

***Auras anónimas*: un lugar de debate sobre las memorias de la violencia en Colombia**

Auras anónimas: A Place for Debate on the Memories of Violence in Colombia

Auras anónimas: um espaço de debate sobre as memórias da violência na Colômbia

Carolina Vanegas Carrasco

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio
(CONICET-UNSAM), Argentina
GEAP Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

La obra *Auras anónimas* es una intervención que la artista colombiana Beatriz González hizo en un sector de galerías funerarias –columnarios- del Cementerio Central de Bogotá, como una estrategia para evitar su demolición. En el presente texto se hace un recuento de la creación de la obra y su devenir hasta el año 2018, cuando se modificó el estado de protección de la zona para darle otro uso al espacio, el cual implicaba la desaparición de la obra. Se plantea aquí una reflexión sobre los sentidos de lo permanente y lo efímero en la producción artística en el espacio público, así como la importancia del debate público sobre la memoria que *Auras Anónimas* ha contribuido a sostener en su contingencia.

Palabras clave: arte y memoria en Colombia, intervenciones permanentes/efímeras, Beatriz González, *Auras anónimas*

ABSTRACT

The work *Auras anónimas* is an intervention that the Colombian artist Beatriz González made in a sector of funeral galleries – columbariums – of the Central Cemetery of Bogotá, as a strategy to avoid its demolition. This text recounts the creation of the work and its evolution until 2018, when the protection status of the area was modified to give another use to the space, which implied the disappearance of the work. A reflection on the meanings of the permanent and the ephemeral in artistic production in public space is raised here, as well as the importance of the public debate on memory that *Auras anónimas* has contributed to sustain in its contingency.

Keywords: art and memory in Colombia, permanent/ephemeral interventions, Beatriz Gonzalez, *Auras anónimas*

RESUMO

A obra *Auras anónimas* é uma intervenção que a artista colombiana Beatriz González realizou num setor de galerias funerárias – columbariums – no Cemitério Central de Bogotá, como estratégia para evitar a sua demolição. Este texto relata a criação da obra e o seu desenvolvimento até 2018, quando o estatuto de proteção da área foi modificado para dar outro uso ao espaço, o que implicou o desaparecimento da obra. Propõe-se aqui uma reflexão sobre os significados do permanente e do efêmero na produção artística no espaço público, bem como a importância do debate público sobre a memória que *Auras anónimas* tem contribuído para sustentar na sua contingência.

Palavras-chave: arte e memória na Colômbia, intervenções permanentes/efêmeras, Beatriz González, *Auras anónimas*

Carolina Vanegas Carrasco é Especialista en arte público y en historia del arte latinoamericano del siglo XIX. Actualmente es directora del Centro de Estudios Espigas e investigadora del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP, CONICET-UNSAM), Argentina. Es coordinadora del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica) de la Universidad de Buenos Aires.
<https://orcid.org/0000-0002-1650-9472> | cvanegas@unsam.edu.ar

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons
Atribuição Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)
© 2024 Carolina Vanegas Carrasco

La presencia de la muerte exige una ceremonia. Querer borrarla de la memoria colectiva es ir en contra del ser humano que necesita preservar el recuerdo de sus muertos.

Beatriz González

Bajo el título *Auras Anónimas* la artista colombiana Beatriz González (Bucaramanga, 1932) realizó en 2009 una intervención en las galerías funerarias -columbarios- del Cementerio Central de Bogotá con la cual buscaba impedir su demolición. La artista representa a un sector que considera que los edificios, que dejaron de tener uso funerario desde 2002, deben ser conservados por su importancia histórica dado que alojaron a centenas de muertos sin identificar en la revuelta que se produjo el 9 de abril de 1948 como consecuencia del asesinato del candidato presidencial liberal Jorge Eliécer Gaitán. La involuntaria permanencia de esta obra que se pretendía perdurara sólo por dos años, la convirtió en testigo y partícipe de los procesos de memoria que acompañaron los diálogos de paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC (2012-2016). *Auras anónimas* ha “sostenido” por una década a los columbarios como lugar de memoria nacional, sin embargo, los procesos de urbanización de la zona y la falta de mantenimiento de la obra ponen hoy en entredicho su preservación. En este texto reconstruimos el proceso de creación de la obra y la transformación de su sentido en sus diez años de permanencia, enmarcamos las tentativas de demolición dentro de una lógica estatal de renovación de lugares conflictivos de la Bogotá de comienzos del siglo XXI y reflexionamos sobre la importancia de poner el acento sobre las dinámicas de la memoria que impulsan obras de este tipo y que contribuyen a posicionar dichos debates en la arena pública para hacerlos colectivos.



