

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA, 2015**Categoría 1, Texto largo****Título: La violencia del estante: memoria e historiografía del arte en Colombia.****Seudónimo: H. Lloyd**

“Solo le suceden las historias a quienes son capaces de contarlas”

Michael Cunningham

1. El artista comprometido

Cada tiempo arrastra sus propias maneras de comprender el mundo. Como movimientos telúricos que oscilan en el suelo, las ideas que explican el entorno hacen eco en todos los escenarios de una cultura, se imponen solemnemente como cosmogonías religiosas. Las ciudades, replicando la sacudida que imponen dichas cosmogonías, se ornamentan con los símbolos acordes a los respectivos caprichos de su época. Cuando estos símbolos hablan de pasado, imponen sin objeción la memoria que se debe tener en cuenta, y pareciera excluir con ello cualquier asomo de resistencia.

Sobre la calle 26 en Bogotá, se han desarrollado diversos proyectos urbanísticos en aras de renovar y definir a la ciudad. En un recorrido de occidente a oriente se puede ver cómo amplias urbanizaciones, modernos centros empresariales e imponentes hoteles están distribuidos a lo largo de la avenida que, a medida que finaliza su recorrido en el centro, va acercándose a los espacios emblemáticos capitalinos. Poco antes de atravesar la Avenida Caracas, al costado del Cementerio Central, se encuentra sobre cuatro de los Columbarios del antiguo “Cementerio de los Pobres” la instalación de Beatriz González titulada “Auras Anónimas”. En medio de la maleza, propia de la desolación de la manzana, la construcción ofrece una imagen llamativa.



Ilustración 1. Beatriz González, Auras silenciadas. Cementerio Central, Bogotá

En cada una de las lápidas de concreto, la artista estampó la imagen de las siluetas de dos hombres cargando con una larga vara lo que al parecer son las masas de algunos cadáveres, inspirada en las imágenes de cargueros del siglo XIX. Así, en cada una de las 8.957 sombras la artista sugirió los muertos de una guerra. En sus palabras era claro que la cuestión era marcadamente política, pues dijo: “La obra proviene de las grandes tragedias en Colombia. La idea era que la gente al caminar por los columbarios viera la cantidad de muertos (...) Era una intención de repetir para que no se olvide (...) (González, 2014)”.

En la misma manzana, al costado occidental de la obra de Beatriz González, el horizonte plano del terreno se interrumpe con una construcción que lo divide. Parte escultura y parte arquitectura, se encuentra el edificio del centro de Memoria, Paz y Reconciliación del distrito. En palabras oficiales, el centro fue creado para: “dar cuenta del propósito de promover la memoria sobre la violencia y los conflictos armados, con el fin de reconocer los derechos de las víctimas y de la sociedad a la verdad, la justicia, la reparación y al fin superior de la paz y la reconciliación”(Varios, 2012, 173). Para ello se construyó una planta baja destinada a oficinas de servicios y archivísticas, exposiciones y eventos públicos, y sobre éste, un bloque marrón donde se diseñaron claraboyas cuadradas puestas aleatoriamente, buscando imponerse en el paisaje de lo que será en algunos años un bosque.



Ilustración 2. Centro de memoria, paz y reparación. Fotografía: Pedro Felipe. 2013

Aunque Beatriz González afirma que la creación artística de monumentos es una idea agotada en el siglo XIX, tanto su obra como el edificio del centro de memoria la contradicen, pues sin duda buscan darle al pasado una presencia monumental. Sin embargo, lo que puede ser un impulso público por la conciencia histórica, es un evento desafortunado desde la historiografía. Los dos monumentos son un llamado de atención hacia el pasado, pero bajo una forma pública en la historia sólo se evoca a través de la violencia. Resulta curioso es que en un país donde la violencia se define como un aspecto nacional, en donde hay especialistas denominados “violentólogos”, haya tanto ruido sobre la muerte que finalmente no se entiende el silencio que sobre ella se pretende rescatar. Existe toda una política del dolor que a través de los años devino industria, pues no hay que olvidar que además de los actores de los conflictos, una buena comunidad de científicos sociales, políticos y artistas, viven de las víctimas y de la victimización. Es tal su nivel de popularidad, que ha sido posible transformarla en sinónimo de la memoria, a tal punto que pareciera que en Colombia la única posibilidad de pasado se logra a través del recuerdo traumático.

