

**“Arte en y más allá de la violencia en Colombia. Cuestiones antropológicas y existenciales en obras de Clemencia Echeverri y Óscar Muñoz”**

(This PDF version contains no images. For the original article go to  
<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA8a/Site%20Folder/malagon.html>)

**María Margarita Malagón-Kurka<sup>(1)</sup>**

Profesora Historia del Arte, E-Learning Dept.  
Savannah College of Art and Design.  
Investigadora independiente.

**Resumen:**

A diversos artistas colombianos (Beatriz González, Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas, Óscar Muñoz y Clemencia Echeverri, entre muchos otros) les ha interesado explorar en sus obras, paralelamente a sus investigaciones puramente plásticas, su propia percepción acerca de aspectos variados del conflicto armado y de la violencia social y política que han condicionado la vida en Colombia durante varias décadas. Como consecuencia, sus trabajos han sido interpretados por críticos e historiadores prioritariamente en relación con el contexto histórico específico en que han sido creadas. Además de su aporte en este campo y del valor de tales interpretaciones, muchas de estas obras ofrecen la posibilidad de ser consideradas desde otros puntos de vista, tales como el de sus implicaciones antropológicas y existenciales. Dada su especial riqueza respecto a este segundo aspecto, en este artículo se analizan obras seleccionadas de Clemencia Echeverri y de Óscar Muñoz realizadas a partir de la década de los años noventa, cuando los aspectos mencionados –el histórico, el antropológico y el existencial- coexisten más decididamente en el corpus de ambos artistas. Con base en un estudio comparativo se plantea que desde sus respectivos puntos de vista ambos ponen de manifiesto, plástica y temáticamente, el límite entre el campo de lo que para los seres humanos es relativamente posible determinar y decidir y el campo de lo que está más allá de su control y su voluntad; el límite entre el poder humano y lo que lo trasciende. Como consecuencia, en este análisis no sólo se busca ampliar el horizonte de interpretación de este tipo de obras condicionadas por la situación sociopolítica colombiana, sino además y sobre todo, enfatizar el aporte que éstas realizan a la comprensión de nuestras posibilidades y limitaciones como seres humanos.

**Palabras claves:**

violencia, arte contemporáneo, Clemencia Echeverri, Óscar Muñoz, Colombia, antropología, arte existencial.

**Abstract:**

Besides their formal and visual investigations, during the last three decades several Colombian artists (i.e., Beatriz González, Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas, Óscar Muñoz and Clemencia Echeverri, among many others), have been interested in exploring their own perceptions on issues related to the ongoing armed conflict and the social and political violence prevailing in Colombia since the 1950s. Consequently, critics and historians have interpreted their works predominantly in connection to the specific historical context in which artists have created them. Notwithstanding the significance of the artists' insightful contributions in addressing their immediate social context, and the value of the critical and artistic historical

---

<sup>1</sup> Doctora en Historia del Arte, Universidad de Texas en Austin.

discussions, the multi-dimensional character of the works invite further examination on their human implications.

I analyze here selected videos and installations by Clemencia Echeverri and Oscar Muñoz made since the nineteen nineties focusing both on their historical relevance, and more significantly on their specific anthropological and existential dimensions. Based on a comparative study, I stress that their works make evident -visually and thematically- the boundary between two main human dimensions: those that as human beings we are relatively able to determine and manage, and those that are beyond our control and will; the boundary between human power and what lies beyond it.

Therefore, the article seeks not only to broaden the framework for interpreting art works conditioned by the recent Colombian socio-political environment, but also and foremost, to emphasize the contribution these works make to further deepening our understanding of our possibilities and limitations as human beings.

**Keywords:**

violence, contemporary art, Clemencia Echeverri, Oscar Muñoz, Colombia, anthropology, existential art.

