

(pensamiento), (palabra)... Y obra

(Pensamiento), (Palabra) y Obra

ISSN: 2011-804X

phacostas@pedagogica.edu.co

Universidad Pedagógica Nacional

Colombia

Ríos Rincón, Sandra Marcela; Ramos Pérez, Juan Carlos
Memoria, Imagen y Violencia. Rastros de memoria colectiva en el arte pictórico
(Pensamiento), (Palabra) y Obra, núm. 11, enero-junio, 2014, pp. 41-51
Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614165081004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Memoria, Imagen y Violencia.

rastros de memoria colectiva en el arte pictórico

Juan Carlos Ramos Pérez
Sandra Marcela Ríos Rincón

Memoria, Imagen y Violencia.

Rastros de memoria colectiva en el arte pictórico¹

Resumen

¿Es posible rastrear en las imágenes artísticas huellas de memoria colectiva? Para resolver esta cuestión el texto procede a adelantar una revisión documental entre los conceptos de memoria e imagen en el campo artístico-pictórico. Para ello primero presenta algunas ideas generales en relación con la existencia y conformación de una memoria colectiva y se destaca el concepto de *experiencia* y su representación. En este punto, la relación entre el lenguaje, el arte y la memoria, y la manera como cierto tipo de imagen artística puede representar una memoria colectiva en los términos de Halbwachs se presentan como la tesis y apuesta central del artículo. A continuación, se analiza la manera en que la imagen ha sido utilizada desde una perspectiva histórica y cómo, desde esta propuesta, puede ser también una herramienta de desentrañamiento de memoria. Por último, se estudia cómo la violencia —en particular la violencia social y política en Colombia en la segunda mitad del siglo xx— ha sido presentada en términos artísticos siguiendo con un enfoque de memoria colectiva, en este propósito se acude al análisis de tres obras pictóricas de reconocidos artistas colombianos. El artículo concluye sugiriendo la necesidad de analizar la imagen artística pictórica desde una perspectiva que integre varios campos de conocimiento (estético, histórico y antropológico) para identificar en este tipo de producción cultural rastros de una memoria colectiva nacional.

Palabras clave: Imagen, memoria colectiva, historia, arte, violencia política.

Memory, image and violence: Traces of collective memory in pictorial art.

Abstract: Is it possible to trace the collective memory by means of artistic images? In order to address this issue, the text develops a documentary review on the concepts of memory and image in pictorial arts. It starts by presenting some general ideas concerning the existence and formation of a collective memory, underlining the concept of *experience* and its representation. At this point, the relationships between language, art and memory, as well as the particular manner in which a certain type of artistic image may represent a collective memory are taken in the terms of Halbwachs and presented as the main thesis of this article. Then, we analyze how the image has been used from a historical perspective and how it may become a tool for memory unraveling. Finally, we address the ways in which violence -particularly social and political violence in Colombia during the second half of the twentieth century- has been presented in artistic terms, focusing on collective memory. In this regard, an analysis of three paintings of renowned Colombian artists is undertaken. In this regard, an analysis of three paintings of renowned Colombian artists is undertaken.

Keywords: Image, collective memory, history, art, political violence.

¹ El presente artículo recoge algunos de los avances de la investigación: “Imágenes, imaginario y memoria de la violencia en Colombia desde la perspectiva escolar” financiada por la Universidad Nacional Abierta y a Distancia, UNAD, Grupo de Investigación Pedagogía y Ciencias Sociales.

MEMÓRIA, IMAGEM E VIOLÊNCIA. RASTROS DA MEMÓRIA COLETIVA NA ARTE PICTÓRICA.

Resumo: ¿E possível rastejar nas imagens artísticas pistas da memória coletiva? para responder esta questão o texto procede a adiantar uma revisão documental entre os conceitos de memória e imagem no campo artístico-pictórico. Para isso começa apresentando algumas ideias gerais em relação com a existência e conformação de uma memória coletiva e destaca-se o conceito de *experiência* e sua representação. Neste ponto, a relação entre linguagem, arte e memória, e o jeito de como algum tipo de imagem artística pode representar uma memória coletiva nos termos de Halbwachs se apresentam como a tese e a aposta central do artigo. Depois se faz uma análise do jeito como a imagem tem sido utilizada desde uma perspectiva histórica e como, desde esta proposta, pode ser também uma ferramenta de desentranhamento da memória. Por último, se estuda como a violência -em particular a violência social e política em Colômbia na segunda metade do século XX- tem sido representada em termos artísticos seguindo com uma focagem de memória coletiva, e neste propósito se faz um chamado à análise de três obras pictóricas de reconhecidos artistas colombianos. O artigo termina concluindo a necessidade de analisar a imagem artística pictórica desde uma perspectiva que integre vários campos do conhecimento (estético, histórico e antropológico) para identificar neste tipo de produção cultural rastros de uma memória coletiva nacional.