Más allá de la imposibilidad psicológica de hablar de reparación con las heridas abiertas, la memoria como artefacto político deambula entre las políticas nacionales, monopolizada bajo el discurso nacional sobre la violencia. En Colombia, los recuerdos pasan a través del filtro bélico y prevalecen los que queman. Lo que carece de cicatriz se deja en el olvido. La guerra se apodera del recuerdo porque la muerte además de impactante es terriblemente seductora, políticamente correcta, y en el mercado del arte, desafortunadamente comercial. Cuando esto pasa, la memoria deviene un acto político, profundamente corrosivo en los cimientos de cualquier humanismo.

Tras estas presencias del recuerdo en la calle 26, hay una violencia tan profunda y trágica como la del conflicto armado, que debería llamar la atención más que sus escándalos de corrupción. Es la violencia de legitimar una sola memoria, en aras de algo denominado “compromiso”. La leyenda del artista comprometido, reproduce la denuncia y la protesta como gesto plástico, pero desconoce los compromisos con la historia. Los genuinos compromisos humanos, los que se encuentran en las raíces hondas, esas sí cubiertas de polvo y cenizas, son las grietas donde la reflexión tendría que emerger.

1. El historiador comprometido

Pero el problema de esa asociación entre memoria y violencia no está en los artistas, sino en la historia. O mejor, en la forma como se escribe la historia. Al igual que los artistas comprometidos, también hay una figura de historiador comprometido, que obedece al mismo gesto de denuncia y lamento político por la defensa de las víctimas, simplificando la cultura a tal punto que se llega a creer que en Colombia la historia adecuada, la historia que se debería contar, es sólo la que está impregnada de sangre. Y si no se escribe de esa manera, pues entonces no hay tal compromiso. Los artistas obedecen a lo que la historiografía reclama, y así historia y arte se fusionan en un círculo vicioso de denuncia. Como una acción sutil, los estantes dedicados a la historiografía colombiana de las librerías locales pueden compararse, habitualmente, con los titulares de las prensas amarillistas. Todo es sangre y dolor. Se ha pasado entonces de una historiografía de la violencia casi a una violencia historiográfica.



Ilustración 3. Estante de libros, sección "conflicto", librería Lerner, Centro, 2014

La violencia historiográfica consiste en reemplazar bajo una sola forma de memoria, la del conflicto y la violencia, su propia multiplicidad; de dejar de ver los estratos de diversos tiempos que la memoria cristaliza en una imagen (Deleuze, 1987: 113) e imponer la dictadura de una sola forma de enunciación. La violencia real consiste en dejarle al dolor la autoridad sobre el pasado.

La mayor ironía de esta desavenencia se encuentra en el mismo espacio de la obra de Beatriz González y el edificio del Centro de Memoria. Aún se está construyendo parte del complejo final, por lo que continúan las exhumaciones de los cuerpos del antiguo Cementerio de los Pobres en el suelo de la manzana. Es por ello que en este espacio se ha realizado una de las más grandes excavaciones de arqueología histórica de América Latina, con lo que se han recuperado cerca de dos mil cuerpos. Sin embargo, contrario a lo que busca denunciar la obra "Auras Anónimas", no se han encontrado los cuerpos pertenecientes a ninguna coyuntura de violencia histórica. La mayoría de restos humanos que se encuentran pertenecieron a la gente de los barrios populares que durante siglos fueron depositados allí. Según afirman los forenses, "De los desaparecidos del 9 de Abril de

1948 no pudo encontrarse nada. (...) no hay registros de ese día en el libro necrológico y ningún resto tiene signos de violencia por armas de fuego o proyectiles”(El Espectador: 2011). ¿Porqué recalcar el dolor? ¿Porqué ignorar lo cotidiano? ¿Por qué evadir la atención sobre esos otros seres que ajenos al conflicto, hicieron también parte de la historia?

Es simple: políticamente no son susceptibles de recuerdo.