Desde los años noventa, Clemencia Echeverri (Salamina, Caldas 1950) se ha dedicado a la exploración del video y el sonido como medios para generar una experiencia estética envolvente y emocionalmente perturbadora, y al mismo tiempo, indagar acerca de condiciones e implicaciones de comportamientos humanos involucrados en la ocurrencia de acciones violentas. Al igual que otros artistas colombianos, a ella le horrorizan y le intrigan las atrocidades y los abusos cometidos en la confrontación que llevan a cabo entre si y en su interacción con la población civil, grupos e individuos, tales como guerrilleros, paramilitares y el ejército, con diferentes perspectivas ideológicas y políticas. Echeverri comparte la perspectiva inquisitiva y empática de artistas como Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo. En su trabajo crea entornos visuales y sonoros que posibilitan una comprensión y una vivencia afectiva acerca del poder de fuerzas naturales indomables, de tradiciones ancestrales incuestionadas, de confesiones parciales de personas que presuntamente han participado en hechos criminales y de ‘ethos’ que implican y avalan diferentes tipos de comportamientos transgresores o violentos. En todos estos casos los espectadores confrontan en las obras una disyuntiva entre aquellas dimensiones en las que los seres humanos se sienten con la capacidad de definir y determinar tanto sus acciones como las consecuencias de éstas, y aquellas otras en que sienten que existen pasiones, fuerzas y realidades de diferente tipo que los superan y trascienden. Tres de sus obras recientes constituyen ejemplos significativos de esta disyuntiva.

Con el sonido de un latido de corazón en el trasfondo, *Apetitos de familia* (Fig. 1) contiene escenas fragmentarias de un grupo de personas que se reúne festivamente en torno a la comida de un cerdo sacrificado en presencia de los asistentes. Éstos acceden con sus manos a las entrañas del animal durante el proceso de preparación, mientras la artista explora el proceso con la cámara y con sus manos. Por medio de imágenes intercaladas en tonos predominantemente sepias, ella toma parte desde la distancia y sopesa las implicaciones de la actividad y sus propios sentimientos frente a ésta –invitando a los espectadores a hacer lo mismo.

En *Treno* (Fig. 2) sonidos naturales variados y cambiantes e imágenes filmadas desde diferentes ángulos, distancias y momentos del día de un río turbulento ponen en evidencia su fuerza indomable. En él aparecen súbitamente vestigios de ropa que personajes desde la

orilla intentan rescatar; personajes que también infructuosamente llaman a personas por su nombre sin obtener respuesta por parte de ellas. Las contracorrientes y los remolinos del río poderoso que rodea a los espectadores visual y auditivamente, son también metáforas de un poder humanizado incontrolable que parece haberse llevado para siempre a aquellas personas ausentes.

En las palabras entre-cortadas y súper-puestas de paramilitares y guerrilleros desmovilizados en *Versión libre* (Fig. 3), se percibe la incapacidad de diferentes individuos frente a la decisión de contar una verdad. En imágenes que muestran un proceso incompleto de desenmascaramiento, estos individuos sólo parcialmente revelan su identidad, su pasado y sus sentimientos. Los espectadores también confrontan su propia dificultad de entender, de comunicarse y de aclarar sus sentimientos no sólo frente a lo que estos personajes expresan visual y verbalmente, sino también frente a las imágenes de figuras masculinas que deambulan ominosamente por la sala de exposición rodeadas por el sonido, con frecuencia ininteligible, de las voces.

La carrera de Óscar Muñoz (Popayán, 1951) comenzó a principios de la década de 1970. Desde entonces ha usado fotografías como fuentes de información visual y como medios que le han permitido investigar la relación entre representación y realidad. Muñoz ha trabajado el tema de la vida y la muerte por medio de la manipulación de rastros dejados por materiales como el polvo de carbón, fotografías en superficies cambiantes, y elementos reflectivos como los espejos y el agua. El interés de Muñoz en torno a los rastros y los reflejos estaba claramente presente en sus obras tempranas, en su mayoría dibujos al carboncillo. Sin embargo, hacia finales de los años 1980 profundizó en ese interés, no a través del dibujo directo, sino por medio de materiales, procesos y superficies alterados por el artista. Al mismo tiempo, incluyó en sus obras fotografías de seres humanos, o información visual tomada de éstas que sometió a procesos físicos haciendo que las imágenes de caras y cuerpos en ocasiones aparecieran o se disolvieran y desaparecieran. Así, hizo que las imágenes fotográficas y los materiales sufrieran transformaciones que el espectador podía experimentar como procesos que suceden en un espacio y un tiempo reales. A medida que se distanció de sus dibujos tempranos, Muñoz cuestionó progresivamente la cualidad representacional tradicionalmente adjudicada a la fotografía y al arte, y centró su atención en la dicotomía de la vida y la muerte hecha manifiesta en los procesos físicos generados por él (Malagón, *Arte como presencia indéxica en tiempos de violencia*). Como en los trabajos recientes de Echeverri, frente a los de Muñoz es posible experimentar una profunda inquietud con respecto a la frontera, no siempre definible, entre los procesos físicos y psicológicos que viven naturalmente los seres humanos durante su vida y aquellos procesos que son producto de intervenciones individuales y sociales que pueden perturbar, alterar u obstaculizar el desarrollo regular de los procesos vitales. Cuatro de las obras recientes del artista son ejemplos representativos en los que esta frontera está presente.

