



Entrevista

Pensar con las imágenes: un recorrido por las historias del arte

Thinking with Images: A Drift Through the Histories of Art

Liliana del Pilar Londoño[§]

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) - España

DOI: <https://doi.org/10.33975/disug.vol15n2.1528>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2672-8329>

Φ

Resumen

Las historias del arte y los debates estéticos son ámbitos de pensamiento en los que la discusión filosófica interviene para revisar los marcos temporales, epistemológicos e interpretativos con los cuales se describen y teorizan las producciones artísticas y culturales. Ya que estas discusiones no se limitan a tratar acerca de obras y símbolos idealizados, también son posibles análisis sobre aspectos polémicos y conflictivos de la vida en sociedad, pues ellos generan archivos que pueden someterse al escrutinio de las miradas. Las investigaciones de Liliana del Pilar Londoño,^{**} nos permiten adéntrarnos en este camino con herramientas propias de la historia del arte,

[§] **Contacto:** llondono5@alumno.uned.es

^{**} Liliana del Pilar Londoño Gil es doctoranda en Historia e Historia del Arte y Territorio en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, Madrid), donde investiga en la línea *Los usos de la imagen*. Es graduada en Historia del Arte y máster en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica, Artística y Geográfica por la misma universidad. Su investigación se centra en la historia y la filosofía de la imagen, con especial interés en las representaciones visuales del conflicto armado colombiano.

contribuyendo a la reflexión sobre la producción e interpretación de lo visible y sobre las maneras en que las imágenes nos habitan.

Palabras clave: conflicto colombiano, estética, filosofías de las imágenes, historia del arte, victimarios, violencias.

Abstract

Art history and aesthetic debates are fields of thought in which philosophical discussion intervenes to revise the temporal, epistemological, and interpretive frameworks used to describe and theorize artistic and cultural productions. Since these discussions are not limited to idealized works and symbols, they also allow for analyses of controversial and conflictive aspects of life in society, as these generate archives that can be subjected to scrutiny. Liliana del Pilar Londoño's research allows us to delve into this path using tools from art history, contributing to reflection on the production and interpretation of the visible and on the ways in which images inhabit our lives.

Keywords: Colombian Conflict, Aesthetics, Philosophies of Images, Art History, Violence, Perpetrators.

Cómo citar esta entrevista: Londoño, L. del P. (2026.). Pensar con las imágenes: Un recorrido por las historias del arte. *Revista Disertaciones*, 15(2), 113-125.



Material publicado de acuerdo con los términos de la licencia [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Usted es libre de copiar o redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos apropiadamente, no lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas.

REVISTA DISERTACIONES: *Con ocasión de la estancia doctoral y de las charlas organizadas para compartir avances de sus investigaciones, realizamos esta entrevista que nos permite conocer acerca de los recorridos que Liliana realiza por las imágenes y teorías del arte.¹ Extendemos un saludo y agradecimiento por los aportes y discusiones que se han generado gracias a esta estancia. Iniciamos preguntado por la trayectoria que la ha llevado a plantarse ante las imágenes y por los interrogantes que han suscitado su indagación ¿Cuál ha sido el recorrido artístico y académico que la lleva a las actuales investigaciones?*

LILIANA DEL PILAR LONDOÑO: Mi recorrido artístico y académico no puede separarse de haber nacido y vivido en Colombia durante gran parte de mi vida. Crecí en un país atravesado por una historia de violencia que ha cambiado de formas, de actores y de escenarios, que también ha persistido a través del tiempo y ha marcado a distintas generaciones. He vivido en medio de esas transformaciones y de esas persistencias. No se trata para mí de una violencia situada exclusivamente en el pasado, sino de una historia cuyos efectos, memorias y representaciones continúan formando parte del presente.

Estudié Bellas Artes porque desde muy joven me interesó la imagen como una forma de creación y de expresión. Sin embargo, con el tiempo empecé a darme cuenta de que las imágenes también planteaban preguntas que iban mucho más allá de lo artístico.

