

ARTE, MEMORIA Y VIOLENCIA

Reflexiones sobre la ciudad

**PILAR RIAÑO ALCALÁ
SUZANNE LACY
OLGA CRISTINA AGUDELO HERNÁNDEZ**

**Corporación
REGIÓN**

Medellín, marzo del 2003

Edita:

CORPORACIÓN REGIÓN

Calle 55 N° 41-10

Tel:(57-4) 2166822; Fax: (57-4) 239 55 44

A.A. 67146

Medellín-Colombia

E-mail: coregion@region.org.co

www.region.org.co

ISBN: 958-8134-15-3

Editora:

Pilar Riaño Alcalá

Diseño, diagramación e impresión

Pregón Ltda.

Para esta publicación la Corporación Región recibe el apoyo de Terre des Hommes, Suiza y
Cordaid, Holanda

Impreso en papel ecológico fabricado con fibra de caña de azúcar

Contenido

Notas al lector	4
Presentación	5
Encuentro artístico con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, arte público y conmemoración	9
<i>Pilar Riaño Alcalá</i>	
Las imágenes y lenguajes de la exclusión: El barrio Antioquia	11
Las narrativas de la pérdida	14
El mundo material y los artefactos del dolor	17
Objetos del recuerdo, sujetos de las historias	19
En el museo: miradas de sentido	22
Registrando el dolor de una nación	29
Hacer arte público. Como memoria colectiva, como metáfora y como acción	31
<i>Suzanne Lacy</i>	
Arte público permanente y transitorio	32
Características del arte público transitorio	34
El rol del artista	36
Metáforas y representaciones	38
La metáfora del objeto valorado	38
Metáfora de un espacio sagrado en un contexto secular	39
Metáfora de movimiento	39
La metáfora de la carta a un vecino desconocido	39
La metáfora de la calle procesional	40
El espacio neutral del arte y la reconciliación imaginativa	40
Pintura, muerte y violencia: La estética de la destrucción	42
<i>Olga Cristina Agudelo Hernández</i>	
La pintura europea y su relación con la muerte	43
Aquí no cabe el arte: El arte no, pero sí la muerte	49
Las artistas colombianas pintan la violencia en los años 90	56
Bibliografía	57

Nota al lector

Con el texto, Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad, la Corporación Región persiste en su idea de que la construcción de la ciudad democrática es también una tarea simbólica. Se posibilita aquí el encuentro del pensamiento y la elaboración académica de tres mujeres; Pilar Riaño Alcalá, Suzanne Lacy y Olga Cristina Agudelo, quienes hacen un énfasis en las maneras de resistir al silencio y al olvido de las heridas sociales y de las pérdidas, en sociedades atravesadas por la violencia y el terror, abriendo una ventana para extender la mirada y encontrar un horizonte en el que la reflexión teórica plantea nuevas relaciones y preguntas, el hecho artístico rompe los ciclos de hacer, mostrar y observar, para generar experiencias de participación y resignificación social y en el que las organizaciones comunitarias encuentran pistas para renovar y potenciar su trabajo.

En la presente publicación, se quiere fortalecer una reflexión más relacional, que encuentra miedos y esperanzas, olvidos y resistencias, pasado y futuro, repetición e innovación, en un juego de tensiones y espíritu de construcción, que interpela a investigadores sociales, artistas y activistas comunitarios, planteando posibilidades y retos para enriquecer la reflexión y la aproximación, desde cada lugar, a una ciudad que por siglos ha acumulado pérdidas y olvidos.

Corporación Región
Medellín, Marzo de 2003

Introducción

En 1994, el periodista Philip Gourevitch visita una iglesia Católica en el este de Ruanda, provincia de Kibungu donde un año antes, miles y miles de Tutsis fueron asesinados. Esta masacre tuvo lugar durante los cien días en los que 800.000 Tutsis murieron a manos de las milicias Hutus, pero también, y en gran número, a manos de sus compatriotas, paisanos o vecinos Hutus. En esta iglesia situada en una hermosa montaña rocosa, los muertos no fueron enterrados sino que se les dejó *ahí* en el lugar de su muerte para fines conmemorativos. El relato de Gourevitch sugiere el horizonte estético, ético y político en el que podríamos reflexionar sobre el arte, la memoria y la violencia en Colombia hoy. Comenta Gourevitch:

Los muertos se veían como pinturas de los muertos. No olían, ni los mosquitos zumbaban a su alrededor. Ellos y ellas habían sido asesinados hace trece meses allí, y de allí no se les había movido. Pedazos de piel quedaban aquí y allá sobre sus huesos, muchos de los cuales yacían dispersos por el piso, lejos de los cuerpos, desmembrados por los asesinos o por los pájaros, perros o bichos. Las figuras más completas se veían como personas, lo que fueron en algún momento. [...] Yo nunca antes había estado entre los muertos. ¿Qué hacer? ¿mirar? Si. Yo quería verlos, supongo; yo había venido a verlos —los muertos habían sido dejados sin enterrar a Nyarubuye con fines conmemorativos— y ahí estaban, tan íntimamente expuestos. Yo no necesitaba verlos. Ya sabía y creía lo que había sucedido en Ruanda. Sin embargo, mirando al edificio y a los cuerpos, escuchando el silencio de los muertos, con la grandiosa basílica Italiana vacía erecta ahí y las exquisitas flores fertilizadas por la muerte que florecían entre los muertos, todo esto era extrañamente inimaginable. Quiero decir uno todavía tenía que imaginárselo.

Estos muertos estarán conmigo para siempre, eso espero. Esto fue por lo que me había sentido obligado a venir a Nyarubuye: para estar atrapado con ellos, no con su experiencia, pero con la experiencia de mirarlos. Ellos habían sido asesinados ahí y ellos estaban muertos ahí. ¿Qué más puede uno ver inicialmente?¹

En la iglesia, Gourevitch mira y se compenetra con la muerte y sus consecuencias. Los muertos “íntimamente expuestos” no lo abandonarían nunca más. El estar “intencionalmente atrapado” con ellos y ellas, mirándolos y fotografiándolos reafirma su determinación por documentar cómo una atrocidad de esta magnitud tuvo lugar en “nuestros tiempos, en nuestras narices y de algún modo en frente de nuestras cámaras”² y cómo desapareció de nuestras conciencias casi que inmediatamente. ¿Tienen estas imágenes y palabras de Gourevitch algo que ver con lo que puede estar pasando en la sociedad Colombiana frente al espectáculo de la violencia y la muerte en iglesias, salones de clases, plazas o dormitorios? ¿Es qué acaso hemos ido perdiendo la capacidad de reconocer que el espectáculo de muertes, masacres, y otras imágenes fugaces difundidas en los medios *es* acerca de seres humanos con nombres propios, familias, vidas extinguidas? ¿Y... que quizás ellos y ellas también fueron asesinados por sus paisanos o vecinos?

Continuando con Gourevitch el autor afirma que si bien el asalto estético de lo macabro crea excitamiento y emoción, hay que preguntarse en qué medida este espectáculo sirve realmente

¹ Gourevitch, Philip. 2001. Among the dead. En *Disturbing Remains: Memory, History and Crisis in the Twentieth Century*. Michael S. Roth y Charles G. Salas, Editores. Los Angeles: The Getty Research Institute, pp. 63-76.

² “Reporting the Story of a Genocide. Conversations with Philip Gourevitch”. Entrevista por Harry Kreisler para la serie *Conversaciones con la Historia*. Instituto de Estudios Internacionales, UC Berkeley. Pág. 4. Página web: <http://globetrotter.berkeley.edu/people/Gourevitch/gourevitch-con0.html>, entrada Noviembre 26, 2002.

para nuestra comprensión de lo injusto. Si respondemos desde los artículos que se incluyen en esta publicación responderemos afirmativamente y desde dos claves: la de la *mirada* y la de la *representación*. Los tres artículos abordan el tema de las relaciones entre arte, memoria y violencia desde perspectivas disciplinarias diferentes y nos llevan a una reflexión que gira no sólo sobre las miradas y representaciones artísticas de la violencia y la muerte sino además, sobre los modos de ver y representar las experiencias humanas del duelo, la pérdida y el dolor.

Los actos de ver hacen parte de la experiencia estética que tiene lugar frente a la obra de arte pero también frente a las experiencias de muerte, violencia y duelo. Una experiencia estética que no se remite simplemente a lo que bajo ciertos estándares formalistas es lo bello o hermoso, lo estrictamente “estético”, sino al modo en que el acto de mirar se transforma en una vivencia intensa dado el significado emocional y simbólico profundo que el evento, la imagen o la obra, generan. En esta transformación y en el proceso que le acompaña reside el valor y potencial estético y transformador. Pero hay miradas en las que no vemos porque el significado de la imagen se nos escapa por una variedad de razones en las que podemos incluir nuestra propia imposibilidad para construir relaciones y consecuencias humanas de los actos de violencia. Mirar no es suficiente sino lo llenamos de sentido, un acto en el que vemos porque reconocemos relaciones e implicaciones: ese muerto es mi vecino y todos los otros también son vecinos de alguien, el cadáver cubierto en el que la cámara reposa por un segundo es un adolescente enamorado, una madre que tenía planes para el futuro.

El campo de las representaciones es quizá un lugar desde el que mejor puede discutirse la transformación e impacto que las violencias tienen en nuestra sociedad y culturas. Cuando vivimos una experiencia de violencia o cuando escuchamos acerca de ella, nos preguntamos si es posible representar y comunicar dicha violencia. A la vez nos debatimos con la necesidad imperiosa de encontrar un campo de representación de la violencia que no la legitime. Elsa Blair³ ha argumentado que si bien la violencia en un país como Colombia aparece irrepresentable, ésta ocupa un lugar central en las representaciones colectivas que los colombianos tienen de sí mismos y de los modos en que se piensan como sociedad o colectividad. Y como lo dice esta autora, hay mucho en nuestras representaciones colectivas y sentidos de identidad en los que los referentes de violencia y guerra están presentes.

La pregunta acerca de las posibilidades de representar la violencia tiene también que ver con su potencial comunicativo. El artista Agrícola de Cologne sostiene que la violencia es el resultado del mutismo o ausencia de discurso social, de la falta de comunicación. La violencia se convierte así —como ya lo ha anotado el antropólogo Manuel Delgado— en un vehículo privilegiado de comunicación de la sociedad. Una solución para eliminar la violencia, que el artista nos plantea, es mirar, “mirar para comunicar, dialogar, crear redes”⁴. Es decir, desviar el peso comunicativo de la violencia en tanto objeto, medio y modo de comunicación social. La posibilidad de dicho desvío se encuentra en los modos como nuestros actos de ver, se transforman en miradas de y con sentido, donde las representaciones que construimos de nosotros mismos y de nuestra sociedad se alejan del campo abstracto de los “amigos y enemigos” o de la exclusión irrevocable de un otro

³ BLAIR, Elsa. Memorias e identidades colectivas: desafíos de la violencia. Estudios Políticos 12. Medellín: Instituto de Estudios Políticos Universidad de Antioquia, enero-junio, 1998. p. 62-92.

⁴ Violence Online Festival. Agrícola de Cologne, página web www.newmediafest.org/violence/intro1.htm, entrada Noviembre 25, 2002.

deshumanizado para darle entrada al campo concreto de las emociones, la memoria histórica y la creación de relaciones donde nos reconocemos como seres humanos.

Históricamente esta relación entre el ser humano, la violencia y la muerte ha sido abordada de manera especial por numerosos artistas visuales quienes desde sus obras intentan dar testimonio y sentido a la muerte y la violencia. También ha sido abordada socialmente en la historia oral y en nuestra memoria colectiva que se expresa en canciones, obras de teatro, poesía y literatura. En este sentido el arte y la memoria constituyen campos fundamentales donde negociamos y construimos representaciones sociales. En este texto vamos aún más lejos para proponer que, es desde el campo de la cultura y el arte, desde donde podemos crear representaciones alternativas que desplacen el peso identitario de los actos y símbolos de la violencia para explorar modos diferentes de vernos a nosotros mismos y a los otros. Por eso la motivación de esta publicación es la de introducir una reflexión sobre la memoria y la violencia en Colombia desde el arte y desde las preguntas y significados profundos que se generan al poner estos tres conceptos en relación: los modos en que las prácticas/procesos de memoria y arte público resignifican las representaciones y experiencias de la violencia, los medios apropiados para la conmemoración y la sensibilización histórica, los medios más adecuados en que el trabajador cultural —artista, líder comunitario, académico, comunicador— puede responder a la constatación de la pérdida de sentido y humanidad que revelan los actos extremos de violencia. No se trata en ningún momento de estetizar la violencia para vaciarla de su contenido destructor, sino de desplazar la mirada y las representaciones hacia las pérdidas ocasionadas por la violencia o a los modos creativos y respuestas humanas a las situaciones extremas.

Tanto el artículo de Suzanne Lacy, como el de Olga Cristina Agudelo, nos sugieren una serie de posibilidades acerca del papel social del arte y los modos de construir representaciones alternativas de la violencia. El arte históricamente, nos dice Cristina Agudelo, se ha constituido en una forma social de acercarse a la muerte. Al hacerle un seguimiento a los modos como pintoras colombianas como Débora Arango, Patricia Bravo, Beatriz González han documentado la muerte y la violencia podemos ver como estas artistas construyen memoria colectiva desde el arte, reelaborando las pérdidas y luchando contra el olvido. El arte de otra parte, nos dice Suzanne Lacy, tiene y debe tener una función social y una responsabilidad civil. El arte es interacción y en tanto gesto colectivo es portador de valores colectivos y comunicador de asuntos sociales. En ese sentido Lacy nos propone al arte y en general el trabajo en el área de la cultura como lugares desde los que se pueden reimaginar los procesos sociales e influenciar una construcción compartida de significados que se aleje de las representaciones sociales violentas y basadas en la exclusión del otro.

Al publicar hoy sobre la memoria se abona un campo de la reflexión que ya ha tomado fuerza desde diversos ámbitos académicos y sociales, a la vez que representa un campo expresivo de los conflictos sociales y los procesos de creación artística en el país. La indagación por la memoria nos conduce a sus usos sociales y a los modos en que, en la sociedad, la memoria se torna en un campo de conflictos y resistencias, en escenario de dolor y pérdida, en conjuro social frente a la irrupción generalizada de la violencia. El artículo de Pilar Riaño documenta este proceso de resignificación del presente desde un proyecto de arte público que tuvo lugar en Medellín. Al entretejer la mirada de la memoria con una mirada a los procesos creativos como los del arte público comunitario, la publicación intenta responder a una serie de interrogantes: ¿qué sucede cuando el recuerdo se ubica como motor generador de intervenciones artísticas que involucran a

los habitantes de la ciudad? ¿cómo se construye el recuerdo, sus narrativas y las representaciones de hechos violentos cuando estos se trasladan al lenguaje visual de la instalación, al drama corporal o la representación artística? ¿qué procesos estéticos, pedagógicos y sociales tienen lugar cuando el arte se produce dentro de una dinámica comunitaria y en escenarios públicos y cotidianos como la calle, el bus o el barrio?

Pilar Riaño Alcalá

Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, arte público y conmemoración

Pilar Riaño Alcalá

Centro de Investigación sobre Latinoamérica y el Caribe —CERLAC—
Centro de Estudios sobre el Refugio —CRS— Universidad York

La memoria es sobre todo, dicen nuestros más primeros, una poderosa vacuna contra la muerte y lamento indispensable para la vida. Por eso, quien cuida y guarda la memoria, guarda y cuida la vida; y quien no tiene memoria está muerto.

Sub-comandante Marcos

Reflexionando sobre la necesidad de recordar a los muertos para conjurar el olvido, un joven de Medellín escribe:

La muerte sola, no es muerte completa. La muerte completa es el olvido. Así que no hay muertos más muertos que los que se olvidan. Esto lo debíamos saber mejor los habitantes de Medellín, que en los últimos años nos ha tocado aprender en suerte, y al son de sálvese quien pueda, ese oficio atroz que es torear la muerte, además con el capote más rojo, más alegre, más vivo... más débil: nuestra juventud. Pero también y con el otro lado del mismo capote hemos aprendido el oficio del olvido⁵.

Su voz se une a muchas otras que interrogan el olvido y el sentimiento de pérdida como expresiones de las heridas que las violencias extremas y múltiples han ocasionado en el tejido social colombiano. Este artículo se ubica en esta preocupación sobre el papel del recuerdo y el olvido en sociedades atravesadas por la violencia y el terror. Presenta una reflexión antropológica sobre el impacto de la violencia en la experiencia humana y en los modos de tramitación de los duelos a partir de mi investigación etnográfica sobre memoria y violencia en la ciudad de Medellín, y de una intervención de arte público comunitario, *La Piel de la Memoria*. Esta intervención tuvo lugar en el Barrio Antioquia, un barrio al sur occidente de Medellín con una historia singular marcada por la exclusión, las tensiones sociales y las violencias.

La piel de la memoria intentó responder a la discontinuidad y vacío que preocupa al residente citado a través del arte, el ritual y la conmemoración comunitaria. En una primera parte se recogieron cerca de quinientos objetos emblemáticos de las memorias de los habitantes del Barrio Antioquia para su instalación en un bus-museo de la memoria que rodó por los diferentes sectores del barrio y una estación del metro de Medellín. El proyecto enfatizó la elaboración del duelo y la reflexión sobre el pasado a través del préstamo de un objeto que fue seleccionado por los residentes como representativo de una memoria significativa en sus vidas. La obtención de estos

⁵ Aricapa, Ricardo. *Urbe. Cambio de Clase*, Medellín, Edúcame, 22. 1997. Citado por J.I. Henao y L.S. Castañeda. *El Parlache*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. 2001. p. 17.

objetos fue la tarea de un grupo de jóvenes y mujeres del barrio, quienes mientras visitaban a sus vecinos se convirtieron en escuchas y escribanos de las historias y emociones que acompañan a los objetos del mundo material. La labor de recolección abrió puertas no sólo de casas y vecinos sino además a las historias que yacen detrás de los objetos: lazos que salvan vidas, muñecos que se encuentran entre la basura y protegen de los atracos, camisetas y pantalones que preservan la memoria de quienes los usaron, muñecos de felpa entregados por amigas o novios antes de que murieran, teléfonos dorados en forma de elefante que viajaron desde la USA como regalos y evidencia del nuevo estatus temporalmente adquirido en el mundo del narcotráfico, fotos de la visita de Gaitán⁶ al barrio, planchas y cajas que han pasado por cuatro generaciones, ropa de bebé que congela en el tiempo al hijo o a la hija que tanto se ama, cuadros y estampas milagrosos, fotos de los que se fueron. El museo, como lugar expresivo de la memoria que recibe en diez días a más de 4.000 visitantes de toda la ciudad, se convirtió así en un recinto dinámico de las memorias individuales y colectivas, y en un lugar que les rindió homenaje pero que también develó su carácter conflictivo y en disputa. Los objetos, sus secuencias visuales, la instalación de sonido y las historias que los visitantes comparten durante estos días dan cuenta de la tradición oral local, pero además de los trazos de la memoria de eventos nacionales que perviven en la vida familiar y de los modos en que los conflictos locales se articulan con procesos macrosociales como los de la violencia política de los años 50 del siglo XX, el narcotráfico, las políticas de planificación urbana y la exclusión social.

La segunda parte del proyecto buscaba superar la sospecha y hostilidad entre los vecinos del barrio y crear un canal expresivo para pensar en el futuro. A los residentes que entregaron un objeto y a los visitantes del museo se les pidió que escribieran una carta que incluyera un deseo para un vecino(a) desconocido(a) (los escritores no conocerían quien eventualmente recibiría que carta en particular) y un deseo específico para el futuro del Barrio Antioquia. Cerca de 2.000 cartas en papel blanco, colocadas en gruesos sobres blancos de gran tamaño fueron expuestas sin abrir, próximas a los objetos en el museo. Al final de la exhibición, en una celebración-performance que tomó la forma de seis comparsas por las calles del barrio, jóvenes y adultos en una coreografía de bicicletas, mimos, contadores de historias, chirimías, zancos y personal de pie deambularon por el barrio celebrando la instalación del museo de la memoria y anticipando el futuro con la entrega de una carta a cada hogar del barrio⁷.

En los últimos quince años la Oficina de Paz y Convivencia de Medellín tramitó más de cien pactos de no agresión con bandas y milicias del nororiente, centroriente, suroccidente y suroriente de la ciudad. En su gran mayoría estos pactos han tenido una corta historia y, en materia de meses, los grupos o nuevas versiones de ellos regresan al enfrentamiento armado y al ejercicio del terror. Las posibles razones del fracaso repetitivo de estos experimentos de ‘paz’ tienen que

⁶ Jorge Eliécer Gaitán, candidato presidencial de un sector del partido liberal, asesinado el 9 de abril de 1948 en Bogotá, con lo que se desató en Colombia ese período que llamamos “la violencia de los años 50”.

⁷ En el proyecto, un equipo multidisciplinario (antropología, arte, historia, trabajo social, arquitectura) trabajó con líderes comunitarios del Barrio Antioquia en un proceso que incluyó formación pedagógica y artística, difusión, producción y colaboración. La Piel de la Memoria se inició en junio de 1998 con una serie de talleres en los que la artista Suzanne Lacy y la antropóloga Pilar Riaño trabajaron con el equipo de líderes para crear una visión de esta instalación-museo y de la performance-celebración final del proyecto. Posteriormente este grupo trabajó durante un año con el historiador Mauricio Hoyos en la preparación del proceso de recolección de los objetos que se exhibirían en el museo, en la producción y en el proceso pedagógico del proyecto. Este proceso contó con el apoyo de la Secretaría de Educación de Medellín (Educame); la Caja de Compensación Comfenalco Antioquia, la Corporación Región y Presencia Colombo Suiza. El equipo coordinador del proyecto estuvo integrado por William Álvarez, Juan Vélez, Ángela María Velásquez y Jorge García.

ver con los lazos directos entre conflictos locales y violencias/sistemas macrosociales y con una débil voluntad política para sostener estos procesos. Pero también tienen que ver con el fracaso en la formulación y ejecución de estrategias para la inserción económica y social de estos jóvenes, la ineficiencia del sistema judicial y la ausencia de intervenciones socioculturales que tramiten las venganzas y duelos no elaborados que continúan alimentando odios y violencias. Desde esta preocupación, el artículo se interroga acerca de las condiciones bajo las cuales los procesos de paz y reconciliación pueden operar a nivel microsocial:

- En específico, el papel de la memoria, los rituales y el arte como motores de la elaboración del duelo colectivo y particularmente como dispositivos de reconstrucción de las confianzas y los lazos sociales;
- El modo en que las respuestas culturales y de intervención social a través del arte, la memoria y la cultura pueden cuestionar las separaciones tajantes entre representación y experiencia y aquellas construcciones binarias (ej. víctima/victimario) que no dan cuenta de la complejidades y contradicciones desde las que se viven las violencias.