En *Aliento* (Fig. 4) el artista imprimió sobre discos metálicos imágenes fotoserigráficas de individuos anónimos (que nunca reclamaron las imágenes tomadas por fotógrafos ambulantes en parques públicos). Cuando el espectador respira sobre los discos

se hacen visibles las fotografías de aquellas personas (anónimas); simultáneamente, la superficie reflectiva hace posible que la imagen del espectador aparezca yuxtapuesta a las imágenes impresas. Así, gracias a la respiración del espectador, la persona viva y la imagen de la persona ausente interactúan y coexisten por un instante. Una vez el vapor del aliento desaparece de la superficie, el espectador contempla solitariamente su propio reflejo.

En *Narcisos en el lavamanos* (Fig. 5) un lavamanos lleno de agua contiene, y deja escapar a la vez, la imagen (y la sombra) proyectada sobre la superficie (,) del dibujo/autorretrato del artista. A medida que el agua es drenada lentamente, como lo confirman no solo el cambio de nivel, sino también el sonido del desagüe, la imagen se va desfigurando hasta desaparecer por completo, dejando finalmente solo un pequeño rastro informe alrededor del fondo del lavamanos.

En *Re/trato* (Fig. 6), al aire libre y sobre una superficie de cemento, el artista intenta infructuosamente dibujar con agua la imagen de su propia cara o la de alguien anónimo. A medida que el proceso avanza, paradójicamente igualmente retrocede, pues la temperatura ambiente hace que el agua se evapore y la imagen desaparezca a velocidades cambiantes, dependiendo de la presencia directa de los rayos del sol o filtrada a través de las nubes. Como consecuencia del proceso los espectadores presencian solamente los fragmentos faciales cambiantes que sólo parcialmente, y por unos segundos, logran representar algunos rasgos de los modelos.

En *Línea del destino* (Fig. 7) la mano de Muñoz sirve a la vez de recipiente defectuoso y de espejo cambiante. Esta intenta contener una cierta cantidad de agua sobre la que se proyecta la cara del artista –con la que a su vez pueden identificarse los espectadores viéndose reflejados en ella. Aunque tiende a asentarse en las líneas de la mano, el agua sin embargo, se escapa lentamente por los resquicios de los dedos desfigurando así el auto-retrato hasta desaparecer con él. En consecuencia, en la imagen final la mano ha perdido tanto su condición de receptáculo como de superficie reflectiva; no es más que una mano inútil en su actitud de cuenco vacío.

### **Las obras: sus implicaciones históricas, antropológicas y existenciales**

En múltiples y diversos estudios recientes las obras de Muñoz y Echeverri han sido analizadas en relación con el contexto social y político en el que fueron realizadas (Por ejemplo, Medina, Malagón [*Arte como presencia indéxica en tiempos de violencia*], Pini [*Fragmentos de Memoria* y “La memoria como campo de re-elaboración artística”], Roca). En efecto, aunque los dos artistas trabajan de maneras muy distintas, Echeverri y Muñoz vinculan directa o indirectamente sus obras a implicaciones y consecuencias del conflicto armado y de acontecimientos traumáticos y violentos que han tenido lugar en Colombia en las últimas décadas.