Ilustración 4. Fotografía trabajo forense en Cementerio Central, año 2011, En <http://centromemoria.gov.co/proceso-arqueologico-cmpr/>

La historia es antes que nada un discurso y una forma de narración que legitima a través del discurso la forma definitiva de los hechos del pasado. La estructura del relato histórico depende de las tradiciones que la definen. Por lo tanto, la historiografía es hija de su tiempo y producto de su presente. Por ello hay que ser responsable con la forma como se escribe, pues lo que en principio parece una denuncia de la violencia, es probable que en unos años sea comprendido como una apología. La consecuencia puede ser deprimente. Así como menciona Rodrigo Fresán en su novela “La velocidad de las cosas” que el riesgo de jugar a enamorarse es quedar perdidamente enamorado, en este caso el riesgo de asociar la violencia a la historia del país es quedar enfrascados en una narración en la que no hay más, en la cual no se puede hablar de otra cosa, en donde no existe nada por fuera, enamorados

profundamente de una identidad bélica. A fuerza de unificar violencia y pasado, la historiografía queda enclaustrada en una ideología enferma, puede decirse esquizofrénica, y no como adjetivo sino como patología: queda inhabilitada para distinguir lo real de los imaginarios.

2. La historia del arte comprometida.



Marta Traba habla de 'historia abierta del arte colombiano'

Marta Traba está en Colombia. Su visita al país coincide con el lanzamiento del libro "Historia abierta del arte colombiano", del que es autora y que, sin duda, va a despertar y agitar el mundo intelectual y artístico del país, como suele acontecer con las obras de quien es reconocida como una de las más autorizadas críticas de arte del Continente.

El libro, hermosamente editado, constituye un nuevo acierto en el esfuerzo de la divulgación del arte que realiza el Museo de Arte Moderno La Tertulia, de Cali, orientado por Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado.

Historia del libro

Preguntamos a Marta cuándo fue escrito "Historia abierta del arte colombiano". Nos responde: "Lo escribí en 1968, es decir, hace más de cinco años (muchísimo tiempo para un libro si pretende estar al día o establecer pautas de actualidad). Pero esta no es la historia: traté en el libro de buscar interpretaciones a las formas creativas colombianas que me parecían más importantes; y esto no ha cambiado. No se trata de un diccionario ni siquiera de una enumeración, sino más bien de ejemplificar las tesis que se sostienen. De modo que el libro vive hoy por todos los poros, como en el 68.

La preza de la edición, aclara, fue del Museo La Tertulia, de Cali, que se interesó efectivamente en el libro y se movilizó con su habitual furor dinámico demostrando una vez más la efectividad de la provincia frente a la abulia de la capital. Ha trabajado, como siempre con la rara pasión que hace que todo lo emprendido por el Museo La Tertulia salga adelante tan brillantemente.

—¿A quiénes nombraría como padres, dentro del ritual del lanzamiento del libro?

—Desde Caracas, donde estoy radicada, no puedo ni siquiera consultarlo. Nombraría: madrina a Virginia de Pineda, cuyo libro "Familia y cultura en Colombia", me sigue acompañando fielmente en todos los ataques de todas las bibliotecas improvisadas que Ángel Rama y yo arrastramos por todos los países. Fedrino, a Indalecio Llévenes Aguirre, mi ecólogo de Los Andes, porque la revisión valerosa que él intentó hacer con la historia petrificada y mitologizada de Colombia, me abrió los ojos sobre la carencia absoluta de revisores y ensayistas que se atrevieron a re-interpretar los acontecimientos. (Pienso que los estoy nombrando abusivamente y no sé si ellos aceptarían... nunca se sabe si las admiraciones o estimas son recíprocas...). También hace tiempo que ya no tengo que ver con ningún grupo político, y después del asesinato de Allende y de Chile, ya no me queda más que una "aspiración al socialismo que todavía no ha llegado al poder". Pero no puedo ni quiero desprenderme de una bella vocación anti-oficialista que ya es casi como mi segunda piel, y eso no COMPLACE a nadie.

"Historia" del nombre

—¿Por qué lo tituló "Historia Abierta"?

—El libro se llamó, expresamente, "Historia abierta del arte colombiano" para marcar su antidogmatismo y su sincero deseo de estimular otras investigaciones y otras interpretaciones. Inclusive contrarias a las mías. Si a partir de él, como espero, aparecieran nuevos ensayos, monografías e historias, sobre uno de los aspectos más importantes de la creatividad colombiana como es el de las artes plásticas, habría cumplido su cometido.

Las satisfacciones

—¿Qué libro le ha producido más satisfacciones?