Palavras chave: imagem, memória coletiva, historia, arte, violência política.

Memoria colectiva y lenguaje artístico

El acto de recordar y olvidar es un ejercicio de carácter individual, nadie puede recordar u olvidar por otros y estos recuerdos son los que definen nuestra identidad personal y nuestro lugar en el mundo. No obstante, este proceso no ocurre de manera aislada sino que por el contrario acontece en el interior de un contexto social donde están presentes las instituciones y la cultura, por tanto, aunque la memoria funciona al interior del sujeto es finalmente el contexto social quien le da sentido, creándola y recreándola de acuerdo a las situaciones culturales, económicas y políticas que caracterizan un momento histórico determinado.

Partiendo de esta tesis, que ha sido discutida y matizada en sus múltiples implicaciones, nos acercaremos a la figura de Maurice Halbwachs ya que desde sus textos se desprende toda una tradición sociológica que ha desarrollado el carácter social de la memoria. En su propuesta, las memorias individuales están enmarcadas socialmente de modo inexorable, estos marcos se componen de la representación general de la sociedad, sus valores, representaciones y necesidades, incluyen a su vez la visión del mundo que se sustenta en los valores e ideas que son aceptadas y promovidas por cierto grupo o colectividad. En palabras de Halbwachs: “Solo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva (...) el olvido se explica por la desaparición de estos marcos o de parte de ellos (...)” (2004, p. 172).

Esto implica que lo social está presente incluso en aquellos recuerdos que consideramos más íntimos y personales, de lo cual se deduce que nunca estamos en realidad solos, que nuestro recuerdo es construido con otros y gracias a otros, compartiendo con ellos códigos culturales e ideológicos. Debido a que estos marcos son históricos y cambiantes, en realidad toda memoria es una reconstrucción más que un recuerdo. Y lo que no encuentra lugar o sentido en ese cuadro es material para el olvido (Jelin, 2001).

Ahora bien, la memoria no puede aferrar todos los hechos que se cruzan en la vida diaria de los sujetos, para lo cual funciona un filtro que permite que solo los hechos considerados significativos sean retenidos encuadrándolos en los marcos sociales a los que se refiere Halbwachs. Elizabeth Jelin caracteriza estos hechos y acciones como cotidianos y propios de un comportamiento aprendido rutinariamente, los ubica dentro de una “memoria habitual”. En oposición existe una memoria de hechos “memorables” que al involucrar al sujeto en el campo afectivo y emotivo lo puede empujar a la reflexión y a la búsqueda de sentido, lo cual convierte estos hechos en significativos y dignos de ser recordados, es decir, adquieren su estatus de “memorables”. Estos serán expresados en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera como el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia (Jelin, 2001). Esta forma narrativa puede ser expresada de múltiples maneras, siendo una de ellas el lenguaje artístico, con lo cual habría que anotar que ciertas manifestaciones artísticas pueden dar cuenta de estos hechos memorables que constituyen la memoria colectiva de los grupos y que se encuadran en estos marcos sociales que se sostienen en elementos culturales e ideológicos.

Convencidos de que para el sujeto recordarlo todo es imposible, y que en la sociedad también funciona un criterio de selección para determinar lo que merece ser recordado y la manera como se hará, es necesario destacar el papel que desempeña la memoria en esta permanencia y arraigamiento de ciertos hechos y en cómo son narrados para construir una memoria colectiva que responda a los intereses y condiciones que promueve un grupo social en un momento histórico determinado. A su vez, el olvido mantiene la función opuesta: se encarga de mantener silencios y suscitar la amnesia que permite el borrar en lo colectivo la huella de hechos y personas que no se adaptan a esa imagen impuesta. Por tal razón, todo ejercicio de memoria —al seleccionar lo que debe preservar— tiene implícita también una intención de olvido, que pasa por la omisión y llega al sutil campo de la transformación y adaptación de lo vivido para ser puesto en función de las ideas socialmente aceptadas, que son las que le dan sentido grupal al pasado, y que representan una instancia de la memoria colectiva.