Echeverri parte de situaciones dadas, ambientes naturales existentes y personas reales en sus filmaciones, las cuales documenta, edita y recrea para producir obras no narrativas ni lineales compuestas de fragmentos de imágenes y sonidos a ser re-compuestos por los

asistentes a las salas de exposición. Sus obras generan preguntas relativas a posibles semillas de comportamientos violentos en rituales que aparentemente han perdido su base sagrada; a la carencia de respuestas y resoluciones frente a situaciones de pérdida y ausencia; y a condiciones sociales e individuales en las que los individuos son, al mismo tiempo, victimarios y víctimas. Sus trabajos invitan a los espectadores a sumergirse emocionalmente y reflexionar al mismo tiempo, sobre la responsabilidad personal y colectiva en el desarrollo de eventos que afectan de una u otra manera a todos los miembros de la sociedad colombiana.

Por su parte, Muñoz manipula materiales y (filma) realiza video-grabaciones de situaciones creadas por él para dar lugar a procesos físicos, visuales y en algunos casos auditivos, con los que los espectadores interactúan directamente, como en el caso de *Aliento*, o indirectamente identificándose con las imágenes proyectadas. En su caso también, preguntas suscitadas por las obras (en torno a la desaparición de las imágenes de personas, la imposibilidad de retener tales imágenes, definir las o devolverles su forma original; así como al énfasis dado a lo efímero y temporal -incluso como característica constitutiva de las obras mismas) sugieren al espectador posibles conexiones con circunstancias en que los procesos ocurridos en ellas en lugar de suceder ‘naturalmente’, pueden darse como consecuencia de decisiones y comportamientos humanos, como los involucrados en los diferentes tipos de acontecimientos violentos en Colombia.

No obstante la vigencia y relevancia de las preguntas suscitadas por los artistas en relación con su contexto histórico, en este estudio sin embargo, se quiere hacer énfasis en un análisis del significado de las obras desde una perspectiva complementaria y distinta a su relación específica con el conflicto armado y la situación socio-política colombiana. Nutriéndose también de estudios sobre la obra de los dos artistas (Sáez de Ibarra, Chirola, González, Iovino, Noorthoorn, Roca), esta perspectiva alterna se centra en las implicaciones de las propuestas de éstos con respecto al comportamiento y la existencia humanos.

### **La perspectiva antropológica de Clemencia Echeverri: en el umbral de la transgresión**

En las tres obras de Clemencia Echeverri consideradas aquí es posible reconocer un punto de coincidencia fundamental: la confrontación en cada caso con lo que los seres humanos perciben como *excesivo*, ya sea en la transgresión intencional de límites éticos y físicos, o en la intuición de que en la transgresión misma hay algo que se le escapa al ser humano al estar más allá de su control racional, verbal e incluso físico.

Así, en *Apetitos de familia* (Fig. 1) el ritual organizado en torno a la participación colectiva en la matanza y consumo de un animal pone en evidencia, por un lado, el carácter sacrificial de éste acompañado por el sentido atávico de la relación sangre-muerte-nutrición-vida que parece unir a los miembros que toman parte en la fiesta. Por otro lado, la mano del artista que recorre las escenas y el sonido del corazón (de ella, del animal?) permiten tomar una perspectiva crítica que lleva a preguntarse si en ausencia de un mito que acompañe ese ritual se da un vacío de sentido que, como sostienen Joseph Campbell y George Bataille, hace que los comportamientos pierdan su carácter ‘sagrado’ para volverse

únicamente gestos con una finalidad predominantemente práctica o lúdica (Bataille, Campbell). En ese proceso surge también la cuestión acerca de las implicaciones que pueden tener ese tipo de comportamientos aparentemente ‘insensibles’ frente a la muerte del animal; el involucramiento físico de los participantes en ésta, y la celebración posterior sin otro motivo que el consumo de la carne y la festividad. La obra de Echeverri enfatiza ambos aspectos y al hacerlo deja ambas preguntas abiertas, cada una con sus posibles implicaciones a ser consideradas por el espectador: la del sentido mismo del ritual -si lo hay-, de la apelación que se percibe ante la sangre y la muerte, y la del significado de una posible realización del sacrificio independientemente de su carácter sagrado. Preguntas que la artista deja también abiertas en otra de sus obras, *Juegos de herencia*.