Hay imágenes que me han acompañado durante años y que todavía hoy forman parte de mis preguntas. Recuerdo los desplazamientos forzados que veía en los viajes por carretera entre Cartagena y Armenia, pero, sobre todo, la entrevista televisiva a Carlos Castaño en el año 2000 y emitida por Caracol TV, en el programa “Cara a cara”. La vi

¹ La entrevista se realizó en el marco de una estancia doctoral de movilidad internacional en la Universidad del Quindío (Colombia), financiada por la *Beca Santander movilidad internacional no-Erasmus*, concedida por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, España. A través de su vicerrectorado de internacionalización y multilingüismo, para el curso 2026-2027.

cuando se transmitió, poco antes de irme a vivir a Barcelona, y me produjo un profundo desconcierto. Fue una imagen que no conseguí quitarme de encima durante mucho tiempo. Me preguntaba qué hacía posible esa forma de representación, cómo se construía esa escena y de qué manera podía influir en la forma en que comprendíamos el conflicto armado colombiano.

Al llegar a Barcelona, esas preguntas adquirieron una nueva dimensión. Me sorprendió encontrar camisetas de Pablo Escobar vendidas como objetos turísticos. Me impactó comprobar cómo una imagen asociada a una historia de violencia podía circular completamente desvinculada de ese pasado. Mientras el conflicto seguía dejando víctimas en Colombia, esas imágenes parecían convertirse en objetos de consumo. Ese contraste me llevó a preguntarme cómo las imágenes cambian de significado cuando circulan en otros contextos, cómo persisten en el tiempo y cómo siguen interviniendo en la construcción de la memoria y en nuestra comprensión tanto del pasado como del presente.

RD: ¿Entonces, las imágenes generaron interrogantes que derivaron hacia la historia del arte?

LPL: Buscando herramientas para comprender esas preguntas, inicié mis estudios en Historia del Arte y, posteriormente, cursé el Máster en Métodos y Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica, Artística y Geográfica en la UNED. Fue allí, en diálogo con los estudios visuales, la filosofía y otros campos del conocimiento, donde encontré un espacio de reflexión que me permitió volver sobre aquellas preguntas que llevaba años haciéndome.

En este recorrido ha sido fundamental el acompañamiento de Yayo Aznar (Sagrario Aznar Almazán), quien ha dirigido mi trabajo desde el máster y es actualmente mi directora de tesis doctoral. Su acompañamiento ha estado presente en distintas etapas de mi formación y de mi investigación, tanto en las preguntas que he ido planteando como en las lecturas y discusiones que han ido dando forma a mi manera de acercarme a las

imágenes. También fue ella quien me acercó a autores y problemas que continúan siendo importantes en mi investigación (Aznar Almazán 2019, 2024).

Junto a este acompañamiento han sido importantes los encuentros con otras doctorandas, con quienes compartimos lecturas, preguntas y discusiones sobre nuestros trabajos. En ese espacio de intercambio está también Mónica Alonso Riveiro, directora de tesis de una de mis compañeras, con quien he compartido muchas de estas conversaciones y de quien he recibido lecturas que han sido importantes para mi investigación, entre ellas los trabajos de Michael Rothberg.

A estos encuentros se ha sumado también el diálogo con Carlos Mario Fisgativa Sabogal, filósofo y profesor de la Universidad del Quindío, quien acompaña mi estancia en Colombia. Las conversaciones con él me han permitido volver sobre algunas de las lecturas que ya formaban parte de mi recorrido y comprenderlas desde nuevas perspectivas. Su conocimiento de Derrida y Didi-Huberman ha sido especialmente importante en este momento de mi investigación, y también ha sido significativo poder discutir con él algunas de mis preguntas y recibir sus observaciones sobre mi trabajo.

