

La Pertinencia del Arte Participativo para el Trabajo con Víctimas del Conflicto
Armado en Colombia

María del Pilar Osorio Bermeo

Universidad Jorge Tadeo Lozano
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Humanidades
Maestría en Estética e Historia del Arte
Bogotá
2018

La Pertinencia del Arte Participativo para el Trabajo con Víctimas del Conflicto
Armado en Colombia

María del Pilar Osorio Bermeo

Elkin Rubiano Pinilla
Doctor en Teoría del Arte y la Arquitectura

Universidad Jorge Tadeo Lozano
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Humanidades
Maestría en Estética e Historia del Arte
Bogotá
2018

CONTENIDO

	Pag.
RESUMEN	4
INTRODUCCIÓN	5
1. EL ARTE EN CONTEXTOS DE VIOLENCIA Y CONFLICTO ARMADO.	9
1.1 EL ARTE PARTICIPATIVO EN EL MARCO DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO: APROXIMACIÓN REFERENTE A UNA SELECCIÓN DE PROYECTOS RELEVANTES.	16
Galería Somos Tierra	16
Magdalenas por el Cauca	27
El Costurero Kilometros de Vida y Memoria	34
1.2 REFLEXIÓN EN TORNO AL ARTE PARTICIPATIVO COMO PRÁCTICA CONJUNTA CON VÍCTIMAS.	42
2. APROXIMACIÓN HACIA LA COMPRENSIÓN DE LAS IMPLICACIONES DE LA PARTICIPACIÓN DE VÍCTIMAS DEL CONFLICTO ARMADO EN PROCESOS DE ARTE PARTICIPATIVO.	60
CONCLUSIONES	71
REFERENCIAS	75

RESUMEN

El presente texto se realizó como una aproximación reflexiva hacia las formas en las que desde el arte participativo se generan contribuciones a los procesos psicosociales de construcción de memoria y duelo con víctimas en el marco de los fenómenos de violencia y conflicto armado en Colombia. De esta forma, a partir de la presentación de 3 proyectos artísticos representativos de procesos notables con comunidades víctimas, se llevó a cabo una exploración sobre aquellos aspectos y principios que permitieran acercarse a una comprensión y conceptualización del arte participativo, lo que llevó a la identificación de elementos tan relevantes como lo son lo testimonial, lo simbólico, lo pedagógico, la vinculación activa y la pluralidad. Dicho reconocimiento permite plantear una reflexión en torno a las contribuciones que se desencadenan a partir de la participación en los espacios de construcción artística, donde aflora y se consume una experiencia estética que viabiliza, activa y dinamiza el abordaje de sentimientos, la construcción de narrativas que legitiman los testimonios y la significación del recuerdo. Es así como se procura develar el potencial beneficio para las víctimas, siendo la reparación, la humanización y dignificación aspectos emergentes de un ambiente empático en el que se resistir al olvido es soberano.

Palabras Clave: Arte participativo, experiencia estética, memoria, duelo, contexto de construcción artística.

INTRODUCCIÓN.

En Colombia el conflicto armado se ha extendido por alrededor de cinco décadas presentando matices bastante complejos. Según el informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* presentado por Centro Nacional de Memoria Histórica (2013) en Julio de 2013, el conflicto armado había dejado a la fecha al menos 220.000 personas asesinadas, 25.000 desaparecidas y 4.744.046 desplazadas en el periodo comprendido entre 1958 y 2012.

Recientemente el Registro Único de Víctimas (2018) informó que para ese año el número de víctimas del conflicto armado ascendía a 8.666.577. Estas alarmantes cifras junto con los mecanismos utilizados, asesinatos selectivos, masacres, desapariciones forzadas, torturas y sevicia, amenazas, desplazamientos forzados masivos, bloqueos económicos y violencia sexual, entre otros, han llevado a cuestionamientos y reflexiones desde diferentes ámbitos sociales, mucho más ahora dentro del marco del actualmente adelantado proceso de paz y postconflicto.

Dichos cuestionamientos y reflexiones han generado, y siguen generando, diversas respuestas traducidas en acciones multisectoriales tales como procesos jurídicos, principalmente de investigación y asignación de condenas para los responsables de la violencia; visibilización y denuncia de los hechos y las causas estructurales de la violencia en medios de comunicación periodísticos locales y

nacionales; y diversos procesos institucionales, comunitarios e incluso académicos para el manejo de los traumas y duelos sociales fundamentados en la restitución de derechos y orientado hacia la dignificación, el bienestar y protección de las víctimas (“Ruta Integral Individual | Unidad para las Víctimas”, 2018).

Lo anterior implica que el fenómeno de la violencia es asumido desde un gran prisma con una amplia pluralidad de enfoques, sensibilidades, objetivos y disciplinas. Aun cuando este aspecto del trabajo con víctimas es de suma importancia para la comprensión de los procesos y de su pertinencia para las víctimas e incluso para la sociedad como tal, el presente texto se concentrará específicamente en la exploración de interacciones entre lo comunitario y lo artístico.

En Colombia el arte no se ha mostrado ajeno a la situación de violencia y, según Rubiano Pinilla (2014), se ha manifestado tanto desde el arte colaborativo como desde prácticas artísticas; el primero asociado íntimamente con actividades comunitarias y las segundas asociadas a la obras y nombres de algunos artistas. El arte participativo ha mostrado cómo desde un contexto comunitario han surgido manifestaciones artísticas que se han conformado como canal para procesos de visibilización, dignificación y construcción de la memoria colectiva, en tanto han proporcionado espacios para mostrar los rostros de víctimas y de sus familiares sobrevivientes como individuos con una presencia social (Perdomo, 2015) y con un genuino derecho a hacer visibles, compartidas y reproducidas sus memorias

por lo que estas tienen como origen un trauma cultural que, según Eyerman (2011), deja huellas profundamente indeseables en un grupo a causa de hechos considerados como amenaza para la existencia de la sociedad y que violan uno o más de sus fundamentos culturales.

Es así como podemos evidenciar que el arte ha tenido un rol activo de gran relevancia en procesos de denuncia y reflexión sobre los conflictos bélicos y fenómenos de violencia. Concretamente a través de las obras y las acciones artísticas se consolidan no solo procesos estéticos derivados de la profundidad y trascendencia que los artistas abarcan desde su sensibilidad por la vida y las implicaciones de los decesos a causa de hechos violentos, sino que también esta sensibilidad busca generar resonancia en los espectadores-participantes y de esta forma también se refuerzan construcciones de sentido sobre la inminente vulnerabilidad manifiesta de la vida y de las comunidades.