En *Treno* (Fig. 2) hay una disyuntiva similar en cuanto que el espectador presencia la fuerza indomable de un río caudaloso y poderoso, haciendo posible la vivencia de lo ‘sublime’ frente al poder incontrolable y fascinante de la naturaleza (Burke). Al mismo tiempo, se experimenta un sentimiento ominoso al ver vestigios de ropa que bajan por el río y oír llamados de personas que buscan a otras sin recibir respuesta. El poder del río tiene además un sentido metafórico al ser relacionado con otras realidades que se perciben, al igual que él, incontrolables en su amenaza frente a la vida; realidades como la violencia humana que puede también adquirir dimensiones míticas, tal como historiadores como Daniel Pécaut lo han analizado en el caso colombiano (Pécaut). Por otra parte, los vestigios de ropa y los llamados a través del río sugieren que la ausencia de las personas a las que éstos aluden puede ser producto de esa fuerza natural trascendente, aunque existe también la posibilidad de que haya sido causada por acciones conscientemente realizadas por seres humanos específicos. Ambas posibilidades quedan sin resolverse en la obra dejando también abiertas las preguntas acerca de las implicaciones que cada una tendría.

El interrogante acerca de posibles motivaciones detrás de comportamientos excesivos también está presente en *Versión libre* (Fig. 3), en lo que revelan y ocultan las palabras de quienes intentan compartir sus experiencias como antiguos miembros de grupos armados. La confrontación con estos seres humanos, que en parte usan palabras para transmitir sus sentimientos y vivencias, y en parte son incapaces de comunicarse con sus oyentes, sitúa a los espectadores en un dilema sin resolución entre el juicio frente a sus comportamientos y la identificación con los personajes; entre la perspectiva racional que permite reconocer y analizar los límites que estas personas han traspasado al supuestamente cometer sus crímenes y la perspectiva empática que lleva a admitir que aún estudiando las causas objetivas de tales acciones, éstas no sólo no son plenamente explicables sino que no se sabe cuál hubiera sido el comportamiento de cada uno de los espectadores en circunstancias similares a las vividas por los entrevistados.

La confrontación con lo excesivo en cada una de las obras de Echeverri conlleva así la realización de que mientras frente al acto transgresivo existe la posibilidad de intervenir social, cultural e individualmente ya sea para evitarlo, canalizarlo o limitarlo (por ejemplo a través de regulaciones, prohibiciones, incentivos), frente a lo que trasciende el control humano predominan sentimientos de impotencia, intriga y misterio.

## El énfasis existencial de Óscar Muñoz: la destrucción en la creación.

También en las cuatro obras de Muñoz hay un denominador común: todas aluden a dimensiones que son inherentes a la existencia humana (y, que por lo tanto, están más allá de la posibilidad de ser evitadas) tales como el cambio, el deterioro, el olvido y la muerte, excepto cuando éstas parecen ser el producto de acciones determinadas y deliberadas, como en el caso de acontecimientos traumáticos producto de acciones criminales o de hábitos sociales y culturales incuestionados. Distinción que permanece indefinida en las obras cuya ambivalencia intrínseca –al ser hechas para destruirse- hace preguntarse a manera de metáfora, si su simultánea existencia y destrucción son características inherentes a las obras mismas en cuanto objetos e imágenes destinados a degradarse con el tiempo, o si la decisión del artista juega un rol determinante en su destino al concebirlas con las condiciones y las características con las que las crea. Como en el caso de las de Clemencia Echeverri, en las de Muñoz ambas preguntas coexisten sin llegar a ser plenamente resueltas.