Cuando nos referimos a esta memoria colectiva se vuelve evidente la necesidad de preguntarnos si los sujetos reducen su campo de recuerdo solo a lo que fue *vivido* o si asuntos que no fueron parte de su experiencia de vida también son susceptibles de formar parte de esa memoria colectiva a la que se refiere Halbwachs y que se manifiesta finalmente en ellos. Aunque esta discusión está abierta a múltiples interpretaciones, nosotros nos adscribiremos a la idea de que en los sujetos se lleva a cabo un proceso de *internalización* de hechos pasados que no fueron directamente vividos por él, pero que debido a la influencia de la cultura llegan a formar parte de su experiencia, no como una experiencia directa sino como una de *segundo nivel*, de la cual puede dar cuenta y referirse a ella utilizando los marcos sociales que funcionan en su grupo social con lo cual puede emitir un concepto, una opinión o un juicio con la suficiente seguridad como si esos hechos formaran parte directa de su experiencia vital. El arte, y en particular las obras de arte pictórico, se constituirían entonces, en una expresión narrativa que ayuda a soportar esos marcos sociales y que permite a su vez construir esas experiencias no directas de segundo nivel y que reflejan en última instancia las construcciones intersubjetivas de la memoria colectiva. Jelin afirma:

En el sentido común, la experiencia se refiere a las vivencias directas, inmediatas, subjetivamente captadas de la realidad. Pero una reflexión sobre el concepto de "experiencia" indica que ésta no depende directa y linealmente del evento o acontecimiento, sino que está mediatizada por el lenguaje y por el marco cultural interpretativo en el que se expresa, se piensa y se conceptualiza. (2001, p. 56)

El lenguaje y las expresiones narrativas, tanto las que emergen de los sujetos como aquellas que se ubican en los marcos sociales de interpretación a su alrededor, son las que serán —para el caso de este artículo— nuestro foco de interés. Las imágenes y las obras pictóricas se constituyen en una muestra de expresión narrativa que representa la construcción intersubjetiva que forma la memoria colectiva. El uso del lenguaje —incluyendo el artístico— implica relacionarse con otros sujetos, con otros espacios y con el mundo, para lo cual el sujeto acciona su posibilidad de significación en donde pueda cuestionar lo ya construido (Zemelman, 2012 p. 21).

Al asumir la idea del papel fundamental del lenguaje en la construcción social de la memoria se presenta el asunto de la narrativa como elemento de análisis primordial. La narrativa, desde el punto de vista de marco social de memoria, nos remite a aquellas formas estéticas que son exhibidas socialmente y que cumplen el papel tanto de expresar las características de la memoria colectiva de donde surgen como de ayudar a la formación y refuerzo de esa misma memoria. No obstante, el arte tiene como posibilidad expresar otras memorias alternativas diferentes a las hegemónicas u oficiales en el propósito de destacar aquellos aspectos olvidados o poco enfatizados distanciándose de la visión predominante del pasado que promueve las ideas convenientes a un grupo social determinado. Desde la perspectiva del lenguaje el arte se encuentra entonces en el medio de una lucha por el poder y la memoria.

Partiendo del lenguaje, entonces, encontramos una situación de luchas por las representaciones del pasado, centradas en la lucha por el poder, por la legitimidad y el reconocimiento. Estas luchas implican, por parte de diversos actores, estrategias para “oficializar” o “institucionalizar” una (su) narrativa del pasado. Lograr posiciones de autoridad, o lograr que quienes las ocupen acepten y hagan propia la narrativa que se intenta difundir, es parte de esas luchas. También implica una estrategia para “ganar adeptos” ampliar el círculo que acepta y legitima una narrativa, que la incorpora como propia, identificándose con ella (Jelin, 2001, p. 58).

El estudio del arte, y de sus distintas producciones culturales y expresiones narrativas, va dirigido entonces a analizar el proceso por el cual se construye un conocimiento cultural compartido ligado a una visión del pasado. Se trata de reconocer que la memoria no se presenta sola y desarticulada del contexto social sino que por el contrario son los códigos y el carácter simbólico de la cultura los que la construyen y que ellos se expresan en el arte y en otras producciones culturales. Por tal razón, el arte se convierte en parte de esa estrategia de otorgamiento de sentido que diversos actores sociales promueven. Forma parte de lo que Jelin (2001) ha llamado *vehículos de la memoria* que junto con los libros, monumentos, museos, películas o libros de historia intentan proveer sentido a una cierta memoria que trata de convertirse en hegemónica y cubrir colectivamente a todo el grupo social.