Beatriz González. *Auras anónimas*. 2009. Intervención sobre los columbarios del Cementerio Central de Bogotá. Foto Laura Jiménez, cortesía Beatriz González

Cargueros de auras anónimas

Beatriz González ha sido reconocida desde fines de los años sesenta por obras en las que intervino muebles e hizo grandes telones, en los que -con buena dosis de humor- comentaba de manera crítica las grandes narrativas de la historia del arte y la forma en que eran consumidas por los entonces llamados “países subdesarrollados”¹. El recrudecimiento de la violencia en Colombia en la década de 1980 la condujo a hacer un importante viraje en su obra para centrarse en la crítica a la clase política y poco después sus series de pinturas se enfocan en la visibilización del dolor de las víctimas del conflicto armado. *La fuente para estas series suelen ser recortes de prensa*, una fuente que la artista ha usado sistemáticamente desde sus primeras obras, según Boris Groys:

González no adapta su arte al estilo de los periódicos, como hicieron algunos artistas conceptuales. En lugar de ello, repite y reformatea las imágenes de los diarios de una manera que resulta subjetiva, lírica incluso. Aquí la pintura demuestra su

1 Buena parte de su obra puede verse en el Catálogo razonado de Beatriz González, disponible online <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/>, además de numerosos catálogos, artículos de prensa y académicos y libros sobre su obra que sería extenso enumerar en este espacio.

condición de rehén en relación al mundo de la actualidad: la pintura ni es noticia, ni genera noticias, por tanto, parece irrelevante en un tiempo dominado por lo que se considera actualidad. (Groys, 2017, p. 88)

Recortar la actualidad y hacerla pintura parece ser su estrategia para detener el tiempo, para analizar esa realidad tantas veces repetida de victimarios y víctimas, para no dejar que se vayan al olvido junto con el diario que capturó su existencia. Madres que lloran a sus hijos, cadáveres que flotan en los ríos, hombres y mujeres asesinados por reclamar sus tierras, son parte de este repertorio de una guerra prolongada por casi seis décadas. En 2006 Beatriz González hizo la serie *Vista Hermosa*, paradójico título que refiere a un municipio en el oriente colombiano “donde los campesinos y desmovilizados que trabajaban en la eliminación de los cultivos de coca fueron asesinados por los paramilitares dueños de los cultivos” (Rodríguez, 2017, p. 46). Se trata de una serie de variaciones de una imagen que la artista identificó como un ícono de la violencia en Colombia: dos hombres que cargan a un hombre muerto envuelto en una bolsa plástica o una hamaca.



Beatriz González. *Boceto Auras* anónimas. 2009. Carboncillo sobre papel. Colección de la artista. Foto: cortesía Beatriz González

Para González como historiadora del arte, esta imagen evocaba a los cargueros del siglo 19, que eran hombres que llevaban en sus espaldas a otros hombres y sus equipajes a través de la dificultosa geografía de la cordillera de Los Andes. Ningún relato de viajes desde Humboldt omitió la descripción de este oficio con su respectiva imagen, lo cual convirtió al carguero en un ícono del territorio entonces llamado Nueva Granada. Sin embargo, más que cargueros de hombres vivos, que subsisten hasta nuestros días, se trata de cargueros de muertos “en guando”, una tradición funeraria indígena en la que los cuerpos envueltos en hojas y colgados de un palo son llevados a su lugar de sepultura. Una práctica que se volvió común entre los diferentes actores del conflicto, para recuperar a sus muertos desde los lugares de enfrentamientos armados. Es así que los dibujos de esta serie se convirtieron en el insumo, para que, impresos sobre láminas acrílicas en forma de lápida, cubrieran cada uno de los 8957 nichos de las cuatro galerías funerarias del Cementerio Central de Bogotá.

