51). La autora insiste en que si bien la fotografía puede ayudarnos a acceder a la reflexión, la indignación moral y la compasión, éstas no pueden determinar el curso de la acción; es decir, la fotografía no puede suscitar por sí misma un cambio. De esta manera, Sontag propone revisar el modo en que como espectadores nos relacionamos con las representaciones de la violencia y las demandas que le hacemos a la imagen en tanto poder. La autora insiste en mantener activa la autonomía entre realidad y representación: no podemos exigirle a la representación que modifique eso que nos horroriza de la realidad.

En este sentido, Carmen Bernárdez Sanchís afirma que “el arte ha asumido ser representación como función legítima para mostrar y forzar una conciencia crítica y un rechazo de la violencia” (Bernárdez Sanchís, 2005: 84). Para representar la violencia cada obra plantea una estrategia que le es propia, valiéndose de recursos tales como el símbolo, la alegoría, la metáfora y la metonimia, o mediante la imagen explícita del desastre (Bernárdez Sanchís, 2005: 84). La mostración de la violencia a través de los distintos lenguajes artísticos no deja de ser, por su propia naturaleza, ficción y representación. Sin embargo, según la autora, esta característica no impide que el arte pueda aproximarnos al hecho violento de manera válida y efectiva, en ocasiones generando en el público una necesidad de memoria y justicia. De este modo, el arte puede ofrecer al espectador “una experiencia única especialmente intensa, ante la que muchas veces éste se sentirá desarmado, empujado a hallar en sí mismo resonancias interiores que le hagan redescubrir su propia sensibilidad, su propia fragilidad como ser humano” (Bernárdez Sanchís, 2005: 85).

Slavoj Žižek, en la introducción de *Sobre la violencia, seis reflexiones marginales* señala a la obra de arte como una posibilidad de acceder al problema de la violencia desde una perspectiva diferente, desde una “mirada al sesgo”:

Hay razones para mirar al sesgo el problema de la violencia. Mi premisa subyacente es que hay algo inherentemente desconcertante en una confrontación directa con él: el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar. Un análisis conceptual desapasionado de la tipología de la violencia debe por definición ignorar su impacto traumático (Žižek, 2008:12).

En este ensayo, Žižek desarrolla una crítica a la violencia de la sociedad contemporánea distinguiendo dos tipos de violencia: la violencia *subjetiva*, directamente visible y causada por un agente fácilmente identificable y la violencia *objetiva*, inherente al funcionamiento de nuestros sistemas económicos y políticos. La cuestión es que ambas

violencias no pueden verse desde el mismo punto de vista, ya que la violencia subjetiva sólo puede percibirse en un nivel cero de violencia. La violencia objetiva se percibe como un estado “normal” de las cosas, cuando es en realidad el agente productor de los hechos violentos subjetivos (Žižek, 2008: 9-10). El autor plantea el distanciamiento como una estrategia necesaria para desentrañar el dilema. En este sentido, el arte puede mostrar la violencia mediante su descontextualización, al extraer de la confusa realidad la forma interior. El arte, para Žižek es capaz de evocar el modo en que el terror afecta la subjetividad (Žižek, 2009: 15). Por ello, propone una corrección de la famosa frase de Adorno: no es la poesía lo que es imposible después de Auschwitz sino más bien la prosa, pues la poesía trata siempre acerca de algo que no puede ser nombrado de forma directa (Žižek, 2009: 13).

Consideramos que en las obras seleccionadas en este trabajo se desarrollan diversas estrategias para construir una “mirada al sesgo” de la problemática del conflicto armado en Colombia. A continuación, profundizaremos en identificar dichas estrategias y sus implicancias.

### **La violencia en Colombia**

El conflicto armado colombiano se desató en 1948 con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y continúa hasta la actualidad. Los agentes de la disputa y las responsabilidades de los hechos violentos pueden encontrarse tanto entre los grupos guerrilleros como entre los grupos militares y paramilitares.