Pero este proceso no se ha construido solamente en el ámbito académico. También han sido importantes las conversaciones con mi hermana y amigas colombianas sobre el conflicto, la lectura de documentos del Centro Nacional de Memoria Histórica y de los informes de la Comisión de la Verdad, así como las conferencias y otros encuentros a los que he asistido. En muchas de esas conversaciones aparecen también imágenes: imágenes que no necesariamente están delante de nosotros, pero que se forman a partir de lo que escuchamos, recordamos, imaginamos y relacionamos. Esas imágenes mentales también han ido formando parte de mi manera de pensar el conflicto y de preguntarme por las imágenes.

Por eso, cuando pienso en este recorrido, no lo veo como un camino lineal en el que primero estudié una cosa, después otra y finalmente llegué a una investigación. Lo veo más bien como un proceso que se ha ido construyendo a través de encuentros, lecturas, conversaciones e imágenes que se han ido transformando entre sí.

En mi trabajo de fin de máster titulado: “Alientos de corazón. Cuando con el arte pensamos el conflicto armado colombiano” (Consultar el TFM en el catálogo de la UNED), analicé las representaciones de las víctimas del conflicto armado colombiano a partir de las imágenes del archivo digital *Oropéndola, Arte y conflicto*. Se trata de un archivo creado en 2014 por Manuela Ochoa y Camilo Leyva, que reunió y documentó expresiones artísticas relacionadas con la violencia en Colombia. El archivo recogía iniciativas de comunidades, víctimas, familias desplazadas y artistas colombianos, vinculadas de distintas maneras con el conflicto armado. Las propuestas reunidas procedían de diferentes prácticas -entre ellas las artes visuales, el audiovisual, el teatro, la danza, la literatura y la música- y fueron organizadas inicialmente alrededor de conceptos como mujer, duelo, narración, transformación, resistencia, testigo, tierra, conmemoración y desaparición. Actualmente, sus contenidos continúan disponibles como parte de la colección *Arte y Cultura* del Museo de Memoria de Colombia. <http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/>.

Mi investigación partió de una pregunta que hoy reconozco como fundamental en mi recorrido: ¿podemos pensar con el arte el conflicto armado colombiano? Para intentar responderla trabajé con ocho propuestas artísticas del archivo. Me interesaba acercarme a estas prácticas no solamente por aquello que podían contar sobre el conflicto, sino por las preguntas que podían abrir sobre ese pasado y sobre las formas en que lo recordamos.

Una de las obras con las que trabajé fue *Treno*, de Clemencia Echeverri. En el encuentro con esta videoinstalación empecé a comprender que una obra podía hacer algo más que representar un acontecimiento. *Treno* ponía en relación presencias y ausencias y, como escribí entonces, no afirmaba solamente, sino que sobre todo preguntaba. Esa experiencia me llevó también a cuestionar mis propios modos de percepción y mis formas de mirar.

El encuentro con estas obras fue modificando mi manera de acercarme al conflicto. Las imágenes, los elementos y las situaciones que aparecían en ellas me llevaban a juntar piezas del pasado con el presente, a relacionarlas con mi propia memoria y con mi experiencia. La investigación también me fue llevando hacia otros textos y otros campos: teoría del arte, estética, filosofía, sociología e historia, pero también testimonios e

informes históricos. Una lectura me llevaba a otra y, poco a poco, se fue formando una red de pensamientos que alimentaba la investigación.

En el propio trabajo escribí que, para que las iniciativas artísticas pudieran manifestar la historia que había en ellas, “nuestras miradas tienen que encontrarse”. Ese encuentro dependía también de los medios por los que circulaban las obras, de sus condiciones de acceso y, sobre todo, de detenernos a mirarlas. Fue ahí donde comenzó a aparecer una pregunta que después sería fundamental para mi investigación: ¿qué lugar ocupamos nosotros frente a las imágenes que miramos?

En aquel momento mi trabajo estaba centrado en distintas experiencias del conflicto y, particularmente, en las formas en que las prácticas artísticas construían memoria alrededor de las víctimas. Pero esa investigación me dejó una nueva inquietud: si quería comprender cómo las imágenes participan en nuestra manera de pensar el conflicto, ¿qué ocurría con las imágenes de quienes habían ejercido la violencia? Ese desplazamiento, de las representaciones de las víctimas hacia las representaciones de los victimarios, es el que me llevó a la investigación doctoral que desarrollo actualmente.

