



“Yo tenía apenas siete añitos cuando miré esto. ¡Nunca se me va olvidar en toda mi vida! Allá, a veces, iban los paramilitares y recogían gente. Y pues mi papá era un informante de ellos, él les colaboraba, y todo. De un momento a otro, yo estaba estudiando, [y] cuando miré fue que le estaban pegando a mi padre. Habían tres paramilitares pegándole, dándole con los fusiles, dándole pata, puño, arrastrándolo, y él gritaba, decía: ‘¡No me maten!; ¡No me maten que yo no les debo nada! Yo antes les he ayudado, les he colaborado en todo. ¡No me vayan a matar!’ ”

“Él está ahí... yo lo hice ahí dibujado. Al piecito de donde está él, ése soy yo. Yo le agarré la bota al militar y yo le decía: ‘¡No!, ¡No me lo mate, no me lo mate!, ¡Suéltelo, suéltelo! ¡No me lo mate! De ahí pa’ acá, me lo arrastraron por todo eso. A él me lo chuzaron cuatro veces. Yo le hice los puntos donde me lo chuzaron. Ahí está colgado, pero ahí no lo dejaron bajar. Ellos se llevaron el cuerpo arrastrando. Nosotros hicimos un velorio sin el cuerpo, y le rezamos los trece días que son de lo de un muerto.”

“Esa gente me lo quitó, y por esa gente fue que yo me metí a las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, que era la guerrilla [...] Me lo quitaron antes de tiempo. Me lo quitaron cuando yo estaba muy pequeñito [...] Donde nunca me fuera sucedido esto, nunca me fuera metido a una fuerza armada, ni estuviera acá pintando estas historias mías, de mi vida”².

Así describe Diego, excombatiente de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, la pintura que dedicó a su padre, y que hiciera en los talleres organizados por el artista colombiano Juan Manuel Echavarría con el propósito de construir una memoria histórica de la guerra en su país. Más de 80 guerrilleros y guerrilleras, paramilitares y miembros del ejército, todos soldados rasos desmovilizados, participaron de estos talleres en los que se crearon más de 400 pinturas. Un número significativo de las mismas registran experiencias personales en esta guerra cuyos orígenes datan de los enfrentamientos entre conservadores y liberales en los años 40, y que hoy, complejizada por el tráfico de droga y los carteles,

La Guerra que no hemos visto ¹

6

por / by Ana Tiscornia

The War We Have Not Seen ¹

I was barely seven years old when I saw this. I'll never forget it as long as I live!... The paramilitary troops would come sometimes and take people away... And in fact my dad was an informer for them, he cooperated and all... One minute I was studying, and then the next thing I saw they were hitting my father... Three paramilitary soldiers were beating him with their rifles, hitting him, kicking him, dragging him, and he was shouting “Don't kill me! Don't kill me because I don't owe you anything! I used to help you, I cooperated in everything. You can't kill me!...”

That's him there... that's how I drew him. That's me at his feet. I grabbed onto the soldier's boot and said, “No! Don't kill him. Don't kill my dad! Let him go! Don't kill my dad!” They dragged him this way and that... Then they stabbed him four times. I drew the places where they stabbed him. There he is hanging, but they didn't let anyone take him down. They dragged his body away... We had a wake without the body, and we prayed for thirteen days like you do for a dead person...

Those people took him away from me, and it was because of them that I joined the FARC, who were the guerrillas... They took him away too soon. They took him when I was very small... If that hadn't happened, I would never have joined an army, nor would I be here painting these stories from my life...²

The speaker is Diego, a former combatant in the FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia). His painting, dedicated to his father, was created in the workshops organised by the Colombian artist Juan Manuel Echavarría for the purpose of constructing a historical memory of the war in his country. More than eighty former combatants, all of them foot soldiers, including *guerrilleros* and *guerrilleras*, paramilitary squad members, and regular army troops, took part in these workshops, in the course of which they created more than four hundred paintings. A large proportion of the works depict personal experiences from the war, which originated in confrontations between Conservatives and Liberals in the



1940s and which to this day, complicated by involvement with the drug trade and cartels, continues to shed the blood of rural Colombians with no prospects of peace on the horizon.