En *Aliento* (Fig. 4), como espectadores somos conscientes de que nuestra exhalación sobre los discos metálicos hace que las fotografías de personas anónimas ‘cobren vida’, al igual que sucede con otras personas cuando las recordamos, e incluso cuando las reconocemos como personas previamente conocidas o, en un sentido más amplio, como seres humanos con quienes podemos identificarnos empáticamente. Lo que no podemos determinar claramente es si esas personas de las fotografías no estaban ‘presentes’ en nuestra mente debido al hecho ‘normal’ de que seres del pasado o desconocidos no son necesariamente parte de nuestra conciencia, si ellas metafóricamente aluden a nuestros recuerdos que se han ido naturalmente borrando al ser desplazados por nuevas vivencias, o si la obra nos está comunicando algo acerca de nuestra forma social e individual de relacionarnos con los otros frente a la que podemos optar por ‘tenerlos en cuenta’ o no. Al igual que los recuerdos y el reconocimiento, las imágenes impresas en los discos también están ‘destinadas’ a deteriorarse y desaparecer para siempre dadas las características físicas y químicas de los materiales utilizados y su exposición al medio ambiente. Proceso que sólo parcial y temporalmente puede ser evitado al rehacer las obras como originalmente las había creado Muñoz. De tal manera que en el proceso de vida y deterioro, las superficies metálicas y las imágenes impresas en ellas poseen una condición ambigua, similar a la de la memoria, al situarse más allá del control de quienes pretendan conservarlas y, al mismo tiempo, ser susceptibles de ser re-construidas a voluntad.

Una situación similar se presenta en *Re/trato* (Fig. 6) en donde la voluntad del artista está permanentemente en ‘conflicto’ con las condiciones ambientales que ‘naturalmente’ impiden que éste logre darle una definición plena a la figura que intenta dibujar con el agua. Proceso análogo al que vive un ser humano en su lucha por definir su propia identidad, la de un congénere, o como en el caso de *Aliento*, al intentar conservar la imagen o el recuerdo de alguien. También en *Re/trato* surge la pregunta acerca de las razones por las cuales esto no es plenamente posible. Parte de la respuesta puede residir en el hecho de que nuestra vida está en continuo cambio y, por lo tanto, nuestra identidad y nuestros recuerdos también lo están. En parte también, puede estar relacionada con condiciones

psicológicas, sociales o culturales específicas que pueden obstaculizar esos procesos, como en el caso de enfermedades mentales, traumas colectivos y carencias educativas.

Este mismo dilema sin resolver está implícito en *Narcisos en el lavamanos* (Fig. 5) y en *Línea del destino* (Fig. 7). Obras que comparten además con *Re/trato* y *Aliento* su condición de finitud. Aunque *Aliento* tiende a deteriorarse físicamente mientras que los videos muestran los cambios que sufren las imágenes generadas por Muñoz, en todos estos casos el artista, al igual que todo ser viviente, insiste en afirmar la existencia de si mismo y de la imagen, sabiendo que en el proceso mismo está implícito su final. La vida, la identidad, el recuerdo se ‘escapan’ inevitablemente de las manos de cada persona y, sin embargo, la insistencia de Muñoz comunica no sólo la voluntad de vivir y crear a pesar de todo, sino también la pregunta acerca de lo que sí es posible determinar y plantear de maneras alternas (si se tiene la voluntad política, social, cultural), tal y como él también lo hace con su trabajo.

### **El ‘punto divisorio de aguas’ entre el poder humano y aquello que lo trasciende**

No obstante sus diferencias ambos artistas coinciden en situar sus trabajos en un ‘punto divisorio de aguas’. Desde ese punto sus obras revelan simultáneamente aquello que en cuanto seres humanos (y como artistas) nos es posible manejar y definir y aquello que sentimos nos trasciende desde dentro y fuera de nosotros mismos. Aquello que por medio de decisiones individuales, transformaciones sociales y económicas, leyes, educación y reglas es factible canalizar y cambiar y aquello que nos atemoriza y atrae a la vez, al presentarse como más poderoso y determinante que nuestra voluntad y nuestra razón.

En este sentido, en el caso de Clemencia Echeverri las obras permiten asomarse a las profundidades de lo indecible e innombrable así como a la fascinación que ejercen las transgresiones físicas –en la sangre y la muerte del animal- y naturales, representadas por las fuerzas incontrolables del río. Muñoz por su parte, pone de manifiesto el carácter fragmentario, frágil y efímero de la identidad personal, de los recuerdos y de la representación visual; de la imagen misma como medio a través del cual los seres humanos han buscado entenderse a si mismos y comprender el mundo.

Así, además de las múltiples y ricas cuestiones que los dos grupos de obras plantean y de la dimensión empática y afectiva que expresan con respecto a las implicaciones y efectos de los acontecimientos traumáticos que han tenido lugar en Colombia, ambos ofrecen también una perspectiva más amplia y compleja. Desde ésta, las preguntas antropológicas y existenciales suscitadas contribuyen a la comprensión de nosotros mismos, de lo que nos motiva, supera y define más allá de nuestro control y nuestro poder.