Alexander Cotte Poveda en *Una explicación de las causas económicas de la violencia en Colombia* señala como origen del enfrentamiento a la “(...) confrontación de las élites por imponer desde el Estado un modelo de modernización” (Cotte Poveda, s/f: 3),

generando a principios de la década de 1950 episodios de violencia entre Conservadores y Liberales. Dicho conflicto, eminentemente urbano, era, además, “una lucha de clases, de costumbres políticas y de tierras” (Roca, 2001: 58). Hacia los años setenta se trasladó también hacia a las áreas rurales y tuvo un viraje significativo con la aparición de las guerrillas de izquierda. En los años ochenta se inició la producción masiva de coca y amapola y la incorporación de redes de narcotráfico como estrategias de financiamiento de las guerrillas y de los grupos paramilitares. Frente a una creciente demanda del mercado internacional, Colombia pasó a ser uno de los principales productores de drogas ilícitas del cono sur, lo que dio origen a los “carteles”, que luchan por hacerse del control del negocio.

La presencia de estructuras organizadas que recurren a la violencia genera una dinámica progresiva de acciones violentas que se expanden más allá de los actores inicialmente implicados y que tienden a perdurar en el tiempo. Esta violencia encuentra su máxima forma de expresión en el homicidio, que se registra con mayor precisión y periodicidad, aunque también se pueden reconocer otras expresiones como lesiones, maltrato, desplazamiento masivo de personas y abandono de la actividad productiva (Cotte Poveda, s/f: 3). Las causas del conflicto son variadas y complejas y las estrategias para su resolución definitiva no han sido aún encontradas. Cotte Poveda señala que ciertas fallas importantes en el funcionamiento de los procesos democráticos “(...) han llevado a que grupos numerosos de la población se sientan excluidos del manejo de las cuestiones públicas, discriminados en el ejercicio de la justicia (...) al tiempo que son frecuentes los comportamientos abusivos de (...) grupos cerrados [que] se apropian de espacios y bienes públicos para su propio provecho utilizando la fuerza” (Cotte Poveda, s/f: 12).

Como consecuencia de la permanencia del conflicto las imágenes de muertes han pasado a ser moneda corriente en la televisión y en la prensa colombianas. José Roca señala



que esta exposición sistemática fue formando una cultura visual de la violencia y un anestesiamiento de la sensibilidad visual de los colombianos (Roca, 2001: 58). Para José Alejandro Restrepo, el conflicto implica “(...) una gran cantidad de problemas no resueltos que se han venido acumulando y como consecuencia, las violencias se han potenciado en intensidad y en diversidad (violencia política, económica, cultural, etc.)” (Restrepo, 2006:14). En este contexto, se puede pensar en un rol para la obra de arte: desarrollar estrategias de representación que den cuenta de la permanencia y magnitud del conflicto y aborden sus efectos sin pasar por los lugares comunes.

### **Bocas de ceniza**

*Bocas de ceniza* de Juan Manuel Echavarría es un video que muestra a una sucesión de campesinos colombianos entonando canciones compuestas por ellos mismos acerca del ataque armado a sus poblaciones. A través de la obra el artista abre un terreno de comunicación entre los cantantes y el espectador. Los campesinos, que son a la vez testigos y víctimas, nos comparten sus historias mirando fijamente a la cámara, mientras que Echavarría oficia de intermediario, “está presente (...) sólo como alguien que escucha con empatía” (Reuter, 2005:7). La voz que enuncia las masacres es la de quien ha sufrido la violencia y cada canción está antecedida por una placa con el nombre del cantante. Esto permite acceder a una concepción diferente de la condición de víctima: frente al dolor, estos campesinos no aparecen pasivos o paralizados, sino que, por el contrario, están produciendo discurso, interpretando los sucesos vividos y siendo agentes del presente. Estos sujetos se presentan a sí mismos defendiendo su identidad frente al anonimato de ser una víctima más de una violencia endémica. De esta manera, Echavarría incorpora desde su obra la vivencia personal y emocional de los campesinos a un relato histórico del conflicto.

Otra estrategia que utiliza el artista es la introducción del componente popular a través de la presencia de los ritmos de raíces afrocolombianas y de ciertas frases que aluden a la religiosidad. Expresiones como “¡Señor! Tú me salvaste la vida/ (...) Quiero vivir para cantarte/ Señor Quiero vivir para alegrarte” que aparecen en los cantos, incorporan la posibilidad impensada de la alegría como resistencia a la violencia sistemática. Las formas propias de lo popular permiten acceder, de este modo, a una interpretación diferente del conflicto, presentando experiencias alternativas pero muy activas sobre la historia y el territorio colombianos.