Más aun, dichas elaboraciones alrededor de lo que es ser víctima son referenciadas en las representaciones explícitas o simbólicas de vidas perdidas y de las ausencias, con lo cual emergen re-significaciones en torno al valor de la vida. Son precisamente estos procesos y sucesos resultantes de las interacciones entre lo artístico y lo comunitario, las que se analizarán a lo largo de este documento, focalizándose especialmente en las formas en las que el arte aporta a los procesos sociales de reconocimiento de víctimas del conflicto armado en Colombia.

Consecuentemente, para lograr este objetivo se llevó a cabo el estudio de tres proyectos de arte participativo, desde donde se identificarán los aspectos más relevantes y característicos de este tipo de arte. A partir de este ejercicio se dará cuenta de las implicaciones prácticas que resultan de la consumación de la experiencia estética en los contextos de construcción artística desarrollados con víctimas, donde se da un cambio de la aproximación a la comunidad y se activa la visibilización de los testimonios asociados a las situaciones del conflicto como hechos altamente significativos en las comunidades.

1. EL ARTE EN CONTEXTOS DE VIOLENCIA Y CONFLICTO ARMADO

En el marco de contextos de guerra y violencia, el arte ha generado acciones concretas orientadas a visibilizar, sensibilizar, denunciar y recordar hechos, vivencias traumáticas, personas y comunidades de víctimas y de sobrevivientes (Rubiano Pinilla, 2015). En ese sentido los procesos artísticos trascienden de la exploración personal de los artistas en términos técnicos y simbólicos para consolidarse como un lenguaje que permite y facilita conversaciones y reflexiones de temas con una alta carga emocional. En otras palabras, el arte depende también y en gran medida del efecto que cause en los participantes-observadores, dado que la obra adquiere sentido y valor en la interacción y con lo que podría llamarse resonancia emocional que se genera con respecto a los fenómenos de drama colectivo derivados de la violencia (Ortiz, 2014).

Es así como se encuentran obras paradigmáticas tales como Guernica (1937) del artista español Pablo Picasso (1881-1973), donde se representa el horror experimentado por los habitantes de la población de Guernica, España, tras un bombardeo perpetrado por el ejército Alemán e Italiano el cual se dio en 1937 en el marco de la guerra civil española (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2018). Consecuentemente, la obra presenta una interrelación entre lo simbólico y lo explícito desde la que se evidencia la brutalidad, el horror y el sufrimiento de muerte en circunstancias de violencia, y el desconsuelo de lo que fue quebrantado, vulnerado y violentado no solo en cuanto a lo corpóreo sino también

sobre lo intangible como las esperanzas y el sentido de la paz (Historia de arte, 2015).

Sin embargo, además de representar a las víctimas directas, la pieza también introduce a quienes se pueden considerar testigos presenciales de los hechos, planteándose así no solo un momento de horror, sino también un escenario futuro de divulgación por parte de dichos testigos (ibíd.). Lo anterior significa que se pueden plantear dos momentos en los que se involucra a los miembros sociales quienes no fueron víctimas mortales del hecho de violencia: un primer momento en la representación gráfica de la obra y un segundo momento cuando la obra expuesta es objeto de interacción con el público, desde su percepción hasta posteriores reflexiones sociales y procesos de memoria sobre los hechos.

En obras como “Guernica”, se pretende representar o construir una narrativa que evidencie de forma crítica los hechos violentos, que parten de la experiencia sensible y la reflexión únicamente del artista, lo cual implica que en el desarrollo de la obra el autor impone libremente sus propios criterios, su propio lenguaje. En ese sentido, las obras fundadas en el lenguaje de la representación son elaboradas a nombre propio, y el evento objeto de visibilización de la obra, se hace relevante solamente en la medida en que es el origen de una experiencia sensible que posteriormente es traducida en forma de práctica creativa (Rubiano Pinilla, 2015). En otras palabras, el evento destructivo como hecho histórico no es lo que determina la trascendencia de la obra, sino que éste cobra valor en función de lo que el artista decide significar a partir de él.

Así como en el caso del “Guernica”, la violencia ha sido un eje temático de varias obras artísticas también el contexto colombiano. A modo de ejemplo se puede mencionar la obra “Violencia” elaborada por Alejandro Obregón en 1962, en la cual se presenta una mujer embarazada asesinada con visibles agresiones en su cuerpo y sobre todo en la cara (Samper Pizano, 2014). Dicha imagen está representada con el uso de colores opacos y oscuros que permiten dar cuenta de la lamentable y decadente situación de violencia contra las mujeres en zonas rurales del país a causa de la conflictividad política (Malagón-Kurka, 2008). En ese sentido la pintura visibiliza los ultrajes cometidos en medio de rivalidades ideológicas de finales de los años 50 y comienzos de los 60, en las que las mujeres eran violentadas salvajemente a través de mutilaciones y desmembramientos como acto supremo orientado a eliminar la posible reproducción de los rivales políticos (ibíd.). Esta metáfora de la infecundidad es adecuada para evidenciar como en la violencia se atenta contra los cuerpos y sus capacidades biológicas, pero también la cual resulta en una profunda miseria social a causa del trauma colectivo que viene luego de los hechos de violencia.

De igual forma, también se pueden referenciar obras como “Plegaria muda” elaborada del 2008 al 2010 por Doris Salcedo. Esta instalación está compuesta por un conjunto de mesas de diferentes longitudes con las cuales se lleva a cabo una individualización de las ausencias experimentadas por las madres de jóvenes pertenecientes a pandillas de Los Ángeles y también de aquellos provenientes del municipio de Soacha que fueron asesinados violentamente por el ejército en el marco del conflicto Colombiano (Urbano Guzmán, 2016). Las mesas están

organizadas en pares, una sobre el área de respaldo de la otra, pero separadas por bloques de tierra esculpidos; la diferencia de longitud corresponde a una diferencia de la altura de las víctimas mortales y a lo que sería el tamaño proporcional de su féretro (“Plegaria Muda | Colección de Arte del Banco de la República”, s/f). Claramente la obra genera un ambiente donde se hacen recurrentes la fosa, el duelo y la ausencia. De los vértices de las mesas así como de sus conjunciones salen pequeñas porciones de hierba verde, con lo que según la creadora se representa la continuidad de la vida (Urbano Guzmán, 2016), quizá aludiendo a un sentido de respaldo hacia las familias de los jóvenes asesinados, lo cual puede explicarse teniendo en cuenta que la artista interactuó directamente con las madres de los jóvenes exterminados durante la realización de la instalación (“Plegaria Muda | Colección de Arte del Banco de la República”, s/f). El aparente abandono e inutilidad de las mesas hace evidente la ausencia de los cuerpos y consecuentemente se consolida como una ceremonia póstuma. En términos estéticos esta obra nos permite traer a colación lo planteado por Malagón-Kurka (2008) quien caracteriza el trabajo de Salcedo, como no figurativo, que plantea una comunicación por medio de elementos escogidos con la intención de servir como claves que llevan a los espectadores a preguntarse y querer entender los hechos que se representan con dichos materiales. Continuando con su análisis, la autora añade que se propone un lenguaje evocador fundamentado en los indicadores y los indicios expuestos en las instalaciones y que hacen evidente una realidad ausente.