En ambos casos, tanto en relación con las preguntas específicas relacionadas con el entorno socio-político y cultural, como con las más generales respecto a la condición humana comunicadas por medio de sus opciones y definiciones plásticas, las obras de Echeverri y de Muñoz tienen un valor no sólo histórico y artístico, sino también uno indudablemente humano. Gracias a esto, sus obras cobran sentido en y más allá de la violencia colombiana.

## Bibliografía

- Bataille, George. *El erotismo* (1957). Barcelona, Tusquets Editores, 1997. Print.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas Of the Sublime and the Beautiful* (1757). London; Routledge and Kegan Paul, 1958. Print.
- Campbell, Joseph. *Myths to Live by*. New York: Bantam Books, 1988. Print.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1945. Print.
- Chirola, Gustavo. “Interpelaciones en torno a *Versión libre* de Clemencia Echeverri”. *Versión libre, Clemencia Echeverri*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2011. Print.
- Clemencia Echeverri, Sin respuesta/Unanswered*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional, 2009. Print.
- Garzón, Diego. *Otras voces, otro arte*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2005. Print.
- González, Miguel. *Oscar Muñoz*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1996. Print.
- \_\_\_\_\_. *Óscar Muñoz*. Cali: Museo la Tertulia, 1987. Print.
- Herzog, Hans-Michael. *Cantos/Cuentos Colombianos. Arte Colombiano Contemporáneo (Contemporary Colombian Art)*. Zürich: Daros-Latinamerica AG, 2004. Print.
- Iovino, María. *Oscar Muñoz, Volverse Aire*. Bogotá: Ediciones Eco, 2003. Print.
- Juegos de herencia, Clemencia Echeverri*. Bogotá: Alonso Garcés Galería, 2011. Print.
- Malagón, María Margarita. “Oscar Muñoz/Protografías: Vida de las imágenes, Imágenes de la vida.” *Art Nexus* 84 (2012): 60-65
- \_\_\_\_\_. “Clemencia Echeverri en la Galería Garcés.” *Art Nexus* 81 (2011): 84.
- \_\_\_\_\_. *Arte como presencia indéxica en tiempos de violencia. La obra de Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010. Print.
- Medina, Álvaro. *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999. Print.

Noorthoorn, Victoria. "Oscar Muñoz: el lugar habitado." *Óscar Muñoz, entre contrarios*. Bogotá: Colección de arte contemporáneo, Seguros Bolívar, 2013. Print.

*Oscar Muñoz, Protografías*. Bogotá: Banco de la República, 2011. Print.

*Oscar Muñoz*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1996. Print.

Pécaut, Daniel. *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2001. Print.

Pini, Ivonne. "La memoria como campo de re-elaboración artística". *El arte y la fragilidad de la memoria*. Medellín: Sílabo/ Universidad de Antioquia, 2014. Print.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de Memoria*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/ Ediciones Uniandes, 2001. Print.

*Proyecto Pentágono: Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. Print.

Robertson, Jean and Craig McDaniel. *Themes of Contemporary Art. Visual Art after 1980*. New York/ Oxford: Oxford University Press, 2005. Print.

Roca, José Ignacio y Alejandro Martín. "Óscar Muñoz. Entre contrarios". *Óscar Muñoz*. Bogotá: Colección de arte contemporáneo, Seguros Bolívar, 2013. Print.

Roca, José Ignacio. "Ausencia/Evidencia." *Entre Líneas*. Santiago Olmo, Virginia Pérez Rattón (Eds.). Madrid: Caja Madrid, 2002. Print.

Sáez de Ibarra, María Belén. "Actos del habla". *Clemencia Echeverri, Sin respuesta/Unanswered*. Bogotá: Villegas Editores/Universidad Nacional, 2009. Print.

*Supervivencias, Clemencia Echeverri*. Bogotá: Alonso Garcés Galería, 2013. Print.

[www.clemenciaecheverri.com](http://www.clemenciaecheverri.com)