Con respecto al título, éste añade una dimensión histórica a la obra. “Bocas de Ceniza” es el nombre otorgado a la desembocadura del Río Magdalena, por el cual se realizó la conquista española de Colombia, y que actualmente se ha convertido en uno de los focos del narcotráfico. El título funciona como una metáfora simple: las bocas son las de los cantores y las cenizas, lo que queda en las poblaciones después de los bombardeos. De esta manera, es posible enhebrar una genealogía de la violencia que superpone memorias que perviven en un mismo territorio. La violencia en Colombia se ve como categoría expandida que atañe tanto al colonialismo como a las actuales democracias de América Latina: “La interacción entre la geografía y la historia involucra así una interacción entre el pasado y el presente sino también entre el presente y el futuro” (Coronil, 1998: 144).

En *Bocas de Ceniza* accedemos al horror desde la belleza y la descontextualización. Echavarría elige presentar a cada cantante en un despojado primer plano con fondo blanco. La evocación del hecho de violencia que generan los cantos contrasta con la ausencia de referencias espacio-temporales en la composición interna del plano. Ese contraste invita al espectador a reponer con la imaginación lo que se describe muy detalladamente desde las

letras pero que, sin embargo, no se muestra. La imaginación del espectador completa la obra en tanto reconstruye el suceso violento. Lo *indecible* (Didi-Huberman: 2004) se hace presente con la activación del pensamiento.

De esta manera, Bocas de Ceniza nos propone tres estrategias para abordar la violencia: descontextualizar, relatar e imaginar instancias que emancipan del horror y permiten articular un primer pedido de justicia. Los rostros de los campesinos con sus ojos transparentes de lágrimas interpelan directa pero suavemente al espectador; es en sus *bocas de ceniza* donde renace, como ave fénix, la propia enunciación.

### **El *David* de Miguel Ángel...Rojas**

La serie fotográfica del *David* de Rojas plantea la cuestión del cuerpo como materialidad sobre la que se inscriben las secuelas de la violencia. El artista conoció a un campesino cuya pierna fue mutilada por una mina que le quebró las patas y le propuso posar como el *David* de Miguel Ángel. El joven aceptó a pesar de desconocer dicha escultura y Rojas construyó una serie de doce fotografías en tono sepia de este *David* mutilado.

La exposición del cuerpo fragmentado es un tópico recurrente en el arte colombiano de las últimas décadas y ha sido ampliamente interpretado por críticos e investigadores. Sandra Silva-Cañaveral en el artículo *La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte* considera el cuerpo no sólo como elemento inmediato sobre el que recae la violencia, sino también como imagen: “el arte comporta discursos que disponen del cuerpo como superficie cartográfica, territorio expresable del dolor, gesto de la violencia, símbolo de resistencia, conjunto biológico en el que residen sentimientos de repulsión y de deseo, objeto e imagen” (Silva-Cañaveral, 2012: 47-48). El cuerpo se convierte en la evidencia permanente del dolor al presentarse en su dimensión irreversible: el cuerpo fragmentado no

puede volver ser como antes, el suceso violento lo modifica para siempre. La fotografía del cuerpo mutilado es una pregunta obstinada por la parte que falta y su destino, una pregunta por las responsabilidades de esa pérdida.

La obra de Rojas es tanto un documento como una cita y este doble juego pide al espectador desarrollar distintas implicancias de la imagen. Los *David* hacen referencia directa a los ideales clásicos de belleza, armonía y proporción, pero en este caso, al cuerpo heroico del David le falta una pierna. La mutilación es consecuencia directa de la guerra, de la historia política; la pose clásica ubica al cuerpo en una narración de la historia de la cultura. La fotografía mantiene su carácter de testimonio al tiempo que avanza sobre la tradición cultural de Occidente. Si el *David* de Miguel Ángel Buonarroti es un ícono de la grandeza política de Florencia, el de Rojas es un anti-monumento que critica cómo el arte de Occidente muchas veces se yergue como estandarte de la violencia subyacente. En la historia de la cultura también podemos encontrar la pervivencia de las condiciones que posibilitan la *violencia objetiva* que menciona Žižek. En las fotografías de Rojas no sabemos si acaso David ya perdió la lucha contra el gigante Goliat o si el gigante es la guerra misma. Este *héroe mutilado* es un anclaje cínico que expresa lo absurdo de los conflictos violentos.