Desde un cuestionamiento más amplio sobre las tareas de la memoria en un país como Colombia, el artículo interroga usos y sentidos: ¿Cuál es el tipo de recuerdo y conmemoración que necesitamos en una sociedad fragmentada y debilitada moral y socialmente por la guerra? ¿Cuál es la memoria que puede alejarnos de ese olvido que no asume las heridas, ni las aflicciones ni los muertos? ¿Cuál es la conmemoración que permite la reconstrucción del tejido social, que no silencia las heridas en el cuerpo social? ¿Pueden acaso las heridas sociales de un pasado violento sanarse cuando no se ha hecho justicia? Las claves que aquí se exploran se colocan en la intersección entre el papel social y cultural del recuerdo y el olvido y los usos del arte, los rituales colectivos y la participación comunitaria en tanto dispositivos de reconstrucción del tejido social, de las confianzas básicas y los lazos sociales primarios.

Las imágenes y lenguajes de la exclusión: El Barrio Antioquia

En sus avatares investigativos por el Barrio Antioquia, un grupo de siquiátras concluyó que los jóvenes involucrados en el conflicto violento tenían una “...concepción de vida fatalista, que le resta importancia a la responsabilidad o participación individual en el curso de los sucesos de la existencia propia...”⁸. Los jóvenes del Barrio Antioquia, nos dicen estos siquiátras, mantienen un afán “por una imagen narcisista de potencia agresiva,” por “la intimidación, la burla y el chantaje”⁹ y por un impulso de “venganza o por la deriva de la satisfacción maníaca en la *rumba* y la droga”¹⁰. Su conclusión, que en 1997 se fundamenta en el psicoanálisis¹¹, no se aleja mucho de la imagen que se crea de esta zona cuando en 1951 la administración del alcalde Luis Peláez Restrepo lo declara como zona única de tolerancia de la ciudad de Medellín argumentando que “el Barrio Antioquia era por muchas razones el indicado para la zona de tolerancia. **Su situación;**

⁸ Ángel, A. M. Fernández; A.M. Jaramillo y J.I. Zapata. 1995. *Combos y Cambios. Reflexiones psicoanalíticas en un proceso de paz entre bandas juveniles*. Medellín: Alcaldía de Medellín. p. 47.

⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹¹ Bajo un convenio entre la Secretaría de Bienestar Social de Medellín y el Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de Antioquia, este grupo de siquiátras llevaron a cabo una serie de talleres de “acompañamiento psicológico” con jóvenes del Barrio Antioquia.

su anterior contaminación...¹² Tampoco difiere mucho de la reseña que tres periodistas norteamericanos hacen del Barrio Antioquia en 1988,

... Barrio Antioquia es sin lugar a dudas la zona más peligrosa de Medellín. Declarado zona de tolerancia hace varias décadas y localizado al lado del viejo aeropuerto, aloja a prostitutas de ambos sexos y gente desposeída de los mínimos valores. Los perpetradores de los crímenes más atroces de Medellín, son casi siempre de Barrio Antioquia y fueron fundamentalmente emigrantes de estos *slums* quienes participaron en las viciosas *Guerras de la Cocaína* que tuvieron lugar en Miami y Nueva York entre 1979 y 1982. Al lado del distrito de Itagüí en el sur de Medellín, Barrio Antioquia es un lugar donde muy fácilmente se consiguen sicarios. Clientes interesados en un *trabajito* pueden literalmente parar en cualquiera de sus esquinas y contratar un asesino¹³.

Siquiatras, políticos y periodistas contribuyen a lo largo de cuatro décadas a la construcción de un discurso y unas representaciones sociales que ponen a los habitantes de este barrio entre la patología, la inmoralidad y la delincuencia social, y al barrio como epicentro y símbolo de la marginalidad social que se teme y evita.

Los orígenes del barrio se remontan a los años 20 como núcleo receptor de migrantes pobres del campo provenientes de regiones muy diversas del departamento de Antioquia. La violencia política que afecta al país en los años 50 se vive intensamente en el barrio hasta el año 1951 cuando es declarado zona única de tolerancia y sus calles se llenan de prostitutas, burdeles y visitantes de todo tipo, mientras sus escuelas se convierten en centros profilácticos. El impacto de la zona de tolerancia dejará numerosos secuelas de delincuencia social y establecerá al barrio como epicentro de mercadeo de drogas sicoactivas en la ciudad. Durante los 60 y 70, las posibilidades de ascenso social las brinda el narcotráfico que toma al Barrio Antioquia como base material, social y geográfica¹⁴ vinculando en los años 60 a los habitantes del barrio en las redes del tráfico de marihuana, en el tráfico de cocaína en los 70-80 y en la prestación de una multitud de servicios al narcotráfico y a las redes organizadas del crimen¹⁵. El barrio vive diversos períodos de violencia pero con más agudeza a comienzos de los 90 cuando las bandas locales se enfrentan en una guerra territorial. El momento más álgido se presenta en 1993 cuando más de 200 jóvenes mueren violentamente dentro del mismo barrio a consecuencia de los enfrentamientos armados entre las seis bandas que allí tenían su base territorial. En diciembre de 1993 se inicia un proceso de paz que se sella en 1994 cuando las seis bandas enfrentadas realizan un acuerdo de no-agresión. La paz se rompe en el mismo año y desde entonces la dinámica de “guerra” y “paz”, de pactos y rupturas, se ha mantenido.

Barrio Antioquia, zona de prostitución en los años 50, expendio de droga desde los 60, lugar estratégico en la emergencia del narcotráfico y de conformación de bandas de servicios al crimen organizado. Zona roja, zona caliente. La cartografía social que aquí podría construirse daría

¹² El Colombiano, agosto 29, 1951. p. 11. (énfasis mío).

¹³ Eddy, P.; H. Sabogal y S. Walden, 1988. *The Cocaine Wars*. New York: Norton, p. 29-30

¹⁴ Numerosos factores permiten la instalación del narcotráfico en la vida del barrio: su cercanía al aeropuerto, la presencia de redes organizadas de delincuencia (ej. apartamenteros) y las experiencias como carteristas de algunos de sus habitantes en los Estados Unidos.

¹⁵ Algunos de los personajes claves en la consolidación del tráfico de drogas con Estados Unidos fueron del barrio. Este es el caso de los hermanos Mejía, de Darío Pestañas y Griselda Blanco, “la reina de la coca”. Alonso Salazar describe a varios de estos personajes y sus lazos con la historia del narcotráfico y el Cartel de Medellín. SALAZAR J., Alonso. *La Parábola de Pablo*. Auge y caída de un gran capo del narcotráfico. Bogotá: Editorial Planeta, 2001.

cuenta de redes sociales de delincuencia, crimen e ilegalidad. Cuando llego en 1997 a asesorar un proceso de recuperación de historia de barrio como clave para solidificar un frágil pacto de paz entre las bandas, la cartografía que va emergiendo desde las memorias de sus pobladores indica unos entramados culturales y sociales mucho más complejos¹⁶. Pues si bien en el Barrio Antioquia se convive con los extremos de lo ilegal y la violencia armada, también se convive con la zozobra diaria, los sentimientos de pena y congoja y con el empecinado esfuerzo de mantener una tradición oral y unas celebraciones comunitarias que atan sus sentidos de pertenencia como barrio.

La violencia sanguinaria ha tenido aquí un impacto desestabilizador y fragmentador en el tejido social no sólo en el número de víctimas y en la desestructuración de la confianza entre sus habitantes, sino además en el mundo familiar e íntimo y en la formación de las identidades. El énfasis de las representaciones sociales institucionalizadas en la caracterización de los habitantes de este barrio como un otro peligroso, marginal, desviado, enfermo y violento a la vez, ha silenciado las experiencias y memorias traumáticas y dolorosas de sus habitantes y los modos creativos y recursivos desde los que han mantenido un cierto sentido de dignidad.

El impacto que las acciones violentas y las políticas de exclusión han tenido sobre el tejido social y la experiencia humana y cotidiana de los habitantes del barrio ha sido devastador. Dicho impacto puede ser rastreado desde el concepto de herida social que maneja Doris Salcedo¹⁷ y a partir de una exploración de los modos como el dolor y el sufrimiento individual y colectivo se viven y re-significan como experiencias sociales. Esta herida colectiva se forma en el entrecruce de los efectos de procesos macrosociales de planeación urbana, violencia política y la economía política del narcotráfico, con los conflictos que desangran a bandas locales, sus familias, cuadras, sectores¹⁸ y al barrio, y con el éxodo continuo de sus habitantes persiguiendo la esperanza de *coronar* a través del transporte de droga o el *traqueteo* [traficar]. El sufrimiento social resulta del impacto de estos poderes nacionales o locales sobre la experiencia cotidiana y es vivido desde las experiencias extremas frente a la muerte, los juegos paradigmáticos de lealtades, la ausencia de procesos comunitarios de elaboración del duelo y la desestructuración de la confianza social. Se trata entonces de un sufrimiento social que como lo han anotado Kleinman, Daas y Lock¹⁹ tiene sus orígenes y consecuencias en las devastadoras lesiones que las fuerzas sociales pueden infligir en la experiencia humana.

¹⁶ El proyecto de recuperación de la memoria colectiva del Barrio Antioquia propició ambientes grupales y colectivos para la reconstrucción de las memorias de los habitantes. El proceso apoyó las iniciativas de convivencia pacífica en el barrio a través del reconocimiento crítico de sus memorias e historias. Se trabajó con grupos de jóvenes, mujeres, integrantes de una banda, la Junta de Acción Comunal y el Comité Interinstitucional. En total se hicieron 3 talleres del recuerdo y 25 sesiones grupales en las que participaron cerca de 100 personas. Muchas otras terminaron involucrándose al contribuir con información, anécdotas, música y fotografías. Con cada grupo se trabajó a partir de la identificación de sus intereses y expectativas con respecto a la recuperación de la memoria del barrio. Una vez finalizado el proceso grupal se programó una sesión de socialización para compartir y posibilitar un espacio de encuentro y escucha entre los diversos actores del barrio. La totalidad de las sesiones realizadas se grabaron y transcribieron con el fin de elaborar un anecdotario de historias y memorias. Una copia del anecdotario fue entregada a cada uno de los grupos y se distribuyó entre algunas personas de la comunidad.

¹⁷ Doris Salcedo sostiene que si bien la pena de familiares y víctimas es profundamente íntima cuando la esencia de los eventos que la genera es política, la sociedad debe reconocer esta pena y su carácter colectivo. En Feitlowits, Marguerite. 2001. Entrevista con Doris Salcedo. Crimes of War Magazine. Suplemento Cultural. Documento electrónico document, <http://www.crimesofwar.org/cultural/doris>, entrada agosto 28, 2002.

¹⁸ Un sector hace referencia a un grupo de cuadras que informalmente se identifica bajo un nombre y ciertas características singulares (geográficas, sociales o por sus residentes). En el Barrio Antioquia estos sectores son a su vez identificados con el control territorial y origen de los miembros de las bandas que allí operan.

¹⁹ Kleinman, A.; V. Daas y M. Lock., Eds. 1997. Social Suffering. Berkeley: University of California Press.

Durante la investigación etnográfica pude rastrear esta herida social en la misma geografía social del barrio, en los modos como sus habitantes recuerdan su pasado y en las historias que se cuentan cotidianamente. Pero también durante este tiempo comprendí que las emociones de dolor, rabia y pérdida que conforman el entramado de dicha herida carecían de vehículos expresivos o narrativos y que consecuentemente no existían avenidas desde los que los habitantes del barrio pudieran tramitar sus duelos y dolores. Esto se explica en parte por la intensidad con la que la violencia y la resolución violenta de los conflictos afectan al barrio y el modo en que la violencia se involucra como ingrediente rutinario de una “normalidad” llena de sobresaltos, sangre y muerte en la que viven durante los últimos 50 años. La ausencia de canales expresivos va a tener un impacto directo en la fragilidad de los procesos de paz y en las dificultades de emprender procesos comunitarios de reconciliación social.

Las narrativas de la pérdida

En el Barrio Antioquia como en el resto de la ciudad, las memorias de sus habitantes coexisten de manera conflictiva, dan cuenta de múltiples versiones sobre el pasado e ilustran la permeabilidad de la memoria en tanto práctica sociocultural. El recordar no es pasivo, ni un hecho puramente psicológico o natural, sino un acto de recreación del pasado en el presente, un proceso social y cultural donde el recuerdo y el olvido, en tanto prácticas opuestas pero complementarias, constituyen las dos operaciones que le renuevan continuamente.²⁰ Individuos y grupos sociales seleccionan y reorganizan aquellos recuerdos y olvidos que les permiten definirse como seres únicos y miembros de colectividades. Esta labor de darle sentido al pasado en función del presente y de las aspiraciones futuras representa una estrategia de construcción de identidades y referentes socioculturales pero también una estrategia que tiene lugar en el campo social e institucional con el fin de darle continuidad a órdenes sociales específicos.

Una de las narrativas culturales poderosas que se mantiene en Medellín es la narrativa que organiza la vida diaria alrededor de los eventos de la muerte y los muertos. Estas historias de muerte constituyen una de las secuencias narrativas que organizan la historia oral local y los momentos informales de reunión en lo que he denominado como comunidades temporales de escucha y el contar, de comunidades de memoria²¹. Las narrativas acerca de la muerte y los muertos ilustran modos en que los habitantes de este barrio le dan sentido a sus experiencias cotidianas frente a la violencia diseminada. Esta memoria viva del pasado está basada en testimonios directos, experiencias personales y colectivas, rumores y tradición oral y está organizada a través de una cartografía de los lugares mnemónicos. Las explicaciones locales acerca de la muerte, el lugar que los muertos ocupan en la vida de los vivos, y las actitudes hacia la muerte ofrecen un terreno desde el que se puede comprender cómo los pobladores del barrio le dan sentido a sus vidas diarias, cómo han reconfigurado sus culturas para lidiar con la incertidumbre y paradoja de las situaciones violentas y los modos en que la pérdida y la presencia constante de la incertidumbre por la violencia moldean la vivencia de las acciones violentas en la vida diaria.

²⁰ PORTELLI, Alessandro. La verdad del corazón humano. Los fines actuales de la Historia Oral. *Historia y Fuente Oral*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1990; RIAÑO, Pilar. Remodelando recuerdos y olvidos. *Rejojo*. La revista de la comunicación para la comunicación. N° 3, diciembre 1996.

²¹ Para un análisis detallado de esta historia oral de la muerte y los muertos, ver: RIAÑO, Pilar. La memoria viva de las muertes: lugares e identidades juveniles en Medellín. *Análisis Político*, IEPRI, Colombia, diciembre, 2000. p. 23-39.

La muerte y los muertos constituyen el hilo narrativo de una historia oral y organizadores claves de las interacciones entre los pobladores urbanos. Esta historia oral está enraizada en la vida cotidiana y organizada alrededor de las historias de muerte y de aquellos que han muerto. Los artefactos, los lugares y las marcas físicas en el medio ambiente preservan la memoria de los muertos y actualizan su presencia y memoria en la vida diaria. Estas narrativas e historias dan cuenta de los modos en que ciertos grupos de jóvenes de Medellín construyen sus diferencias y otredad desde el territorio y en las prácticas de territorialización.

La muerte, como protagonista central de muchos relatos en el barrio, aparece en algunas de estas narrativas como una entidad con agencia propia y activa. La historia de José ilustra este tipo de construcción. José perteneció a uno de las bandas del barrio y durante el tiempo que estuvo activo vio “la sonrisa de la muerte” más de una vez. Charlando con Santiago y con otros dos amigos, José les contó de un día en el que deseoso de *speed*, pide la bicicleta prestada a su vecino. Su vecino le aconseja que no salga pues se rumora que otra banda tiene planeado acabarlos (a él y a su banda), pero él no atiende a su llamado. Al salir de su casa, sin embargo, los signos de la muerte están por doquier:

...y salgo ahí a la puerta ^{güevón} y entonces cuando miro pal frente *pillo* a uno del *Chispero* ahí, ¿a ...? un calvito ahí cargando un 38 ^{güevón}, ahí metiéndole las balas. Entonces cuando me da por mirar así pa diagonal, así al murito ese que le digo yo pa salir a la Paraguay [una escuela] que hay una canchita por ahí, entonces los otros *manes* con los *fierros* en las manos ^{güevón}. ¿Entonces sabe qué? como es la costumbre de verlos a ellos con los *fierros* en la mano, entonces yo no *le paro bolas*...

Cuando llega al sitio de reunión de su grupo lo encuentra desolado. Al único que se encuentra es a Bombín, quien acaba de consumir un *Roche*²². Bombín le pide que lo lleve hasta donde su novia. Bombín se monta en la barra de la bicicleta y parten en medio del silencio y las calles vacías:

... arrancamos del *cuadradero* a salir a los ranchos, [...]cuando vamos voltiando ahí [...]¿Y sabe que? ahí mismo aparece *el pelao*, **ahí** ^{güevón}, aparecieron esos dos *manes*; entonces pasan, [...] ese el *Bombín* los saluda, y esos *manes* no le dicen nada, siguen en bicicleta. Entonces sabe que me dice *Bombín*? se me baja del manubrio y me dice:

“NO, NO, NO ¿Sabes que ^{güevón}? vení te montás vos en el manubrio que vos bien ciego que sos (risas) nos demoramos más ^{güevón}” (risas)

Así me dijo, *parce*, ¿y sabe qué? palabra ^{güevón} yo me le monto en el manubrio a esa *gonorrea parce*, en el momento en que estoy yo cogido del manubrio *el pelao* ya estaba acomodando el pedal, ¡dále! cuando se aparece ... por un murito ahí .. El *man se rió* ^{güevón}, ¡**la risa de la muerte llevaba esa gonorrea, parce!** Una risa toda maquiavélica. Esa risa ¿sabe que? yo [la] he visto dos veces esa hijueputa ... pero no me ha podido *coronar* esa marica *parce*.

Los signos de la muerte se encuentran por doquier. Bombín ignora el riesgo hasta el punto que saluda al enemigo para recibir a cambio “la risa de la muerte.” Y es en ese momento cuando José

²² Una droga sicoactiva comercialmente conocida como Rophynol.

siente el primero, segundo y tercer disparo. Bombín cae al piso agonizante mientras José corre desesperadamente:

Cuando yo miro pa trás y la gonorrea detrás a punto de alcanzarme, con ese *animal encima*, [el revólver] *sisas ¡Güevón!* Y me le entré ahí a una tienda [...] y se la cerré a ese *man huevón* palabra ese man se asusto todo. [...]. Sabe que me decía esa *gonorrea* “salga *cuerito* que el torito con usted. no es *huevón* es con esa gonorrea hijueputa que me las debía” [...] ¿sabe que? yo apenas me miro este dedo así como cuando le ponen una inyección pa las muelas, no que...

Joven 2: no que, *como si tuviera el corazón en el dedo*.

Para José y otros jóvenes del Barrio Antioquia, los lugares que ellos conocen y habitan están marcados con los signos y la presencia de la muerte. La muerte es una entidad que se corporiza y se reviste de agencia. Ella puede ser vista en la sonrisa o los ojos del “otro” y tiene un poder comunicativo y expresivo controlando y regulando la vida diaria, apareciendo en este caso alrededor de la esquina, persiguiéndolo, sonriéndole y creando un vacío que silenciosamente grita lo inevitable.

La construcción social de la muerte como inevitabilidad o predestinación acompaña el imaginario juvenil y se materializa en frases como “*es que cuando uno se va a morir, la muerte lo busca*”, “*la muerte es el mensajero que con la última hora viene.*” Esta condición de agencia propia incluye la imagen de la muerte como mensajera que controla sus vidas, como vehículo de memoria y agente a través del cual un individuo gana popularidad, cambia posiciones y sobrevive. Dicha construcción guía sus modos de caminar y de protegerse, los marcos narrativos de las historias y los modos complejos en que las subjetividades juveniles son producidas a través de la experiencia de la violencia²³.

Pero esta construcción revela a su vez tensiones sociales latentes para estos jóvenes. ¿En qué medida esta construcción social de la muerte obstruye el posicionamiento del individuo como sujeto de sus propias acciones? ¿Qué consecuencias tiene este desplazamiento del sujeto en el reconocimiento del sufrimiento humano y de los modos en que jóvenes como Juan enfrentan el miedo, la pérdida de sus amigos y las consecuencias de sus acciones sobre los otros? La interrogación se desplaza aquí hacia los modos en que la construcción de las subjetividades y los mundos morales locales son producidos desde la experiencia con las violencias y los resquebrajamientos y las distorsiones de los que dichas construcciones dan cuenta.

Regresando al proyecto de arte público comunitario la Piel de la Memoria, es precisamente este tipo de cuestionamiento el que informa nuestras reflexiones sobre la pertinencia de una intervención en el plano cultural, artístico y comunitario en el Barrio Antioquia. Se trataba de una intervención que partiera del reconocimiento de la pérdida y la fragmentación de los mundos sociales y morales. Una intervención que reconociera los modos en que los mundos locales son alterados por fuerzas sociales mayores y que a su vez permitiera la tramitación de los duelos y dolores y el desarrollo de otras relaciones posibles con la muerte. En este sentido el punto de

²³ Sigo aquí a Veena Das y Arthur Kleinman entendiendo la “subjetividad” como una vivencia interna de la persona que incluye su posición en un campo de poder relacional. Ver Das V. y A. Kleinman. 1997. *Violence and Subjectivity*. Berkeley: University of California Press.

partida para el proyecto de arte público comunitario fue el reconocimiento de que las violencias, o la experiencia cotidiana con las violencia; habían impactado sobre la misma experiencia humana de los habitantes del barrio, sobre sus culturas, rituales y en las memorias. Específicamente:

- Las emociones de dolor, rabia y pérdida que conforman el entramado de la herida social carecían de vehículos expresivos y narrativos;
- Los duelos no elaborados obstruían la posibilidad de establecer conexiones intersubjetivas y colectivas de las experiencias de pérdida;
- El exceso de violencia en la vida diaria obstruía las posibilidades de una elaboración social y colectiva de la pérdida.