Como se podrá entender, aun cuando las obras referenciadas hasta este momento evidencian las situaciones de violencia y su correspondiente contexto político y social, hay varios aspectos que diferencian esta obra del “Guernica” y de “Violencia”, siendo los más relevantes, el cambio de lenguaje que incita a la indagación sobre las causas y la intencionalidad de las obras, la interacción directa del artista con las víctimas o sus familiares, y finalmente el foco de atención más que en el hecho violento como tal, en los efectos que estos generan y que en varios casos pasan desapercibidos (Malagón-Kurka, 2008). Lo anterior nos lleva al reconocimiento general de una multiplicidad de enfoques, prácticas y exploraciones estéticas que se desarrollan inspiradas en, y bajo contextos de barbarie y destrucción a causa de los hechos violentos, las cuales van más allá de lo meramente representativo y de lo narrativo.

Al respecto, es necesario aclarar que el presente texto abordará lo concerniente al arte participativo como una aproximación alternativa de las formas de visibilizar las realidades de las víctimas y a presentar los hechos de destrucción violenta y las condiciones bajo las cuales ocurrieron dichos acontecimientos. Para tal fin se considerarán 3 proyectos artísticos: Galería Somos Tierra, Magdalenas por el Cauca y El Costurero de la Memoria.

Los proyectos y las obras fueron seleccionadas por ser confirmatorias de los rasgos y características del arte participativo y por conveniencia (Gallardo de Parada, Moreno Garzón, & Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior, 1999). De esa forma se tuvieron en cuenta como criterios fundamentales para la selección: que el proyecto haya sido desarrollado en el contexto

colombiano y que presentara de forma explícita la participación directa y activa por parte de las comunidades víctimas del conflicto armado en los diferentes momentos de construcción y presentación de las obras.

Convenientemente el proyecto “Galería Somos Tierra” se presenta con mayor detenimiento dada la oportunidad que tuve de haber conocido de primera mano cada una de las obras a la vez que pude también presenciar la interacción de estudiantes de colegio hacia la galería, y porque en dicho evento pude también escuchar la presentación y explicaciones del artista representante de esta galería: Francisco Bustamante.

Claramente, este hecho me permitió entender de forma más cercana el proyecto y el arte participativo, de tal forma que incluso parte de los elementos que se identifican en este texto son resultado de una reflexión no solo disciplinaria sino también personal con respecto a las implicaciones y contribuciones sociales del arte como desarrollo de una sensibilidad estética. De esta forma el proyecto será descrito y relacionado con los otros dos proyectos, buscando así identificar aquellos elementos que permitan entender como este tipo de arte se enmarca en el contexto de conflicto colombiano, y desde este punto, desarrollar una indagación por las potencialidades de estos proyectos para contribuir a los procesos psicosociales con víctimas de la violencia.

En el caso de “Magdalenas por el Cauca” y “El Costurero de la Memoria”, estos proyectos fueron sugeridos por juicio de expertos y adicionalmente se consideró pertinente la trascendencia de estos proyectos sustentada en el reconocimiento

local, e incluso nacional, lo que también se traduce en la gran diversidad de fuentes de información de calidad en relación a estos proyectos artísticos.

Es así como para el presente proyecto fue de gran importancia el trabajo con fuentes de información secundarias sobre los dos últimos proyectos, lo cual consistió en el uso de recursos, tales como videos documentales, fotografías, catálogos y documentos escritos generados previo al inicio de este trabajo. Claramente la información colectada contiene las características planteadas por Bryman (2012): que sean objeto de lectura y visualización, que no hayan sido producidas para el proyecto en el que la información es indexada, que estén plenamente disponibles para consulta, y finalmente que sea relevante para los intereses del proyecto. Más aún, según Scott (1990) esto supondría que la información escrita y audiovisual sobre las obras escogidas debía ser clara y comprensible, representativa del proyecto artístico, y originada y-o difundida con la participación directa de los creadores de las obras para garantizar su autenticidad. Al ser rigurosos con estos criterios se evita caer en errores al tiempo que se garantiza la veracidad de la información colectada, lo que a su vez facilitó la identificación y reconocimiento de los elementos más relevantes para el proyecto.

En adición, la información fue objeto de un análisis estético en tanto a partir de los productos artísticos se hace un reconocimiento de las expresiones estéticas y de las simbologías propuestas, para desde ahí explorar la correspondencia con significaciones y conceptos que a su vez viabilicen reflexiones con respecto a las experiencias de las víctimas. Lo anterior coincide con lo planteado por Bishop dado que la historiadora plantea que en el campo de lo estético se “denota una

forma específica de experiencia que incluye el dominio lingüístico y teórico a través del cual el pensar sobre arte toma lugar” (Bishop, 2012, p. 29). Desde este punto de vista, lo lingüístico se desarrolla en lo conceptual, procurando esté entrelazado con lo narrativo y lo testimonial, y posterior al reconocimiento de estos elementos se genera una reflexión que concluye con un anclaje a los aspectos teóricos acerca del arte participativo y sobre experiencia estética.

1.1 EL ARTE PARTICIPATIVO EN EL MARCO DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO: APROXIMACIÓN REFERENTE A UNA SELECCIÓN DE PROYECTOS RELEVANTES

Tal y como se mencionó previamente, este texto se servirá de presentar tres proyectos de arte participativo en aras de reconocer diversos aspectos y principios que puedan ser útiles para una conceptualización de las prácticas de arte participativo en el marco del conflicto armado en Colombia. Claramente esto supone que este ejercicio buscará que los elementos que se abstraigan de cada proyecto sean complementarios a los de los otros proyectos, y desde ahí se plantea una reflexión con respecto a los aspectos fundamentales del arte participativo.