La estrategia de Rojas es, entonces, hacerse con otro símbolo cultural (el David de Buonarroti) para abordar la violencia. En este caso, la “mirada de soslayo” se da desde un apropiacionismo formal. Esa doble realidad de documento y cita que la obra presenta en tensión, pide una lectura interconectada. En este sentido, la obra de Rojas no pierde el carácter testimonial pero trasciende la historia particular de ese soldado para armar, nuevamente, una imagen distinta de la condición de víctima.

## Conclusiones

En este trabajo indagamos sobre algunos de los recursos del arte contemporáneo para representar la violencia. Distinguimos que el distanciamiento puede ser una estrategia para construir una percepción alternativa sobre los modos en que ésta se desarrolla y se perpetúa. En las obras de Rojas y Echavarría se acude al distanciamiento con el hecho que se narra para, paradójicamente, posibilitar un encuentro entre espectadores y víctimas. Las obras actúan como una plataforma vincular que elude los discursos y representaciones hegemónicas para ofrecernos el cuerpo herido (física y psicológicamente) como interlocutor directo y principal. Los artistas también acuden a lo bello: a las canciones de melodía suave de los ritmos afroamericanos, y a la postura “aurática” del *David*. En estas obras no apreciamos la violencia descarnada, sino que esta se esconde, se retrae y toma magnitud en los recursos artísticos. Y es efectivamente este ocultamiento lo que permite el desvelamiento de lo terrible, lo que enuncia lo indecible: es en las lágrimas que se resbalan por las canciones sobre las masacres, es la mirada sobre un cuerpo que termina *antes*, donde lo real y el horror se hacen evidentes. Una imagen o una filmación del hecho explícito no podrían ubicarnos mejor en la escena.

En *Bocas de ceniza* y en el *David* ambos artistas manifiestan sus interpretaciones al tiempo que posibilitan a las víctimas un espacio en donde exhibir su propia construcción de sentidos y símbolos sobre lo ocurrido. Los campesinos y el joven mutilado ofrecen sus relatos y sus cuerpos para abrir un diálogo sensible con el espectador. En ambas obras los hechos violentos no se muestran de manera explícita pero no a causa del olvido, sino como una estrategia para fomentar en el público la actividad del recuerdo.

Finalmente, consideramos a las obras analizadas actuando en un entramado que incluye los medios de comunicación masiva, los discursos de los distintos actores políticos,

los relatos de las víctimas y de las comunidades campesinas, las interpretaciones del conflicto que se generan fuera de Colombia, etc., a fin de desarmar las condiciones de jerarquía, en términos de verdad o relevancia, que algunos discursos intentan imponer sobre otros. Sin dejar de asumir que la representación artística de un hecho sociohistórico implica una interpretación de dicho suceso, la obra de arte puede actuar como agente descentralizador de los discursos hegemónicos y hacer evidente el vacío conceptual que hay detrás de ellos. Ese vacío no es, ni más ni menos, el vacío que deja tras de sí la violencia. Es necesario mirar de frente ese vacío para empezar a imaginar otros escenarios posibles para América Latina.

## Bibliografía

ROJAS, Miguel Ángel

2007 *David* [en línea, consultado 01-09-2015], disponible en: [http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/vitrina\\_miguel\\_angel\\_rojas.pdf](http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/vitrina_miguel_angel_rojas.pdf)

ARCOS PALMA, Ricardo

2008 “El David de Miguel Ángel en Bogotá”, *Revista Escáner Cultural* [en línea, consultado 01-09-2015], disponible en: <http://www.revista.escaner.cl/node/698>

BANDIERI, Bárbara

2013 “Cuando el horror nos convoca. La visibilización de la masacre” en Elena Oliveras (coord.), *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*, Buenos Aires: Emecé arte.