"Estoy contenta con los libros de ensayo que he publicado y los que están por aparecer. La "Historia Abierta", es una edición formidable, de esas con las que siempre sueña un escritor de libros de arte, pero que nuestro subdesarrollo hace irrealizables. Una edición también espléndida es "La rebelión de los santos", publicada en 1973 en San Juan, como coedición del Museo de Los Santos Populares y de las Ediciones Puerto. Las "Dos décadas vulnerables" es mi libro de combate mayor, donde conseguí formular una primera visión global de los problemas plásticos actuales del Continente; mi mayor satisfacción ha sido que lo vieran así en México, Argentina y Venezuela, hasta ahora. En todos ellos (dos más están por aparecer en Caracas y uno en Puerto Rico) he ido redefiniendo la teoría del valor de la razón para lo cual he debido demostrar tanto el concepto actual de "áfrica global" como el universalismo decimonónico; he defendido la cultura de la resistencia contra los comportamientos imitativos, sujetos a la moda y a las señales impartidas desde Estados Unidos y Europa.

En el libro traté de buscar interpretaciones a las formas creativas colombianas que me parecían más importantes", dice Marta Traba en reportaje a EL TIEMPO.

EL TIEMPO • 1 - B

LUNES 15 DE JULIO DE 1974

Ilustración 5. Diario El Tiempo, 1974

Si el arte y la historia participan de esa búsqueda frenética de la violencia en el pasado, mucho tiempo atrás la historiografía del arte nacional había entrado en la misma dinámica. En 1974 la conocida crítica de arte argentina Marta Traba imprimió en Cali su "Historia Abierta del Arte Colombiano". En esta publicación, la autora buscó interpretaciones "a las obras que me parecían más importantes", de acuerdo a una postura abierta "para marcar su antidogmatismo", como decía en entrevista al diario El Tiempo. Sin embargo, fiel a su pensamiento de izquierda, la autora evidenció una postura combativa cuando afirmaba que: "he defendido la cultura de la resistencia contra los comportamientos imitativos, sujetos a la moda y a las señales impartidas desde Estados Unidos y Europa" (Traba, 1974b: 5c).

Como era de esperarse, su lucha se reflejó en la manera como entendió el pasado del arte. En las primeras páginas se refirió a un artista con gran admiración, pues lo asumía como alguien que “funciona como un elemento histórico, transmisor de los valores infrahumanos y suprapolíticos que dominaban la vida” (Traba, 1974a: 38). Sin embargo, no se trataba de ningún modernista del siglo XX, sino se refería al pintor de la colonia, Joaquín Gutiérrez, a quien la crítica argentina lo destacaba por sus intereses revolucionarios a través de sus virtudes pictóricas.

Desde el texto de Marta Traba hasta hoy, en Colombia ha sido recurrente contar la historia del arte desde la historia política, sobre todo en tiempos recientes donde la relación arte, violencia y política se ha convertido la temática de un embudo voraz. Es fácil encontrar curadurías, críticas, ensayos, trabajos historiográficos o monografías con el tema, constantemente y en aumento, a la par de un mercado que se satisface de acuerdo a la capacidad comercial del tema.

El libro de historia del arte contemporáneo en Colombia más ambicioso en tiempos recientes se llama “Transpolítico”, publicado en el año 2012. Escrito por José Roca, quien fue curador de la colección del Banco de la República, y Sylvia Suárez, curadora e investigadora de arte. El libro es el primero de una serie de varios volúmenes que prometen ser la piedra angular que defina el arte Colombiano contemporáneo. Ante tal expectativa, el título nos ilusiona a creer en las posibilidades de otra historia. Sin embargo, “transpolítico” no significa un arte que sabe pensarse más allá del conflicto, sino las formas “sublimes violentas” con que se aborda el tema en los últimos años. Así definen a los artistas contemporáneos los autores del libro:

Lo sublime violento, volvió a la escena asumiendo el reto de representar la imposibilidad del lenguaje para expresar una experiencia trágica; o diseccionarlo y revelando las paradojas históricas y culturales que son suelo fértil para el conflicto en Colombia; o estableciendo cruces entre las dimensiones micro y macrohistóricas de la violencia, entre otras aproximaciones a este complejo asunto. (Roca, 2012: 26)

Después de esta introducción, se enfrasca en una apología de nombres de conocidos del arte contemporáneo, algunos de ellos conspicuos, pero como era de esperarse la mayoría sumergida en la masa definida por la misma tijera de la denuncia política: la sangre, la violencia, el conflicto.