Nuestra apuesta es entender la memoria como una construcción social que existe gracias a que está mediada por el lenguaje y por una narración que la expresa y le otorga sentido. En palabras de Elsa Blair:

La memoria acude al relato para dar una posición, una historia y una identidad al sujeto, pero necesariamente en relación con los otros. El relato de la memoria está entonces permeado y construido a partir de otros relatos, los de esos otros recuerdos y olvidos y los de esas versiones oficiales de la historia. (2002, p. 24)

El relato, en nuestro caso, es entendido desde la perspectiva del lenguaje artístico. Por tanto, nuestra discusión sobre el lenguaje se enfoca en particular en el artístico, entendiéndolo como forma expresiva pero también como recurso de interpretación simbólica en el proceso de construcción (inter)subjetiva en el campo de la memoria. El lenguaje artístico además abre la posibilidad de significación en el sujeto con base en su capacidad para colocarse en situaciones contextualizadas, articuladas y sensibles; se trata de propiciar una discusión en el campo de la subjetividad colocando de presente las necesidades, experiencias, posturas axiológicas e ideológicas, conceptualizaciones, perspectivas de futuro, entre otros planos que ayuden a complejizar la formación (inter)subjetiva. Este propósito se convierte en un desafío de conocimiento en la medida que utiliza un lenguaje (artístico) y un mecanismo (la interpretación de la imagen pictórica) para conformar desde su raíz el acto de pensar (Zemelman, 2012 p. 31).

Imagen histórica e imagen memoria

En este apartado intentaremos configurar algunos elementos útiles, con el propósito de involucrar el criterio de *memoria* en la interpretación de las imágenes en el campo de la historia y particularmente en la violencia social y política en Colombia desde la segunda mitad del siglo xx. Cuando nos referimos a *imágenes* estamos aludiendo a aquellas producciones culturales que hacen uso de lo visual como elemento central de su propuesta expresiva, en el campo artístico son denominadas también como obras pictóricas y tienen un valor tanto estético como simbólico. En nuestro caso particular estudiaremos aquellas que tienen un contenido de carácter histórico o que expresan situaciones relacionadas con el contexto de violencia social que ya hemos enunciado.

En relación con la interpretación que se hace de la imagen nos centraremos en lo que a nuestro juicio corresponde a los dos elementos más significativos de su lectura. El primero se refiere a los aspectos cognitivos que emplean los sujetos en la tarea de delimitar los significados de una imagen y el segundo hace alusión a los aspectos de orden cultural que suscita la imagen y que tienen que ver con asuntos de tipo identitario y de valoración subjetiva.

Con lo anterior afirmamos que el valor de la imagen no solo se presenta en el campo de la construcción cognitiva de significados, sino que también obedece a ciertas condiciones culturales y sociales con las cuales las imágenes son construidas y utilizadas socialmente y que a su vez suponen una propuesta de interpretación y construcción de significados culturales en los sujetos a los cuales se exponen.

En este punto es importante hacer una distinción entre la imagen como fuente de interpretación histórica (*imagen histórica*) y la imagen como reflejo de cierta memoria colectiva (*imagen memoria*). No estamos hablando de dos tipos distintos de imágenes, nos referimos a la manera como las mismas imágenes pueden ser leídas e interpretadas. En las imágenes históricas la obra es puesta desde la perspectiva de fuente de investigación historiográfica (Burke, 2005); mientras que la imagen leída desde la perspectiva de memoria se refiere a la manera como esta ilustra cierto tipo de memoria colectiva y en particular a esos “marcos sociales” que ubican y dan sentido a los recuerdos individuales.

Para ello la distinción antes enunciada entre *imagen histórica* e *imagen memoria* es de especial importancia. Peter Burke hace énfasis en considerar el contexto tanto de producción como de uso de cualquier producto bien sea pictórico, fotográfico, cinematográfico, etc., entendiendo este tipo de producciones como documentos históricos que reflejan un testimonio ocular. Plantea que los historiadores no pueden ni deben limitarse a utilizar las imágenes como “testimonios” en sentido estricto sino que deben dar cabida a lo que llama “impacto de la imagen en la imaginación histórica” lo que permite imaginar el pasado de un modo más vivo (2005, p. 16). La imagen histórica es pues aquella utilizada desde la perspectiva del historiador que intenta encontrar en ella los elementos de juicio suficientes para elaborar la reconstrucción del pasado que más se ajuste a su criterio de verdad histórica y en donde la lectura de la imagen se asume en términos de *explicar* el pasado.²

De la definición del concepto de imagen histórica se desprende un elemento que lo articula a lo que hemos denominado imagen memoria, se trata de la *imaginación* que en sentido estricto no se puede ubicar en el campo de la disciplina histórica. Cuando acudimos a la imaginación estamos en realidad señalando otro ámbito diferente al hecho de retratar o de testimoniar —propio de la construcción de un discurso histórico— nos estamos acercando al hecho de *representar* acontecimientos o situaciones que son interpretadas y exhibidas desde una perspectiva más subjetiva y que a la vez responden a la interpretación colectiva que un grupo social hace de estos mismos hechos.