1.1.1 Galería Somos Tierra. Este proyecto se desarrolló como un proceso conjunto entre el artista Francisco Bustamante y las comunidades víctimas de fenómenos de violencia (Minga, 2018). Más exactamente, la galería está contextualizada en la situación de conflictividad de los Montes de María y el

Catatumbo (Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, 2018); siendo la primera una zona de tierras fértiles y de gran producción agrícola localizada entre los departamentos de Bolívar y Sucre (PNUD, 2010), y la segunda una zona ubicada en el departamento Norte de Santander, la cual cuenta con una gran riqueza ambiental (PNUD, 2014).

A pesar de su gran potencial en términos ecológicos y agrícolas, los habitantes de estas regiones sufrieron el flagelo de un conflicto que resultó en desplazamientos forzados, lo que a su vez implicó la aparición de varias tensiones en función de la tenencia de la tierra, donde los sectores populares, campesino e indígena fueron los más afectados (PNUD, 2010). Claramente, previo y paralelo al fenómeno del conflicto armado en estas regiones, se presentó también un profundo descuido estatal, del que se puede entender la notoria vulnerabilidad de los habitantes más humildes de esta región. (PNUD, 2014).

En este sentido la galería busca visibilizar la realidad y la verdad de las víctimas de la violencia política en estas dos regiones a partir de sus vidas, sus testimonios y su dignidad, con la cual se pretende “valorar los legados políticos, culturales y sociales de quienes se intentó aniquilar o exterminar física y simbólicamente.” (Girón & Bustamante, s/f)

Al respecto el artista Bustamante en entrevista realizada por la Corporación Expresión (2012) afirma qué:

Este es un trabajo de campo que hemos realizado con diferentes organizaciones de víctimas tratando de identificar la realidad, la vida y los contextos, los hechos de violencia, los intereses que ha movido esta

violencia, los grupos armados, el tema de la defensa del territorio, el tema de los megaproyectos, de las grandes inversiones, de la militarización del territorio y todos los temas que tienen que ver con la frontera; en fin, aquí en esta galería tratamos de hacer una síntesis.

Adicionalmente Bustamante (2014) agrega que también se presta apoyo a las comunidades víctimas del conflicto armado en otras partes de Colombia con acciones como asistencia jurídica, educación en derechos humanos, acompañamiento y fortalecimiento educativo, protección a líderes comunales, realización de diferentes tipos de incidencia política ante el gobierno nacional e internacional, acompañamiento a movilizaciones sociales nacionales para el desarrollo de agendas políticas desde las comunidades y, acciones para el fortalecimiento de la memoria, entre otras.

Específicamente: “Pa` las que sea”, “Los que se marcharon” (Fondo), “Acción”, “Fresco”, “Tres nidos”, “¿El sustento para quién?”, “El festival del frijol”, “A hacha y machete”, “Aquí está mi corazón”, “El río de las tumbas” y “La virgen de El Tarra” son las obras que integran la galería y cada una hace referencia a historias o situaciones contadas por miembros de las comunidades vinculadas al proyecto durante las charlas y el compartir cotidiano con el artista (Bustamante, 2014).

De estas obras se presentarán 5 consideradas relevantes por su contundencia en cuanto a lo que representan con respecto al contexto de los hechos violentos y sobre los aspectos culturales y emocionales involucrados. Cabe resaltar que paralelamente a la presentación de la galería las víctimas exponían sus testimonios a los estudiantes asistentes.

De esta forma la primera obra a ser referenciada es “*El festival del frijol*”, la cual es una instalación que consta de una aglomeración de frijoles en forma de montaña ubicada sobre un barril metálico que tiene pintada la palabra “Coca-Cola”. Adicionalmente, contra la montaña de frijoles se estrella una avioneta, con lo que se pretende representar el impacto de los cultivos ilícitos que remplazaron los cultivos nativos de frijol, café, caña y cacao, cultivos típicos de la cultura campesina. Detrás de la escultura se ubica un cuadro pintado por un campesino que precisamente muestra la limitada estructura de “las cocina” para hacer la base de coca. La avioneta hace referencia al transporte de la coca, así como también a las aspersiones con glifosato sobre los cultivos.

Figura 1. El festival de frijol



Con la palabra “Coca-Cola” se hace alusión al cambio de la economía campesina a una economía que surte un elevado consumo y que deja

seguramente iguales o mayores dividendos de los que deja uno de los productos más conocidos y consumidos en el mundo como es la Coca-Cola. Es así como la obra plantea una compleja situación donde se evidencia como la problemática de la violencia tiene varias dimensiones tales como la territorial, la económica, la social y la cultural, y específicamente como los poderes económicos, en este caso los del narcotráfico, afectaron las relaciones de los campesinos con su territorio y su economía.

En cuanto al aspecto cultural Bustamante explica durante la exposición que en la región del Catatumbo se realizaba el festival del frijol en la época de la cosecha, en el que participaban los siete municipios con mayor producción de este grano y se hacía un reinado junto con fiestas, peleas de gallos y eventos deportivos. En los años 80 el Catatumbo producía mucha comida, además de frijol había cacao, caña de azúcar, maíz, yuca, plátano, arroz; era despensa agrícola de Norte de Santander (Bustamante, 2014).

Una segunda obra a destacar es la instalación “*El Fresco*”, una fotografía de Cesar Obando, ampliada casi a tamaño natural, en la que se observa el interior de una iglesia un Cristo colgado en la pared, y en el suelo varios cuerpos de campesinos asesinados, es parte de la escena que el artista quiso componer. En el centro el Cristo crucificado, y alrededor de él los jóvenes que han sido sacrificados por la guerra de la coca. En frente de la foto están dispuestas dos bancas similares a las de iglesia y a un lado un ventilador. Los espectadores son partícipes de la escena al ser invitados a sentarse en las bancas recibiendo el viento que da el ventilador. El propósito del artista es trasladar el contexto de la

masacre al espacio de exposición y proponer a los espectadores la experiencia de estar en ese lugar a donde fueron trasladados los cuerpos.

El ventilador y las bancas vinculan al espectador con la escena, aunque el fresco que da el ventilador a los espectadores no tiene la misma intención que el del ventilador que se observa en la fotografía; el primero tiene la función de hacer un llamado de atención a quienes observan la imagen con cierta indiferencia y el segundo está refrigerando los cuerpos de los campesinos asesinados.