El mundo material y los artefactos del dolor

Así como estas narrativas orales develan representaciones sociales de la muerte y la experiencia de pérdida de amigos y seres queridos, el entorno geográfico y el mundo material dan cuenta de los modos como los residentes de este barrio intentan reconciliar dichas pérdidas. Este es el caso de los altares y monumentos caseros que se levantan en salas y dormitorios desplegando objetos y artefactos que memorializan a los muertos.

El estante que cuelga de una pared en el cuarto de Jorge es en parte altar-ritual, y en parte lugar conmemorativo de sus amigos muertos. Jorge es un joven que vive en uno de los sectores en conflicto en el Barrio Antioquia. En la parte baja del estante, las fotografías enmarcadas de siete de sus amigos muertos están cuidadosamente alineadas una al lado de la otra. Las fotos muestran a hombres jóvenes de ojos oscuros, pelo rapado, largo o crespo que les cae sobre sus hombros. Algunos están sentados, mientras otros se abrazan, miran con intensidad o se ríen. Estos son los amigos que en menos de dos años desaparecieron de la vida de Jorge durante la guerras de principios de 1990. Las fotos crean una secuencia visual y narrativa que evoca amistad y camaradería y un récord visual de la pérdida y la añoranza. La secuencia fotográfica a su vez otorga un sentido de continuidad con el pasado de amistad y marca los cambios temporales en la vida de este joven. Las imágenes de la virgen María y del Sagrado Corazón que se erigen en la cima del estante actúan como protectores de dicha memoria de los muertos, del sobreviviente y de su entorno.

Afuera, en los espacios públicos, las tumbas y paredes se han vuelto los lugares donde los amigos y familiares le hablan, cantan, escriben o lloran a sus muertos. Las inscripciones marcadas en la piedra o los pedazos de papel que se pegan a las lápidas expresan sentimientos individuales y grupales, ansiedades, esperanzas y deseos: *“vivirás para siempre en nuestros corazones”*, *“te extraño mucho”*, *“se que no estás ausente.”* La tumba se torna así en un espacio expresivo y particularmente en ámbito donde madres, novias, amigas, hermanas y familiares se comunican con el ausente.

El lazo comunicativo y la presencia de los muertos se enfatiza en los símbolos decorativos y artefactos que se le agregan a las tumbas: el escudo del equipo de fútbol favorito del muerto, los corazones rojos y rosados a través de los cuales las viudas tempranas o las novias-viudas plasman su amor ahora truncado, los lazos, leyendas y fotos que hacen de la tumba un lugar íntimo y lleno

de claves de reconocimiento del pasado, y el uso de músicos-serenateros quienes le cantan a los ausentes sus canciones favoritas. Los múltiples escritos, las imágenes y objetos colocados en las tumbas crean unos epitafios polifónicos producidos colectiva y progresivamente por amiga(o)s y familiares.

Parte de este material que organiza la vida diaria de los vivos y que se constituye en fuente de las narrativas orales son los artefactos y prácticas de recuerdo que establecen una forma de continuidad entre la vida y la muerte de la persona ausente. La continuidad es establecida a través de medios como los recordatorios. Con frecuencia cuando los jóvenes se involucran de manera activa en el conflicto armado o el crimen organizado, escriben las palabras que quieren que se incluyan en sus recordatorios. Así lo hizo Milton, quien fuera el líder de una de las bandas pero que había firmado un acuerdo de paz y se convirtió en poco tiempo en un líder comunitario. Él, sin embargo, dejó las palabras, que en Febrero de 1998 fueron incluidas en su recordatorio después de su muerte violenta:

Esto no es un adiós sino un hasta luego, para todos mis amigos y la gente de mis *ranchos*, aquellos que hicieron hasta lo imposible para que yo saliera siempre adelante, gracias por estar conmigo hasta el último de mis días. Para mi familia que a pesar de todos mis errores nunca me dejaron sólo. No me olviden. “Oren por Mi”.

Milton escribió este mensaje con cierta convicción de que su muerte sería violenta e inesperada. Él, como muchos otros, quería asegurar cierta forma de continuidad en el mundo de los vivos y una forma de comunicación con su familia y sus amigos reiterándoles que eran importantes para él. Los artefactos, los monumentos y los recintos públicos son parte del mundo material que sitúa a los individuos en el entorno y anclan sus memorias con los lugares. Los altares-monumentos caseros, los recordatorios y la decoración de las tumbas hacen parte de los rituales y las prácticas de recuerdo que tienen lugar en torno a esta esfera del mundo material. Ellos constituyen expresiones locales con las que se lucha en contra de la rutinización de la muerte y la banalización de la violencia.

Si bien es cierto que en pequeña escala o en privado estos espacios y prácticas establecen lazos de continuidad con el pasado, el exceso e intensidad de la violencia que se ‘repite’ en el tiempo y en el espacio obstruye las posibilidades de una elaboración social y colectiva de la pérdida. Y es precisamente este tipo de elaboración colectiva la que se requiere cuando los eventos tienen sus orígenes y están moldeados por poderes y violencias macrosociales que, en el caso del Barrio Antioquia, se ligan a la economía del narcotráfico, al crimen organizado que sustenta la violencia política y cotidiana, y a las políticas de segregación y marginalización social. Cuando las sociedades atraviesan por períodos prolongados de conflicto violento en los que las preocupaciones cotidianas se agotan en la supervivencia, estas angustias, rabias y venganzas colectivas conformarán un sedimento emocional y social que alimenta las acciones vengativas en algunos casos, mientras perpetúan el accionar violento y reafirman las ideologías que le sustentan. En consecuencia el tejido social se debilita cada vez más, los mecanismos sociales y rituales de tramitación del duelo se bloquean, y aumenta el impacto debilitador de la violencia sobre los ámbitos sicólogos, sociales y culturales.

Esta es la situación que se reconoce en el Barrio Antioquia cuando previo al proyecto de arte público se adelanta un proceso de recuperación de la memoria barrial. Ahí se concluye que si

bien existe la disponibilidad de algunos residentes para trabajar por la paz y la convivencia, las condiciones para una reconciliación comunitaria eran frágiles. Esto no sólo porque los conflictos que han afectado al barrio están inscritos en conflictos y circuitos económicos más amplios sino por el mismo debilitamiento de las estructuras básicas de solidaridad y las lealtades locales a nivel del barrio, la cuadra y en las familias. Los miedos y terrores que se generan desde la guerra territorial y las percepciones de que los rituales funerarios son también blanco de la violencia coartan las posibilidades de llevar a cabo rituales simbólicos que permitan una reconciliación con el pasado y la tramitación de las emociones. ¿Qué sucede cuando grupos sociales enteros carecen de canales de elaboración del duelo? ¿Qué tipo de representaciones colectivas de sí mismos desarrollan? ¿Cómo se puede responder a la constatación de la pérdida de sentido y humanidad que develan los múltiples actos de violencia y terror? Bajo este contexto reflexivo se propone el proyecto de arte público comunitario *La Piel de la Memoria*.

Objetos del recuerdo, sujetos de las historias

La propuesta de la intervención cultural surge de la evaluación de los logros que se obtienen con el proceso de recuperación de historia barrial, las reflexiones del grupo de jóvenes y mujeres del barrio vinculados a este proceso y las de los trabajadores con jóvenes y activistas. En el proyecto de arte público comunitario, la memoria fue el motor principal de una intervención artística, comunitaria e investigativa que exploró la relación memoria, duelo y reconciliación. A través del arte público comunitario y la recuperación de la memoria se propició un espacio de reflexión colectiva sobre el pasado, un espacio que permitiera desde el presente elaborar los duelos individuales y colectivos para así poder mirar hacia el futuro con una mirada que ayude a la reconciliación y a la convivencia.

En la primera parte del proyecto de arte público se enfatizaba la elaboración del duelo a través del préstamo de un objeto u artefacto significativo de la memoria de cada familia. Los recolectores de objetos optan por la práctica cultural de la visita a los vecinos de la cuadra o sector. La visita buscaba establecer una relación cercana que permitiera al visitado compartir y evocar ciertas memorias a través de los objetos. Un periodista local describió la tarea de los recolectores-visitantes como una forma de arqueología cotidiana: buscando objetos e identificando su carga significativa, ayudando a los residentes a establecer una relación entre el objeto, el lugar que ocupa en su mundo material y los modos en que éste establece para el individuo o la familia un lazo con el pasado. Allí en la intimidad del cuarto o de la sala de la casa, mientras los objetos eran sacados de baúles, repisas, paredes o rincones, las historias se fueron contando:

Mi objeto, este anillo, me recuerda un pacto de amor, pues que ya ... ahora no existe.
...este medio collar, y pues yo creo que cuando las personas tienen ... como una percepción de que van a morir, quieren dejar huellas irremplazables, inolvidables.

Un anillo de un hijo que hace seis años no lo veo que está en Miami. Lo quiero mucho, me lo dejó de recuerdo, lo quiero mucho, lo extraño mucho...

Este pasamontañas es de un *parcero* que se mató y lo llevamos al centro un día que a comprar una camisa y vimos los pasamontañas y el compró dos, uno negro de una matica de la marihuana y uno gris y ... Bueno, como él se mató, lo enterramos con el negrito

pasamontañas y yo me quedé con ese otro pasamontañas y mi otro hermanito se quedó con los guantes, lo único que nos quedó de recuerdo de él.

Madre: Una foto de mi niña, de mi hija

Padre: Esta es la niña, esto es el único recuerdo que yo tengo

Madre: Que nosotros tenemos

Padre: Es de esa niña que la dejamos en el Putumayo botada después de muerta. Y yo quiero conservar esta foto lo más que pueda al lado mío y es el único tesoro que yo tengo, como tesoro, ¿sí o no?

Un peluche de un amigo que de una u otra manera se las ingenió para guardarlo y traérmelo. A él lo conocí hace 20 años, era una persona muy especial. Un sábado en la noche me sorprendió con el peluche y de todo lo que me había regalado me sorprendió más el peluche por haberlo traído de la USA y él no podía traer nada.

Una gran mayoría de los objetos que se ofrecen tienen un carácter mundano y de uso cotidiano. Sus significados, sin embargo, trascienden los usos para indicar su condición de objetos únicos y especiales, “tesoros” como nos dice el padre de la niña muerta, que se resignifican por las historias que evocan. Entre muchos están las prendas de vestir, las gorras, las fotos, joyas, muñecos de felpa, cajas y cofres, cepillos, llaveros, radios y platos que establecen un lazo firme entre el objeto, el individuo y la memoria de otros que están ausentes porque han muerto o porque se han ido²⁴.

Se trata de *objetos-puente* que como lo expresa Doris Salcedo conectan la pérdida material y humana al cuerpo y al mundo material: una porcelana de una iglesia, con el campanario fracturado y un ángel tocando guitarra, un regalo que Tulia no deja tocar de nadie y que lo recibió de “una persona que yo quería mucho y ya está lejos”. Un talco perfume en un tarrito negro en cartón y plástico blanco, con flores plateadas que fue el último regalo de madres que recibió Nora antes de que su hijo muriera. Las prendas que una vez que el sujeto desaparece quedan como evidencia de su ser, así la madre del Negro le regaló a Lili la camisa azul que “se colocaba con un jean blanco y zapatillas color café y se veía muy lindo” o Mayerly y su amiga recogen y lavan el bluyin que llevaba su amigo cuando fue asesinado, “y lo tenemos guardado como un recuerdo de él porque de él sólo quedaron poquitos recuerdos.” Objetos entonces que acarrean los trazos del ausente y que en la vida cotidiana se colocan en espacios familiares como las fotos en el cuarto de José marcando una cierta presencia de la persona ausente.²⁵

Mezclados con estos objetos están aquellos que cargados de tradición oral han pasado de generación en generación evocando eventos fundadores del barrio o marcando las historias

²⁴ Los artefactos recolectados presentan ciertas coincidencias con los objetos mundanos y cotidianos que artistas visuales como Patricia Bravo o Doris Salcedo incluyen en sus obras sobre la violencia en Colombia. El trabajo de Patricia Bravo integra fragmentos y pedazos de material recogidos en sitios de atentados terroristas (ej. “Lo que quedó” que incluye 200 laminados cada uno con fragmentos recogidos en lugares de atentados terroristas en Medellín, 1997). El de Doris Salcedo incluye efectos personales como los botones, la ropa o las cremalleras y fragmentos humanos o animales como el cabello o los huesos: “Un catre oxidado y cubierto de tripas de pollo que recuerdan la pérdida reciente, un baúl herido, unas camisas acribilladas, unas mesas devoradoras que sólo dejan como estela de sus víctimas una espantosa capa de pelos humanos... Perturbadores “tótems de muerte”, como los describe un conmovido periodista extranjero ...” Revista Mujer, Septiembre 2000. Ver Arte y Violencia en Colombia desde 1948. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1999.

²⁵ Reyes, A.M. 2001. Horrific Beauty: Commemoration and the Aestheticization of Violence in Contemporary Colombian Art. Trabajo presentado al seminario Nuevas perspectivas en el estudio del conflicto social. El Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe (LACIS), University of Wisconsin, Madison. Marzo 23, 2001.

familiares: las planchas de carbón hechas de hierro y con mangos tallados, las ollas y jarras de peltre, el cuadro de la Santísima Trinidad que acompañó la primera procesión del barrio (1950), el muñeco Pinocho de plástico que tiene setenta años y ha pasado por cuatro generaciones, la centenaria máquina de coser en la que “la tatarabuela cosía los ajustadores y todo lo que era sostén de pechuga.” Les acompañan los objetos viajeros que regresan con o sin el viajero de ‘la USA’: radios en forma de un Cadillac de los años 70 o teléfonos dorados en forma de elefante. Están también los artefactos que ligán las historias familiares a los ciclos de vida, cambios generacionales y la confirmación de las lealtades y los lazos de parentesco: nacimiento, bautizo, los primeros pasos, los rituales religiosos, el matrimonio. También están aquellos objetos emblemáticos de momentos críticos o límite en la experiencia de quien los guarda a veces en secrecía u otras con la determinación de contar su historia muchas veces: esculturas, carros o pinturas que se crean en la cárcel, el recorte de periódico que narra él drama de la mujer que cae presa con cocaína, las cartas que una niña de cinco años le escribe a su padre que está muerto y que almacena cuidadosamente en una cajita plástica, la cruz de balas que se fabrica por los soldados durante su servicio militar en 1928, el lazo que salvó las vidas de varios durante las inundaciones, los cubiertos recubiertos de oro que Griselda Blanco, la “reina de la coca”, le regaló a una abuela del barrio que trabajó para ella.

Una vez recopilados los objetos y familiarizados con sus historias de dolor, pérdida, cambio, viaje, creencias y tradición, las preguntas y dilemas se trasladan al campo de la representación artística y a la manera en que el bus, en tanto espacio físico, podría transformarse en un lugar simbólico-social para el recuerdo, la reflexión y la conmemoración. El artículo de Suzanne Lacy da cuenta de estos dilemas y de las metáforas y opciones que se trabajaron con base en el proceso desarrollado con el equipo comunitario y la base de datos que se construye con el nombre de los objetos y sus historias. La distribución de los objetos en el bus respondió a la revisión cuidadosa de las historias contadas, a las propuestas estéticas y narrativas que surgieron en los talleres y reuniones con el equipo de jóvenes y mujeres recolectoras, y a su expresión bajo unas narrativas visuales y el sonido de un audiocasete donde historias y anécdotas se repiten. Como antropóloga, conocedora del impacto desarticulador de la violencia en el tejido social del barrio y en las relaciones de confianza, el dilema se ubicaba en los modos de contrarrestar el poder representativo de la violencia sangrienta y la posibilidad de ofrecer imágenes alternativas que, ancladas en lo cultural, permitan re-elaboraciones de las memorias de las violencias y visibilicen otras representaciones y marcas.

La propuesta de un bus museo como lugar para la memoria que exhibe los objetos que se recogieron en las visitas a vecinos, se ligaba con una de las pistas de la investigación etnográfica que resalta la profunda interconexión entre memorias y lugares y las cualidades mnemónicas de los lugares para activar la memoria e imaginación y para conectar los individuos con un sentido de historia e identidad.²⁶ El concepto de lugar como metáfora de identidad y del habitar²⁷ fue desarrollado en el proyecto de arte público a través de la instalación del museo en un espacio familiar. El bus como un objeto familiar de movimiento que cruza diariamente bordes imaginarios e impuestos facilitó el contexto físico para la instalación. Entendimos así al museo

²⁶ En el artículo “La Memoria viva de las muertes” desarrollo esta idea. Ver Riaño, P. 2000. La memoria viva de las muertes: lugares e identidades juveniles en Medellín. *Análisis Político*, diciembre, p.23-39.

²⁷ Escobar, Arturo. 2001. Culture sits in place: reflections on globalism and subaltern strategies of location. *Political Geography*, 20: 139-174.

como un receptáculo de memoria viva y cotidiana, una especie de textura sensorial, una piel de la memoria, vista, sentida y resignificada por cada uno de sus visitantes.

En la instalación los objetos fueron colocados bajo narrativas visuales que seguían los temas dominantes en las memorias que estos evocaban: viaje, pérdida de un ser querido, amistad, períodos de la vida, relaciones, historia (ejemplo, la violencia de los 50, la guerra de los mil días, la visita del papa o la del político). Este lazo entre el propietario anónimo de un objeto, los otros objetos y la memoria colectiva que resulta de su instalación produjo un campo de significados muy ricos en el cual estaba reflejado el carácter conflictivo y en disputa de las memorias y los modos diversos en que las historias locales recrean historias nacionales. La secuencia de estos objetos puestos con cuidado y creatividad detrás de cientos de luces blancas crea un conjunto de relaciones y una aura ritual que daba cuenta de la magnitud de la pérdida pero también de las continuidades y referentes históricos e identitarios: tradiciones culinarias y familiares, la participación de varias generaciones en la guerra y el impacto de ella, las imágenes tan familiares de vírgenes y sagrados corazones, las artesanías y los oficios. Ellos también daban cuenta de la singularidad con que cada quien mantiene esos vínculos con el pasado a través de los objetos más diversos: el pedazo de algodón, la estampita, el cofre, la manila, los radios, las prendas de vestir, las fotos, las cartas.

Cuando los recolectores finalizan su tarea y el museo abre sus puertas, ellos y ellas se convirtieron en sus custodios compartiendo las historias de los objetos con los visitantes, acompañando al vecino o a la vecina para quien el museo abre las venas del dolor o la nostalgia, aprendiendo nuevas historias que los visitantes contaron, recogiendo impresiones y comentarios. Su labor fue de escucha pero también de testigos de la fuerza del acto de recordar, de los modos como personas desconocidas les confiaron sus historias íntimas, y de los modos en que en el intercambio se reconocen uno a otro, en el dolor o la emoción compartida.

En el museo: miradas de sentido

Yo presento una imagen que está cargada de experiencias pero aún así en silencio, sin anécdotas donde el espectador, en un acto de contemplación silenciosa, puede hacer contactar su propia memoria del dolor con la de la víctima, y de esta yuxtaposición surge la víctima.
Doris Salcedo

Una vez colocados los objetos en el museo de la memoria las preguntas se desplazan hacia los modos de ver la instalación, a los significados y sentidos que construyeron los visitantes del museo. Para explorar en este conjunto de relaciones sociales y miradas de sentido que se generan en el momento de la visita, parto del planteamiento de Doris Salcedo sobre el potencial del arte para crear relaciones entre los individuos durante el momento fugaz de la observación. Al entrar los visitantes al museo, ellos y ellas establecieron un sinnúmero de relaciones a través de sus miradas y actos de contemplación: reactivando la memoria de quienes lo visitaron, reconociendo objetos, encontrando piezas de historia que se remontan a generaciones pasadas, compartiendo historias, mirando y reconociendo las caras de muchos que han muerto, contemplando silenciosamente, lanzando comentarios rápidos que denotaban a veces el resentimiento y la desconfianza, invitando al diálogo y a compartir emociones y generando un sinnúmero de reflexiones.

Para algunos, la visita les invita a recorrer el pasado debatiéndose entre la nostalgia, la constatación del dolor y la autorreflexión:

Carlos: Me parece bastante interesante porque yo toda la vida he sido de aquí del barrio y pues y entra uno acá y como que lo toca cierta sensibilidad, siente una nostalgia de ver cosas del cambio social del barrio. Yo creo que le estamos tocando el corazón a una cantidad de gente. Yo soy de las personas que ya tenemos una edad adulta, recordamos con mucha nostalgia ciertas cosas del barrio, que ahora el barrio de nosotros lo seguimos queriendo con mucha nostalgia pero seguimos con la inquietud de que se está edificando en base a la sangre de nuestros jóvenes, de nuestros muchachos. La tolerancia de nosotros hacia la muerte nos lleva hacia un abismo, yo creo que nosotros necesitamos creer más en nosotros, en lo que podemos hacer y lo que hay aquí forma parte de esa historia bonita, de esa historia de lágrimas, yo creo que en todas las familias de acá del barrio hemos estado tocados por la muerte, nuestro amigo, nuestro vecino, yo creo que esto es como entrar en el interior de uno mismo. En realidad nostalgia, siento ganas de llorar.