En otras palabras, la memoria se configuraría en el punto en el que pasado, presente y futuro se intersecta.

² Un estudio que muestra la manera como las imágenes son leídas desde la perspectiva de imagen histórica se encuentra en Carretero y González (2008), allí se pretende desarrollar una propuesta didáctica que propicie una lectura de la imagen como fuente para el conocimiento histórico.

Este tipo de representación-interpretación de la imagen sugiere ubicarse en un campo en donde la recuperación del *sentido* y de una *imaginación colectiva* de los hechos históricos, evidencian en última instancia, un cierto modo de memoria colectiva.

Ahora bien, cuando nos referimos al concepto de imagen memoria podemos afirmar que está asociado a la acción de representación en relación con los *trabajos de memoria*, entendiendo estos como el trabajo crítico a través del cual se presenta la relación con el pasado, el presente y el futuro, es decir, son tanto el acto de recordar como el de interpretar y transmitir formas de comprensión del pasado, el presente y el futuro (Cortés, 2009). La antropóloga Catalina Cortés señala cómo este campo se puede acercar a lo que Benjamin denomina *imágenes dialécticas* en el sentido en que están cargadas de una perspectiva histórica donde el pasado hace parte del presente. También se acerca al concepto *recolección-imagen*, al que hace alusión Deleuze cuando se refiere a esa imagen que está relacionada con lo real y lo imaginario, lo físico y lo mental, lo objetivo y lo subjetivo, la descripción y la narración, el pasado y el presente, lo actual y lo virtual (Cortés, 2009, p. 175). Se trata entonces de entender la imagen memoria como una herramienta con el propósito de ensanchar nuestra capacidad de significación.

Partimos del hecho de entender la imagen memoria como un elemento que promueve la (re)construcción y representación de los hechos y acontecimientos de memorias colectivas, en nuestro caso de la violencia. El propósito de ubicarse en el plano de la imagen memoria reside en superar el ámbito estrictamente informativo o ilustrativo de la imagen avanzando hacia uno en donde se le dé énfasis a los aspectos reflexivos, críticos y dialógicos a través de acciones de interpretación que afecten y promuevan la sensibilización del sujeto. Una de sus principales diferencias con la imagen histórica radica en el hecho de reemplazar la necesidad de *verdad* por la de *ubicación* ante el momento presente recuperando la experiencia colectiva. El encuadrarse de manera estricta en la representación de la imagen como fuente histórica —además de múltiples problemas de carácter disciplinar— trae consigo la dificultad de expresar ciertos elementos de la naturaleza humana de manera deficiente. Nos referimos en particular al hecho de la violencia social y política que, al no poderse expresar en toda su dimensión emotiva a través de los lenguajes construidos por las ciencias sociales, debe acudir a lenguajes cercanos al arte para lograr superar lo que en palabras de Gonzalo Sánchez corresponde a un “déficit de capacidad expresiva” (2006, p. 31). A este respecto, Freedberg busca un nivel básico de la reacción humana frente a la imagen artística. Estudia una reacción que sobrepasa los límites históricos, sociales y otros de tipo contextual. Este nivel, que bien podría situarse cerca de las dimensiones psicológicas, biológicas y neurológicas del ser humano, permite explicar la manera como se crea una cognición colectiva de las imágenes en las reacciones humanas (2009, p. 41). De la misma forma, la imagen memoria intenta situarse desde una perspectiva que incluya el arte como una *práctica de memoria*, entendiendo que este es capaz de reaccionar y exponer la situación de violencia y la manifiesta como expresión de denuncia, sensibilización o visibilización (Sánchez, 2006, p. 21).

La propuesta de la imagen como elemento que contribuye en la construcción de memoria y consecuentemente promueve la creación de una cierta percepción del mundo, seleccionando qué debemos recordar o qué se elige para recordar y qué no (Cortés, 2009, p. 183) se sustenta en la existencia de una memoria colectiva que funciona, se construye y expresa a través de diferentes producciones culturales entre ellas el arte pictórico. El estudio de este tipo de producciones permite analizar la manera particular como cierto tipo de memoria colectiva en relación con la violencia ha sido creada y recreada y la forma como se ha venido construyendo lo que podríamos denominar una *memoria visual de la violencia en Colombia*. Esta memoria visual pasa por múltiples planos y es evidente en diferentes producciones culturales, destacándose el hecho de que es construida desde los medios de comunicación y la cultura popular; sin embargo, para nuestro caso nos enfocaremos en las producciones estéticas ligadas al arte pictórico como punto de análisis de estas memorias colectivas.