Figura 2. El fresco



Para Bustamante (2014) la inclusión del ventilador también hace alusión a la tranquilidad e indiferencia con que los habitantes de las ciudades toman estos hechos; parece que hubiera dos Colombias, una en guerra y otra a la que la

guerra apenas toca como la suave brisa del ventilador la cara de los espectadores que de manera indirecta se hacen partícipes de esta realidad.

Esta obra desafía al observador a moverse más allá de su presencia material, entrando en un diálogo con la dimensión temporal e histórica de la misma. La dimensión temporal se da en el momento en que los espectadores entran a formar parte de la escena, y la dimensión histórica se marca cuando esa dimensión temporal se inserta dentro de la historia de lo ocurrido. Por un instante los espectadores son las personas sentadas en las banquetas de esa iglesia donde se encuentran los cuerpos de los campesinos asesinados.

La fotografía de Obando, por otra parte, nos permite considerar lo que Odoñez-Ortegón (2013) analiza sobre la influencia que los medios masivos de comunicación tienen sobre imágenes e información relacionada con hechos y eventos de violencia; conceptos como masacre u homicidio se integran comúnmente al lenguaje de cualquier espectador, lo cual no solo implica un cambio en términos lingüísticos sino que también se constituye como una carga histórica determinante en la imagen y conceptualización del cuerpo. De igual forma, “La imagen del cuerpo de las víctimas de la violencia política en el país circula de manera constante frente a los ojos de cualquier ciudadano común, sin embargo, la conciencia sobre esta corporalidad es poco perceptible” (Ordóñez Ortigón, 2013, p. 234).

En este sentido los cuerpos de la violencia por estar mediatizados hacen que el espectador los vea como imágenes cotidianas que llegan a hacer parte de la cultura. “*El Fresco*” invita al espectador a ver de manera diferente este tipo de

imágenes y trata de confrontarnos con la realidad de imágenes que periódicos y noticieros presentan.

Con relación a los hechos perpetrados por grupos paramilitares en la zona del Catatumbo, la obra “*La virgen de El Tarra*” es una escultura que cuenta el rechazo de los campesinos hacia el paramilitarismo. La estatua de una virgen cuya cabeza está rota en pedazos dispuestos por encima de su cuello de manera aleatoria, representa el rechazo de los campesinos a aquellos que vinieron inclusive a apropiarse y a tergiversar su creencias y paradigmas más profundos usando y manipulando los símbolos sagrados.

Figura 3. La virgen de El Tarra.



Asociación Minga (s.f.). *La Virgen de El Tarra*. [Fotografía]. Recuperado de https://issuu.com/asominga/docs/catalogo_somos_tierra

Las formas del recuerdo son la historia y la tradición. Al respecto Eyerman (2011) afirma que la definición de trauma cultural es una memoria aceptada por un grupo de participantes relevantes, a la que se le da públicamente credibilidad, y que evoca una situación o acontecimiento que está cargado de afecto negativo, representado como indeleble.

La muerte a causa de la conflictividad y violencia es un tema central en la obra “*El río de las tumbas*”, en la cual se disponen seis urnas de vidrio una al lado de la otra, que se asemejan a una muestra del río y que contienen prendas y algas. Sobre esta relación entre río y hechos violentos es bastante dicente y más aun se puede coincidir con la siguiente interpretación: “Este es un fragmento de río robado a los meandros. Allí donde se acomodan las tumbas de otros muertos; son los muertos del agua; derretidos al fondo de la nada; son y serían los desaparecidos de siempre” (Asociación Minga, Fundación Manuel Cepeda Vargas, & Agenda Caribe, 2012, p. 14)

Figura 4. El río de las tumbas



Asociación Minga. (s.f.). *El río de las tumbas*. (Fotografía). Recuperado de https://issuu.com/asominga/docs/catalogo_somos_tierra

De igual forma, ésta obra también plantea cuestiones de justicia referentes a temas de impunidad por carencias y omisiones tanto por cuenta del sistema de justicia como de la responsabilidad institucional del estado, lo cual se presenta adecuadamente con la siguiente cita:

Una de las formas de evasión que se propician con las víctimas es el abandono de los cuerpos en los grandes ríos y en los mares del país. [...]

Entonces el agua se convierte en un escenario macabro dislocando todos sus significados que la señalan como fuente de vida, vehículo de prosperidad, garantía de subsistencia y agente de fecundidad. Al negar estas características los torrentes caudalosos se convierten en agentes de impunidad y en paisajes macabros que hacen circular la muerte. Fotografía colombiana, (2010) citado por (Silva, 2012, p. 52).

Finalmente, continuando con la temática de la muerte y de la utilización de los ríos como fosas comunes que reducen las posibilidades de encontrar e identificar a las víctimas mortales de los hechos violentos, se presenta la obra "*La Herida*", conformada por una larga y angosta canoa llena de claveles rojos. La canoa fue construida por Eliseo, un campesino y fue intervenida por Bustamante, quien pretendió que la configuración de la canoa sugiera la forma alargada de una herida y los pétalos aluden a la sangre derramada.

Cuenta Bustamante (2014) en su exposición, que este es un homenaje a uno de tantos desaparecidos en ríos. Eliseo, campesino de la Gabarra tiene su finca, pero utiliza las barcas que construye para transportar gente. Eliseo cuenta que en alguna ocasión había llevado al hospital a un muchacho que se había hecho una herida en una de sus piernas con su machete mientras trabajaba. El muchacho no perdió la pierna, pero quedó con una cicatriz grande.

Tiempo después, llegaron los paramilitares y a pesar de las masacres y homicidios Eliseo decidió quedarse y siguió trabajando por el río. Los paramilitares tenían prohibido sacar cuerpos del río, sin embargo, Eliseo, cuando nadie miraba, sacaba los muertos que encontraba para llevarlos a la orilla para ver si alguien los

reconocía o para ver si alguien los podía enterrar (ibíd.). Un día Eliseo vio flotar un cuerpo en el río, miró alrededor y vio que no había nadie, entonces empezó a sacar el cadáver hacia la orilla. Mientras tanto iba tratando identificar el cuerpo, lo puso en la orilla y se dio cuenta que no tenía rostro, pero sacándolo se le rompió el pantalón y pudo ver en la pierna la herida de aquel muchacho que tres años atrás había llevado al hospital (ibíd.).

Figura 5: La herida.