Recruited at the age of eight, Diego deserted from the FARC after twelve years of seeking to avenge his father. His painting faithfully mirrors this quest for vengeance that was never fulfilled. It suffices to compare the painting dedicated to his father with his *Massacre at the Marijuana Plantation*, another painting that includes a stream of blood like the one left by his murdered father, but in this instance the stream leads to a pool of human body parts:

For the commander, killing was a sport... It was my job to drag [the bodies] past my comrades. That's why I painted it like this, with all those remains covered in blood. There were four or five peasants... We agreed then that we would talk with the top officers to get them to change the commander we had, since he was such a butcher... But he heard us say this, and three of us got court-martialed, and they were all shot. I was the only one that stayed quiet, or they would have killed me too... I was still just a kid, eleven or twelve.^[1,2]

Some of these former soldiers, for whom atrocities had become everyday events, had, like Diego, taken up arms out of a desire for revenge. Others sought the “good life” that was flaunted by the paramilitary squads who sometimes visited their hamlets with “luxury cars, gold chains, and women.” Many of the guerrillas were children who simply followed in the footsteps of their parents, uncles, and grandparents, as if war were their family business. Almost none of these foot soldiers — the only rank to take part in the workshops — mentioned an ideology, and all acknowledged the primacy of drugs in the ongoing war. It was also evident that many of these young men had been attracted by the idea of being part of a social structure, something which they for the most part lacked.

The paintings are eloquent not only because of what their creators set out to depict but also for what they express unintentionally. The painted narratives, which are of incalculable testimonial and documentary value, are also psychological portraits of the killers, many of whom were themselves victims of violence at times. At the same time, they operate as an indictment of the indifference of society, and of the weakness – and often complicity – of democratic institutions. Above all, they are symbolic renderings of the unnamable, at once a confession and

desangra al campesinado colombiano sin que se vislumbre una salida de paz.

Reclutado a los ocho años de edad, Diego desertó de las FARC luego de doce en los que se dedicó a vengar a su padre. Sus pinturas son un espejo fiel de ese ejercicio de venganza nunca satisfecha. Basta comparar la que dedica a su padre con “Masacre en el cultivo de marihuana”, otra en la que un arrastre de sangre, simétrico al que dejara el cuerpo del padre asesinado, desemboca ahora en un charco de fragmentos humanos. “El comandante, a él le gustaba matar por deporte. A mí me tocó arrastrarlos por la mitad de mis compañeros. Por eso yo hice eso así, todos estos rastros, así untados de sangre. Eran como cuatro o cinco campesinos. Entonces ya dijimos que íbamos a hablar con los altos mandos pa’ que nos cambiaran el comandante que teníamos, que era muy asesino. Nosotros dijimos eso, y él llegó a escuchar, y a tres mandó a consejo de guerra, y a todos tres los hizo matar. Yo fui el único que no quiso abrir la jeta, o si no, me fuera matado. Yo todavía estaba chino; tenía como once años, doce años, todavía.”^[1, 2]

Algunos de estos ex-combatientes, para los cuales la atrocidad se volvió la norma, se iniciaron en la guerra, al igual que Diego, buscando una venganza. Otros, lo hicieron

seducidos por la “buena vida” que ostentaban los paramilitares, ocasionales visitantes a sus pueblos, con “carros de lujo, cadenas de oro, mujeres”, etc. Muchos guerrilleros, siguieron de niños los pasos de sus padres, tíos, y abuelos, como si la guerrilla fuera una profesión familiar. Casi ninguno de estos soldados rasos (esta era una condición para participar de los talleres de pintura) menciona un marco ideológico, todos reconocen al reinado de la droga en el tejido de la actual guerra, y es posible percibir que muchos de estos jóvenes se sintieron también atraídos por la idea de ser parte de una estructura de la que en general carecían.