El diferenciar la imagen memoria de las imágenes históricas cumple con un propósito adicional: acercarnos a una noción de *justicia social*, en el sentido de afirmar cómo la memoria de la violencia y el sufrimiento actualiza la conciencia de las injusticias pasadas, es decir, cómo la memoria puede ser un acto de justicia con carácter agitador, pues complejiza el presente (Cortés, 2009, p. 189). Este sentido de justicia que reside en la imagen memoria tiene como propósito evitar el silencio y el olvido invitando al espectador a un acto reflexivo provocado a través de la experiencia sensorial y emotiva que se desprende de este tipo de producciones artísticas. Para ello, la imagen memoria recurre a la sensibilidad y la conmoción del espectador a través de una perturbación emotiva que intenta generar un acto de pensamiento e introspección reflexiva.

Esta comprensión de la imagen memoria conlleva un cambio de la apreciación de la obra artística en donde se abandona una visión pasiva del *ver* para pasar a un nivel superior que se acerca al *examinar*, donde el énfasis reside en encontrar elementos que van más allá de lo evidente y lo presente, es encontrar los trazos de lo imaginado, lo recordado y lo deseado abriendo la posibilidad de que la memoria se constituya como cuestionamiento del presente, de sus silencios, olvidos e impunidades:

El lograr repensar las fuentes y formaciones históricas más allá del textocentrismo abre un campo infinito para trabajar a través de las experiencias históricas y las materias del recuerdo, por medio de los diferentes saberes y sentires que las han constituido y que la mayoría de veces han quedado anulados y silenciados por los relatos históricos. (Cortés, 2009, p. 190-191)

Imagen, arte y violencia

La creación artística es obra de la fantasía, pero de una fantasía exacta, que, tal como hace la ciencia, descubre en lo visible la oculta necesidad interior que la gobierna

RODOLFO MONDOLFO

Nuestro propósito —el de analizar la memoria visual— es el de acercarnos a una noción de *justicia social*, en el sentido de afirmar cómo la memoria de la violencia y el sufrimiento actualiza la conciencia de las injusticias pasadas, es decir, cómo la memoria puede ser un acto de justicia con carácter agitador, pues complejiza el presente (Cortés, 2009, p. 189). Este sentido de justicia que reside en la imagen memoria tiene como propósito evitar el silencio y el olvido invitando al espectador a un acto reflexivo provocado a través de la experiencia sensorial y emotiva que se desprende de este tipo de producciones artísticas. Para ello, la imagen memoria recurre a la sensibilidad y la conmoción del espectador a través de una perturbación emotiva que intenta generar un acto de pensamiento e introspección reflexiva.

Esta comprensión de la imagen memoria conlleva un cambio de la apreciación de la obra artística en donde se abandona una visión pasiva del *ver* para pasar a un nivel superior que se acerca al *examinar*, donde el énfasis reside en encontrar elementos que van más allá de lo evidente y lo presente, es encontrar los trazos de lo imaginado, lo recordado y lo deseado abriendo la posibilidad de que la memoria se constituya como cuestionamiento del presente, de sus silencios, olvidos e impunidades:

El lograr repensar las fuentes y formaciones históricas más allá del textocentrismo abre un campo infinito para trabajar a través de las experiencias históricas y las materias del recuerdo, por medio de los diferentes saberes y sentires que las han constituido y que la mayoría de veces han quedado anulados y silenciados por los relatos históricos. (Cortés, 2009, p. 190-191)

Esa relación entre violencia y memoria es expuesta por Martha Cabrera cuando señala cómo en nuestro contexto se ha venido conformando una *memoria sacrificial*, en sus palabras:

El modelo de formación de la memoria que articula la violencia política y que persiste en Colombia es entonces necesariamente sacrificial, implicando a la sociedad civil, que se convierte en un elemento fundamental. En ese modelo, los espacios emblemáticos y cuerpos pasan a contener la memoria prescriptiva para todo un colectivo. Este modelo tiene un eje performativo basado en la coerción y la amenaza que se visibiliza mediante el espectáculo del miedo (...). (2005, p. 51-52)

Buena parte de las obras pictóricas analizadas tendrán ese contenido sacrificial al incluir ese aparato *performático* al que hace alusión Cabrera: ejecuciones, cuerpos inertes, poblaciones desoladas, mutilación, atrocidad, son parte de ese espectáculo del miedo que cobra parte importante de esa memoria visual de la violencia que hemos venido insinuando.