A diferencia de la historiografía “a secas”, la historia del arte tiene una responsabilidad distinta con la memoria. Esta disciplina funciona como tamiz que define y perfila los movimientos formales, temáticos y conceptuales de una época a partir de estos referentes, y logra establecer los movimientos históricos a partir de una observación aguda que permite reconocer en ellos características de un instante. La historia del arte llega después de la agitación a reconocer lo que ha prevalecido del naufragio. A la irrupción violenta de las modas, con el filtro del tiempo el historiador del arte reconoce lo que merece ser impronta de una época y a la vez lo depura, pues reconoce los objetos artísticos que logran participar de una época y al mismo tiempo, trascenderla. El historiador del arte distingue, saca a flote, identifica y produce una perspectiva donde pone en evidencia las huellas mnémicas de productos y expresiones en el vestigio del tiempo. Según Aby Warburg, esa es la función psicológica que tiene la disciplina. (Warburg, 2010: 3) En ese sentido, el historiador del arte tendría que ser menos un politólogo y más un arqueólogo, tendría que encontrar las tensiones de la imagen y su dialéctica en una compleja urdimbre de las cuestiones de una época, de las relaciones sociales que se sustentan en dichas huellas para entenderse y expresarse en determinada sociedad. Quien rescata al arte de la historia no es el mercado ni el discurso político, aunque el historiador deba interpretarlos para reconocer las intenciones de la obra.

En un afán por reconocerse de importancia o utilidad para el presente, la creación de una historia del arte comprometida, aunque sea aplaudida por muchas comunidades, resulta una estrategia inconveniente. Puede parecer efectiva en poco tiempo, pero a largo plazo produce una ceguera innecesaria, porque desconoce que en la historia del arte la memoria, más que una temática, está en la médula del proceso de creación. Es la historia del arte la que distingue los fenómenos que la elaboran, la que la desentramas en su complejidad, que acepta sus multiplicidades, incoherencias o militancias, asumiendo siempre la riqueza

polisémica del objeto, acto o intervención artística. Al asumir lo que es arte, también identifica las formas de la memoria que permitieron su emergencia.

3. La memoria comprometida

Lejos de la moda, sin el renombre público de su paisano Botero, o de la contestación política de Doris Salcedo, el artista Luis Fernando Peláez es quizás el único colombiano que se sumerge en las complejidades estéticas de la memoria a profundidad. En el catálogo de artistas del libro “Transpolítico” no hace parte del listado, y solo aparece un breve comentario en la introducción que lo ubica erróneamente como un artista “del escenario público urbano”. Pero vale la pena fijar la atención en su obra.



Ilustración 6, Luis Fernando Peláez. Serie Al Sur, Instalación, 2004

Pelaez expuso en el año 2004 su serie de montajes titulados “Sur”.(Fundación para la educación superior, 1995; Maya, 2000; Pelaez, 2010) Concebidos como un conjunto, a partir de objetos encontrados el autor realiza un montaje conmovedor. En estas piezas, es inevitable que las gotas de resina sobrepuestas en las imágenes se lean como una tristeza de

la infancia, como la espera infantil petrificada, como si del pasado sólo quedaran las miradas. El dolor emerge del vacío de los marcos, las maletas usadas, las fotografías de siluetas demarcando un horizonte de un paisaje absolutamente desolado. Y la lluvia pone en evidencia cuánto dolor tiene la nostalgia, cuánto de insano resulta recordar, cuan triste es el olvido. El blanco como ausencia, opuesta a la totalidad. El blanco como lo "lleno de nada", produce un incisivo dolor. ¿Por qué? Porque ataca en el recuerdo, en el vacío saturado de nostalgias, de recuerdos, de encuentros imaginarios, de frustraciones, de pérdidas.

La obra de Peláez es la clase de obras que se sumergen en la complejidad de la reflexión de la memoria, sin caer en los lugares comunes de la violencia; que abordan la complejidad de la huella y el carácter de su materialidad sin necesidad de caer en el activismo político o en el acontecimiento. El buen artista, como el buen novelista, tiene esa virtud de estremecer y acercarse al espectador como si le hablara al oído. Y la gran obra, tiene esa virtud de saber hablar desde su momento histórico, al tiempo que lo trasciende. Si el arte puede salir de las casillas de los fenómenos de la moda o el mercado, la historia del arte tendría que afinar su olfato para buscar ese camino que ahora parecería perdido.