A Carlos la visita al museo le despierta una multitud de sensaciones y lo llevan a la reflexión sobre el impacto de la violencia en su comunidad. Este conjunto de emociones fuertes se acompaña de una crítica al modo en que se está construyendo historia en el barrio “con la sangre de nuestros jóvenes.” Su esperanza de que se le estuviera “tocando el corazón” a la gente coincide con la de los organizadores del evento y apunta a esa posibilidad de que la mirada relacional de los objetos en el museo se torne en *reconocimiento* de la historia y del impacto de la violencia en la vida diaria y en la historia del barrio. Las reacción de muchos otros indica que esta conexión estuvo muy presente:

John, de Prado Centro: Es la segunda vez que lo visito y sigo sintiendo lo mismo que escribí [en] las cartas y el cuaderno y es que es muy bonito encontrar la historia del barrio en el bus. Todos esos objetos nos hablan, nos cuentan muchas historias de quienes los tuvieron en sus manos ¿cierto? y la primera vez que salí fue un impacto muy fuerte porque como te digo no necesitas saber las historias completas de todas las cosas que hay ahí reunidas porque todas ellas te hablan de la vida, de la muerte, de los jóvenes, de los viejos, del pasado, del presente y me parece que es muy bueno que quienes visitan el museo, que la gente del barrio, logren conocer esa historia porque ahí aprende uno mucho de uno mismo, de los padres del pasado. Supongo que va a permitir crear muchísimos lazos de cómo querer pertenecer y cómo sentir que uno pertenece a una historia, que no está uno solo. A mí especialmente [me llamaron la atención] las cartas, los cuadernos y las fotografías. Sí, especialmente las fotografías.

Mujer 18 años: Muy interesante sobre todo porque uno entra y entonces usted se encuentra con cantidad de cosas que la gente dice “¡ah,! mirá a éste lo mataron, a éste tal cosa” y así y entonces muy *bacano* porque comparte uno con la gente pues recuerdos que uno tiene. Las fotos me llamaron la atención.

Un elemento crucial del proyecto de arte público comunitario fue la comprensión de que el proceso es clave en este tipo de intervención artística. El proceso entendido, tanto en su duración temporal, como en su dimensión de interacción social en la que se busca que la experiencia de hacer y ver arte se torne en un proceso de creación de significados y referentes comunes (ver el artículo de Suzanne Lacy). En el caso de *La Piel de la Memoria* la participación de un equipo de líderes jóvenes y mujeres, la colaboración y coproducción con el equipo de las organizaciones no gubernamentales y gubernamentales, y la inscripción del proceso del arte dentro de un proceso

más amplio de organización comunitaria fueron cruciales para establecer la base comunitaria y las posibilidades estéticas y sociales para la construcción de significados comunes acerca del sentido de pérdida e historia.

Las entradas en el libro de registro dan cuenta de los modos diversos como se vio y experimentó el museo y que cada quién sintetizó en sus propias palabras: “muy especial”, “super genial”, “me gustó”, “muy organizado”, “¡heavy!”, “fabuloso”, “muy *chimba*”, “fue el verdadero museo que todos creíamos”, “la idea es muy *funky* y original”, “me encanta que tengan en cuenta a la gente del barrio para el museo, ¡todos resultan siendo unos Van Gogh!”. Los comentarios también dan cuenta de los modos en que la experiencia estética frente a la obra de arte y las vivencias personales le dan forma y un sentido ritual a las emociones que se suscitan al caminar por el bus museo. Ellas sugieren el poder de la memoria para convertirse en un medio expresivo y un referente desde el que los individuos se re-sitúan en el presente:

Es algo realmente conmovedor.

Me gustó pero es triste.

Súper elegante porque hay muchos *parceros* muertos y en esas *burguesías* de fotos.

El bus trae todos los muertos, el bus es muy bonito (niño).

Me parece muy original recuperar objetos para muchos insignificantes y que para su dueño tienen mucho valor porque al hacer esto están recuperando la memoria del barrio.

..salí sobrecogido, conmovido, estremecido. Los objetos, las voces, las fotografías palpitan.

Me gustó mucho pero me dio mucha tristeza porque vi a los muchachos.

Es algo que nos sirve para traer a la memoria los desaparecidos... tantas personas.

Qué valioso un armario donde las tristezas y alegrías salen a flote.

La secuencia y el número de objetos crearon un aura sacralizada y ritual que daba cuenta de la magnitud (numérica y emocional) de la pérdida, pero también de lo que existe en común, de los lazos desde los que los residentes del barrio se perciben comunidad y desde los que los visitantes del resto de Medellín establecieron asociaciones con su propia experiencia. Experiencia estética y reflexiva que en varios casos, es acompañada de la curiosidad:

...me descreta el haber entendido que un algodón podía significar y respetar ese recuerdo y ustedes entender esa significación del algodón, eso demuestra una capacidad de comprensión hacia la persona que lo presta y una gran capacidad de comprensión a la significación que la persona le da.

¿Por qué yo no había visto esto antes y a esta gente?

A su vez los objetos fueron reconocidos en su carga histórica y en tanto marcadores de importantes momentos. Así de una forma más velada se van dibujando esos lazos entre historia local, regional y nacional:

Es increíble como podemos rehacer historias de los barrios a través de objetos que nos traen recuerdos.

Señora del barrio; 50 años: Muy lindo. Me trajo recuerdos la foto de Jorge Eliécer Gaitán. Cuando lo mataron a él en Bogotá trabajaba yo en Tejidos Leticia y cuando vine del trabajo, a él lo mataron como a la una y pico, entonces la bulla de que lo mataron y como soy tan sentimental me puse a llorar.

Muy real a lo histórico.

Aquí vemos lo que hay en el barrio, sus cosas y costumbres.

Tengo familiares que vivieron aquí y se recuerdan y tienen muchas ganas de venir aquí. Incluso yo me vine porque este es el bus que yo manejo, me pareció muy bonito. Unas cartas que hay de Estados Unidos escribiendo un señor que ya murió, unos mensajes muy bonitos de recordar la historia, eso es hermoso. Me acuerdo de mi padre, mi madre, ellos conocieron este barrio. Mi padre trabajó aquí. Me llenan de recuerdos así uno no haya vivido aquí en el barrio por lo que mis abuelos me cuentan.

No sé si tantos objetos tengan tanto valor para mí como para sus dueños, pero sin embargo, hacen parte de esa historia que con sangre y sueños ha forjado la memoria de nuestro barrio donde crecimos, vivimos y pasaremos a la eternidad.

Viviana, del barrio: Muy bueno pero olía como a muerto. Las cosas antiguas como la plancha, unas chanclas. Más cosas antiguas y recordar a la gente que ya murió, a los jóvenes.

Artefactos cargados de historia y potencial asociativo que, en el caso de Viviana y muchos otros del barrio, les trae sensaciones tan concretas como la del olor de muerto. La metáfora del objeto puente se aplica así no sólo para nombrar esa asociación íntima entre el artefacto, quien lo guarda, el pasado y el mundo sensorial, sino además para explicar lo que el bus museo generó en el entrecruce entre experiencia estética y las relaciones sociales: el museo como objeto puente entre los residentes y su historia, entre los visitantes y los que prestaron las piezas, entre los residentes del barrio y los visitantes de afuera, entre dueños de objetos y éstos mismos resignificados en su instalación en el museo.

Al recorrer el bus los diversos sectores del barrio y abrir sus puertas en cada uno de ellos se cruzan las fronteras territoriales que dividen al barrio para establecer ciertos puentes emocionales y de lugar. De la misma forma, los cientos de visitantes de fuera del barrio rompieron otras fronteras simbólicas y se adentraron a un lugar estigmatizado y temido como el Barrio Antioquia. Al cruzar las fronteras, al adentrarse al mundo complejo de los recuerdos de los habitantes del barrio, los prejuicios se quiebran y de esta forma también se abre una posibilidad relacional entre habitantes de la misma ciudad, una posibilidad que va más allá de las dicotomías de amigo, enemigo, bueno y malo para encontrarse en la comunalidad del dolor vivido.

El tipo de miradas y experiencias que el museo suscitó deja certezas claras sobre el peso del dolor y la pérdida en la historia del barrio, y también enseñanzas muy claras. Tanto las entradas en el libro de registro como las cartas que se escriben dan cuenta de ello:

Interesante sentir a cada quien caminando con una pena que reparte entre objetos y ganas de seguir adelante.

¿Y quién dijo que la gente no siente? ¡Dios mío! Por favor ...

24/07/00

En un momento cualquiera a la hora precisa ...

Querido vecino:

Ayer mire la invitación al museo de los recuerdos ... y pensé si me hubiesen preguntado qué metería allí, hubiese contestado que mi vida desde ayer...

Ahora escucho las voces de casete que cuentan momentos detenidos de sus vidas, momentos que a veces dejan palabras especiales y muchos objetos memorables...

Felicito a los dueños de los recuerdos por compartir un pedacito grande de sus vidas ... y a las personas que con su ingenio y simpatía supieron transmitir el sentimiento de otros como verdaderos.

El bus del recuerdo

Viaja por las calles para decirnos que aquellas personas que creemos se han ido todavía sigue aquí, porque simplemente no los podemos ver.

En realidad nosotros somos quienes decidimos si realmente se irán o permanecerán.

Y aunque el bus también se irá

Estoy seguro de que seguirá aquí.

24/07/00

“Y los muertos aquí la pasamos muy bien entre flores de colores” Mecano

Vecino(a):

Pero sería mejor que estuviesen con nosotros. Sabe que triste es o fue ver todos esos cadáveres desangrarse y morir en silencio, chismes, gritos de los demás.

Sabe qué triste es o fue enterrar, maldecir, llorar, rezar y ver inerte en una caja más patética que la muerte a nuestro ser amado.

Sabe es triste y duele, pero más triste y doloroso es que ignoremos que también somos culpables así no hayamos matado al fulanita aquel de cualquier sector de nuestro oscuro barrio.

Del reconocimiento se avanza acá a las consideraciones de responsabilidad social, a enfrentar el peso del silencio y la indiferencia y los modos de recordar a los muertos. La experiencia en el museo invita a la autocrítica individual y comunitaria y a una mirada crítica de la historia y las responsabilidades sociales que como nos dice el escritor de la última carta no pueden ignorarse. Es precisamente este tipo de cuestionamiento el que puede sustentar un posible proceso de reconciliación comunitaria.

El hecho de que el bus recorrió y abrió sus puertas en todos los sectores del barrio sin registrar ningún incidente atestigua de los logros, del reconocimiento y el respeto que el proyecto tuvo aún cuando se vivía una de las épocas de más aguda confrontación armada. El bus como objeto cultural en movimiento cruzó las fronteras simbólicas y físicas del territorio y así fue creando otro tipo de topografía y movimiento. Esto en parte fue posible por el trabajo comunitario que adelantaron los líderes locales en sus sectores informando sobre el propósito del proyecto y sus lazos con otras propuestas comunitarias que buscan fortalecer al barrio en tanto comunidad (ej. el festival anual Calles de Cultura, el Comité Interinstitucional). Tiene también que ver con el impacto de los procesos previos de recuperación de memoria y de la misma expectativa que el

bus-museo creó ante los habitantes de la comunidad. Durante los días que estuvo abierto el bus-museo fuimos testigos de cómo sus visitantes se convirtieron en difusores y promotores, compartiendo con otros vecinos sus reacciones, sus descripciones de lo que allí había y su propósito. Este modo de difusión es en sí mismo un proceso de resignificación y de transmisión desde la experiencia perceptiva y emocional de los habitantes del barrio.

Durante la celebración final, la metáfora del objeto puente se reviste de nuevos significados. La celebración retoma a la calle y al recorrido como espacios expresivos y rutas a recorrer estableciendo conexiones entre el presente y el futuro, entre sectores y vecinos, entre visitantes y visitados a través de las cartas anónimas. Los mimos cargados de sonrisas, del silencio y la reverencia dieron cuenta del significado poderoso del objeto que entregaban. La celebración final extiende la imagen de movimiento del bus-museo y la metáfora del cruzar fronteras con seis comparsas que recorren los sectores del barrio entregando cartas y posteriormente se unen en un desfile final que marcha por la calle principal del barrio. Las comparsas y los mimos en bicicleta recuperan el ambiente festivo y la celebración como espacios neutrales activos desde los que es posible congregarse al barrio.

La celebración final se desarrolla como un acto colectivo y festivo que tiende un puente profundamente íntimo entre el vecino anónimo que escribió la carta y aquellos quienes la leen, entre los que abren las puertas de las casas y los que van por las calles, entre mimos, zanqueros y marchantes y los que se aglutinaron en las calles:

Yo creo que las cartas entraron mucho más que todos esos recuerdos de ese bus, para nosotros que fuimos recolectores, esas cartas fueron algo muy especial por las frases y palabras bonitas, porque llenaron, porque mientras estuvimos en el museo, todo Barrio Antioquia estuvimos terapiados con esto del recuerdo, las cartas fueron esa cura, como una sanación a todas las cosas que estábamos viviendo, un perdón que hubo²⁸.

Con entusiasmo y en medio de grandes dificultades²⁹ el grupo de jóvenes y mujeres líderes continuaron con el proceso comunitario a través del trabajo con niños y jóvenes del barrio. Este grupo fomentó actividades culturales y deportivas y se proyectaron como líderes y actores de paz.

Ingenuo sería pensar que el proceso desencadenado cambia de manera fundamental el tejido de relaciones, las tensiones y conflictos en el barrio Antioquia. El proceso, sin embargo, puso en movimiento una serie de posibilidades que abarca tanto la experiencia estética como el imbricado universo de resignificación cultural y la elaboración emocional y reflexiva entre aquellos a quién esta intervención estético comunitaria tocó de una u otra manera: los duelos elaborados, las pequeñas reconciliaciones, el exorcismo de ciertas penas y, como lo dice la líder citada, la posibilidad del perdón a nivel local. Este imbricado universo de acciones resignificadas por un proceso de interacción social a través del arte público ilustra la trayectoria y emociones que

²⁸ Citado por Mauricio Hoyos. 2001. La piel de la memoria. Medellín: Corporación Región, pag. 124.

²⁹ Como he anotado el barrio continúa en una dinámica de enfrentamiento violento armado y con largos periodos de tensión alternados con momentos de paz y de acuerdos de no-agresión. La proyección de liderazgo del grupo dinamizador ha tenido repercusiones muy importantes en el área de trabajo con los niños, el trabajo cultural con jóvenes a través del teatro y la danza y en la participación en la junta de acción comunal. Sin embargo, en un barrio en el que tradicionalmente los líderes han sido elegidos dadas sus conexiones políticas y clientelistas o por sus nexos con los patronazgos del narcotráfico, el posicionamiento de este grupo de jóvenes y mujeres fue recibido por algunos de los líderes tradicionales con recelo.

acompañan procesos sólidos de construcción de paz a nivel local. Entre muchas otras, la anécdota de la foto de la hermana de Estela nos sugiere cómo se vivenció ese juego de posibilidades:

No fue fácil para Estela entregar la foto de su hermana pues ella representaba el único objeto que preserva su memoria. Pero Alejandra la convenció cuando le explicó que esta foto estaría junto con muchos otros objetos en un museo rodante que exhibiría los objetos significativos de las memorias de los habitantes del barrio. Y Estela, quien a diario notaba el hueco que había dejado el cuadro ausente, pudo comprobarlo cuando entró al bus-museo y emocionada vio la foto de su hermana en una vitrina de vidrio y aluminio iluminada por cientos de bombillas incandescentes. Días más tarde, su otra hermana visitó el bus sin saber que la foto estaba allí. Con lágrimas en sus ojos, Mirta reconoció y remiró la foto tantas veces vista, mostrándosela a sus compañeras de la nocturna y sumiéndose en la nostalgia. Mientras, los ojos de otra compañera se aguaban también y ella se mantenía silenciosa y sobrecogida. Más tarde ella comentaría con una amiga de la pena que sentía al reconocer el dolor de su compañera por la pérdida de su hermana, y el suyo propio pues su marido está pagando condena por el asesinato de esta joven³⁰.

A nivel de la ciudad el amplio despliegue que el proyecto de arte público comunitario recibió en los medios de comunicación atrajo a muchos que, venciendo miedos y estereotipos, cruzaron las fronteras imaginarias para visitarlo y para reconocer simbólicamente y públicamente el impacto humano y material de la violencia como experiencias comunes entre los residentes de Medellín. El arte público comunitario y la recuperación de la memoria en este proyecto conjuraron temporalmente muchos de los fantasmas y miedos del presente abriendo las puertas para el encuentro a través del recuerdo, la visita o la fiesta, para la elaboración del duelo y la reconstrucción del tejido social. La piel de la memoria nos sugirió la importancia de pensar en la reconciliación social como un proceso paulatino y local que se apoya en intervenciones culturales y simbólicas que reconstruyen lazos de vecindad, amistad o familiares que han sido debilitados por las violencias.

La piel de la memoria nos permite indicar desde una experiencia local la importancia de la legitimación simbólica de los reclamos de los dolientes y los modos en que las memorias históricas mediatizan las relaciones de los individuos con el presente y sus posiciones frente a la paz, la violencia, la reconciliación y la justicia. Estos elementos también juegan un papel central en los procesos nacionales de negociación cuando se convierten en una de las bases desde las que los diversos actores, incluido el Estado, definen y negocian sus posiciones. Las dimensiones simbólicas, humanas e intrasíquicas son fundamentales en la restauración de las confianzas, en los procesos individuales y locales de elaboración del duelo y en los procesos de paz que se vislumbren con un margen de sostenibilidad. Sin embargo y regresando a la idea de la naturaleza social y política de nuestras heridas sociales, los intentos de una sociedad por lidiar con un pasado de terror y dolor tienen que estar liderados por procesos de administración de justicia y establecimiento de responsabilidades sociales. Estos procesos deberán responder efectivamente a los reclamos por justicia, por el reconocimiento de las historias que se han silenciado, de las atrocidades cometidas y la responsabilidad estatal, mientras que consideren las vías justas para la reparación social. En este sentido es importante entender el alcance de una intervención artística que opera en el ámbito cultural.

³⁰ Riaño, Pilar. La piel de la memoria. Nova y Vetera, N° 36 agosto-septiembre, 1999. p. 79-85.

Registrando el dolor de una nación

La piel de la memoria valoró las prácticas y actos de la memoria y las maneras en que éstas se relacionan con los lugares para adentrarse a la comprensión de las dinámicas culturales de la violencia. Personalmente, el acompañamiento a este proceso definió más claramente la centralidad que la memoria tiene en mi trabajo. Hace unos años en una conferencia sobre las fronteras de la memoria escuché una pregunta de gran pertinencia acerca de qué es lo que habíamos dejado por fuera cuando la memoria no estaba en el epicentro de nuestro trabajo. Para responder a esta pregunta no sólo desde la investigación sino como parte del colectivo de dolientes colombianos debemos alejarnos de una visión ahistórica de las presentes violencias que olvida que la memoria ha sido utilizada por los regímenes de poder para legitimar la violencia, para silenciar la historia de grupos enteros, y para erigir mitos como el del destino y condición violenta de los colombianos³¹. Necesitamos reconocer entonces que la memoria es un campo cuestionado y en disputa y que se requiere diferenciar entre los distintos tipos y usos de la memoria.

La entrada desde la memoria me ha permitido reconocer un panorama mucho más complejo desde las dimensiones humanas y cotidianas de la violencia. El haber escuchado los recuerdos y el haber rastreado los olvidos de los pobladores urbanos de Medellín, el haberme involucrado en esta experiencia comunitaria, artística y educativa me permitió reconocer las contradicciones, **ambigüedades**, las rabias y dolores, las respuestas irónicas, cínicas y de humor desde las que se enfrenta y sobrevive a la violencia. En este sentido, el investigar desde la memoria me ofrece la posibilidad de ejercer una antropología más humanista, que se aproxima a los sujetos y las comunidades reconociendo sus y mis **ambigüedades**, tomando precauciones para evitar los sistemas clasificatorios que rígidamente ubican a los sujetos en uno u otro lado del conflicto, en una u otra lógica de lealtades y valores. Al mismo tiempo esta entrada me ha permitido entender que hay creatividad y recreación en medio de la violencia y que como sujetos no estamos paralizados o relegados a una sola posición o modo de accionar en medio de las violencias.

En el mes de agosto de 1999, un mes después de haber finalizado este proyecto, Jaime Garzón, el gran humorista, periodista, político y comentarista colombiano fue asesinado en las calles de Bogotá. Su asesinato desencadenó una espontánea y masiva movilización humana que tomó el lugar del ex-magnicidio y el poste donde él chocó, como sitios expresivos de la pena. En la pared se pusieron miles de notas y mensajes que expresaban sentimientos personales, el dolor y la rabia. En una pared cercana, la artista Doris Salcedo y los familiares de Jaime colocaron 5.000 rosas con las flores hacia abajo para dejarlas marchitar progresivamente. La paredes se tornaron así en receptáculos de la memoria, cargando y transmitiendo el dolor colectivo y denotando la fragilidad de una sociedad acosada por la muerte y la violencia. Estos lugares de la memoria permanecen como huellas y actos que desafían el intento por acallar o silenciar las voces disidentes. Un año más tarde, en el aniversario de la muerte de Jaime, su hermano Alfredo y su hermana en compañía de la artista Doris Salcedo recorrieron la ruta que Jaime había seguido el último día de su vida. A su paso fueron dejando una fila de 45.000 rosas que llevaban hasta el lugar donde Garzón fue asesinado. El gesto artístico y familiar re-significa la calle y su recorrido hacia la muerte mientras conmemora los últimos pasos del humorista y se liga a la manifestación espontánea de una sociedad que busca los canales y los lugares para expresar y procesar sus

³¹ Todorov, Tzevan. Los abusos de la memoria. En Memoria y Ciudad. Medellín: Corporación Región, 1997. p. 13-32.

dolores. Arte y expresión popular se conjugan para acentuar y registrar “el dolor y la pérdida que inunda a todo el país”. Son gestos colectivos que posibilitan una respuesta humana y un medio de expresión que cada vez se hace más frecuente en Colombia. Estas acciones efímeras y cargadas de poder simbólico indican que cada vez más los lugares de encuentro de los colombianos no son los de las disputas o la resolución violenta de conflictos sino aquellos en los que se encuentran como parte de un colectivo de dolientes que busca respuestas humanas, canales expresivos de la pena y medios para enfrentar el vacío dejado por las pérdidas múltiples.

Hacer arte público como memoria colectiva, como metáfora, y como acción

Suzanne Lacy

Chair (Directora) Art Department Otis College of Art and Design
e-mail: slacy@attglobal.net

Una artista comunitaria de arte público que ha trabajado durante 25 años en los Estados Unidos, Finlandia, Canadá e Irlanda, para crear formas de arte participativo que investiguen y confirmen la identidad colectiva.