Las pinturas son elocuentes no sólo por lo que sus autores explicitaron en ellas sino también por lo que dijeron sin proponérselo. Los relatos pintados, son registros de incalculable valor testimonial y documental, pero, además, son retratos psicológicos de victimarios, muchos de los cuales en algún momento fueron también víctimas. Por otro lado son inestimables significantes de la indiferencia social, así como de una institucionalidad democrática algunas veces muy vulnerable, y muchas otras cómplice. Sobre todo, son una forma de simbolización de lo innombrable, una confesión y un exorcismo a la vez, donde curiosamente las víctimas se vuelven protagonista principal de la memoria, figura central de la gran mayoría

8

an exorcism, in which, curiously, the victims—the central figures in a large majority of the paintings—become the principal characters of the memory. While the paintings were made organically, following the personal stories of their creators, these memories are inevitably linked to the most traumatic experiences of their creators.

The fate of many victims, especially civilians, the villages devastated by the fighting, the murdered peasants, the fear at the moment of dying, the flight of entire rural populations who had to abandon their homes, the families that were destroyed, the forcible recruitment of children—all of this informs the paintings. Many are paradigmatic in their expression of these circumstances and the contradictions within them. Among them is a self-portrait of a soldier in the act of killing a woman. At the center and bottom of the painting appears the main scene, a paramilitary fighter wearing a camouflage uniform and an identifying arm band. He is painted to look smaller than his kneeling victim, who has two large tears sliding down her cheeks even as blood is already exploding from her. All of it takes place against a pastoral backdrop, with trees coming into leaf, a bird, a rainbow, and three huts, one of which houses the village’s public telephone (a detail relevant to identifying the victim as the tele-

phone clerk). The way time is represented, the instant before death, the moment in which the victim begs for her life, the incongruity of the background, together supply the leitmotif in which the killer, even as he paints his story, is distancing himself from it (a distance he had already begun to create by laying down his arms), and can now see his victim with other eyes, and thus see himself as also a victim, in this instance of his own actions.^[3]

Murders, mutilations, kidnappings, mass graves, massacres, punishments, rapes, and perverse rituals of violence are the common elements of many of these paintings. The story of Caliche, a paramilitary recruited at the age of sixteen, says it all:

The first person to die was the girl having her birthday... she was just fifteen... They cut her throat and decapitated her before killing her mom and dad... Before killing her they raped her... And then the commander had the mother raped before slitting her throat, too. And then they killed the man with a machete blow to the head... By the next morning everybody had fled from the district.^[4]

But the violence wasn’t confined to the “enemy.” Many of the paintings depict cruelty committed within the

de las pinturas. Si bien éstas fueron construyéndose de manera orgánica, siguiendo historias personales de sus autores, esas memorias están inevitablemente ligadas a los momentos más traumáticos de sus experiencias.

La suerte de muchas víctimas, en particular los civiles que sufren esta guerra, los pueblos atravesados por el combate, los campesinos asesinados, el miedo en el momento de morir, los desplazamientos de pobladores obligados a abandonar sus casas, las familias destruidas, los reclutamientos forzados de niños, estructuran estos trabajos. Muchas pinturas son paradigmáticas de esta circunstancia y de las contradicciones en que se enmarcan. Una de ellas muestra en un primer plano a su autor en el momento de matar a una mujer. En el eje central del cuadro y en su base aparece la escena central, el paramilitar, uniformado en camuflado e identificado por su brazalete, pintado pequeñito en relación a su víctima arrodillada. Ella desproporcionadamente más grande, y con un par de lágrimas que corren por su cara al tiempo que la sangre ya estalló, aparece recortada en medio de un paisaje bucólico, con árboles brotados, un pajarito, el arco iris, y tres casitas que sirven de telón de fondo, una de las cuales es el teléfono público del lugar, información relevante a la hora de identificar en la pintura a la telefonista. Tanto la representación del tiempo, el instante antes de