Ahora que se consolidan pregrados, maestrías y doctorados en Colombia en historia del arte, la idea de la *kulturwissenschaft* o “ciencia de la cultura” que planteaba en el siglo XIX Jakob Burckhardt es más que pertinente. Para el historiador alemán, el arte como parte integral de la cultura es “el proceso que a través de millones de formas hace que los actos simplistas y raciales se conviertan en un poder reflexivo hasta llegar a su fase última y suprema, la ciencia, y especialmente a la filosofía, a la pura reflexión” (Burckhardt, 1963:67). Es necesario despojar la violencia de la moda para con ello revelar la violencia del silencio. No hay que reescribir la historia, ni siquiera pretenderlo, hay que comenzar por contarla en su complejidad. Cuando el arte y la historia local produzcan una sincera exégesis de la memoria, y se expanda la reflexión hacia la modernidad, emergerá el matiz humano necesario en toda reflexión histórica.

Es necesario, sin duda, recordar los dolorosos eventos de la historia nacional. El llamado de las políticas estatales, y la producción de Centros de Memoria, son un ejercicio adecuado

para consolidar en la Nación políticas de reparación adecuadas. Pero cuando el arte y su historia asumen este rol, se pasa de reflexionar sobre las políticas de la obra a introducir la obra en el discurso político. Hace falta una reflexión profunda sobre la memoria, y desde allí encontrar los orígenes de la verdadera violencia que la oprime, que pueda establecer lazos lógicos con la política sin ser jamás politizado. A veces incorrecto, pero nunca inmoral, como lo sugería Schiller. La historia del arte debe buscar en las hondas raíces de la expresión los fenómenos que agitan la conciencia de una época, reconociendo la “función mnémica duradera”, el refugio simbólico que constituye para una sociedad la obra artística. Reconocer que la memoria no es un tema del arte, sino su esencia.

Bibliografía:

Burckhardt. *Reflexiones Sobre La Historia Universal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

Deleuze, Gilles. *La Imagen-Tiempo: Estudios Sobre Cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.

Roca, José, and Sylvia Suárez. *Tranpolitico, Arte En Colombia, 1992-2012*. Barcelona: Lunwerg, 2012.

Traba, Marta. *Historia Abierta Del Arte Colombiano*. Cali: Museo la Tertulia, 1974.

Varios. *Bogotá, Ciudad Memoria*. Bogotá: Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Disonex S.A., 2012.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

Diarios:

“Marta Traba habla de ‘Historia abierta del arte colombiano’, entrevista en Diario El Tiempo, página 5-C, 15 de julio de 1974

Páginas web:

Entrevista a Beatriz González sobre su obra “auras silenciadas”, en <http://www.razonpublica.com/index.php/caleidoscopio/3612-arte-violencia-y-memoria.html>, Recuperado el 2 de marzo de 2014

Diario el Espectador, julio 7 de 2011. En <http://www.elespectador.com/impreso/bogota/articulo-282787-el-mensaje-de-los-muertos>, Recuperado el 1º de marzo de 2014

Tabla de ilustraciones:

Ilustración 1. Beatriz González, Auras silenciadas. Cementerio Central, Bogotá http://www.panoramio.com/photo/40112054	2
Ilustración 2. Centro de memoria, paz y reparación. 2013 En https://plus.google.com/115914401596928278963/photos/photo/5891690012719260610 ..	3
Ilustración 3. Estante de libros, sección "conflicto", librería Lerner, Centro, 2014.....	5
Ilustración 4. Fotografía trabajo forense en Cementerio Central, año 2011, En http://centromemoria.gov.co/proceso-arqueologico-cmpr/	6
Ilustración 5. Diario El Tiempo, 1974 en http://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19740715&id=0JMcAAAIBAJ&sjid=WmMEAAAIBAJ&pg=7175,3050227	7
Ilustración 6, Luis Fernando Peláez. Serie Al Sur, Instalación, 2004, En Azar, Luis Fernando Pelaez, William Ospina. Medellín, Eafit, 2006, p. 15	10