Fue un gran honor aceptar una invitación a colaborar en un trabajo de arte público en Colombia con la antropóloga Pilar Riaño y un grupo de personas pertenecientes a diversas organizaciones de la ciudad de Medellín³². Llegando a Medellín, constato que tengo cierta familiaridad con su cultura y lenguaje, dada la herencia latina de mi nativa California, pero también, que es enorme la diferencia. Como artista de los Estados Unidos, me detuve a la entrada de una cultura con una representación más auténtica de su herencia que la mía propia, los EE.UU., un país en el que sus costumbres genéricas, cultura y vida pública han llegado a ser tan identificadas con intereses comerciales que sólo ciertos retazos de lugares y breves momentos permanecen para distinguirnos en nuestro panorama cultural.

Yo estaba intrigada acerca de cómo el estudio académico era practicado junto con el activismo comunitario, una conexión sólo esporádicamente discernible en los Estados Unidos, donde los académicos en la Universidad están frecuentemente separados por el lenguaje y la acción de aquellos que trabajan para el cambio social. Fue un placer trabajar en concertación con otros, como un miembro de un equipo comprometido para fines similares, cada quien contribuyendo desde diferentes perspectivas.

Los artistas de mi país, como los académicos, están frecuentemente separados del compromiso transdisciplinario que caracteriza la vida pública. En una caja de su propia manufactura, el trabajo de los artistas frecuentemente se aparta de las calles, las políticas y polémicas, los asuntos y luchas de la vida diaria. Aún así, hay un pequeño pero creciente grupo de artistas para los cuales este alejamiento de lo público no es cierto.

Este artículo trata acerca de ese otro tipo de arte, llamado arte público, y de cómo éste constituye un activo intercambio entre el artista, la audiencia testiga, y los colaboradores que participan en la construcción de sentido, esto es, del arte mismo.

³² Es difícil hablar inter-culturalmente acerca del arte que conozco en su mayoría en/desde los Estados Unidos. Espero que el lector perdone mis inexactas, simplistas o redundantes observaciones basadas en mi conocimiento pasajero del arte y la cultura contemporánea en Colombia.

Arte público permanente y transitorio

El arte público no es un nuevo concepto, simplemente es un reciente cualificador de arte que construye sentido en su ocupación del espacio público. Arte público es arte que está *situado* en los espacios públicos, más que en espacios privados. Esta idea puede ser confusa en un ambiente en el cual museos y galerías son considerados espacios públicos. En los Estados Unidos, museos y galerías, de todos modos públicos en naturaleza, son en un sentido “privados”, en términos de los tipos y clases de personas que los frecuentan. Aunque abiertos al “público”, sólo cierta gente asiste a museos para ver el arte representado allí adentro, y así compartir una herencia educacional que les permite participar en el discurso sobre los objetos mostrados. Quizá esto es verdad también en Colombia.

Los lugares que por común acuerdo son indisputablemente *públicos* son las calles, los distritos comerciales, los parques y lugares deportivos, inclusive espacios televisados que constituyen los medios masivos de comunicación. En estos espacios, tanto en Colombia como en los Estados Unidos, el arte público ocurre. Algunas veces toma la forma de memoriales de pasadas guerras. Esto es particularmente cierto en Washington, D.C., donde una virtual competencia para representar varias guerras, y la participación de diferentes personas en ellas, ha llevado a la proliferación de monumentos en el parque ubicado entre el monumento a Washington y el Lincoln Memorial. Al menos tres monumentos a la guerra de Vietnam-el Vietnam Memorial por Maya Lin que enlista los nombres de todos los que murieron, otro representando tres hombres soldados de diferentes orígenes étnicos, y otro más representando mujeres enfermeras-materializan el llamado de gente que quiere representaciones específicas. En estos casos el artista actúa como el “forjador” de la representación deseada, el conducto para la expresión de un grupo. El trabajo artístico público se convierte en un portador de valores colectivos, generalmente, tal como son vistos por las autoridades o por los estadistas en el poder.

En otros momentos el arte público toma la forma de esculturas representando la visión de artistas individuales, tales como aquellas de Botero en el Parque San Antonio en Medellín. Estos trabajos de escultura pública (o pintura en el caso de los murales) se ven como representantes de una cultura y tiempo específicos, pero que, a la vez, traspasan lo específico para traducirse a través de las culturas; ejemplo de ello, las esculturas de Botero mostradas a lo largo de la Park Avenue en la ciudad de Nueva York. Mientras esta exhibición, curada por el Fondo de Arte Público, fue diferentemente matizada en Nueva York y en Colombia, la grandeza e ironía en las largas y truncadas formas fue una comunicación artística multicultural muy pública.

En años recientes en los Estados Unidos y en Europa, el arte público transitorio o permanente ha sido explorado por artistas contemporáneos. Tal arte toma muchas formas. Puede incluir o consistir en escultura, pintura, música, *performance* o danza; puede verse como ceremonias y celebraciones públicas. Las dos características que el arte público transitorio comparte son: uno, está localizado en un lugar que por definición común no es privado sino público, y dos, sólo está temporalmente localizado en ese sitio. En parte el arte transitorio ha sido una reacción a la privatización del arte en el mercado comercial. Hacer un producto que no puede ser poseído o comprado fue visto como un acto de insurrección, en los primeros años de los setentas en el siglo XX, en los Estados Unidos. Pero tal temporalidad ha sido consistentemente un aspecto de exploraciones vanguardistas de varios movimientos artísticos a través del siglo veinte,

permitiendo la experimentación con el tiempo y la forma en estos medios. Estas experimentaciones han sido variablemente nombradas *performance*, acciones, *happenings* y eventos.

El arte público que es transitorio posee características que lo hacen particularmente interesante en tanto comunicador de asuntos sociales. Frecuentemente, tal arte se parece mucho a expresiones públicas, espontáneas o ceremoniales, que representan y caracterizan los intereses de ciertos grupos sociales. En Buenos Aires, las madres de los desaparecidos han mantenido viva —en privado y en público— la memoria de sus seres queridos a los cuales el gobierno intentó borrar de la faz de la tierra durante la “guerra sucia” en Argentina, entre 1976 y 1983³³. Desde agosto de 1977, las madres se han reunido cada jueves en la Plaza de Mayo al frente del Palacio Presidencial y han marchado alrededor del obelisco conmemorando el 40 aniversario de la fundación de la ciudad. Llevan pañoletas blancas y portan pancartas con las fotografías de sus seres queridos desaparecidos. Por esto ellas han sido rutinariamente atacadas, sus casas saqueadas, y cuatro madres fueron raptadas y asesinadas.

Después de la guerra, las madres rechazaron el llamado del gobierno al perdón y olvido nacional, sustentando que era “otra forma de amnesia colectiva” e insistieron sobre la importancia de mantener sus heridas abiertas y vivos los sueños de sus hijos, en torno de una reforma social. De acuerdo con la historiadora Donna Graves, “Las Madres de la Plaza de Mayo no querían participar en ... memoriales que para ellas han significado la adición de una muerte espiritual a las muertes físicas que sus hijos han sufrido”. Su opción fue la *acción*, una protesta, una muestra pública transitoria de su experiencia colectiva y su pena. No es claro sin un profundo entendimiento de los referentes culturales argentinos, si la vigilia de las madres (tomada como ejemplar por los historiadores de arte de los Estados Unidos), es vista por los argentinos como arte o como acción política. Es posible que en América Latina la distinción sea irrelevante.

En los Estados Unidos, por causa de la vasta separación entre el arte (visto como trabajos primariamente de imaginación o fantasía) y lo que es percibido como una vida pública más “real”, los artistas están interesados en la pregunta: ¿es arte o es política? Uno podría especular que el arte público transitorio ha florecido en los Estados Unidos, aunque en medio de una considerable controversia, precisamente a causa de un deseo por una cultura pública más auténtica, personal y significativa. La vida en comunidad parece estar en todas partes sumergida por un urbanismo que se expande vertiginosamente. Las diferencias culturales de grandes números y tipos de inmigrantes compiten por visibilidad y equidad, y la vida pública auténtica ha sido destripada por las representaciones comerciales. El arte público transitorio y político es como los zarcillos de una maleza silvestre creciendo entre el pavimento, un intento por reinventar la ceremonia cultural auténtica.

He aquí algunos ejemplos de arte público transitorio: Sobre el último piso de un estacionamiento público, adolescentes afro-americanos se sientan en los carros estacionados y hablan sobre sus vidas, acerca de la violencia que enfrentan como jóvenes urbanos, y sus esfuerzos por adquirir

³³ Donna Graves en una presentación en el panel “In Living Memory: Alternative Thoughts on Memorials” (En memoria: Pensamientos alternativos sobre los memoriales). Conferencia de la Asamblea Nacional de Agencias de Artes Locales, San José, California, junio, 1995.

educación³⁴. En Alemania, una artista americano-judío proyecta cada noche sobre el lado de un edificio una serie de diapositivas acerca de los comerciantes judíos que desaparecieron en ese edificio durante la Segunda Guerra Mundial³⁵. Sobre un mapa de la ciudad de Los Ángeles, ubicado en un centro comercial, se colocan diariamente las estadísticas policiales de reportes de violaciones, marcando la epidemia de violencia escondida contra la mujer en esa ciudad³⁶.

Y en 1999 en la ciudad de Medellín, un museo móvil de memorias enmarcó y representó al Barrio Antioquia a sí mismo. Tuve el privilegio de ser una de las muchas que participaron en el diseño y montaje de esta obra que representa la memoria colectiva. Arte como el de *La Piel de la Memoria* no simplemente es habilidad o auto expresión, pero puede ser visto como un método primario de investigación social y antropológica. Arte público es arte que investiga acerca del espacio social, incluyendo el espacio de significado y memoria colectiva. Así que hacer e interpretar arte público fue un intento por entender lo que estamos haciendo y, a través del arte como una metáfora, entender lo que estamos viviendo en comunidad. *La Piel de la Memoria* capturó años de memorias y, en sus cortos diez días de vida, remarcó estas memorias en una declaración colectiva comunitaria acerca de sus penas y esperanzas.

Características del Arte Público Transitorio

En 1995, en "Cartografiando el Terreno: Nuevo género de Arte Público"³⁷, examiné tres décadas de práctica de arte público y describí una serie de acercamientos y aplicaciones compartidas por artistas visuales de diferentes recorridos y perspectivas,

Tratando con algunos de los más profundos asuntos de nuestro tiempo —desperdicios tóxicos, relaciones de raza, destechados, envejecimiento, guerras entre bandas armadas, e identidad cultural— un grupo de artistas visuales ha desarrollado modelos sobresalientes de un arte cuyas estrategias públicas de combate son una parte importante de su lenguaje estético. Podremos describir esto como «nuevo género de arte público», arte visual que usa medios tanto tradicionales como no tradicionales de comunicar e interactuar con una extensa y diversificada audiencia acerca de asuntos directamente relevantes para sus vidas.

Sea como sea que lo nombremos, en países de todo el mundo hay un envolvente y ecléctico cuerpo de arte que tiene más en común en términos de estructura, intención y estrategias de trabajo que en su medio (pintura, arcilla, bronce). ¿Cuáles son algunas de las características que identifican este trabajo?

Primero, la forma del trabajo artístico en sí mismo es un referente de procesos sociales, políticos o comunitarios, como el sufragio, o el hablar en los medios de comunicación. Como brochazos de pintura en el lienzo de la vida comunitaria, varios procesos sociales y públicos se convierten en elementos de trabajo artístico o son reimaginados en el arte. En el caso de “*La Piel de la Memoria*,” podemos entender el préstamo de un objeto atesorado, encomendado al cuidado de aquellos que los colectan, como un elemento del trabajo de arte. Ciertamente podremos ver la

³⁴ *The Roof is on Fire* (El techo está en llamas). Una performance de Suzanne Lacy, Chris Johnson y Annice Jacoby, Oakland, CA, 1994.

³⁵ Attie, Shimone. 1998. *Sites Unseen: European Projects*, Verve Editions.

³⁶ *Three Weeks in May 1977* (Tres Semanas en Mayo de 1977), performance de Suzanne Lacy, Los Ángeles, 1977.

³⁷ Lacy, Suzanne. Ed. 1995. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press.

escritura de una carta (tanto como la carta misma) con un deseo para el futuro como parte del arte. Inclusive la comparsa a través de las calles para entregar estas cartas, los niños en bicicletas y los mimos con caras blancas que las distribuyen, devolviendo piezas del trabajo artístico a la comunidad que la generó. Actos diarios, enmarcados en el contexto del proyecto, se convierten en actos artísticos por parte de aquellos miembros del Barrio Antioquia que participaron.

Segundo, el arte público transitorio cuestiona el rol del artista dentro del contexto del trabajo artístico. En un arte más tradicional, la autoridad del artista no es cuestionada; el o ella imagina, crea y muestra el significado inherente en el trabajo. En los trabajos artísticos como *La Piel de la Memoria*, la autoridad sobre el hacer es compartida entre un círculo colaborador que diseña e implementa el trabajo, un círculo concéntrico mayor de aquellos que participaron como donadores de objetos, escritores de cartas, y actores en la comparsa final de celebración, y un círculo más extenso de aquellos que visitaron el museo. Acá el *significado*, el sello de un trabajo de arte, es colectivamente creado por aquellos que imaginaron y colaboraron en el museo y la celebración y por aquellos testigos que dieron al museo de las memorias, su verdadera localización en el lugar y el tiempo social.

Tercero, estos proyectos de arte usualmente comparten la característica de la colaboración. Más que un proceso de trabajo, la colaboración es una representación de la vida en comunidad, donde las diferencias son concertadas y el consenso mide un entendimiento compartido de la realidad. Algunos artistas van más lejos, hasta considerar a su audiencia como colaboradores, completando un ciclo de hacer, mostrar y observar. Para algunos artistas públicos, la relación se convierte en *la obra misma*. El objeto del arte público —en *La piel de la Memoria*, un bus y los objetos mostrados sobre los estantes dentro del bus— es la representación de, o el portador para, la relación. El arte público transitorio activa al observador creando un participante, un testigo, un colaborador activo, donde antes sólo existía un pasivo espectador.

De las capas de relaciones exploradas en tal arte, ninguna es más importante que aquellas compartidas por los residentes de la comunidad que reciben la obra. Como Leopoldo Maler, artista argentino de instalación y performance, dijo acerca de sus muchas décadas de trabajo: “en cualquiera de las cosas que hice públicamente, estaba pensando en que por lo menos una persona en el público a quien mi trabajo le hablaría”³⁸. Hablando privadamente al público, los residentes de Barrio Antioquia le dirigieron a un individuo desconocido, una carta personal, con un deseo común por el futuro del barrio. Al hacer esto, el acto privado de escribir se convirtió en un acto público de construcción de una imagen colectiva de futuro.

Últimamente, el arte público transitorio puede ser un intento por representar e inclusive influenciar una construcción compartida de significados. El Museo no fue sólo acerca de eventos que tuvieron lugar en la historia de Barrio Antioquia, también lo fue acerca de una progresión percibida del pasado, al presente, al futuro. Del modo en que atamos eventos y enmarcamos memorias, formamos una dirección y esa dirección percibida expresa nuestros deseos, nuestros valores individuales y sociales. ¿De dónde venimos, quiénes somos aquí y ahora y a dónde vamos? Después de todo, ¿qué son las memorias sino un tipo de arca —tesoro de construcciones que definen quiénes somos— a veces apoyando nuestra confianza y nuestro orgullo y a veces limitando nuestra noción de quiénes podemos llegar a ser? Es el deseo que estas memorias

³⁸ Mapping the Terrain, p. 33.

provocan el que nos conduce a actuar, a hacer arte, y esto es finalmente lo que quisimos inspirar con nuestro museo de memorias y cartas a nuestros vecinos, deseándoles un fuerte y vibrante futuro.

El rol del artista

Es difícil para mí hablar de cualquier mitología acerca de artistas colombianos. En mi país, hay unas constructos sociales que simultáneamente, reivindican y difaman a los artistas, considerándolos relativamente inertes en la vida pública, excepto quizás como entretenedores. Artistas visuales en particular son frecuentemente vistos como afuera o aparte de la vida pública, comentaristas lejanos más que activistas comprometidos. Es precisamente, esta oportunidad para actuar públicamente, y para actuar efectivamente, la que es valorada por muchos artistas públicos contemporáneos.

En los pasados veinte años la concepción del rol del artista ha cambiado. Como Allan Kaprow — artista conceptual y ejecutor conocido como el padre del “Movimiento *Happening*” que tuvo lugar entre 1950 y 1965 en Nueva York— dijo: “Tal vez nuestra generación está deshaciendo el mito del artista, el mito de la gratificación inmediata, de genio y superioridad y esta entrando en el espacio más real de las decepciones, de lentos procesos que necesitan ser entendidos”³⁹. Kaprow más adelante señaló que cuando el público comienza a figurar prominentemente en la ecuación hacer-arte, el escenario para hacer arte se convierte potencialmente en cualquier lugar —desde los periódicos hasta calles públicas, desde centros comerciales hasta el cielo—. Estos expansivos lugares permiten no sólo un alcance más amplio para el significado del arte, sino quizás últimamente un rol más integrado para el artista en la sociedad.

En *Cartografiando el Terreno* señalé varias posiciones posibles para el artista trabajando en público y que se extienden en un espectro de compromiso entre la experiencia y la actuación:

El artista como experimentador es un artista que practica empatía y subjetividad en público. En el arte más tradicional, la experiencia del artista se considera más representada en un objeto visual; tal subjetividad, de hecho, es asumida como fundamental para el arte. En el arte público transitorio, la subjetividad y la experiencia individual son vistos, no sólo para hacerse simbólicos, sino también para tener consecuencias sociales profundas. La experiencia privada ha perdido autenticidad en el sector público donde el arte podría, al menos simbólicamente, devolvérsela. Hacer de “sí-mismo” un conducto para la expresión de un grupo social entero puede ser un acto de profunda empatía. La empatía de la experiencia subjetiva vista en una obra de arte es un servicio que los artistas ofrecen al mundo.

El artista como reportero describe un artista que no sólo se enfoca en la experiencia sino en el recuento de la situación. El artista reúne información para hacerla legible para otros. Ella o él llaman nuestra atención sobre algo. Reportar implica una selección consciente, aunque no necesariamente un análisis.

El artista como analista implica un enorme cambio en nuestro entendimiento del rol del artista. En los primeros dos modelos para el nuevo artista público, experimentar y reportar, vemos un

³⁹ Lacy, Suzanne. Ed. Mapping the terrain. p. 33.

énfasis sobre las habilidades intuitivas, receptivas, de experiencia y observación de los artistas. Cuando los artistas comienzan a analizar situaciones sociales a través de su arte, ellos asumen habilidades más comúnmente asociadas con científicos sociales y periodistas investigadores. Tales actividades ubican a los artistas como contribuyentes al esfuerzo intelectual y cambian nuestra atención estética hacia la forma o significado de construcciones teóricas. El recurso visual de las imágenes es frecuentemente suplantado por las propiedades textuales del trabajo, y por esto desafían la belleza convencional. El análisis puede asumir su carácter estético en la coherencia de las ideas o en su relación con las imágenes visuales más que desde las imágenes mismas.

El artista como activista es un rol donde el hacer arte está contextualizado dentro de situaciones locales, nacionales y globales, y la audiencia se activa de alguna manera a través del trabajo. En la búsqueda de convertirse en catalizadores para el cambio, los artistas se re-posicionan como ciudadanos-activistas. Diametralmente opuesto a las prácticas estéticas de artistas-de-estudio-aislados, la construcción del consenso inevitablemente implica el desarrollo de unas habilidades no comúnmente asociadas con el hacer arte. Para tomar una posición con respecto a las agendas públicas, el artista debe actuar en colaboración y con un entendimiento de los sistemas e instituciones sociales. Nuevas estrategias deben ser enteramente aprendidas: cómo colaborar, cómo desarrollar comunicación de múltiples niveles y específica para las diferentes audiencias, cómo cruzarse entre disciplinas, cómo escoger lugares que resuenen con significado público, y cómo clarificar el simbolismo visual y de proceso para personas no educadas en arte; en otras palabras, los artistas-activistas cuestionan la primacía de la separación como una instancia artística y emprenden la producción consensual del significado con el público.

El artista como ciudadano. La artista chicana Yolanda López explica el hacer arte como un acto de ciudadanía: “Ejercitando el contrato social entre el ciudadano y el estado, el artista trabaja como ciudadano dentro de los espacios íntimos de la vida comunitaria.”⁴⁰ En los Estados Unidos, quizás a causa de la erosión de la vida comunitaria en las ciudades, los artistas que practican el arte público frecuentemente se hallan en el centro de un vasto ejercicio en procesos públicos. De acuerdo con la curadora norteamericana, Mary Jane Jacob,

Cuando el artista diseña el programa así como el trabajo de arte —o debería yo decir cuando las estrategias artísticas se unifican con los eventos educacionales—, tenemos una nueva manera de pensar acerca del propósito del trabajo. El proceso que involucra todas estas actividades necesita ser reconocido como la parte central del trabajo del arte. No sólo estamos hablando acerca de un producto final del cual todo lo demás es preliminar. Entender al artista mismo como vocero público es un tipo de rol muy diferente⁴¹.

Mientras en sí esto podría ser visto como un afortunado giro de los eventos para aquellos artistas con inclinaciones sociales y políticas, el peso del diseño, construcción, implementación, el desarrollo de una audiencia, la comunicación masiva, la educación pública, e inclusive, la crítica sin intimidaciones y la magnitud del reto puede limitar el éxito del trabajo. Es como si al dejar el estudio para hacer arte acerca de temas públicos con las comunidades, los artistas encontrarán la necesidad de poseer más habilidades de las que una persona puede poseer, haciendo de la colaboración, una necesidad.

⁴⁰ Mapping the terrain, p. 258.

⁴¹ Mapping the Terrain, p. 50-59.