Ausencia de lugar para la memoria en los proyectos de la ciudad finisecular

Para comprender la intervención de González en estos edificios es preciso aclarar que, como en muchas otras ciudades el Cementerio que surgió a comienzos del siglo 19 como una construcción extramuros, con el crecimiento de la ciudad durante el siglo 20 quedó completamente integrado a la trama urbana². Con el tiempo fue ampliado hacia el occidente, y a mediados del siglo, su terreno dividido en tres secciones (llamados “globos”) para facilitar el tránsito vehicular. Adicionalmente, su fachada da hacia una de las principales vías de la ciudad, la calle 26 o Avenida Jorge Eliécer Gaitán, que conduce desde el aeropuerto internacional hacia el centro de la ciudad, razón por la cual tiene una gran visibilidad. En la última década, las áreas aledañas al cementerio han sido objeto de una intensa urbanización por lo que desde la alcaldía se consideró la paulatina desfuncionalización de estos espacios funerarios para convertirlos en espacios de recreación.

2 Para ver en detalle estos procesos y sus relaciones con el entorno a través del tiempo, ver Guglielmucci & Suárez Montañez, 2013, y Castro & García, 2015.

De acuerdo con Guglielmucci y Suárez la intervención sobre el globo C del Cementerio surgió durante la alcaldía de Enrique Peñalosa (1998-2000) “con la idea de transformar lugares definidos como peligrosos o inseguros para los ciudadanos en espacios de reunión y esparcimiento”. Vale decir, para los fines que persigue este texto, que la mayoría de los lugares que fueron objeto de esta “renovación” fueron demolidos o desalojados violentamente y remodelados sin considerar sus usos y sentidos previos mediante la creación de plazas “duras” con poca vegetación y amoblamiento urbano. A estas operaciones siguió la inclusión de esculturas de reconocidos artistas modernos colombianos con lo que se completó un proceso de vaciamiento de sentido, dado que las esculturas no guardaban ningún tipo de relación con el espacio en el que fueron ubicadas. Sería extenso explicar cada caso, por lo que enunciaremos dos ejemplos elocuentes de lo planteado.

3 Uno de los más recientes es la exposición *Historias de la “L”*. Ensamblando un mundo en un modelo a escala, que tuvo lugar en el Museo Nacional de Colombia del 4 de septiembre al 22 de noviembre de 2018.

4 El artista donó a la ciudad la obra *Pórtico*, realizada en homenaje a Guillermo Cano Isaza (1925-1986), periodista que fue director del diario *El Espectador* desde 1952 hasta la fecha de su muerte a manos del narcotráfico. Sin embargo, más allá de la enunciación de este propósito no hay en la obra o en el lugar una marca que haya hecho trascender este homenaje en la apropiación de la obra, que hoy está cubierta de graffitti.

5 “El cartucho, sin punto de retorno”, en *El Espectador*, 20 de enero de 2002.

El primer caso sería el del Parque Tercer Milenio, sobre una zona conocida como *El Cartucho*, en el antiguo barrio Santa Inés, “una alternativa de refugio y vivienda para las personas humildes de la ciudad, así como para campesinos y emigrantes de otras partes del país [en donde debido a] las dinámicas del consumo de estupefacientes [...] se conformó un centro de violencia y peligro para Bogotá” (Morris, 2011, p. 14). El desplazamiento de 12.000 personas y la demolición de 680 construcciones constituyeron un hito dentro de la ciudad del que aún siguen emergiendo interpretaciones y memorias³. La inclusión de la escultura *Pórtico* de Eduardo Ramírez Villamizar⁴, consistente en una enorme estructura de hierro sin pintar que alude a una puerta (de entrada al parque), más allá de su función decorativa, no estableció un diálogo respecto a ese denso pasado⁵. Si bien seguramente este no era su propósito, probablemente eso explique que tampoco haya sido objeto de ningún tipo de apropiación o creación de sentido por quienes usan hoy el lugar.

Un segundo ejemplo, muy cerca de este lugar, fue la intervención sobre la Plaza de San Victorino, una plaza de raigambre colonial que desde 1910 había alojado una estatua del prócer de la Independencia Antonio Nariño realizada por el escultor francés

6 Sobre algunos sentidos de plaza y estatua ver Vanegas Carrasco, 2015.

7 La transformación del lugar se promocionó con una tarjeta en la que se daba cuenta de la “limpieza” del lugar bajo el lema “Sea parte de la transformación del centro”, junio de 2001.

8 “Vandalismo monumental”, en El Tiempo. 4 de septiembre de 2002.