la muerte, el momento de la súplica por la vida, como la impertinencia del contexto en el que se encuadra la narración, registran ese leitmotiv en el que pareciera ser que el victimario, a la hora de pintar su historia, tomara distancia, una distancia que de alguna manera empezó a plantearse al desmovilizarse, y de pronto pudiera ver a su víctima con otros ojos, y consecuentemente verse a sí mismo también victimizado, esta vez por su propia acción. ^[3]

Asesinatos, descuartizamientos, secuestros, fosas comunes, masacres, castigos, violaciones, rituales aberrantes de violencia, son el lugar común de muchas de estas pinturas. El relato de Caliche, un paramilitar reclutado a los dieciséis años, lo pone en evidencia: “La primera persona que murió fue la muchacha del cumpleaños; estaba de los quince exactamente. A ella la degollaron; le quitaron la cabeza antes de matar al papá y a la mamá. Antes de asesinarla, la violaron. Luego, ya después, a la mamá, este mismo ‘man’, también la hizo violar y también la degolló; y luego al trabajador le zampó un machetazo en la cabeza. La gente de esas regiones todas le tocó fue salir de la noche a la mañana”. ^[4]

No sólo el “enemigo” es objeto de violencia; muchas de las pinturas muestran la crueldad en el interior de los

bands of fighters themselves. Some of the ones painted by woman soldiers depict the forced abortions they underwent. Zereida, who joined the FARC at the age of twelve and stayed for a dozen years, named her painting *The Death of My Child and My Husband*:

This is me, and this is the abortion I had, because [in the FARC] you're not allowed to bear children, and they make you abort. I was at five months, and the baby was big. They discovered it when I was bathing. Because my plan had been to run away and have the child. The father of my child saw what they were going to do and he complained and they killed him. And the medic said the baby was very big and that they ought to let me have him because it was dangerous, but they said no. As soon as they took him out of me they killed him. . . My child was big — I could already feel it... and on that day I lost the two people I loved most... I was about sixteen... When I think about it I still cry and it's not because I'm crazy, it's because I'm never going to forget what I lived through. You paint the dead and make them live again; for that one moment you bring them back to life. ^[5]

According to the Colombian psychoanalyst Maria Clemencia Castro, in these paintings there appears “a single subject that can be painted in a thousand ways: death.

This is the essence of war that persists when the confrontation is over. That's why it's so prominent when you hand paintbrushes to ex-combatants in a fratricidal war and ask them to paint their experiences.” ³

Death and the macabre ways of war are perceived in all their rawness and brutality, in the contrast between the content and the childish painting styles of people who have never held a brush before. There's also the abyss between the horror of the images and the ineffable beauty of many of the paintings, a beauty that emerges not due to any knowledge of visual language —something unknown to the painters— but because of the success in conveying the unvarnished truth that so often occurs with beginners. This factor enhances our perception of the tragedy by showing a dimension of it that often eludes the war photographer.

These workshops, which began as an uncertain exercise in collecting memories of the war, ended up serving as a demonstration of the instrumental value of art as a vehicle for the truth about the conflict in all its complexity. Unlike oral or written narratives, the construction of an image operates in a simultaneous manner, reminding us that a story needs to appeal not only to memory, but also to the recreation of the spatial and temporal