Esas preguntas son las que hoy orientan mi investigación doctoral sobre las representaciones visuales de los victimarios del conflicto armado colombiano. Mi investigación se centra en el análisis de entrevistas televisivas, fotografías de prensa y otras imágenes de amplia circulación pública para comprender cómo se construyen esas representaciones, cómo circulan y qué modos de comprender el conflicto hacen posibles. Desde la Historia del Arte, en diálogo con los estudios visuales y la filosofía de la imagen, pienso con esas imágenes porque son ellas las que plantean las preguntas que orientan mi investigación: cómo producen sentido, cómo participan en la construcción de la memoria y cómo siguen configurando la manera en que hoy nos relacionamos con ellas, con el conflicto armado colombiano y con sus persistencias en el presente.

RD: Las indagaciones acerca de los rastros de las violencias que se encuentran en diversas expresiones artísticas y simbólicas en Colombia han ganado un lugar importante en escenario académicos y culturales. Trabajos en diferentes formatos audiovisuales,

transmediales, en la literatura, la fotografía, el teatro, la música y la arquitectura alimentan los ejercicios sobre la memoria de las violencias pasadas que siguen interpelándonos. Para saber más sobre las posiciones o decisiones que llevaron a posicionarse frente a estos objetos de indagación cabe preguntar ¿Qué particularidades se encuentran al indagar con y acerca de las imágenes?

LPL: Para mí, una de las principales particularidades de indagar con y acerca de las imágenes está en que su relación con aquello que representan no se agota en la representación misma. El encuentro con una imagen puede cuestionar nuestros modos de ver, poner en tensión aquello que creemos saber y abrir preguntas que difícilmente surgirían por otros caminos. En este sentido, Didi-Huberman plantea que “ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí” (1997 17).

No parto de la imagen como un objeto cerrado que está ahí para ser observado y posteriormente interpretado. La entiendo como algo que entra en relación con quien la mira y que, en ese encuentro, puede producir preguntas, asociaciones y desplazamientos en nuestra manera de mirar. Esto es algo que fui comprendiendo progresivamente en mi propia investigación: las imágenes no solamente me permiten acercarme a un problema que ya está formulado, sino que también pueden modificar la manera en que formulo ese problema.

Por eso, para mí existe una diferencia importante entre investigar acerca de las imágenes e investigar con ellas. Investigar acerca de las imágenes implica analizarlas como objeto de estudio; investigar con ellas supone dejar que orienten las preguntas de la investigación y, en ocasiones, que las desplacen. No significa atribuirles respuestas en sí mismas, sino reconocer que el encuentro con ellas abre relaciones, interrogantes y formas de comprensión que transforman el propio proceso de investigar.

Las imágenes nunca llegan solas. Al investigarlas, entran en relación con otras imágenes, con los recuerdos, con las conversaciones, con los contextos históricos y con nuestra propia experiencia. Es en esa trama de relaciones donde surgen nuevas preguntas y otras formas de comprensión. Por eso, una misma imagen puede adquirir nuevos sentidos

cuando vuelve a ser interrogada desde otro contexto, otro momento histórico o nuevas preguntas.

Pensar con las imágenes implica también reconocer que nosotros no ocupamos una posición externa frente a ellas. Formamos parte de la relación que establecemos con las imágenes y, en ese encuentro, también nos vemos implicados. Por eso, investigar con imágenes no consiste solamente en observarlas e interpretarlas, sino en reconocer que nuestra propia posición forma parte del proceso mediante el cual construimos conocimiento. Esta forma de entender nuestra relación con las imágenes dialoga con la propuesta de Hans Belting, quien desplaza la figura del ser humano como “amo de sus imágenes” hacia la de “lugar de las imágenes” (2007 14). Desde ahí, comprendo ese vínculo no como una forma de dominio, sino como un intercambio en el que aquello que miramos también interviene en nuestra propia manera de percibir, recordar y formular preguntas.