Henri-Léon Gréber⁶. Durante las décadas de 1950 y 1960, plaza y estatua perdieron terreno al adecuarse una parte de su área para estacionamiento y otra para un mercado de artesanías que fue progresivamente creciendo hasta cubrir de manera permanente toda el área de la plaza⁷. Los vendedores que no se reubicaron por su propia cuenta fueron desalojados violentamente. En ese lugar se instaló la escultura *Mariposa* de Édgar Negret, que por su tamaño no excesivamente grande y por sus formas inclinadas fue apropiada por los niños como lugar de recreo. Las láminas pintadas, por tanto, se deterioraron rápidamente y si bien estos usos fueron tildados de “vandalismo”⁸, parece exagerada esta acusación que no parece más que ejercer un uso posible de una pieza con la que tampoco se pretendía tender diálogos con la historia del lugar. Mencionar estos casos, aunque sea superficialmente nos permite darnos una mejor idea de los procesos de “renovación urbana” que no consideran las prácticas ni los usos previos de los lugares, creando lugares excluyentes lo que explica la escasa apropiación por parte de las comunidades. Este marco nos permite entender las lógicas que posibilitaron la creación del Parque del Renacimiento en el globo C del Cementerio central sobre las fosas comunes del 9 de abril, proceso ante el que se alzaron pocas voces. La inclusión de la escultura *Hombre a caballo* de Fernando Botero frente a esta violenta y silenciosa intervención hace eco a los ejemplos antes mencionados que parece responder a lo que Darío Gamboni caracteriza como “ideología del progreso que ve la *tabula rasa* como un prerequisite para la construcción de un nuevo mundo purificado” (Gamboni, 2002, p. 90).



Fernando Botero. *Hombre a caballo*. 2001. Bronce. Entrada al Parque de Renacimiento, Bogotá.

El proyecto de la alcaldía de implementar el Parque Metropolitano de La Reconciliación nos muestra una continuación de lo iniciado en la administración de 1998-2000, que podríamos identificar como una iconoclasia “desde arriba” (Gamboni, 2014, p. 33-34). Lo que impidió esta demolición fue justamente la reacción ciudadana de las artistas Beatriz González y Doris Salcedo, quienes al ver el inicio del proceso (se demolieron dos de los seis columbarios), hicieron sentir sus voces de protesta e intervinieron públicamente señalando la importancia de preservar la memoria de dichas construcciones. Esa intervención tuvo tres consecuencias que modificaron la percepción pública de los edificios hasta entonces: 1. El área del globo B fue declarada Sector de interés cultural del Distrito Capital por el decreto 396 del 2003; 2. El alcalde Antanas Mockus escribió sobre los tímpanos de los cuatro columbarios que quedaron en pie, la frase “La vida es

sagrada”, marcando con ello una nueva forma de apropiación de su imagen por parte de los ciudadanos. 3. Por iniciativa de González y Salcedo el Instituto Distrital de Cultura y Turismo organizó el foro *Memoria, Arte y Ciudad* en el que se discutieron cuestiones sobre preservación de cementerios patrimoniales y se presentaron varios casos de intervenciones artísticas contemporáneas⁹.

9 Este foro tuvo lugar en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, del 10 al 12 de noviembre de 2003.

En la administración del siguiente alcalde, Luis Eduardo Garzón (2004-2008), “se emitieron normas tendientes a la recuperación de la Memoria Histórica en Bogotá” que posibilitaron que “la administración gubernamental pudiera incluir en el Plan Director del Parque de la Reconciliación la instalación de un Monumento sobre la Memoria como un elemento central en el proceso de recordación y respeto a las víctimas de la violencia en Colombia” (Guglielmucci & Suárez, 2013, p. 25). Adicionalmente, se le asignó al globo b la categoría de conservación tipológica¹⁰ con lo cual se impedía la demolición total o parcial de los columbarios, que impidió que se implementara el plan director del parque realizado por el arquitecto Rogelio Salmona en el que se establecía la refuncionalización de los edificios mediante su destrucción parcial.

10 Resolución 1059 de 2007 de la Secretaría Distrital de Planeación. Disponible en <http://www.sdp.gov.co/transparencia/normatividad/actos-administrativos/resolucion-1059-de-2007>.