10



3



4



mismos grupos. Particularmente lo pintaron las mujeres, en varias narraciones de abortos forzados. Zereida, excombatiente de la Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, quien ingresó a los doce años y permaneció doce más en la organización, pinta “La muerte de mi hijo y de mi esposo”. “ Ésta que está aquí soy yo, y éste es un aborto que yo tuve, porque allá uno no puede tener hijos, allá lo obligan a abortar a uno. El bebé tenía cinco meses, entonces el bebé ya estaba grande, y me descubrieron bañándome. Porque mi intención era volarme y tenerlo. Acá, el papá de mi hijo se dio cuenta de lo que iban a hacer entonces él se opuso y a él lo mataron. Y el enfermero dijo que el peladito estaba muy grande que me lo dejaran tener, que era peligroso porque tenía el bebé grande, dijeron que no. Tan pronto me sacaron el peladito lo mataron a él. Estaba mi hijo grande, yo ya lo sentía y todo, y ese día perdí las dos personas que yo quería tanto. Yo tenía como dieciséis años. Cuando me acuerdo lloró todavía y no es que esté loca, es que nunca voy a olvidarme de lo que he vivido. Uno pinta los muertos y hace que en ese momento estén vivos, ellos en ese momento resucitan otra vez...”^[5]

Como dice la psicoanalista colombiana María Clemencia Castro, aquí aparece “un solo tema susceptible de pintarse de mil modos: la muerte. Es ésta la esencia de la

guerra que persiste al salir de la confrontación bélica; de allí su protagonismo cuando se le ofrece un pincel a un excombatiente de una contienda fratricida y se le anima a exponer sus vivencias.”³

Esa muerte y sus macabras maneras en la guerra se perciben en toda su crudeza y brutalidad, en la fricción entre el contenido y el lenguaje infantil de quien nunca antes había manejado un pincel. También, el colapso entre el horror de las imágenes y la inconfesable belleza de muchas de ellas, belleza que no se debe al conocimiento del lenguaje plástico –ninguno de los autores tenía experiencia alguna en la materia– sino, como sucede a menudo con el trabajo de los *outsider*, a su condición de verdad, ayuda a percibir la tragedia de esta guerra en una dimensión que con frecuencia escapa a la documentación del reportero gráfico.

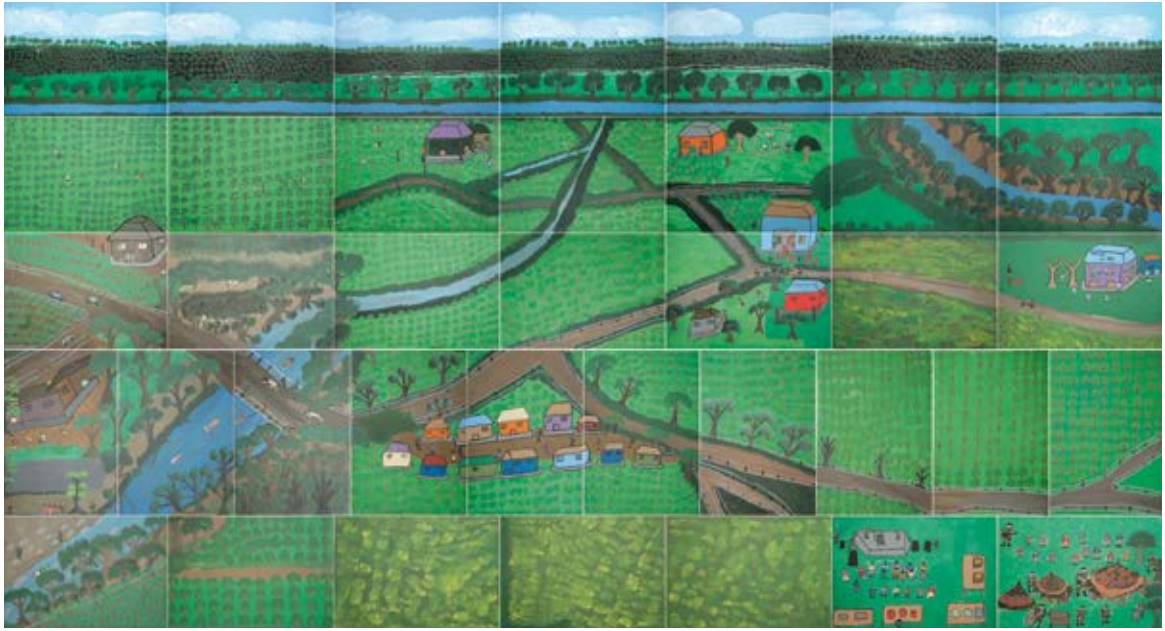
Lo que empezó como un ensayo de memorias de guerra, incierto de los frutos que podían obtenerse en estos talleres, terminó siendo una evidencia rotunda del valor instrumental del arte para vehiculizar esa verdad con toda la complejidad del caso. A diferencia de la narración oral o escrita que transcurre, la construcción de la imagen opera en la simultaneidad, para dar cuenta de una historia que requiere no sólo una apelación a la memoria