BENJAMIN, Walter

1921 *Para una crítica de la violencia*, [en línea], [consultado 01-09-2015] disponible en: [http://www.ddooss.org/articulos/textos/walter\\_benjamin.pdf](http://www.ddooss.org/articulos/textos/walter_benjamin.pdf)

BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen

2005 “Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX” en Valeriano Bozal (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid: La balsa de la Medusa.

CORONIL, Fernando

1998 “Más allá del occidentalismo: hacia categorías geohistóricas no-imperialistas” en Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (coord.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México: University of San Francisco.

COTTE POVEDA, Alexander

s.f *Una explicación de las causas económicas de la violencia en Colombia* [en línea], 1-15, [consultado 01-09-2015] disponible en: [http://temporal.ucp.edu.co/desarrollohumanoy paz/old/modulos/encuentrosnacionales/lasotrasviolencias-laotrapaz/aALEXANDER\\_COTTE\\_POVEDA.pdf](http://temporal.ucp.edu.co/desarrollohumanoy paz/old/modulos/encuentrosnacionales/lasotrasviolencias-laotrapaz/aALEXANDER_COTTE_POVEDA.pdf)

DIDI-HUBERMAN, Georges

2003 *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós Ibérica [2004]

GAGLIANO, Clément

*Juan Manuel Echavarría* [en línea], 18-21, [consultado 01-09-2015], disponible en: [http://www.jmechavarría.com/pdf/Gagliano\\_Echavarría.pdf](http://www.jmechavarría.com/pdf/Gagliano_Echavarría.pdf)

GIRST, Thomas

2005 *Derrumbando muros. Política y Estética en el arte de Juan Manuel Echavarría* [en línea], 1-11, [consultado 01-09-2015], disponible en: [http://www.jmechavarría.com/pdf/Girst\\_Derrumbando\\_Muros.pdf](http://www.jmechavarría.com/pdf/Girst_Derrumbando_Muros.pdf)

ORDÓÑEZ ORTEGÓN, Luisa Fernanda

2013 "El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano", *Nuevos nómadas* [en línea], abril: 233-242, [consultado 01-09-2015], disponible en: [http://www.ucentral.edu.co/images/editorial/nomadas/docs/38\\_14o\\_el\\_cuerpo\\_de\\_la\\_violencia.pdf](http://www.ucentral.edu.co/images/editorial/nomadas/docs/38_14o_el_cuerpo_de_la_violencia.pdf)

RESTREPO, José Alejandro

2006 "Siempre se ha identificado la violencia con el motor de la historia...", *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia* [en línea], 13-30, [consultado 01-09-2015], disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1091816/language/es-MX/Default.aspx>

REUTER, Laurel

2005 *Réquiem por un país* [en línea], 1-11, [consultado 01-09-2015], disponible en: [http://www.jmechavarría.com/pdf/Reuter\\_Requiem\\_por\\_un\\_pais.pdf](http://www.jmechavarría.com/pdf/Reuter_Requiem_por_un_pais.pdf)

2004 *En conversación: Juan Manuel Echavarría y Laurel Reuter* [en línea], 1-9, [consultado 01-09-2015], disponible en: [http://www.jmechavarría.com/pdf/Reuter\\_Echavarría\\_En\\_Conversacion.pdf](http://www.jmechavarría.com/pdf/Reuter_Echavarría_En_Conversacion.pdf)

ROCA, José

2001 "Flora Necrológica", *Lápiz: Revista Internacional de Arte* [en línea], [consultado 01-09-2015], 178, diciembre: 58-65 disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1092353/language/es-MX/Default.aspx>



SILVIA CAÑAVERAL, Sandra

2012 “La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte”, *Revista Nodo* [en línea], 7, 13: 43-56, [consultado 01-09-2015], disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4014141>.

SONTAG, Susan

2003 *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires: Alfaguara [2003]

TISCORNIA, Ana

2005 *Juan Manuel Echavarría* [en línea], 1-9, [consultado 01-09-2015], disponible en: [http://www.jmechavarría.com/pdf/Tiscornia\\_Echavarría\\_Spa.pdf](http://www.jmechavarría.com/pdf/Tiscornia_Echavarría_Spa.pdf)

ŽIŽEK, Slavoj

2008 *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires: Paidós [2009]