Ciertamente he sentido esto mientras trabajo en los Estados Unidos, pero la experiencia de trabajar en Medellín ofreció un marcado y saludable contraste. Como artista trabajando en colaboración con antropólogos, historiadores, politólogos, educadores y arquitectos, mi rol como artista fue uno de muchos roles (no el rol central). Al dejar la centralidad sacrifiqué un poco mi autoridad dentro de mi propia área como experta visual. En cambio, el placer de un proyecto público, mucho más amplio en alcance y significado que cualquier obra que pude haber creado sola, fue la recompensa por mi colaboración. En Medellín, la coherencia entre el activismo y el trabajo comunitario y la disposición para acoger prácticas estéticas presagia la posibilidad de incluir una práctica masiva de arte público en la vida en comunidad en Colombia.

Metáforas y representaciones

La complicada traducción de la experiencia en metáforas visuales está tan culturalmente atada que uno se pregunta si el arte público puede tener lugar a través de las fronteras de diferentes países. ¿Qué tanto podría yo escuchar acerca de la vida en el Barrio Antioquia que era traducida por mis colaboradores y encontrar metáforas significativas? Y ¿cómo es posible operar interculturalmente como un representador de una realidad que no compartía? Sólo en la conversación con mis colaboradores una semblanza de realidad compartida pudo emerger de nuestras metáforas generadas colectivamente. Colaboradores que incluyeron a Pilar Riaño, María Victoria Ramírez Lezcano, Mauricio Hoyos, al equipo de especialistas de Medellín y activistas comunitarios y estudiantes de Barrio Antioquia, y al artista diseñador gráfico Raúl Cabra, nacido en Colombia, criado en Venezuela, y actualmente viviendo en los Estados Unidos. Todos participaron imaginando las metáforas que le dieron sentido al trabajo artístico.

La metáfora del objeto valorado

El proyecto tuvo como premisa la noción de que los objetos tenían, en el sentido de la obra pública, una función dual como artefactos de la memoria y como artefactos de estética. Cada uno de los casi 500 objetos que fueron recolectados de los habitantes de Barrio Antioquia fue aceptado dentro del proyecto basado en lo que significaba para su dueño. Esto es, ellos representaban una memoria que fue frecuentemente, aunque no necesariamente exclusiva, una memoria de pérdida o pena. El equipo colaborador creyó, documentado en literatura antropológica, que los objetos portaban un significado para sus propietarios y eran capaces de evocar memorias específicas. Más aún, y de acuerdo con el trabajo de Pilar Riaño, las memorias de pérdida (en este caso representadas en los objetos) construyeron las claves para un trabajo contemporáneo de reconciliación.

Adicionalmente, los objetos frecuentemente tenían valor estético para sus propietarios; ellos los vieron como significativos, en algunos casos “hermosos,” aunque la belleza no es el único criterio que determina la calidad estética de un objeto. En esta instancia, pudimos tomar *significaciones asociativas* como designador del valor estético de un objeto. Más importante que las cualidades estéticas de cualquier objeto individual, fue el significado dado en el montaje de todos los objetos recolectados, y la puesta en escena que ocurrió a través del vehículo de la obra artística. Colocando estos objetos cargados de significados individuales uno al lado del otro en una muestra que se constituyó en un museo, la recolección de objetos asumió otros valores, visualmente, asociativamente y evocativamente. Cualquiera que sea su significado y belleza para

sus dueños, el desplegar respetuosamente los objetos creó una nueva presencia estética: un espacio compartido de memoria y pena colectiva.

Metáfora de un espacio sagrado en un contexto secular

La Piel de la Memoria fue diseñada para ser un “museo móvil”, que retoma del saber común ciertas cualidades del significado asociadas con estos espacios. Adentro, las estructuras de aluminio y el cuidadoso y respetuoso arreglo de objetos y estantes, todos evocaron la experiencia de objetos históricos o valiosos presentados con protección a una audiencia pública. Adicionalmente, el uso de luces recordó el fuego en un escenario religioso. Afuera, el bus de transporte escolar representó que el aprendizaje tendría su lugar en el adentro, que nosotros, una vez más, retornábamos a la niñez donde inclusive el más trivial o fantasioso de los objetos nos enseña desde su propio significado.

En uno u otro caso, la reverencia asociada con los museos, galerías de arte e iglesias fue evocada con varios elementos en el espacio físico interno del museo. Si bien estos asistieron con la asociación con lo sagrado, es más probable que el más importante proveedor de lo profundo fue la misma audiencia, quién con curiosidad, orgullo y sentido de conexión con otros, fue testiga de la multiplicación de perspectivas singulares y de versiones de su historia. La muestra es una afirmación del valor —de la memoria individual—, del valor estético personal y de un sentido de comunidad basado en el significado de la experiencia individual.

Metáfora de movimiento

El museo en el bus se movió, y lo hizo tanto por razones metafóricas como por razones estratégicas. Cuando Pilar Riaño inicialmente describió Barrio Antioquia, recordó un territorio que estaba marcado invisiblemente y dividido por el conflicto previo y por la historia. Sus habitantes tenían acceso a sus callejones y calles dependiendo de como ellos era percibidos y como se ubicaban en las estructuras sociales del Barrio. ¿Donde podríamos colocar el museo? ¿En cuál espacio neutral pero central que fuera disponible para todos y que portara su propio significado y no otro con asociaciones perjudiciales?

Ella explicó que en Colombia el concepto de un "territorio neutral" es asociado con la paz declarada entre los grupos en conflicto, un concepto bien conocido en la vida pública. ¿Cómo podríamos nosotros crear un espacio neutral, uno que aceptara las memorias de todos sin tomar partido? El bus que se movilizó de sector en sector, y eventualmente en el mismo centro de la ciudad de Medellín, fue una solución práctica que le permitió a todos en el barrio y más allá, tener acceso seguro al museo mientras se respetaban designaciones territoriales específicas. El movimiento de memoria objetivada en el momento actual, rompía con la desgracia localizada, territorializada, privatizada. No fue sorpresa así que, en sus diez días de existencia y presenciado por cerca de 300 personas por día, no hubo incidentes de vandalismo o violencia en el museo.

La metáfora de la carta a un vecino desconocido

Llegamos a la metáfora de la carta como una opción para los residentes de comunicarse entre ellos, confrontar las divisiones del territorio y compartir experiencias pasadas y duros recuerdos. La carta fue separada de la asociación con el cuerpo, removida de la obligación de enfrentar la

presencia física del otro y todo lo que eso podría evocar. En esta carta, escrita a un vecino desconocido, la historia de un objeto podría ser contada. Deseos para el futuro del hogar de uno y del barrio podrían ser expresados. Como con los objetos que colectivamente representaron los dolores pasados de este vecindario, las cartas representaron las esperanzas colectivas para su propio futuro. Pasado y presente y futuro fueron una trayectoria representada por los objetos, el bus y las cartas.

Fue importante que las cartas fueran dirigidas a un otro desconocido. En un lugar lleno de memorias dolorosas que frecuentemente definen las relaciones, la ruptura con dichas definiciones se convirtió en una de las mayores aspiraciones del proyecto. Si la carta con deseos para el futuro de quien la recibe se hubiera dirigido a alguien conocido y con quien se comparte un espacio colectivo, permitiría que experiencias previas le dieran forma al deseo. Una carta a un vecino desconocido puede llegar a alguien a quien tu odiabas o a quien amaste. Debería eventualmente ir a alguien en el Barrio Antioquia, si embargo, la mejor estrategia fue escribir como si fuera a alcanzar a alguien profundamente querido, alguien de quien tu esperabas lo mejor.

La metáfora de la calle procesional

Reclamar las calles fue una meta del proyecto del museo en movimiento, así como el reclamo de un sentido de comunidad fue la meta de las cartas. El envío de estas cartas en el idioma local de la celebración fue la meta de la marcha procesional que finalizó la exhibición de diez días de La Piel de la Memoria. El movimiento del bus de un sector a otro fue emulado en su día final, cuando la gente en bicicletas y zancos, con disfraces o sin ellos, acompañados con música y la entrega ceremonial de las cartas, unió las cuatro esquinas separadas del barrio. Ellos se encontraron en el medio del barrio, en el parque público donde la exhibición comenzó, para despedir el bus en su camino hacia otros residentes de Medellín. La obra de arte público llegó a ser inclusive más pública, representando una visión de la comunidad sobre sí misma y reclamando su propia historia en el contexto de memorias perjudicadas.

El espacio neutral del arte y la reconciliación imaginativa

En la Piel de la Memoria, el espacio del arte creó un espacio público neutral para los residentes de Barrio Antioquia. Quizás fue porque la obra no permaneció el tiempo suficiente para que se trazaran las líneas territoriales o para que se tomaran opciones por alguno de los bandos. Quizás no hubo *bandos* para escoger en un bus cargado con memorias múltiples y algunas veces conflictivas. O quizás fue porque aquí en Colombia, como en los Estados Unidos, la noción del arte público temporal no es bien conocida, y el respiro alcanzado durante la duración del proyecto tuvo que ver con una inhabilidad para *colocar* la obra en un esquema de referencia de lo que constituye la noción que tenemos de la vida pública. Pero en mi país también es verdad que el llamar a algo *arte* y el crear una imagen que reta el paisaje esperado, el que frecuentemente arrulla los ojos para dormir, es crear un *nuevo* territorio en el espacio público. Y por un corto período de tiempo, lo nuevo es neutral.

Contrastado con memoriales más permanentes, La Piel de la Memoria pervive en la imaginación, no en los parques y plazas del espacio urbano. Pero la transitoriedad de esa vida crea una inmediatez y una capacidad de respuesta que representa a aquellos que viven en el Barrio

Antioquia. La historia no fue establecida tiempo atrás, no es una visión fraguada en bronce o una representación que debe ser acomodada (o agresivamente destruida, como cuando una obra de arte de Botero fue dinamitada). La historia en este caso fue representada tanto como vivida, en las memorias de los actuales residentes del barrio. Narrando los conflictos y peculiaridades de esa historia, ella vino a la vida. Los residentes compartieron sus versiones y crearon un monumento específico para su tiempo.

¿Cuántas historias individuales se construyeron para crear un espacio público compartido? La subjetividad individual es un elemento clave en la construcción de significado tanto en la vida privada como pública. A medida que pasa el tiempo, la voz individual se pierde en la esfera pública, pero vivimos con la herencia de su desconocida presencia. ¿Cuántos asesinatos de niños crean un ambiente de miedo y una reacción de violencia en un vecindario en el cual otras madres de niños son asesinadas?

Si es cierto que tener memorias de pérdida y pena puede dividir a una comunidad, ¿puede un vecindario urbano construir comunidad a través de la revelación de historias que se guardan en secreto y que en un contexto público son sorprendentemente similares? ¿En qué medida el dolor compartido acerca a aquellos que sufren por las pérdidas de vidas cercanas? ¿Al hacer públicas esas historias privadas, puede crearse otro espacio comunitario, uno común en el cual la empatía reconstruya la posibilidad de un tipo diferente de vida juntos?

Existe el deseo por una vida significativa, singularmente, en el contexto de familia, y como grupo de personas viviendo uno al lado del otro. En la esfera de lo público, expresiones concretas a través del arte reflejan un significado que es convenido consensualmente, por lo menos durante el tiempo de su creación. Es un significado que cambia y que requiere ser refrescado y renovado. El arte público transitorio permite a la gente reinventar su propio significado, en una manera viva y vital para su momento. Esta es una expresión que no intenta historizar sino hacer una historia que llegue al corazón, una que viva y perdure en la memoria de aquellos que la viven en el aquí y en el ahora.

La Piel de la Memoria, una obra construida de memorias, permitió a la gente de Barrio Antioquia enmarcar su pasado y su actual realidad por un momento en el tiempo. Su existencia temporal significa que vivirá sólo en sus memorias. Pero no es menos real por eso. La Piel de la Memoria permitió a las personas rebuscar en sus dolores pasados y conceptos e imaginar la reconciliación con el otro.

Pintura, muerte y violencia*

La estética de la destrucción**

Olga Cristina Agudelo Hernández

Antropóloga, egresada de la Universidad de Antioquia. Integrante del grupo de investigación Cultura, Violencia y Territorio. Iner, Universidad de Antioquia.

La muerte es una circunstancia que todos experimentamos. Pero sólo la muerte del otro nos presenta una posibilidad reflexiva y en nuestra sociedad es imposible pensar en la propia muerte. En todo caso, la muerte representa el hecho de que las pérdidas que se sufren son irreparables, definitivas y causan intenso dolor. Entenderla, asimilarla o siquiera imaginarla no resulta fácil.

En torno a la muerte, la comunicación con los otros se afecta al punto que ni siquiera somos capaces de verbalizar los sentimientos que nos produce. La cotidianidad se rompe, y quien se enfrenta con la pérdida de un ser querido se sume en una soledad que parece infranqueable porque en nuestra sociedad lo común es que la muerte esté apartada de la vida diaria y de las personas cercanas, aunque vivamos un exceso de ella.

Como sea que se presente, es un hecho que los individuos y las sociedades enteras buscan mecanismos que les permitan reponerse, asimilar las pérdidas y elaborar los duelos. Cuando esto no se logra o se evita, como al parecer es el caso de Colombia, por lo menos con las muertes violentas, las personas siguen con sus vidas asumiendo las pérdidas de múltiples maneras, afectando su relación con el mundo cotidiano.

Es importante explorar otras maneras de ingresar al reino de la muerte, para permitirnos pensarla y reelaborarla, sobre todo, cuando es el silencio lo que se impone. Una forma de acercarse, para llenarla de símbolos por los que podamos asirla, es el arte. La muerte es un tema reiterativo en la producción artística mundial, donde aparece personificada como la directora del destino las personas y como una atmósfera en la que se desarrollan las historias de los individuos.

En el arte son muchas las referencias en torno a la muerte, ella se ha representado con la fatalidad, el sufrimiento y el dolor humanos; en escenas de violencia, de guerra, del lecho de muerte o como parte del universo de percepciones del artista; aparecen la oscuridad que representa la incertidumbre que se teje en torno a ella y la luz, que podría representar la esperanza de que la muerte traiga consigo una liberación; también aparecen la dualidad vida-muerte, el recuerdo y la culpa, los funerales, el cuerpo en descomposición, la despedida.

El interés central en este ensayo es hacer un recorrido por el arte europeo, presentando una muestra específica de obras cuya temática es la muerte en general, con una valiosa gama de

* Una primera versión de este ensayo fue incluida en el informe final de investigación del proyecto: La muerte y sus tramas de significación: una mirada interpretativa, dirigido por Elsa Blair T., socióloga investigadora del Iner, Universidad de Antioquia. Medellín.

** El título es tomado del libro del analista alemán Wolfgang Stofsky versión original *Traktat über die Geealt*, Main: 1996. La versión francesa apareció en Gallimard, París en 1998 con el título *Traité de la violence*.

símbolos que resultan fundamentales a la hora de entender algunos procesos creativos de acercamiento a un tema tan complejo.

Retomaremos en Colombia algunas obras que se centran en la muerte violenta, pues en una sociedad como la nuestra el arte no puede ser ajeno y mucho menos dejar de cumplir una función importante a la hora de interpretar los procesos sociales y culturales que se gestan en diferentes épocas.

El arte en sus múltiples manifestaciones, y el pictórico que es el que nos interesa en este caso, siempre ha tratado el tema de la muerte presentándola de diversas formas según su momento histórico ya sea con una figura escueta y desnuda, terrorífica, amenazadora y aniquiladora o vistiéndola de simbologías que dan cuenta de las cargas culturales particulares de quien pinta, presentándola en sus formas natural o violenta. El universo de la muerte se ha infiltrado indefectiblemente en el universo de la pintura.

La pintura europea y su relación con la muerte

En las etapas más tempranas del arte en la cultura occidental, encontramos que la muerte y el hecho religioso han caminado juntos, allí se advierte una elaboración simbólica muy importante. El cadáver de Cristo es un ejemplo de ello, pero también se incluyeron temas como el cielo, el infierno o la personificación de la muerte como un aniquilador terrorífico e implacable. Tomamos la etapa del Renacimiento⁴² para realizar una muestra explicativa de lo dicho, eligiendo obras cuyas escenas dan protagonismo a la muerte.

Iniciemos con la obra *Cristo muerto*, de Andrea Mantegna, pintor italiano (1431-1506), donde aparece Cristo en una posición que muestra al tiempo su rostro y las plantas de sus pies (El gran arte en la pintura. 1989: 323, V2). Aunque la expresión del rostro hace parecer que Cristo duerme, constatamos su muerte por los colores del cuerpo. A la izquierda del lecho, dos mujeres lloran.

Otra de las obras que llama la atención es *Llanto por Cristo muerto o Entierro de Cristo* de Correggio quien murió en 1534:

En esta obra aparecen, junto a Cristo muerto, la Virgen y las santas María Cleofás, Marta y Magdalena. Al fondo, descendiendo por la escalera, se halla José de Arimatea [...]. El patetismo de la escena es indudable y proviene tanto del dolor que se refleja en los rostros de las figuras representadas como en el tono oscuro de los colores empleados. Los puntos de luz se concentran principalmente en el cuerpo de Cristo, y por lo que éste presenta una tonalidad muy peculiar que refleja la laxitud del mismo. (El arte en la pintura: 1989: 416. V2).

Aunque el intenso sufrimiento de las mujeres se ve incrementado por la lividez de sus rostros, ésta no llega a confundirse nunca con la impresionante palidez del cuerpo muerto de Cristo o con la expresión de su rostro.

⁴² Si bien este período es bastante extenso y de una riqueza temática incalculable, hemos escogido sólo unas pocas obras representativas del tema que nos interesa.

En las obras reseñadas se nota un conocimiento y un estudio exhaustivo del cadáver por parte del artista, que se puede ver en la disposición de las manos, en las facciones, en los colores usados en las composiciones. Así la muerte tiene su mayor presencia en el cuerpo. Toda la atención a ella se plasma en ese momento en el que la vida abandona los cuerpos dejándolos sin color, ni calor.

Otro elemento que se resalta es la aparición de lo femenino, que se presenta como un soporte para ese difícil momento. Lo femenino es lo que está más cerca del cuerpo muerto⁴³; es sobre lo femenino que recae la responsabilidad de sufrir y llorar la pérdida que ha ocasionado la muerte. Tenemos ya dos puntos importantes para el análisis de las formas simbólicas en las que va apareciendo la muerte: el cuerpo muerto, y lo femenino.

Otra obra del Renacimiento de Pieter Bruegel⁴⁴, es *El triunfo de la muerte*, y en ella podemos observar una cantidad inmensa de cadáveres desperdigados por el suelo y personas aún vivas pero agonizantes; la muerte no está latente en ellos sino que tiene vida propia. La muerte es un ejército completo que se dedica a quitar la vida, horrorizando a los vivos con instrumentos de tortura, situación que resulta escalofriante.

Es la muerte una figura esquelética con guadaña, que va a caballo o a pie, y que principalmente se muestra desnuda. Es implacable, no distingue a sus víctimas por oficios, por géneros o por edades. Los rostros de quienes agonizan se ven horrorizados. Indiferentes a la muerte, los animales carroñeros hacen su agosto. Hay cuervos, moscas... y un famélico perro que come del cadáver de un niño en brazos de su madre muerta. El miedo a la muerte es sólo humano. Los animales están ahí, unos acompañan la escena y otros son beneficiarios de la situación. El horror que se presenta es tal, que el espectador no puede dejar de sentirse involucrado en la obra.

La atmósfera de terror que se logra saca a la muerte de la aparente placidez que se muestra en las obras donde el tema es Cristo muerto. Ella no sólo protagoniza el caos, es el caos mismo.

Esta figura de la muerte huesuda⁴⁵ y dotada de un instrumento filoso también se encuentra en obras artísticas de varias sociedades, convirtiéndose en un icono que en varias culturas retoma la implacabilidad de la muerte y su certero golpe⁴⁶, por ser el esqueleto la parte menos precedera del cuerpo⁴⁷.

Una última obra tomada del renacimiento es *La subida al empíreo*⁴⁸, del Bosco muerto en 1516, que hace parte de una composición que consta de cuatro tablas: "... que en conjunto se denominan *Visiones del más allá* (...). En esta pintura las almas puede decirse que son absorbidas por el cilindro luminoso de la parte superior. Las calidades cromáticas y lumínicas logradas por el Bosco proporcionan al espectador la sensación de hallarse ante una auténtica fantasmagoría, más que ante una pintura" (El arte en la pintura. 1989: 460, V2).

⁴³ Nótese que en esta obra aparece lo masculino casi por fuera de la escena donde aparece Cristo muerto. No tiene cercanía real con el cuerpo, aunque se ve acercándose.

⁴⁴ Conocido como Bruegel El Viejo, nacido aproximadamente entre los años 1525- 530.

⁴⁵ No se entienda que esta representación de la muerte es una creación exclusiva de Bruegel.

⁴⁶ No queremos desconocer que también algunas culturas indígenas han representado la muerte de manera similar. Cabe anotar que en etapas contemporáneas del arte latinoamericano, por tomar un ejemplo más cercano, la muerte ha sido retratada así por los artistas mexicanos José Guadalupe Posada y Diego Rivera, entre otros. En Colombia lo hizo Débora Arango.

⁴⁷ Stanislav Grof en su texto *El libro de los muertos*, amplía más este tema.

⁴⁸ Empíreo: Hace referencia al cielo, morada de Dios, los ángeles y los bienaventurados.

En esta obra la muerte deja de ser representada exclusivamente en el cuerpo o como un personaje terrorífico. Aquí, ella es un paso a otra vida. Recordemos que en la religión judeo-cristiana sólo los justos obtienen la vida eterna, mientras que a los injustos les espera un reino de oscuridad, donde deberán purgar sus pecados.

Con la reseña de la obra anterior culmina el pasaje por el Renacimiento donde la muerte surge aliada al hecho religioso, como castigadora o como esperanza de vida eterna.

Los artistas van llenando sus obras de vivencias personales y van desligando la muerte del hecho religioso. En etapas más recientes del arte como el Simbolismo (siglo XIX-XX) ésta se ve ligada a otros aspectos. Uno de los artistas más representativos de esta época, en cuyas obras existe una visión diferente de la muerte, es Edvard Munch⁴⁹, a quien "... se le ha denominado también 'pintor de los estados psíquicos' (...). La inmensa mayoría de la obra de Munch, gira en torno al símbolo y a la alegoría de los temas que cruzan ideológicamente sus representaciones: El amor y la muerte". (El arte en la pintura. 1989: 1.191, V5).