context in which it took place, which enables us to see multiple superimposed realities. These paintings depict the geography of the jungle as overwhelming, and as overwhelmingly beautiful, wild, immense, and heart-breaking. They make it easy to see how a lost, unreachable, undefended farmhouse can be victimised. And they make it easy to understand that to live in the presence of injustice, coercion, violence, illicit trafficking, and the corruption and complicity of public authorities can be contagious for some and generate a sense of helplessness in others. In this regard there is one paradigmatic large painting showing a field of coca bushes, a hamlet with a dozen homes under siege, a bar where several people have just been slain, a nearby bridge from which bodies are dumped into the river, a camp where civilians are apparently being trained, a podium where a uniformed man is giving a speech, and a rural schoolhouse ironically named *Colegio La Paz* (Peace School), where children are playing and where one of them rides on a swing near a freshly killed body.^[6] Towards the horizon the jungle becomes denser, and the thick forest creates a dark stripe outlined by a row of stubby trees that are arranged like an army as a barrier against the sky. The thematic complexity of these paintings enables us to view them as a representation of what Emily Alter would call the “critical habitat,” in this instance that of the Colombian war,

and to understand them as a web of semiotic systems in which the physical and intellectual territories and the ideological, economic and ecological force fields cannot be disentangled.

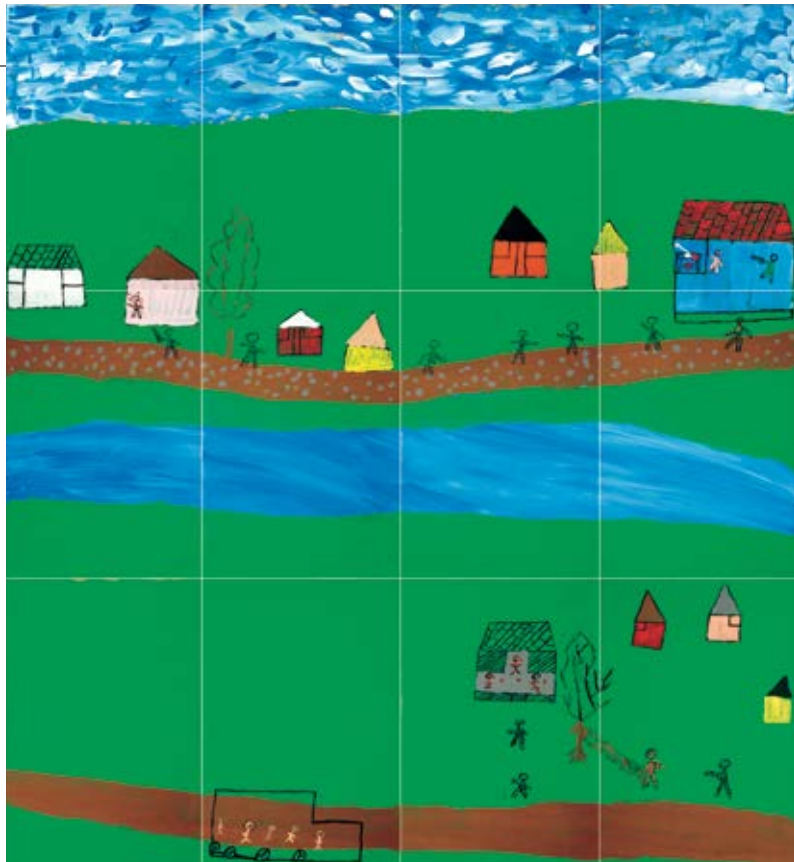
But these works also give evidence of the role that the subjectivisation of the personal stories of these killers plays in the process of distancing their creators from the war. While the difficulties encountered by the artists in confronting their own actions are quite obvious in some of the paintings, in others they’ve achieved a certain distance from their stories by retelling them and recognizing themselves in them. Although the psychological benefit that this provides to the ex-combatants was not one of the initial aims of this project, it came to take on considerable importance.