A partir de la descripción de las obras puede evidenciarse que la galería es por sí misma un ejercicio potente de narración de los vejámenes y atrocidades vividos por miles de habitantes de las zonas del Catatumbo y los Montes de María, no solo de aquellos que perdieron la vida sino de quienes cargan a cuestas con la huella y el trauma personal y colectivo de haber sido víctimas de los hechos violentos (Rubiano Pinilla, 2015). En este sentido, en conjunto las diferentes piezas visibilizan aspectos de la historia de conflictividad junto con las

consecuencias del trauma colectivo generado por la violencia en las dos regiones, y desde ese punto busca contribuir a los procesos de memoria colectiva (Bustamante, 2014).

1.1.2 Magdalenas por el Cauca. Siguiendo con esta línea, el segundo proyecto en ser expuesto es *Magdalenas por el Cauca*, representado principalmente por los artistas Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, quienes a partir del 2008 buscaron consolidar un proceso estético que visibilizara las realidades asociadas con fenómenos de violencia que, tuviera como contexto central los ríos, más específicamente en el río Cauca (Perdomo, 2015). En este sentido el colectivo ha venido llevando a cabo diversas acciones con comunidades víctimas del conflictos y violencia en el país, buscando hacer procesos de construcción de la memoria colectiva y visibilización de las realidades de las víctimas a través del arte (Bohórquez, 2016).

Es así como el proyecto inició con los registros fotográficos hechos por Gabriel Posada sobre diversas perspectivas y secciones del río en la vereda Beltrán en el departamento de Risaralda, y que incluyeron elementos como restos de partes de ropa (Perdomo, 2015). De igual forma Yorlady Ruíz registró otras zonas contiguas al río tales como Estación Pereira y La Carbonera (ibíd.). En un segundo momento ambos artistas realizaron una exposición de las imágenes en la que le solicitaron a los asistentes contar una historia sobre el río o exponer su reacción frente a lo que veían en las imágenes en una hoja de papel (*MAGDALENAS POR EL CAUCA*, 2008).

La exposición se llamó “Magdalenas por el Cauca”, haciendo alusión a la figura de María Magdalena quien en la tradición bíblica cristiana es bien reconocida por haber sido una de las más representativas dolientes tras la muerte de Jesús (Centro de Memoria Historica, 2018), y representa así a las mujeres que siendo madres, esposas, hermanas o hijas han sufrido de la pérdida de sus seres queridos a causa de la violencia.

En una segunda etapa, sobre telas de grandes dimensiones fueron pintados, con participación de la comunidad, los rostros de mujeres familiares de víctimas del conflicto y partes de rostros de desaparecidos (“Magdalenas por el Cauca,” s.f.). Posteriormente fueron puestas en balsas de guadua sobre las aguas del río Cauca desde la población de Cartago, Valle, puestos a la suerte incierta de la corriente del río tal (figura 6) y como ocurrió con muchas de las víctimas mortales de la violencia en la región (Magdalenasporelcauca2009, 2009b).

Figura 6. Comunidad participando



Fotografías tomadas por Rodrigo Grajales y publicadas en la página de Magdalenas por el Cauca, en las que se evidencia el proceso de elaboración de los retratos sobre las telas y balsas dispuestas en el río Cauca. Magdalenas por el

Cauca (2014) *Magdalenas por el Cauca*. [Fotografía]. Recuperado de <https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

Siguiendo un trayecto a modo de procesión las balsas transportan las imágenes plasmadas en las telas, pero también hay una con una cruz, otra con carne en estado de descomposición, otra con una representación de la “llorona” que transita los caminos llorando la pérdida de sus hijos, y finalmente una en la que representa una mujer que por vivir cerca al río se convierte en testigo de decenas de muertos que han flotado en el río, la cual está hecha de redes plásticas y prendas de luto (ibíd.).

En función de contribuir a la contextualización de este proyecto se presentarán las obras: “*Mujer Cruz*”, “*La Llorona*” y “*La Ofelia*”. Consistentemente, durante la primera intervención en 2008 en una de las balsas puestas sobre el río se observa una tela pintada por Gabriel Posada en la que se presenta una mujer que se encuentra en duelo sosteniendo con una mano una cruz de color azul y una vela encendida con la otra (figura 7).

Figura 7. Balsa con obra Mujer Cruz



www.magdalenasporelcauca.wordpress.com (2008) *Magdalenas por el Cauca 2009*. [Fotografía]. Recuperado de <http://magdalenasporelcauca2009.blogspot.com/>

En la composición resaltan los tres colores de la bandera Colombiana (Magdalenasporelcauca2009, 2009a). El fondo de color rojo enmarca la figura de la mujer y simboliza la macabra tragedia que se sucede diariamente en nuestro país. El azul de la cruz alude al color de la derecha en términos políticos y por tanto está relacionada con el poder hegemónico y las instituciones políticas que por omisión permiten la perpetuación de la injusticia y la impunidad (Bohórquez, 2016). El amarillo de la luz de la vela muestra la esperanza que ilumina la lucha y la búsqueda de los desaparecidos (Magdalenasporelcauca2009, 2009b). Si bien en “*Mujer Cruz*”, la mujer retrata a madres y familiares en su perpetuo viacrucis, también simboliza esa Colombia desgastada por el conflicto y la violencia que a

pesar de su esperanza carga con la cruz de una institucionalidad estática e inoperante y con la crueldad y la barbarie de la violencia.

Durante los primeros procesos narrativos de acercamiento a la comunidad realizados por Gabriel Posada con niños y jóvenes con respecto a las fotografías del río, emergió recurrentemente el tema mitológico de *“La Llorona”*, aquella mujer que recorre los caminos llorando la muerte de sus hijos (Perdomo, 2015). Fue a partir de esta leyenda y su correspondencia con la situación de decenas de mujeres colombianas que Yorlady Ruíz y miembros de la comunidad de Guayabito construyeron conjuntamente una representación de este personaje con algunos materiales simples, cotidianos e incluso naturales (Ibíd.)(figura 8). Así, durante el proceso los participantes fueron introducidos al arte povera (arte pobre) con el objetivo de reconocer y aprovechar los potenciales materiales que ofrece el entorno como madera, hojas, rocas, vegetales, telas, materiales de desecho, etc., para la realización de las obras. Es así como la instalación *“La Llorona”*, una figura de luto con un traje negro lleno de lágrimas es puesta sobre las aguas del Cauca (Bohórquez, 2016).