Con Munch el tema de la muerte deja el lugar del cuerpo y las visiones del más allá para darle cabida a su propia experiencia. Una de las obras de este autor que llama nuestra atención es *La danza de la vida* (1899–1900), donde representa a la vida y a la muerte como mujeres idénticas (Ibid: 1.196). La vida, a la izquierda, se viste de blanco y esboza una sonrisa. La muerte, a la derecha, está de negro, su expresión es rígida e inflexible pero tranquila. En torno a ellas hay un baile y las figuras humanas se funden entre ellas. De alguna manera es una muerte más familiar y nos recuerda las obras renacentistas donde aparece Cristo muerto en compañía de mujeres que lloran. En la obra de Munch, como en la obra de Bruegel, la muerte es una presencia viva, pero que no aterroriza, sino que ocurre naturalmente. No es una evocación o una compañía sino una materialización de ella como una mujer. Se resalta que la muerte que Munch pinta es femenina, natural y casi amable.

La vivencia personal condiciona la elaboración creativa que hace el artista, ya que: "... la enfermedad y la muerte ensombrecieron su infancia y su adolescencia. Tenía 5 años cuando falleció su madre de tuberculosis, y 14 cuando murió su hermana Sophie. (...) Munch escribiría más tarde: '*la enfermedad, la locura y la muerte son los ángeles negros que han velado mi cuna y me han acompañado toda mi vida*'" (Ibid: 1.191).

Los primeros acercamientos que tuvo el pintor con la muerte son los decesos de las dos mujeres más importantes en su vida. Para Munch la muerte fue siempre una cruda experiencia que debió subjetivar y reelaborar en sus obras, y es ésta la que hace que Munch le de a la muerte una figura femenina.

Gran parte de su obra está conectada con los sentimientos de lo que es ser mujer o, más, con las emociones de los cambios-dolores del principio femenino. En su obra *La niña enferma* (1896), vemos el encuentro de una pequeña e inmadura criatura con la muerte. Una de las particularidades más importantes del autor es la forma en que dispone cada elemento de una composición contribuyendo al significado y ayudando a crear la emoción que el artista quiere

⁴⁹ Nació en Løten, Noruega, el 12 de diciembre de 1863 y muere en Eckely en 1944.

comunicar: la cama, la mirada vacía y la aceptación de la niña, la cabeza de la mujer doblada y el efecto de raspado y borroso de la obra. (Ibid: 1.196).

La imagen de lo femenino es muy importante en el desarrollo de las temáticas que Munch plasma en sus obras, dándole esta figura no sólo a la muerte sino también a la vida y al amor mortífero. Ejemplos de esta relación del amor y la muerte o el amor mortífero son: *El beso* (1897) que hace parte de la serie titulada *El friso de la vida* donde lo masculino es succionado por lo femenino que es la figura más pequeña; y *Vampiresa* (1893-1894), donde logra mostrar a la mujer como asesina eterna del hombre. La obsesión con la idea de lo femenino como fatal aparece en la composición de este cuadro en una poderosa evocación al terror masculino ante la sexualidad de la mujer (Ibid: 1.195).

Permitámonos traer la definición de simbolismo de Andrés Ortiz-Osés cuando dice que: “El simbolismo, en efecto, es como un vaciamiento cuasifemenino de la realidad literal, compacta y masculina: ese vaciamiento de la realidad respecto a su literalidad, la desdogmatiza y abre cóncavamente a una audición cuasimusical (...)”. (El círculo Eranos. 1994: 11-12).

En las obras de Munch la muerte se feminiza haciendo de ella un personaje que permanece en el contexto de lo familiar. En el caso de *La danza de la vida*, reseñada atrás, la muerte se presenta en un contexto festivo. Los danzantes que se funden entre ellos parecen feminizarse también. La pareja del centro muestra cómo ese femenino va absorbiendo lo masculino, haciéndolo parte de sí mismo. Casi todas las mujeres están a la derecha, dirección que en el cuadro es dominada por la muerte.

En estas obras la muerte no es agresiva. Ella es parte importante del cuadro, al que le da equilibrio. La escena se fundamenta en la feminidad e igualdad de la vida y de la muerte, que no es un elemento que transmita terror sino una sensación de ser ella, dueña de la mitad de la escena.

Munch muestra a la muerte-mujer, según se percibe al observar sus obras, no como la aniquiladora de lo masculino sino como aquella que lo incorpora en sí misma para, en términos de Ortiz-Osés, “desdogmatizarlo”.

Se trata de la muerte natural, de la que hemos estado hablando hasta ahora. La muerte que llega con la enfermedad y que, en cierto modo, avisa de su proximidad. Ella es un proceso contenido en la vida. Munch, por ejemplo, muestra una percepción del tema de la muerte, según su particularidad individual. Pero cuando se trata de la muerte afectando a un grupo social entero, especialmente cuando es violenta, su representación cambia totalmente.

Con el cubismo⁵⁰, y con Pablo Picasso, sobre todo llega otra representación de la muerte que incluye la experiencia personal, atravesada por el sufrimiento de una colectividad:

La impresión que nos produce contemplar una obra de arte, la sensación que nos proporciona ver organizado espiritualmente el mundo a través de una pintura que capta la angustia desesperada de los seres a causa de una bárbara destrucción, todo eso junto es la materia prima con la cual se ha

⁵⁰ Movimiento artístico en pintura y escultura, surgido en Francia entre 1907 y 1914. Desempeñaron una función decisiva en su formación, Picasso y Braque. Tomado de : Gran Diccionario Enciclopédico Zamora. Barcelona: 2000. (Sin paginación).

elaborado la naturaleza eminentemente estética de esa tela emblemática llamada Güernica. (Giraldo Isaza, 1998: 8-9).

Esta obra fue pintada en 1937. Es el contexto de la segunda guerra mundial y la inspiración nace en el ataque que los aviones de Hitler efectúan contra Güernica, una población vasca, y su efecto posterior (El gran arte en la pintura, 1987: 1270, V6). La muerte aparece implícita en la atmósfera causada por el ataque. Una descripción de esta obra, cuya gama de colores va del blanco al negro, dice que:

Esta composición alegórica se ha convertido en una de las obras más representativas de todo el arte del S. XX. Picasso parece atenerse a la clásica recomendación cuatrocentista, al no situar en su gran pintura más de nueve figuras —humanas y animales—, de las cuales cuatro corresponden a una mujer, a un niño, otra a un guerrero y las restantes a un caballo, un toro y un ave. Han sido muchas las interpretaciones que se han efectuado en torno al mural. Como síntesis cabe plantear que el cuadro de Picasso responde a esa cuestión que afecta a toda la humanidad, y que no es otra que el sentido inherente a la muerte. (Ibid. 1.273).

En esta obra la muerte es la gran igualadora que recae en lo femenino, lo masculino y lo animal desfragmentándolos. La expresión de los rostros, tanto animales como humanos, hace pensar en la muerte como un otro terrorífico que no avisa su llegada, que se sale del contexto de lo familiar. Es algo que viene de afuera y que por tanto es una muerte dada por el enemigo, y que no tiene lugar en la cotidianidad:

El *Guernica* nació del dolor y la ira convertidos en desgarradora acusación contra la tentativa totalitaria de instaurar una sociedad donde se niega la esencia del hombre, su diferencia, su alteridad. La lámpara, el caballo, el minotauro, los cuerpos adoloridos, la madre desesperada por el dolor, la casa en llamas, todo lo que emblemáticamente capta esta pintura, expresa nuestra tragedia más íntima, denunciando toda potencia que se levante para destruir al individuo y a la sociedad. Pero *Guernica* es arte. En él Picasso logra pintar la emoción: el dolor, la hostilidad, la rabia y la impotencia a las que puede llegar 'la bestia' humana en sus más miserables creaciones. (Giraldo Isaza, 1998: 9).

En la cita anterior es explícita la universalidad de la obra en cuanto expresa el gran sufrimiento que trae la muerte cuando es causada por el hombre, por *la bestia* humana, y que la deja sin posibilidad de presentarse a sí misma, en un momento en el que no ocasione traumatismos irreparables. Es por eso que la muerte pierde esa posibilidad de ser personificada. La muerte pierde su figura femenina y se masculiniza con ese efecto bélico que muestra la destrucción de lo que alcanza. Es porque la muerte ha atacado a una colectividad sin previo aviso, mediante la violencia, que ha causado una conmoción tan grande que hace que el dolor que trae consigo parezca no abandonar, ni con el tiempo, a la sociedad que ha sufrido tal cosa, y que ese dolor, trascienda a otras sociedades que se identifican con él.

Guernica es una obra que presenta un cambio en las imágenes que se habían manejado acerca de la muerte, que ya no es algo que se pueda pensar con calma sino que limita la percepción de ella a un evento que rompe la cotidianidad. Lo más grave es que la posibilidad de resarcir el daño causado se ve oscurecida, definitivamente, y lo que el arte hace, en ese caso, es dar un testimonio del desasosiego que la violencia deja a su paso.

Cuando el arte toca temas como el de la violencia ocurren grandes controversias que manifiestan el desagrado de aquellos que se dan así mismos el derecho de calificarlo. Esto porque lo que muchos pretenden es que el arte sólo represente pasajes más agradables de la vida de los seres humanos y no lo que se quiere esconder, como es el caso de lo violento.

Hace falta un tipo de reflexión que le permita al espectador desligar al arte de su noción particular de belleza, para que pueda ver las problemáticas que lo afectan directa o indirectamente reelaboradas, es decir, para que tenga la oportunidad de verse reflejado en él.

Aunque la discusión sobre la autonomía del arte con respecto a lo bello ha tomado varios siglos a los teóricos, aún hoy surge la duda sobre si el arte debe dejarse permeable por los aspectos de la vida, como el de la violencia, o esconderlos y presentar una visión mejorada de las sociedades.

Ernst Cassirer, en su *Antropología filosófica*, nos muestra cómo uno de los problemas más importantes de la filosofía ha sido el de demostrar que el arte no tiene que ser necesariamente una expresión de la belleza o que simplemente debe imitar la realidad:

La belleza es parte de la humana experiencia (...). Sin embargo, en la historia del pensamiento filosófico el fenómeno de la belleza se ha manifestado como una de las mayores paradojas (...). Fue Kant en su *Crítica del juicio*, el primero en proporcionar una prueba clara y convincente de la autonomía del arte. (Cassirer, 1996: 206).

Nos cuenta además cómo no sólo era la belleza una de las características que debía poseer el arte desde las etapas clásica y neoclásica sino que también se lo podía definir como un emblema de la verdad moral, lo cual significaba que el arte no poseía ninguna autonomía y que además,

Era concebido como una alegoría, como una expresión figurada que escondía, tras su forma sensible, un sentido ético. Pero en ambos casos, tanto en la interpretación moral como en la teórica, el arte no poseía valor independiente. (Ibid: 206-207).

Cassirer no deja por fuera la relación existente entre el arte y el lenguaje, y dice que ambos se mueven en dos dimensiones que son la objetividad y la subjetividad de las que ninguno de los dos pueden desprenderse, aunque sean más subjetivos que objetivos, o viceversa. Argumenta que en la objetividad ambos son imitación de sonidos y de cosas exteriores, respectivamente, algo muy importante en las etapas de aprendizaje. La objetividad, según agrega, supone mera reproducción, por lo que la creatividad representaba un problema ya que, en lugar de descubrir las cosas en su verdadera naturaleza, el artista debería falsificar su aspecto. Muchos filósofos refutaron estas teorías⁵¹.

Según Cassirer, Rousseau es uno de los filósofos que rechaza la anterior idea, en la primera mitad del siglo XIX. Rousseau se va en contra de las tradiciones clásica y neoclásica que concebían el arte sólo cuando imitaba la belleza de la naturaleza, ya que para él el arte debía dejar de reproducir el mundo empírico, para llegar a llenarse de una gran cantidad de emociones y pasiones. A esto se le llamó arte característico, idea que fue apoyada en Alemania por Goethe,

⁵¹ Según lo explica Cassirer, fue Aristóteles quien introdujo esta idea al decir que el artista debe mejorar el modelo que toma de la naturaleza, no imitarlo.

quien además defendía el hecho de que aunque se estuviera tratando en el arte el mundo interior del artista, esto no necesariamente dejaba por fuera a la objetividad.

Cassirer agrega que el arte no debe tener un único rasgo decisivo, ya que en sí mismo compila muchas emociones. Y si bien la emoción representada es una parte muy importante de la obra artística no hay que descuidar "... el proceso constructivo, que es un requisito previo, tanto de la producción como de la contemplación de la obra de arte. No es cierto que cada gesto sea una obra de arte, como tampoco cada interjección es un acto de lenguaje (...). El factor 'propósito' es tan necesario para la expresión verbal como para la artística" (Cassirer, 1996: 213).

Por esta vía, el autor nos da una definición de arte teniendo en cuenta esa autonomía de la que debería gozar, por fuera de los cánones morales y de belleza y de la imitación de ellos: "Lo mismo que las demás formas simbólicas, tampoco es el arte mera reproducción de una realidad acabada, dada. Constituye una de las vías que nos conducen a una visión objetiva de las cosas de la vida humana. No es una imitación, sino un descubrimiento de la realidad". (Ibid: 214).

Cassirer le da mucha importancia a la relación existente entre el lenguaje y el arte. Pero los diferencia incluyendo la ciencia al decir que tanto el lenguaje como la ciencia son abreviaturas de la realidad: "el arte [es] una intensificación de la realidad" (Ibid: 214). Explica cómo ciencia y lenguaje implican procesos de *abstracción*, en cambio el arte es un continuo proceso de *concreción*, ya que éste, "... no indaga las cualidades o causas de las cosas sino que nos ofrece la intuición de sus formas. Tampoco es esto, en modo alguno, una mera repetición de algo que ya teníamos antes". (Ibid: 215).

Al decir de Cassirer, lo que se nos ofrece con el arte: "... es la fisonomía individual y momentánea del paisaje; trata de expresar la atmósfera de las cosas, el juego de luces y sombras". (Ibid: 216). Para Cassirer un artista refleja en sus obras su visión particular de las cosas, al pertenecer a un contexto histórico y geográfico específico, que si bien condiciona esta interpretación, no lo limita a la mera imitación de lo que, socialmente, se conciba como bello.

Obras como *Guernica* reabren esta discusión dividiendo a los críticos en sus opiniones. Están los que no toleran que el arte se deje seducir por "lo feo" y que registre el dolor de una población entera; y están los que defienden el derecho del artista a mostrar ese juego de luces y sombras que causa un evento traumático. Con el paso del tiempo, claro, se da un consenso entre las críticas, y al tomar Picasso tanta fuerza en la historia del arte del siglo XX se cierran las discusiones en torno al carácter artístico o no de sus obras.

Aquí no cabe el arte⁵²: El arte no pero sí la muerte

El caso colombiano está lleno de estas discusiones. Cada vez que un artista pintaba la forma en la que la violencia desordena la cotidianidad, la polémica resurgía hasta el extremo de vetar ciertas obras o de denigrar de los artistas. Tienen que pasar mucho tiempo y muchas defensas de

⁵² Título de la obra de Antonio Caro (1972). Dibujo sobre papel en el que aparece un gran "aquí no cabe el arte" sobre los nombres de las víctimas de varias masacres. En: Arte y violencia en Colombia desde 1948. Museo de Arte Moderno de Bogotá: Norma. Mayo-julio de 1999. Pág. 115-116.

aquellos que conciben el arte por fuera de “lo bello”⁵³, para que las obras tengan su debido reconocimiento, al igual que los artistas.

En los años cincuenta del siglo XX, cuando se dispara La Violencia en Colombia, los artistas se sensibilizan con el dolor que los toca de cerca y no impiden que en sus procesos creativos esta situación tenga su registro de lo que internamente les producía. Podemos adelantar que la producción artística nacional goza, desde esa época hasta hoy, de una amplísima muestra de obras que interpretan la gran conmoción que la violencia nos ha causado.

Un ejemplo vivo es la obra de la pintora antioqueña Débora Arango quien causó gran polémica desde el inicio de su carrera, sufriendo las duras críticas de sus colegas y el veto impuesto por quienes se arrogan el derecho de calificar la sensibilidad artística, siempre a la luz de la ética y la moral. Esto se propició gracias a que en su trabajo visual ella incluye temas como el cuerpo de la mujer, su desnudez, o la insinuación de la misma, y diversos temas sociales como la prostitución, la locura, la muerte, una visión no muy ortodoxa de los cleros de la iglesia católica, temas que causaban gran escozor en la sociedad moralista de la época.

En un artículo escrito en 1999 sobre la artista, Ricardo Sánchez se pregunta cómo la veían sus contemporáneos y cómo la ve la gente del final del milenio. Destaca la importancia de Débora Arango en la historia del arte colombiano, aunque se la excluya, en muchos casos, de las obras que la recopilan y la comentan. Refiriéndose al hecho de que la artista pinte desnudos, Sánchez argumenta que el hecho de que la artista sea mujer dota a su obra de una significación distinta y más especial, porque “... Es lo femenino viendo lo femenino desnudo” (Ricardo Sánchez, 1999: 1).

El autor retoma el hecho de que a pesar de obtener el apoyo del entonces ministro de cultura Jorge Eliécer Gaitán, quien le organizó una exposición, ésta fue clausurada por el presidente Laureano Gómez, “como dueño de la moral, la tradición, el orden, los valores...” (Ibid: 1), paradójicamente la censura le da más fuerza a Débora Arango como artista.

Lo que le interesa al autor es resaltar la tenacidad con la que la artista defendió la utilización del desnudo, de las temáticas prohibidas para la época como las que tenían que ver con la política, o con aspectos como la prostitución, temas que querían ser sacados de la cotidianidad. Sostiene que más que la figura, Débora Arango pinta la expresión.

El tratamiento que Débora Arango le da a los temas políticos, según Sánchez, difiere de la crítica social, y sostiene, citando ejemplos, que su obra es “testimonial alegórica” y “satírica”. Hoy abundan los ensayos que defienden a la artista y al sentido de su obra, cuando en su tiempo, como lo exponen varios autores, lo que abundaban eran las críticas, los insultos y las divisiones entre los periodistas, quienes planteaban acaloradas discusiones en su defensa o en su contra.

⁵³ Al poner entre comillas la expresión “lo bello”, nos referimos a que cada sociedad define los cánones que han de distinguir lo que lo es de lo que no lo es. En el arte podemos corroborar que si bien en cierta época se dude de las calidades estéticas de una obra, es posible que, por su propio peso, la obra y el artista se reivindiquen. En Colombia, por ejemplo, la moralidad que se maneja en las respectivas épocas casi que le da una significación distinta cada vez a las obras (dándole carácter de pecaminoso, morboso o indebido), que se quiebra fácilmente cuando es cuestionada por otro tipo de racionalidad en la que no intervienen los preceptos de la moralidad.

Ella causó mucha controversia con sus obras porque no se dedicó a reproducir la belleza del medio sino a interpretar la realidad social de la época. A propósito, y en su defensa, el periodista José Mejía y Mejía (Pepe Mexía) escribe dos artículos en *El Colombiano*, destacando dicha cualidad diciendo que: “la interpretación (...) es volver a ver, o volver a pensar a través de nuestro temperamento. Es poner la inteligencia a manera de un filtro para que pase, cernida, la visión del mundo”. (Londoño Vélez, 1996: 10).

La obra de Débora Arango fue censurada varias veces, armando la más grande polémica del arte antioqueño, aquella de la que nos hablaba Cassirer, sobre si el arte debía imitar a la naturaleza o interpretarla. Fue su maestro Eladio Vélez, dice Londoño, quien más promovió esta censura. Se dio así un enfrentamiento entre

... un arte ‘reproductivo’ de la realidad, con otro que se calificaba de ‘interpretativo’. Pero el asunto adquirió pronto color político. La prensa liberal de la ciudad se alineó con los defensores [quienes se autodenominaron ‘pedronelistas’] y los periódicos conservadores con los atacantes [Eladistas] (...). [En su defensa Débora Arango expresó, con respecto a la moralidad de sus obras, en 1939, que]: ‘el arte, como manifestación de cultura, nada tiene que ver con los códigos de moral. El arte no es amoral ni inmoral. Sencillamente no intercepta ningún postulado ético’. (Ibid: 10-11).

Fueron muchos los reproches que tuvo que soportar la artista para su obra y para sí misma en los años siguientes, ya que, según Londoño, en la época en la que empezó a ser noticia, lo que era mejor visto en materia de arte era precisamente la reproducción de la naturaleza. Pero ella, a pesar de todos los problemas que ya se había ganado, sigue dándole a lo social gran énfasis.

Débora Arango abre la posibilidad de que los artistas colombianos se atrevan a pintar lo que tienen internamente, cosa que, por supuesto, implica una percepción particular de lo externo, que se compone de la realidad social. Con respecto a esto, Londoño resalta que casi siempre Débora Arango pintó intuitivamente, ya que en la mayoría de los casos no tuvo la oportunidad de visitar los lugares y las personas que hacía protagonistas de sus obras. Estaba atenta a lo que alcanzaba a ver de lejos, para elaborar las escenas de sus pinturas.

Como el caso que reseñábamos de Edvard Munch, a Débora Arango también la van a afectar sus experiencias personales de acercamientos tempranos con la muerte. Resumo aquí las más relevantes, relatados por Santiago Londoño: La presencia de dos calaveras que sus hermanos, estudiantes de medicina habían puesto cerca del baño de inmersión. Éste es uno de sus recuerdos infantiles; el hecho de haber contraído paludismo en la niñez debido a la insalubridad del manejo de las aguas para el consumo en Medellín. Por lo que, el médico que la atendió dudó que la niña se criara. Débora escuchó cuando el médico les decía esto a sus padres, quienes deciden enviarla a vivir a un clima más apto para su recuperación; la muerte de su abuela paterna, que murió sentada en su mecedora; la muerte de una tía calcinada después de que una lámpara de petróleo con la que iluminaba la imagen de un santo, se volteara incendiándolo todo. (Londoño, 1997: 11-26).