RD: Según lo anterior, para pensar con las imágenes debemos asumir que no se trata de una receptividad pasiva frente a simples documentos o registros visuales, ni, por otra parte, de meros artificios para la vista. De modo que se asume dinamismo, fuerza y tensión en la mirada, entonces, ¿cómo se puede entender el hacer Historia del Arte para que dé lugar a una investigación como esta?

LPL: La Historia del Arte me permitió encontrar que las imágenes no solo representan la historia: también son una forma de pensarla. A partir de ahí, fui comprendiendo que hacer Historia del Arte también podía implicar ampliar sus objetos y sus herramientas para abordar imágenes producidas y difundidas fuera de los espacios tradicionalmente asociados al arte. Esa manera de entenderla me ha permitido investigar imágenes como las entrevistas televisivas, las fotografías de prensa o los registros audiovisuales, sin dejar por ello de hacer Historia del Arte.

Cuando inicié mis estudios ya había preguntas que me acompañaban desde hacía muchos años. Lo que encontré en la carrera no fueron respuestas cerradas, sino distintas maneras de aproximarme a las imágenes. El encuentro con los estudios visuales, la filosofía y otros campos del conocimiento fue ampliando ese horizonte. En ese recorrido fueron importantes Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Hans Belting y Susan Buck-Morss. Sus trabajos me permitieron ampliar la manera de pensar las imágenes en relación con la memoria y el tiempo, con aquello que permanece y retorna, y también con los medios, los cuerpos y la experiencia sensible.

Creo que esa es una de las mayores fortalezas de la Historia del Arte: su capacidad para ampliar sus objetos de estudio y revisar críticamente sus propios métodos sin renunciar al rigor que la caracteriza. Esa apertura no supone diluir la disciplina, sino reconocer que la complejidad de las imágenes exige el diálogo con otros saberes. Por eso entiendo la Historia del Arte como una disciplina capaz de seguir formulando nuevas preguntas desde las imágenes. Esa apertura no diluye su especificidad; por el contrario, amplía sus posibilidades para comprender cómo las imágenes participan en la construcción de nuestra experiencia histórica.

RD: Más allá de la historia de los grandes artistas, estilos, periodos o escuelas, sus investigaciones arriesgan incursionar en el análisis de objetos de estudio complejos, paradójicos y polémicos. Desde esta perspectiva, la historia del arte, la estética o la reflexión sobre lo sensible da lugar a temas y objetos que se alejan de los ideales de belleza, armonía o bondad moral, permitiendo considerar aspectos de la vida en común que no siempre queremos reconocer o exhibir. ¿Qué resistencias éticas o estéticas se enfrentan al embarcarse en un proyecto como este?

LPL: Las resistencias aparecen desde el momento en que decido trabajar con imágenes de quienes ejercieron la violencia. Existe el riesgo de que acercarse a estas representaciones se interprete como un intento de comprender o incluso de justificar sus acciones. Sin embargo, mi investigación no busca explicar al victimario, sino comprender las

condiciones históricas, políticas, sociales y visuales que hacen posible su representación y su circulación.

La resistencia estética surge porque las imágenes que analizo no presentan signos explícitos de violencia. El victimario puede aparecer en escenas cotidianas, públicas o privadas, en las que aquello que sabemos sobre sus acciones no se hace visible en la propia imagen. Esa distancia entre lo que sabemos de quien aparece y la forma en que aparece produce una tensión que me interesa especialmente: la imagen no coincide de manera inmediata con aquello que sabemos de su protagonista y, precisamente por eso, puede desestabilizar nuestra mirada. Me interesa comprender por qué se presenta de esa manera, cómo esa representación fue posible y qué formas de relación establece con quienes la observamos.