Returning to the content of the paintings, there’s a noticeable degree of correspondence in the symbolic resources employed. The use of colour is the most obvious. A deep red may spill blood into the sky or a river, and black may outline the boundaries of nature and of human life at the same time. Fallen and mutilated trees appear as another allegory of loss in which the landscape and the subject share the same fate.^[7] As María Clemencia Castro tells us, “in times of war, human features display their sinister and



6

12



5

de los hechos sino una recreación del contexto espacial y temporal en el que sucedieron, lo que nos permite ver múltiples problemáticas superpuestas. En estas pinturas, es posible ver que la geografía de la selva es abrumadora; abrumadoramente hermosa, abrumadoramente salvaje, inmensa, y desoladora. Es fácil percibir en ellas como un caserío perdido, inalcanzable, indefenso, puede ser victimizado. Es factible también imaginar que vivir viendo injusticia, chantaje, violencia, tráfico ilegal, y corrupción y complicidad entre las autoridades públicas, siembra el terreno de impotencia en algunos y de más de lo mismo en otros. Es paradigmática en este sentido una pintura de grandes dimensiones, donde un campo sembrado de coca, muestra al mismo tiempo un pueblito con una docena de casas, sitiado; un bar donde acaban de asesinar a varias personas; un puente cercano donde tiran muertos al río; un campamento donde aparentemente adiestran civiles; un tablado donde un uniformado da un discurso; y a un costado una escuelita rural, paradójicamente llamada *Colegio La Paz*, donde algunos niños juegan, y uno se hamaca apenas a un par de metros del cuerpo sangrante de un asesinado reciente. ^[6] Hacia el horizonte se densifica la selva, se tupe el bosque creando una franja oscura rematada con una línea de arbolitos ordenados tal ejército en una barrera contra el cielo. La complejidad temática que connotan estas pinturas permite verlas como una representación de lo que Emily

Alter llamaría el “hábitat crítico”, en este caso de la guerra colombiana, y entenderlas como un tejido de sistemas semióticos donde territorio físico y habitus intelectual, campo de fuerzas ideológicas, economía y ecología, no pueden disociarse.

Tampoco es ajeno a este trabajo, el rol que la subjetivación de las historias personales de estos victimarios tiene en el proceso de distanciamiento de estos individuos respecto a la propia guerra. Mientras que en algunas pinturas es más notoria la dificultad del actor para confrontarse en sus propias acciones, en otras se hace más evidente que el autor de la pintura ha logrado cierto corte con su propia historia en la medida en que es capaz de recrearla y reconocerse en ella. Aunque no haya estado entre los objetivos iniciales de estos talleres el constituirse en una herramienta de trabajo psicológico para con estos excombatientes, la posibilidad de esta subjetivación y de sus potenciales derivaciones positivas es una consecuencia nada despreciable de los mismos.