Figura 8. “La llorona” sobre las aguas del río Cauca (Continuación)



Magdalenas por el Cauca (2014) *Magdalenas por el Cauca*. [Fotografía]. Recuperado de <https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

Finalmente, la obra “*La Ofelia de Trujillo Alba Isabel Giraldo*” es una de las intervenciones más representativas de la segunda versión del proyecto correspondiente al año 2010. Ésta se compone de 25 retratos de desaparecidos arrojados al río Cauca durante la curva más aguda de la masacre de Trujillo (figura 10). Los retratos fueron pintados por familiares de las víctimas de la desaparición forzada, y juntos conforman la túnica del fragmentado cuerpo de “Ofelia” cuya cabeza y manos, esculpidas por Juan Salazar Sierra componen una imagen que se presenta como semblanza de la escultura “Ofelia” de Everett Millais, que presenta un personaje de Hamlet que tiene un destino trágico ahogándose en un río (“Magdalenas por el Cauca”, s/f). Dicha cabeza y manos se muestran como partes de un cuerpo que no está completo. El retrato del padre Tiberio Fernández Mafla, también asesinado, se destaca por tener un fondo rojo; está ubicado en la

parte superior y se visualiza como miembro importante de una comunidad fracturada por la violencia en donde muchas familias han sido fragmentadas por la pérdida de uno o varios de sus miembros (Perdomo, 2015).

Figura 9. Obra La Ofelia



Magdalenas por el Cauca (2014) *La Ofelia de Trujillo* [Fotografía]. Recuperado de <https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

La imagen del padre muestra en sus manos los estigmas de Jesucristo sugiriendo el sacrificio del padre por sus feligreses, y así de alguna manera se presenta como otro “cristo”, lo que muestra la gran influencia del aspecto religioso en las obras y rituales que acompañan las intervenciones.

Aun cuando las obras presentadas en este documento hacen parte de Magdalenas por el Cuaca Primera versión (2008) y Segunda versión (2010), cabe

aclarar que el proyecto ha trascendido con su participación en documentales y ha sido generador de posteriores propuestas, la gran mayoría relacionadas con la masacre de Trujillo en el Valle del Cauca.

1.1.3 El Costurero Kilometros de Vida y Memoria. En el proyecto “*El Costurero Kilómetros de Vida y Memoria*”, participan 20 mujeres víctimas de diversos hechos del conflicto armado, provenientes de diversas zonas de Colombia, entre ellas Chocó, Guajira y Soacha (“Costurero de la memoria”, 2016). El proyecto inició en el año 2007 como parte de las acciones de asociaciones y organizaciones sociales (“El costurero de la memoria”, 2013). Al respecto Francisco Bustamante, uno de los promotores del proyecto, menciona que este proceso inició “a partir de una convocatoria a diferentes organizaciones de víctimas como por ejemplo el MOVICE, El Centro de Atención Psicosocial, las Madres de Soacha, víctimas de desaparición forzada(...)en esta convocatoria llegaron como 35 personas, todas víctimas”(Diana Vargas, 2013). En ese sentido el proyecto inició con la colaboración de Fundación Manuel Cepeda Vargas, la Asociación Minga, el Centro de Atención Psicosocial (CAPS), con el apoyo del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación (Gundestrup-Larsen, 2014). Las mujeres participantes se reúnen todos jueves en las instalaciones del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación para bordar como forma de combatir el olvido (figura 10), siendo una de sus metas realizar una gran colcha que pudiera cubrir el Palacio de Justicia para hacer una denuncia con respecto a las omisiones y carencias

institucionales para ofrecerles verdad, justicia, protección y reparación integral (“Costurero de la memoria”, 2016).

Para tal fin, en las sesiones del proyecto cada una de las costureras realiza sus propias costuras, pero también las mujeres participan de diversas actividades tales como talleres en los que se involucran la comunicación y expresión de emociones en relatos que después se trabajan de forma visual en dibujos o de forma oral en canciones (“El costurero de la memoria”, 2013).

Claramente este tipo de ejercicios permiten un abordaje de lo emocional y de lo testimonial, pero también afianza el trabajo de composición estética, de tal forma que las participantes pueden proyectar aspectos referentes a la organización de los elementos, el uso de colores y demás que redundan en lo que se plasma en la tela. Consistentemente, con la ayuda de artistas invitados, dentro del espacio del costurero también se propone la música, la danza y la literatura como formas alternativas de hacer representación simbólica de experiencias y vivencias significativas (Ibid.).

Figura 10. Mujeres víctimas bordando en el costurero.



Semana (2017) *El costurero de la memoria que reúne a las víctimas del conflicto*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/telares-victimas-del-conflicto-se-reunen-para-tejer/520828>

Son muchas las telas que han sido cosidas en el espacio del costurero y muchos los testimonios plasmados. Testimonios y telas hacen referencia a diferentes aspectos que subyacen de las experiencias y la participación de las víctimas en el costurero. La tela que se muestra a continuación (figura 11) no solamente cuenta un testimonio, también se constituye como una denuncia ante la inoperancia de la justicia en el país.

Figura 11. Bordado de Carmen Gómez Romero.



Reconciliación Colombia (2014). *Costurero de la Memoria*. [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ABxbROIL1bA>

En entrevista para Reconciliación Colombia (2014) en el video “Costurero de la Memoria” Carmen Gómez Romero quien hace parte de la asociación Madres de Soacha narra lo que representan los bordados en su tela:

En esta tela que ven acá es la historia donde quedó en Ocaña, Norte de Santander mi hijo. Aquí como ven es el edificio del juzgado, los escritorios donde van los jueces. ¿Por qué están las sillas vacías? Porque las audiencias siempre las han dilatado.

La tela muestra un conjunto de casas organizadas que representa la población de Ocaña y a sus afueras localizado dentro de la composición en la esquina superior izquierda se observa un campo con árboles y flores, y debajo unos cuerpos, entre los que se encontraba el del hijo de la señora Carmen. De igual forma, en el centro de la composición y como lo expresa en su testimonio, aparece el edificio del juzgado cuyas sillas vacías simbolizan la ausencia de justicia ante los requerimientos de las madres dolientes (Reconciliación Colombia, 2014).