Imagen 1. Autodefensas. Alipio Jaramillo, 1950 (190 x 91cm). Óleo sobre tela. Pinacoteca Universidad de Caldas.
Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=145129>

Como ilustración de algunas de las consideraciones expuestas a lo largo del texto se presentarán tres ejemplos de este carácter performático de la violencia reflejado en obras pictóricas de reconocidos artistas colombianos. La primera es la obra *Autodefensas* (1950), de Alipio Jaramillo (imagen 1). Allí, el pintor caldense vuelve sobre el tema social presentando elementos bastante dicentes: las armas empuñadas por familias campesinas, la huida de la tierra por la violencia en su contra, la vereda incendiada, la larga procesión de huyentes, el carácter defensivo y pacífico del grupo. La imagen narra un éxodo, un escape pero un escape que se hace no como huyentes asustados sino como sujetos dignos que no han aguardado la muerte de manera pasiva sino que deciden empuñar las armas para protegerse a sí mismos y a sus familias. El pueblo en llamas se constituye en una imagen común en la memoria de las víctimas y aunque representa dolor y destrucción no necesariamente implica la derrota de los violentados, por el contrario los sujetos se reconstruyen así mismos a través de la resistencia que aunque en la imagen se muestra armada, bien podría ser de múltiples formas alternativas.

Muchos de esos elementos son compartidos por Fernando Botero en su lienzo *Guerrilla de Eliseo Velásquez* (1988) (imagen 2). Allí, el artista presenta las fuerzas irregulares de Eliseo Velásquez, un campesino como muchos otros que huyeron de la saña del Estado empeñado en destruir todo vestigio de oposición. El cuadro parece —en opinión de Hermes Tovar— más una reunión ingenua de cazadores. No hay agresión en sus rostros sino cierta placidez en medio de la montaña. Coincide con los semblantes de los campesinos en la pintura de Jaramillo donde no se denota tristeza o amargura, tampoco odio o venganza, todo lo contrario una actitud de tranquilidad y estoicismo hace pensar que el retorno y la reconstrucción vendrá pronto. Los baúles simbolizan un viaje, un trasteo, un abandono, una emigración. La pintura hace recordar que el conflicto que vivimos en la actualidad tuvo un origen, unos



Imagen 2. Guerrilla de Eliseo Velásquez. Fernando Botero, 1988. Óleo sobre lienzo (154 x 201 cm).

Fuente: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/ferbo/ferbo01d.htm>

actores, unos responsables, y esos campesinos que disfrutaban la riqueza natural del ambiente no lo fueron. Fue la decisión del gobierno de Laureano Gómez (1950-1953) de convertir sus hogares y sus campos en centros de masacres, y a los 300 o 500 mil muertos en semilla de odios y retaliaciones posteriores. El cuadro recoge la imagen romántica de las guerrillas colombianas de 1950. Campesinos que lucharon para defender sus patrimonios y sus vidas asaltados por fuerzas de “chulavitas” aupadas por el gobierno central y local. Ninguna persona normal dejó de ser solidaria con estos insurgentes. La obra es una fotografía del éxodo hacia frentes de resistencia que llegaron a tener más de 20 mil hombres en armas (Tovar, 2003).

Estos campesinos de la primera fase de formación de guerrillas no ostentan maldad, son vistos como víctimas y como sujetos de legítima resistencia. Esta idea es visible en la obra de Nirma Zárate y Diego Arango (Imagen 3), allí, aparece como un proceso evolutivo el carácter rebelde del campesinado en nuestro país. La obra intenta explicar las causas de esta resistencia armada y cómo es la expresión del cansancio de la opresión y el maltrato. Las tres obras coinciden en mostrar un campesinado rebelde, pero cuya rebeldía es explicada y justificada. Zárate y Arango son más provocativos al colocar al espectador en simpatía de los campesinos en armas, solo un opresor desalmado podría no encontrar razones justas para la sublevación de estos campesinos. Llama la atención que en las tres obras artísticas el campesino con un arma no es visto como un guerrero definido claramente y, por tanto, no pierde su naturaleza tranquila, de la cual no pude desprenderse ninguna amenaza, solo genera solidaridad.

En la obra de Zárate y Arango, además, puede leerse una historia, la imagen muestra un recorrido a través del tiempo que explica las razones del sublevamiento, en este sentido la obra ofrece una clara perspectiva de memoria al pretender crear en el espectador la imagen de una explotación permanente de estos campesinos a lo largo del tiempo que no puede ser olvidada a la hora de entender un movimiento campesino en armas. ¿Qué tanta de esa cierta inocencia campesina y de justeza en sus reclamaciones puede leerse en la situación actual de nuestro país? ¿Qué imágenes en la memoria colectiva de los colombianos están presentes cuando explican un movimiento campesino armado? ¿Qué relación puede existir entre estas imágenes y lo que hoy representa las FARC? Preguntas como las anteriores y otras que se desprenden de vincular memoria, historia e imagen pueden resolverse en el trabajo pedagógico escolar. En donde, tal como la mujer que levanta la bandera blanca en el cuadro de Jaramillo, necesitamos construir referentes de explicación en nuestro pasado para volvernos hacia el futuro con optimismo y esperanza de paz.