Volviendo a lo que muestran las pinturas, hay en ellas coincidencias en los recursos simbólicos. El uso del color es el ejemplo más obvio tal vez, pero no por eso menos relevante. Un rojo intenso puede esparcir sangre en el cielo o en un río, y un negro puede cercenar al mismo tiempo la naturaleza y la vida humana. Asimismo, la recurrencia

13



7

de los árboles caídos y mutilados los transforma en otra alegoría del menoscabo donde el paisaje y el sujeto comparten un mismo destino.^[7] Es que como nos dice María Clemencia Castro, “en los tiempos de la guerra, los trazos de humanidad se exhiben en su siniestro e insaciable rostro, acudiendo a las justificaciones para provocar el destrozo y a la indiferencia plena que destituye al semejante de su lugar de prójimo. El drama de lo humano es también no advertir el daño, no discernir la gravedad de toda muerte, o plantearla sólo como parte del paisaje.”⁴

La Guerra que no hemos visto es, como lo destacó Gonzalo Sanchez, una exposición que “[invita] a la sociedad a pensarse críticamente, a actuar y a desplegar sus recursos para frenar la tragedia cotidiana y poner las bases para un largamente esperado ¡Nunca Más!”⁵ También, y sin proponérselo, esta muestra es materia de reflexión para los actores del arte. En un momento de descreimiento generalizado en las posibilidades del arte como herramienta socio-política, en un tiempo donde el cinismo ensombrece y desdibuja los parámetros éticos en los que se instala el artista, esta exhibición es una oportunidad para recapacitar en las estrategias artísticas y el valor instrumental del arte a la hora de vehiculizar una problemática social urgente, compleja, y devastadora como esta guerra.

14

insatiable countenance, seeking justifications for causing destruction and the total indifference that dehumanises our fellow man. The human drama also involves ignoring the harm done, failing to dwell on the gravity of all death, or viewing it as merely a part of the landscape.”⁴

The War We Have Not Seen is, as Gonzalo Sánchez emphasises in the catalogue, an exhibition that “invites society to regard itself critically, to act, and to use its resources to put an end to the everyday tragedy and to lay the foundations of a long-awaited ‘Never again!’”⁵

At the same time, and without meaning to, this exhibition provides material for all artists to think about. At a time of widespread skepticism about the value of art as a socio-political tool, when cynicism darkens and blurs the ethical parameters within which the artist operates, this exhibition is an opportunity to reconsider artistic strategies and the instrumental value of art in addressing such urgent, complex, and devastating social phenomena as war.

1 *La Guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*, es una muestra itinerante, sobre un proyecto de Juan Manuel Echavarría, curada por Ana Tiscornia, que se inició en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (2009), se ha visto en el Museo de Antioquia en Medellín (2010), en el Museo de La Tertulia, en Cali (2011), y se verá próximamente en el Frost Museum en Florida (2012).

2 Los nombres de los participantes en los talleres han sido cambiados por razones de seguridad. Las citas que

aparecen en este artículo corresponden a grabaciones que fueron hechas con algunos participantes de los talleres en las que explican sus cuadros.

3 María Clemencia Castro, “Verdades de la guerra ... En tiempos de salida”, *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*, Edición de Ana Tiscornia (Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro, 2009), p. 50

4 *Ibid.*, p 52

5 *Ibid.*, p 48

1 *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica* (“The War We Have Not Seen: A Historical Memory Project”) is a traveling exhibition, curated by Ana Tiscornia and based on a project by Juan Manuel Echavarría, that opened at the Museo de Arte Moderno in Bogotá, Colombia in 2009, and has also appeared at the Museo de Antioquia in Medellín (2010) and at the Museo de la Tertulia in Cali (2011). In 2012 it will be exhibited at the Frost Museum in Miami, Florida.

2 The names of the participants in the workshops have

been changed to protect their safety. The quotations are from recordings in which some of the participants explained their paintings.

3 María Clemencia Castro, *Verdades de la guerra... En tiempos de salida*. Catalogue of the exhibition *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*. Edited by Ana Tiscornia, published by the Foundation Puntos de Encuentro, Bogotá, Colombia, p. 50.

4 *Ibid.*, p 52

5 *Ibid.*, p 48