Auras anónimas, el bicentenario y el acuerdo de paz

Los albores de la celebración del Bicentenario y el tesón con que Beatriz González insistió públicamente sobre la importancia de preservar los columbarios produjeron finalmente efectos en el 2009 cuando logró que el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural aceptara su propuesta para la creación de la obra *Auras Anónimas*. Sólo un año después, en esa ciudad desmemoriada se corrigió la letra y se propuso la implementación del Centro de Memoria Paz y Reconciliación en el mismo predio, contiguo a los columbarios, esta vez con una exhumación previa, con lo que se estableció una fuerte conexión con los sentidos que la obra hacía emerger, mientras que el Centro tenía como misión “reconstruir y transmitir la memoria de las víctimas por medio de bases de datos o símbolos que inviten a pensar en ellas como sujetos político-jurídicos o ciudadanos” (Guglielmucci & Suárez, 2013, p. 29). El establecimiento de *Auras anónimas* como

11 Decreto 067 de 2010 de la Alcaldía Mayor de Bogotá.

12 Sería objeto de otra investigación reunir la recepción múltiple de la obra. Vale destacar, por ejemplo, lo planteado por Castro & García (2015) quienes señalaron la falta de vínculo de la obra con los marmoleros que trabajan “dándole la espalda” a la obra. A partir de ello proponen esta no-relación como ejemplo de dos tipos de memoria: la memoria artesana y la memoria artística”.

una obra efímera implicó que no se tuviera en cuenta su preservación, por lo que en el Plan Director del Parque Metropolitano Calle 26 (Reconciliación), se estableció que el lugar “contará con un escenario al aire libre, uno cubierto, canchas deportivas, ciclorrutas, un área de recreación infantil, estacionamiento, zonas verdes, andenes arborizados, entre otros”¹¹. Específicamente en el área correspondiente a los columbarios el decreto ubica los jardines y las zonas de circulación peatonal. Es decir que nunca se concretó un compromiso de continuar un programa de intervenciones artísticas en los columbarios, sin embargo, tampoco se desmontó Auras anónimas ni se hizo mantenimiento del lugar¹². Esto devino en un deterioro progresivo de los edificios y de la obra por lo que hoy están rodeados por una cinta amarilla de “peligro” dado que los edificios requieren un refuerzo estructural.



Auras anónimas en 2018. Foto de la autora.

13 Decreto municipal 632 de diciembre de 2014..

14 Ibid. En este decreto se incluyen desde los parques del Renacimiento y la Reconciliación, pasando por el Cementerio Central, el proyectado Museo Nacional de la Memoria, hasta cubrir el área del Centro Internacional San Martín y la zona de Monserrate.

15 República de Colombia, "Ley de víctimas y restitución de tierras", en <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/ley-de-victimas/ley-de-victimas-y-restitucion-de-tierras> 2011.

16 En 2016, el grupo "Symbolic Reparations Research Project", constituido por profesores especializados en las relaciones entre arte y derechos humanos de las Universidades de Harvard, Boston y Connecticut hicieron una declaración pública en que señalaron la importancia de restaurar y preservar el conjunto arquitectónico de los columbarios y la intervención Auras Anónimas como monumentos para la reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado en Colombia. Disponible en <http://www.symbolicreparations.org/projects-publications-/position-paper-re-the-columbarios-of-the-central-cemetery-bogota-colombia/>. Traducción de la autora.

17 Acta no 2 de 2018 del Consejo Distrital de Patrimonio Cultural.

En el año 2014 se declara la Avenida Jorge Eliécer Gaitán (Calle 26) como "Eje de la paz y la memoria"¹³ con el objetivo de "fortalecer un espacio urbano de reconocimiento y remembranza de los hechos y víctimas de la violencia, a partir de transformaciones en torno a los Conjuntos Monumentales de Espacio Público [...] con el fin de contribuir a la reparación integral de las víctimas de hechos violentos ocurridos en la historia reciente de la ciudad y el país"¹⁴. Este decreto promulgado durante la alcaldía de Gustavo Petro (2012-2015) está en consonancia con la "Ley de víctimas y restitución de tierras" dada en 2011, según la cual se abre la posibilidad de la "construcción de monumentos públicos en perspectiva de reparación y reconciliación"¹⁵, del avance de los diálogos de paz y la necesidad cada vez más apremiante del reconocimiento y reparación de las víctimas del conflicto armado en Colombia. De acuerdo con lo planteado por el Grupo de Investigación sobre Reparaciones Simbólicas:

Los columbarios, como lugar físico para recordar un conflicto que por generaciones ha desgarrado a la nación, constituyen un espacio para el compromiso público con el pasado de la nación y para el diálogo continuo para definir el presente y el futuro. Como tales, los Columbarios tienen gran potencial para acercar a la gente al proceso de reconciliación nacional como participantes comprometidos y agentes de la renovación social. Esta oportunidad no debe perderse¹⁶.