Imagen 3. Taller 4 Rojo (Fragmento). Diego Arango y Nirma Zárate. Mural de seis partes (1971-1974). Serigrafía.

Fuente: <http://poligrafias.files.wordpress.com/2008/02/nirma-zarate-y-diego-arango-sin-titulo.jpg>

Conclusión

Un análisis de la imagen y en particular de la obra artística pictórica de carácter histórico permite pensar las condiciones sociales de producción del recuerdo y del olvido considerando las interacciones dinámicas entre pasado y presente, individuos y grupos, experiencias vividas o transmitidas y los usos sociales de la historia y la memoria. Adicionalmente, la imagen memoria se constituye en un elemento de primer orden para determinar el carácter visible de la memoria colectiva de una nación al evidenciar sus rasgos más representativos. A su vez, el estudio de la imagen artística como evidencia de memoria colectiva cumple con la función de erigirse como un antídoto contra la engañosa sensación de poder de la historia, contra la frialdad de sus fechas, del número de sus muertos, de la parafernalia de sus celebraciones y onomásticos. La memoria colectiva posee un carácter normativo, actúa como un patrón de conducta para los miembros del grupo (Blanco, 1997, p. 96) y por tanto, su estudio debe rastrear indicios en la cultura material de las sociedades, la producción artística es solo una de sus múltiples posibilidades de emergencia.

Situarse en el campo de la imagen memoria implica insistir en la comprensión de la imagen alejada de una visión estática de la memoria, por el contrario es necesario entenderla como una construcción llevada a cabo de manera intersubjetiva y compartida colectivamente. De allí que el análisis que se pueda desprender de ella no solo abarcará el campo estético e histórico sino también el cultural donde la emergencia de una memoria colectiva ha dejado una huella cuyo estudio es necesario emprender.

Referencias bibliográficas

Blanco, A. (1997). Los afluentes del recuerdo: la memoria colectiva. En J. M. Ruiz Vargas (coord.), *Claves de la memoria*. Madrid: Editorial Trotta.

Burke, P. (2005). Visto y no visto. Barcelona: Ed. Crítica.

Cabrera, M. (2005). Exceso y defecto de la memoria: violencia política, terror, visibilidad e invisibilidad. *Revista Oasis*, 11.

Carretero, M. y González, M. F. (2008). Aquí vemos a Colón llegando a América. Desarrollo cognitivo e interpretación de imágenes históricas. *Revista Cultura y Educación*, 20.

Cortés Severino, C. (2009). Recolecciones sonoras y visuales de escenarios de memorias de la violencia. *Revista Antípoda*, 9.

Freedberg, D. (2009). El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Madrid: Ediciones Cátedra.

Halbwachs, M. (2004). Los marcos sociales de la memoria. Barcelona: Editorial Anthropos.

Jelin, E. (2001). Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Mondolfo, R. (2004). Figuras e ideas del renacimiento. Buenos Aires: Editorial Lozada.

Pecaut, D. (2001). Guerra contra la sociedad. Bogotá: Editorial Espasa.

Sánchez, G. (2006). Guerras, memoria e historia. Medellín: La carreta editores, IFEA

El presente artículo es una traducción de la obra de Sandra Marcela Ríos Rincón, titulada "El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta", publicada en el año 2009 por la Editorial Anthropos. La traducción fue realizada por Juan Carlos Ramos Pérez, quien es un estudiante de la Universidad Nacional de Colombia. El artículo se publicó en la revista "Oasis", número 11, en el año 2005.

El presente artículo es una traducción de la obra de Sandra Marcela Ríos Rincón, titulada "El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta", publicada en el año 2009 por la Editorial Anthropos. La traducción fue realizada por Juan Carlos Ramos Pérez, quien es un estudiante de la Universidad Nacional de Colombia. El artículo se publicó en la revista "Oasis", número 11, en el año 2005.

Sandra Marcela Ríos Rincón: Es una estudiante de la Universidad Nacional de Colombia. Ha publicado varios artículos en revistas académicas. Su correo electrónico es srios@pedagogica.edu.co.

Juan Carlos Ramos Pérez: Es un estudiante de la Universidad Nacional de Colombia. Ha publicado varios artículos en revistas académicas. Su correo electrónico es ramos@unad.edu.co.

Artículo recibido en septiembre de 2013 y aceptado en diciembre de 2013