Desde muy niña los temas sociales que vislumbraban arbitrariedades la impactaron mucho. El mismo autor recoge varios recuerdos de la artista: cuando las personas que madrugaban a misa tenían que cuidarse de un grupo de jóvenes de la alta sociedad, que asustaban y agredían físicamente a quien pudieran acorralar; el maltrato que la policía practicaba contra “...las mujeres

de bares y cantinas. Cuando alguna era detenida, la arrastraban a la fuerza por la calle en medio de gritos y la subían a empellones a un carro de bestias. Nunca vio que ese trato, que en la época no se le daba ni a un animal, lo tuviera la fuerza pública con los hombres, y desde entonces adquirió una especial animadversión por la injusticia y la desigualdad, con que la sociedad trataba a las mujeres”. (Ibid: 26).

En cuanto a las obras que tocan el tema de la muerte y la violencia, que son las que más nos interesan aquí muchas de ellas fueron inspiradas por los hechos que se dieron en El Bogotazo.

Conmovida por los sucesos trágicos del 9 de abril de 1948 tras el asesinato de Gaitán, pinta un conjunto de obras que dan agudo testimonio de la época de violencia que vivió el país, con lo cual su arte inicia una nueva etapa marcada por la sátira política, en la que se observan ciertas influencias del expresionismo. Obras como Masacre del 9 de abril, pintada durante la transmisión radial de los acontecimientos, La salida de Laureano, *El tren de la muerte*, *Las fuerzas que derrocaron a Rojas*, *El cementerio de la Chusma o Mi cabeza*, *Melgar*, *La república*, hacen referencia a episodios políticos concretos y son la reacción de la artista a una realidad violenta y convulsionada. Surgen nuevos elementos que cumplen una función simbólica en la imagen pictórica: animales feroces, batracios, militares, armas, sangre, multitudes, gallinazos, calaveras. La pintura se torna áspera, feísta. (Ibid: 13).

Es muy sugerente la palabra con la que termina esta cita, y que retomaremos: *fiesta*. Aparece este término para definir las obras que retratan la muerte y la violencia. Débora Arango plasma en sus obras eso feo que se quiere suprimir de la historia nacional. El retrato de la violencia, entonces, difiere de esa visión agradable que se le supone al arte, y nos cuestiona e involucra en su obra impidiéndonos ser espectadores pasivos.

Si bien la obra de Débora Arango está llena de valiosas representaciones de la muerte y la violencia, es preciso elegir una pequeña muestra que nos permita continuar explorando estas temáticas. La primera obra que resulta interesante es *Maternidad y Violencia*:

... la pintura donde alcanzó la máxima expresión el propósito de denuncia social (...), un óleo de gran formato, donde el personaje único es una escuálida mujer embarazada y semidesnuda por la pobreza, que acuna en sus brazos a un recién nacido, mientras que en el suelo quedan un casco militar y un fusil, los otros restos materiales de la guerra. La desolación y el desamparo reinan en esta dramática imagen que no oculta la conmiseración del artista por lo que Goya llamó ‘los desastres de la guerra’, y que guarda ecos de ciertas obras de José Clemente Orozco. (Ibid: 130).

No es el tema explícito de la muerte lo que encontramos en la obra anterior, pero nos deja la sensación del paso de una muerte externa y brutal, reflejada en los sufrimientos posteriores de los que han sobrevivido a sus estragos. Aunque hay una mujer dentro de la obra, esta no nos da la sensación de que la muerte tenga un halo de feminidad. Esta obra nos está hablando de una muerte bruta⁵⁴ que aniquila lo femenino y que le quita la posibilidad, sino de suavizar la escena,

⁵⁴ Brutal o irracional, si se quiere. Pero no podemos olvidar que el crimen o dar muerte mediante violencia a los semejantes, es una característica eminentemente humana y por ende altamente racional. Los animales, como es sabido, no asesinan a sus congéneres ni se ensañan con ellos. Si se quiere profundizar en el tema ver: Margarita Valencia. Los términos de la guerra. En: Revista El Malpensante No. 20 Dic – Ene. 2000. P. 80 – 81. Además la autora da una rica bibliografía sobre el tema.

por lo menos de pensarla con menos repulsión. No hay palabras. Sólo una impotencia tal que nos causa escalofríos.

La muerte empieza a masculinizarse. El elemento masculino aparece y su presencia denota fuerza y agresividad con forma de casco militar y fusiles. No hay que olvidar que la actividad militar ha sido tradicionalmente masculina en casi todas las sociedades. Incluso cuando las mujeres ingresan al ejército tienen de alguna manera que masculinizarse, usar uniformes iguales a los de los hombres y cargar pesadas armas, además de llevar a cabo ejercicios para darle a su cuerpo la fuerza se supone sólo es de los hombres. Es el aniquilamiento del sentido femenino, natural y familiar de la muerte, que se explicita en el dolor de aquella madre que se resigna y no replica, a la que se le niega la palabra. Reseñamos otra obra en la que la muerte no aparece como un efecto de la devastación, como en la anterior, sino que se presenta como un personaje con vida propia haciendo alusión al icono de la muerte huesuda:

En la acuarela *La Danza*, varios esqueletos con antorchas y trajes de monje llevan en procesión a la muerte, cuyo cráneo tiene un halo como en las imágenes religiosas; con ésta tremenda pintura, la artista parece referirse a una suerte de idolatría de la muerte que llegó a imperar en la época. (Londoño Vélez, 1996: 206).

Se ve un culto por la muerte que la artista advierte en el exceso de los muertos producidos por la violencia que empieza a imperar desde los años cincuenta del siglo XX. La masculinización de ella puede evidenciarse también aquí. Aunque a este icono de la muerte huesuda, tan familiar para nosotros, por siglos se le ha logrado dar un aspecto realmente femenino⁵⁵, en ésta obra, la muerte aparece masculinizada en sus trajes y gestos. Así, esta muerte no permite la festividad ya que representa un rito macabro y ególatra en torno a sí misma. Ella forma el caos donde y cuando quiere, sin ningún aviso previo, al contrario de aquella que pintara Bruegel en el renacimiento y que observamos al comenzar este texto.

Una de las obras de Débora Arango en las que se explicita la manera en la que la presencia de muerte extraña, violenta, desconfigura la estructura social es *Masacre 9 de abril*:

... [en la que se] condensa de manera magistral el violento episodio [el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán], que despertó la ira popular. Aparecen simbolizados, no sólo el caos que siguió al crimen, sino los distintos actores que se vieron involucrados en los acontecimientos posteriores. Se trata, literalmente , de un retrato hablado, pues la pintura fue inspirada y elaborada durante las transmisiones radiales de los hechos [...]. Una chusma enardecida de ojos desorbitados se ha tomado una iglesia; a la derecha, curas y monjas se ponen a salvo. Al lado opuesto, con un fondo de llamas, un soldado atraviesa con la bayoneta a uno de los exaltados. Más abajo, el cadáver del asesino de Gaitán es arrastrado por la calle. En el centro, el político muerto es llevado en alto en una camilla rodeada por las improvisadas armas de los manifestantes. Entretanto, en la torre de la iglesia, una mujer de vida alegre, sostenida por un monje, toca dos campanas. (Londoño Vélez, 1997: 167).

En esta obra, los hombres contienen la muerte en sí mismos, son los hacedores del caos que preside la muerte. Ellos no sólo son asesinos, sino que parecen ser cada uno una pequeña parte de la muerte que se ha dividido sin perder un ápice de su poder aniquilador y que toman la vida de

⁵⁵ Un ejemplo de ésta feminización de la muerte huesuda puede observarse en las obras del pintor mexicano del siglo XIX, José Guadalupe Posada. Una de ellas lleva por título *La Calavera Catrina*, donde se la muestra con vestido y sombrero de mujer, figura que es reproducida por Diego Rivera en su obra *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*.

los otros casi como si tuvieran derecho y obligación de hacerlo. Tomo una última obra de la artista para demostrar que ese exceso de muerte ya no deja ninguna posibilidad de vislumbrar algo familiar o amable en la muerte:

En el óleo *Tren de la muerte* (...), hay una elaboración típicamente expresionista; en el interior del vagón sobresalen los rostros deformes y exagerados, el techo está pintado con colores de incendio y el piso sin carrilera con rojo sangre y sombras negras; es de noche y la luna se suma a una estela blanquecina que deja el humo de la chimenea en el firmamento, mientras en las paredes del tren las manos de los asesinos han dejado también su roja huella. (Ibid: 168).

Es la impresión máxima del horror la sensación que causa esta obra. Es la imposibilidad total de poner en palabras el dolor que allí se representa. La muerte es omnipresente y deja su roja huella en el contenedor de cadáveres. Intuimos que la muerte, como se relata en varios testimonios de los episodios de *La Violencia*, ha sido causada por hombres que se ocupan permanentemente en quitar la vida de las maneras más crueles posibles. El hecho de que no estén los victimarios presentes nos da una idea de esa omnipresencia activa de la muerte.

Pero no fue sólo Débora Arango quien pintó *La Violencia*. Aquí se referencia con más énfasis por ser ella una mujer que advierte con sus obras la masculinización de la muerte, por ser, como lo dijo Ricardo Sánchez “lo femenino viendo lo femenino desnudo”, y yo agregaría, que también representa lo femenino viendo lo femenino desaparecer siendo aniquilado y reemplazado por lo masculino.

En un escrito de Alvaro Medina alusivo al tema que tratamos, la pregunta inicial es sobre las razones que han llevado a varios artistas colombianos a tratar temas violentos en sus obras. Medina se remite a dos aspectos inseparables: “Uno es el elemento histórico que empuja al artista a tratar un tema que a la postre puede resultar controvertido por quienes no comparten su enfoque, el otro es el lenguaje y la técnica que ese mismo artista juzga apropiado utilizar”. (Medina, 1999: 6).

Dice que el primer aspecto es producto de la violencia política y que el otro varía ya que está sujeto a los conceptos artísticos que dependen, a su vez, de las individualidades y de las épocas. Los dos aspectos, que según el autor deben tomarse como una unidad, fundamentan que arte y política no sean excluyentes.

En el artículo se incluye la reseña de cuatro artistas colombianos que son los primeros en usar los temas políticos y de la violencia en sus obras. Ellos son Alejandro Obregón, Alipio Jaramillo, Marco Ospina y Débora Arango, quienes dejan que sus obras den testimonio de *El Bogotazo*: “... con los episodios de los días 9 y 10 de abril de 1948, el fenómeno de *La Violencia* entró a ser una constante temática de la cultura colombiana”. (Ibid: 7).

De la descripción que hace de algunas obras, resalto las siguientes, que corresponden a un cuadro de Alipio Jaramillo y a uno de Alejandro Obregón, respectivamente:

[En su] cuadro (...), 9 de abril [se destaca] (...) la original manera de dividir en dos el espacio de la metrópolis tomada por la turbamulta armada, que gira sobre sí misma sin orden ni concierto. Llaman la atención los hombres de saco y corbata aferrados a sus fusiles, el reguero de cadáveres que

pisotean en el afán de avanzar los propios camaradas, el uso de machetes y picos a falta de armas de fuego y la presencia de una mujer muerta en estado de gravidez, vago prelude al cuadro que Obregón pintaría 14 años después con el título *Violencia*. (Ibid: 7).

Lo que vio y sintió Obregón en medio de la multitud enfurecida, quedó plasmado en *Masacre del 10 de abril*. El dramático asunto [...], está resuelto con la figura de un bebé gateando sobre la madre muerta, cuyo cuerpo yace rodeado de cadáveres mutilados. (Ibid: 7).

Retomamos estas dos porque en ellas aparece de nuevo lo femenino aniquilado, pero el mensaje es más cruento, más impactante. Aquí no sólo se aniquila ese elemento femenino del que la muerte gozaba, quitándole toda posibilidad de ver una faceta de amabilidad. Lo que se presenta es el máximo sentimiento de impotencia que llegamos a sentir quienes estamos atrapados en este mundo violento, ya que la muerte no ofrece ninguna posibilidad. La violencia aniquila cualquier esperanza de renacer con la muerte, aspecto que se representa con las mujeres muertas en los cuadros. La primera, mujer embarazada en la que se trunca la vida aún antes de que comience; y la segunda, madre que es obligada a abandonar a su hijo, quien seguramente morirá sin amparo.

El renacimiento del muerto —dice Édgar Morin— se efectúa a través de una maternidad de la madre-mujer, propiamente dicha, cuando el antepasado-embrión penetra en su vientre. Pero también maternidad de la ‘madre-tierra’, de la madre-mar, de la madre-naturaleza que recibe en su seno al muerto-niño. Las inmensas analogías maternas que envuelven al muerto se irán extendiendo y amplificando a medida que las sociedades se vayan fijando en el solar de una madre patria [...] y a medida también que se vayan penetrando en la idea de que el muerto reposa en el seno de la vida elemental; se extenderán en el seno de la idea de muerte renacimiento, se mezclarán con otras concepciones de la muerte, y formarán incluso el núcleo de una nueva concepción. La muerte-maternal se desarrollará con fuerza propia. (Morin, 1994: 126-127).

¿Pero quién ha parido toda esta violencia que se retrata en las obras? ¿Qué madre acoge en su seno al que la devora sin saciarse? Los símbolos de la violencia se masculinizan y por ende la muerte se masculiniza. Es como si hubiera dos muertes, una femenina, maternal, plácida, y otra masculina, arrasadora, horrorífica. La masculina ha desplazado a la femenina. Es la muerte que mata a la muerte. Es decir, una concepción cultural sobre la muerte que se impone bruscamente sobre otra que ya estaba establecida y que era más efectiva porque no rompía con la cotidianidad ni dividía en mil pedazos a los individuos, tanto en su integridad física como mental.

En las obras de los artistas nacionales que se realizan 1948 hasta hoy, esta masculinización de la muerte se impone. En las más recientes manifestaciones del arte pictórico colombiano, aparecen elementos como botas militares, fusiles y machetes, hombres disparando, cadáveres y cuerpos mutilados desperdigados por todos lados, que traen en sí mismos la imágenes de quienes son víctimas de la violencia y también de quienes se han hecho victimarios.

La imagen de la muerte que está presentando el arte colombiano corresponde a la manera como la concebimos hoy. La muerte viene de afuera, violenta y fulminante, al punto que, en muchos casos, no deja siquiera un cuerpo para que sus deudos realicen los rituales de enterramiento, de paso a otra vida. Lo que hace el arte es precisamente llevar a cabo procesos creativos, a partir de lo que queda, de lo vivo que aún guarda esperanzas. A propósito de esto, vale la pena resaltar el

papel que las artistas colombianas han desempeñado en el esfuerzo por hacer nuevos símbolos de la violencia que sufre el país.

Las artistas colombianas pintan la violencia en los años 90

En la década de lo noventa del siglo XX, las artistas colombianas no escatiman esfuerzos para poner en escena los sentimientos que la violencia y sus muertes les han causado. Es el caso de la obra de Patricia Bravo titulada *Lo que quedó* (1995), que recupera los fragmentos de objetos que cuentan vidas, después de las bombas de otra violencia, la del narcotráfico, que es una cara más de la violencia cruda y amorfa que sufre Colombia (Becerra, 1999: 10B-11B). Con sus obras, según Álvaro Medina (1999: 110), ella lleva a cabo una lucha tenaz contra el olvido que explicita con más intensidad en su obra *Mata que Dios perdona* que es un registro digital de personas asesinadas en un año en Medellín: “En lo que podría ser la obra infinita de continuarse la operación año tras año, Bravo ha escrito en un cielo de sangrientos arreboles los nombres de los ciudadanos caídos entre el primero de enero y el 31 diciembre de 1998. Son centenares de hombres y mujeres de todas las edades y condiciones sociales que sus ejecutores despacharon porque Dios, según ellos, los comprende y perdona”. (Medina, 1999: 110).

Otra de las artistas que se ocupa de los temas de la violencia causada por el narcotráfico en los años 80 es Ethel Gilmour, quien pintó la muerte de Pablo Escobar en su obra *12/12/93* (1994), “como algo lánguido y nada heroico” (Ibid: 94). En esta obra Gilmour nos da una visión del momento de la muerte de este personaje: en su obra se ve el cuerpo sin vida en un techo, pero desde una óptica tan lejana (las imágenes son casi miniaturas) que da la sensación de que quien lo observa se encuentra en un lugar a salvo.

Ethel Gilmour (...) vio, respiró y vivió [la época de la violencia del narcotráfico en Medellín en la que la era común que bombas y carobombas estallaran en las calles, y en la que muchas vidas fueron segadas por sus balas. Traumatizada, produjo ‘Fósil en caja’, en el que presenta —como restos arqueológicos del futuro— armas que seguramente escuchó disparar. (Ibid: 94).

El esfuerzo de Beatriz González en su obra *Población Civil* (1997) es por impedir que el dolor de las madres que han perdido a sus hijos en la guerra se sumerja en el letargo de la amnesia casi deliberada que ocurre con el paso de los años: “[En esta pintura] podemos ver que hasta el traje de la sufriente está llorando, lo que pone de presente la profundidad de la herida social que dividía a Colombia” (Ibid: 95).

Por su parte, Doris Salcedo expresa que el objetivo de sus obras, como el de las artistas que hemos reseñado aquí y otras que también han tratado el tema de la violencia en Colombia, es en sus palabras “estimular la memoria de dolor en ese espectador/testigo de tal manera que se pueda relacionar con el sufrimiento de otros; es únicamente allí que la memoria se colectiviza y es precisamente allí que el arte puede adoptar elementos que se le escapan al discurso”. (Uribe, 1999: 285).

El papel de las mujeres en el arte de la violencia en Colombia ha sido construir una memoria colectiva que no deje por fuera el horror, el llanto, el sufrimiento de madres, niños, hombres, víctimas todos de las muchas guerras del país. Son propuestas sensibles, que se diferencian de la obscenidad y evitan la crueldad con la que estamos acostumbrados a relacionarnos con las

imágenes que produce la violencia, y que la mayoría de las veces llegan hasta nosotros con facilidad, sin dejarnos huella. A este respecto, María Victoria Uribe dice que comparte:

...plenamente con Doris Salcedo su intención de construir una mirada oblicua que busque evitar, a toda costa, el espectáculo obsceno de la violencia. Igualmente [Uribe se identifica] con sus propuestas de construir objetos de investigación desde las márgenes, restituir el entramado de las memorias colectivas de dolor buscando reinstalar el sufrimiento de otros en la esfera pública, buscar nuevos significados en el cansancio de las imágenes y de los hechos violentos y rechazar la obscenidad del conteo y la tipologización de cuerpos que yacen sin sentido diseminados por todo el país. (Uribe, 1999: 286).

El gran aporte de las artistas colombianas es transmitir a los espectadores una nueva dimensión del tiempo que se plasma en las obras. El espectador se enfrentará a unas obras que lo harán apropiarse de esa realidad que parece tan lejana e improbable. Estas obras no sólo logran transmitir una experiencia particular, sino que hacen que el otro que está por fuera del espacio de las mismas se involucre en ellas sintiéndose representado. Así se logra que una tragedia particular se convierta en la tragedia de todos y no de unos cuantos... y que el olvido no las cubra eternamente como si hubieran sido sólo acontecimientos en el tiempo de los que se ha negado a abrir los ojos para reconocerse a sí mismos.

Tenemos la obligación moral de seguir tratando de reelaborar las pérdidas que sufrimos a diario con el propósito de “buscarle una nueva dimensión al horror, sacarlo de la tragedia cotidiana para darle un punto de apoyo hacia la reflexión, hacia la pena. Convertirlo en arte. (...) hacerlo nuestro, fatigarlo, hundirlo, desaparecerlo, conversarlo”. (Alvarado, 1999: 12).

Bibliografía

ALVARADO, Pedro Manuel. Violencia, arte y política. En: Magazín Dominical N° 843. Bogotá: El Espectador. 11 de julio de 1999.

BECERRA, Mauricio. Reseña sobre la exposición de arte y violencia en Colombia desde 1948. Bogotá: El Tiempo. Domingo 23 de mayo de 1999.

CASSIRER, Ernst. Antropología filosófica. Colección Popular. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1996.

DI STEFANO, Eva. El impresionismo y los inicios de la pintura moderna. Munch. Madrid: Editorial Planeta De Agostini, 1999.

GIRALDO ISAZA, Fabio. Guernica. Picasso para armar. En: Magazín dominical N° 729. Bogotá: El Espectador. Julio de 1998.

GRAN DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ZAMORA. Barcelona: 2000.

GROF, Stanislav. El libro de los muertos. Madrid: Editorial Debate, 1994.

KERÉNYI, K. *et al.* El círculo eranos. Barcelona: Anthropos, 1994.

LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. Débora Arango, la pintura como vida. En: Débora Arango. El arte de la irreverencia. Colección: Vivan los Colores 2. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura, 1996.

----- Débora Arango. Vida de Pintora. Ministerio de Cultura. Bogotá: República de Colombia, 1997.

MEDINA, Álvaro. Testimonio Histórico en el MAM de Bogotá. Sensibilidad ante la violencia. Bogotá: El Tiempo, mayo 23 de 1999.

----- El arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX. En: Arte y violencia en Colombia desde 1948. Bogotá: Norma. Mayo Julio de 1999.

MORIN, Edgar. El hombre y la muerte. Barcelona: Editorial Kairós, 1994.

SÁNCHEZ, Gonzalo y PEÑARANDA, Ricardo (Comp.). Pasado y presente de La Violencia en Colombia. Bogotá: Fondo Editorial Cerec, 1986.

SÁNCHEZ, Ricardo. Débora Arango.

[http : //www. Banrep.gov.cop/blaavirtual/boleti1/bol41/ bol1 -n.htm](http://www.Banrep.gov.cop/blaavirtual/boleti1/bol41/bol1-n.htm). 1999.

URIBE, María Victoria. Desde los márgenes de la cultura. En: Arte y Violencia en Colombia desde 1948. Bogotá: Norma. Mayo Julio de 1999.

VALENCIA, Margarita. Los términos de la guerra. En: Revista El Malpensante N° 20 Bogotá: Dic-ene. 2000.

Varios Autores. El gran Arte en la Pintura. Vol. 2, 5, 6. Barcelona: Salvat Editores S.A. 1989.