El proyecto del parque metropolitano de La Reconciliación no sólo contempla la conservación integral de los edificios, sino que ignora la transformación de significado que implicó la permanencia de *Auras anónimas* en el contexto antes mencionado. Un paso más en la aparente inminencia de esta destrucción se produjo en febrero de 2018 cuando se modificó el estado de protección de la zona para demoler las galerías (no las columnas) y se proyectó construir un auditorio y salas de lectura¹⁷. Esta decisión implicó nuevas reacciones públicas exigiendo la conservación y restauración de los edificios y la obra en forma de manifiestos¹⁸, numerosas notas

18 Además del manifiesto público del grupo Symbolic Reparations, también hay una petición en change.org disponible <https://www.change.org/p/consejo-distrital-de-patrimonio-cultural-salvemos-los-columbarios-del-cementerio-central-de-bogot%C3%A1>

19 Entre ellos “En defensa de la memoria”, El Tiempo, agosto de 2018; Rubén Chababo, “Una visita a la casa de los muertos”, El Espectador, 21 de agosto de 2018.

20 La exposición “Recuperar el aura”, a cargo de Mario Omar Fernández, profesor del Departamento de Arte de la Universidad de Los Andes, Colombia, reunió un conjunto de documentos preparativos de la obra, fueron exhibidos en la Procuraduría General de la Nación de Colombia. Parte de este material, más otra documentación relativa a discusiones públicas más recientes contra su demolición fueron exhibidas en Buenos Aires en la exposición Memoria en vilo. Auras anónimas de Beatriz González, en el Centro ESPIGAS del Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de San Martín del 26 de marzo al 26 de junio de 2019. Reproducciones de Auras anónimas han tenido un importante lugar en la retrospectiva de Beatriz González itinerante por el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y el Instituto de Arte Contemporáneo KW de Berlín durante 2018 y comienzos de 2019.

21 El proceso de creación de la obra es objeto del documental de Diego García Moreno, Beatriz González ¿Por qué llora si ya reí?, Lamaraca Producciones, 2010. Sobre el proceso de deterioro y la polémica se centra el documental Cinta amarilla, de dirigido por Yanina Valdivieso y Vanessa Bergonzoli, producido por Display None (2019)

de prensa¹⁹, exposiciones²⁰ y documentales²¹ que evidencian la importancia de la obra en términos de su capacidad de activar la discusión pública sobre la memoria de los más de ochenta mil desaparecidos en el conflicto armado colombiano. Más allá del resultado de este proceso, que por ahora es incierto, la puja por su conservación la instaure como un lugar de debate sobre las memorias de la violencia en Colombia.

Referências

Castro Roldán, A. & García, D. (2015). La memoria colectiva y la muerte en el Cementerio de Bogotá. *Amerika*, 12. <https://doi.org/10.4000/amerika.6342>

Gamboni, D. (2002). Image to destroy, indestructible image. In B. Latour & P. Weibel (Eds.), *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. The MIT Press.

Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución francesa*. Cátedra.

Groys, B. (2017). Más allá del Síndrome de Estocolmo. *Catálogo Beatriz González 1965-2017*. CAPC; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; KW.

Guglielmucci, A. & Montañez, R. S. (2013). Paisajes de memoria. El intrincado affaire entre el centro de memoria, paz y reconciliación y el cementerio central de Bogotá, Colombia. *Publicar*, 11(15).

Morris, I. (2011). *En un lugar llamado El Cartucho*. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

Rodríguez, M. I. (2017). *Conversaciones con Beatriz González*. Catálogo Beatriz González 1965-2017. CAPC; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; KW.

Vanegas Carrasco, C. (2015). In-visibility de la estatua doble del prócer colombiano Antonio Nariño. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 42(2), 385–410, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/53341>.