Además, la repetición de determinadas formas de representación puede hacer que terminemos percibiéndolas como naturales y que dejemos de interrogarlas. Volver sobre esas imágenes permite detenerse en su organización y recuperar aquello que todavía puede ser preguntado. En ese sentido, volver a mirar no conduce necesariamente a una interpretación definitiva, sino que puede devolver la imagen a su condición de problema.

La resistencia ética aparece en la responsabilidad que implica trabajar con estas representaciones. No se trata solamente de analizar cómo aparecen quienes ejercieron la violencia, sino también de preguntarnos qué hacemos visible al analizarlas, qué relaciones establecemos y qué puede quedar fuera de campo. Trabajar con estas imágenes exige sostener la tensión entre la necesidad de comprender las condiciones que hicieron posible esas representaciones y el riesgo de que esa comprensión pueda confundirse con una justificación.

Esta exigencia también concierne a la posición desde la que investigo y forma parte de lo que entiendo por pensar con las imágenes. Tomar posición supone reconocer que toda posición es relativa y atender también a aquello de lo que nos apartamos, a ese “fuera-de-campo que existe detrás de nosotros” que puede condicionar nuestra posición. Para saber, escribe Didi-Huberman, es necesario “implicarse” y también apartarse; no sabemos ni desde la inmersión pura, en el “demasiado-cerca”, ni desde la abstracción pura, en el

“demasiado-lejos”. Por eso, “para saber hay que tomar posición”, lo que supone “moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento” (2008 11-12).

Desde ahí, analizar estas imágenes implica preguntarme no solo por las formas de visibilidad que construyen, sino también por aquello que mi propia mirada puede desplazar o dejar fuera. Estas imágenes, además, no pertenecen únicamente al pasado. Continúan abiertas a nuevas miradas y pueden seguir planteándonos preguntas sobre las formas en que nos relacionamos con las persistencias de la violencia en el presente. Por eso, no busco cerrar las preguntas que plantean, sino mantenerlas abiertas. Una de las dificultades éticas de mi investigación consiste precisamente en analizar cómo se construyen determinadas formas de visibilidad del victimario y, al mismo tiempo, preguntarme por aquello que esa visibilidad deja fuera.

RD: Liliana, queremos agradecer tu colaboración con esta entrevista, esperamos que se abran más rutas de diálogo e intercambio, para que surjan más investigaciones en estas áreas tan relevantes para la filosofía, la historia del arte y para la memoria de nuestro país.

LPL: Muchas gracias a ustedes por este espacio y por las conversaciones que han acompañado mi estancia. Ha sido muy significativo poder compartir este recorrido y encontrar en la Universidad del Quindío un espacio de encuentro y reflexión. Me llevo una experiencia muy enriquecedora y la satisfacción de haber podido compartir este proceso.

Armenia, Quindío. Agosto de 2026.

Referencias

- Aznar Almazán, Yayo. “La revolución en marcha: cuando el futuro éramos nosotros” *Barahúnda* 3, 2024.
- Aznar Almazán, Yayo. *Miradas políticas en el país de las fantasías*. Akal, 2019.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Visor, 1995.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición: El ojo de la historia, 1*. Traducción de Inés Bértolo, Antonio Machado Libros, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Traducción de Mariana Miracles, Paidós, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons, Ediciones Manantial, 1997.
- Echeverri, Clemencia. *Treno*. 2007. Videoinstalación. *Museo de Memoria de Colombia*, <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/treno/>.
- Londoño Gil, Liliana del Pilar. *Alientos de corazón: Cuando con el arte pensamos el conflicto interno armado colombiano*. Trabajo de Fin de Máster, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, 2022. *Biblioteca de la UNED*, https://buscador.biblioteca.uned.es/permalink/34UNED_INST/1e76mq9/alma991005969121204215.
- Oropéndola, Arte y conflicto*. *Museo de Memoria de Colombia*, colección Arte y Cultura, <http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/>.
- Rothberg, Michael. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford University Press, 2019.
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Sexto Piso, 2004.