De la misma entrevista realizada por Reconciliación Colombia (2014) se pueden también obtener testimonios que dan una idea sobre los procesos de elaboración del duelo que ocurren en este espacio. Específicamente, la participante y miembro de la asociación MOVICE, Blanca Nubia Díaz quien perdió a su esposo e hija a causa de la violencia, reportó en cuanto al proceso que:

Al bordar uno está plasmando como las ideas, los pensamientos, las tristezas (...) entonces aquí las mujeres nos ponemos a tejer, a contarnos las historias, como nos pasó cuando la violencia, cuando nos asesinaron a nuestros hijos, cuando nos sacaron de nuestro territorio, entonces uno cuenta y ellas nos cuentan, nos constamos las historia y ahí uno se llena como de fuerza y alegría y uno adquiere como mucha berraquera para seguir adelante y para luchar y ser una persona fuerte. No es que es

olvidar porque uno está en la memoria, uno los tiene en la memoria, pero es como tranquilizarse un poco con estos tejidos.

Adicionalmente, Blanca Nubia Monroy perteneciente a la Asociación de Víctimas Madres de Soacha comentó:

Y esta tela es algo, lo que hace que se fue mi hijo es algo bonito que encontré para distraerme, y ósea me enfoco totalmente, me meto a coser y a mí se me olvida todo lo que hay alrededor mío, ha sido como una terapia muy bonita. (Reconciliación Colombia, 2014)

El proyecto ha trascendido de tal forma que se han ido abriendo espacios para desarrollar el proyecto en otras partes del país, reafirmandose así la necesidad de constituir espacios donde las víctimas puedan compartir sus testimonios al tiempo que se acompañan colectivamente (El Espectador, 2016). Al respecto es importante referenciar la articulación existente con la Fundación Tierra Patria, una organización de mujeres afrocolombianas de la Costa Caribe, quien trabaja con aproximadamente 200 mujeres desde hace más de 15 años fomentando una pedagogía de la paz y el respeto por los derechos humanos, y quienes desde el 2014 han comenzado a incluir dentro de sus actividades el tejido con asesoría en espacios formativos sobre diseño gráfico, pintura y grabado (Ibíd.).

Otro aspecto sobre la trascendencia de este proyecto es que al igual que en “Galería Somos Tierra” y “Magdalenas por el Cauca”, el proyecto se ha hecho presente en otros contextos tales como el de colegios distritales y universidades, donde se han llevado a cabo actividades pedagógicas de visibilización de los hechos y de las víctimas. Esto ha representado para este grupo de mujeres un

acto dignificante e incluso algunas lo han referenciado como reparador (“Costurero de la memoria”, 2016; Rubiano Pinilla, 2015).

A modo de ejemplo se puede mencionar el trabajo de “pedagogía de la memoria” realizado con universidades. Específicamente uno de los capítulos del programa “Cuenta a Ver” producido por la Unidad de televisión, Escuela de medios para el desarrollo de la Facultad de Ciencias de la comunicación de la Universidad del Minuto de Dios, se muestra la participación de estudiantes de esta universidad en los costureros. De esta forma se evidencia como Virgelina Chará, representante de legal de la Asociación para el desarrollo integral de la mujer, la juventud y la infancia dirigió un taller para que los estudiantes elaboraran sus propias telas y tuvieran la experiencia del costurero (UTV Esmedios UNIMINUTO, 2017). Este tipo de actividades han sido reconocidas local, nacional e incluso internacionalmente, y en este sentido se puede dar cuenta de la mención de honor del premio Francoaleman de derechos humanos otorgado al proyecto en el año 2015 (costurerodelamemoria bogotá, 2016).

Volviendo a la meta de cubrir el Palacio de Justicia con las telas bordadas, el 3 de diciembre de 2016 este objetivo se consumó con docenas de telas provenientes de diferentes costureros en el país (figura 12). Algunos de los territorios que se hicieron presentes a través de sus telas fueron El Placer (Putumayo), Bojayá (Chocó), Montes de María (Bolívar), Mampuján, en María La Baja (Bolívar), Sonsón (Antioquia)(El Espectador, 2016).

Esta acción se presenta como un gesto que expresa que la memoria debe estar presente para la consecución de la justicia, que ha sido ineficaz en relación

con muchos de los casos objeto de los testimonios plasmados en cada tela. Sin embargo, muchas telas contienen un mensaje de esperanza por la paz y se pensaron como una manera en que las víctimas se proyectan hacia el futuro cerrando ciclos de sanación (Ibíd.).

Figura 12. Telas del Costurero envolviendo el Palacio de Justicia.



Redacción Judicial del Espectador (2016). *La historia del tejido que envolvió el palacio de Justicia*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/historia-del-tejido-envolvio-el-palacio-de-justicia-articulo-668883>

La dimensión del tejido representa el largo camino transitado por las víctimas dentro de su proceso de huir de las amenazas y el inminente riesgo (“El costurero de la memoria”, 2013). En este sentido, se vuelve a encontrar el elemento territorial como aspecto de gran importancia para entender el drama de la violencia

asociada a un profundo despojo forzado de seres queridos, de comunidades y de lugares donde, previo a los hechos violentos, sus vidas se desarrollaban y donde se desarrollaron los recuerdos traumáticos.

1.2 REFLEXIÓN EN TORNO AL ARTE PARTICIPATIVO COMO PRÁCTICA CONJUNTA CON VÍCTIMAS.

Como se puede evidenciar, más allá de las notorias diferencias, existen también varias similitudes y puntos comunes entre los proyectos, lo cual a su vez permite identificar y entender varios aspectos relevantes con respecto al arte participativo.

Consecuentemente, un primer elemento necesariamente destacable es la vinculación directa y activa de las comunidades y de las personas víctimas en las diferentes etapas del proyecto: explorativa o pre-generativa, de creación de las obras, y de presentación o exposición. Este principio de inclusión y trabajo mancomunado con las víctimas supone una ruptura de la brecha artista-comunidad, lo cual a su vez significa un giro epistémico donde se transita de un paradigma en el que la comunidad observa, al paradigma donde la comunidad participa activa y trascendentalmente (Bishop, 2012). En éste último, el artista es un facilitador que escucha, no con el mero interés de obtener información que pueda llevarlo a un planteamiento estético, sino como generando un espacio de apertura sensible necesario para aquellos y aquellas quienes con la violencia fueron sometidos al silencio y al olvido. Más aún, dicho espacio de escucha es

también una comunicación sensible que viabiliza la construcción de un lenguaje común (Perdomo, 2015), en el que a partir de los testimonios y las narrativas de las víctimas se consolidan las significaciones y los mensajes emotivos y ricos en detalles culturales, que luego serán parte esencial de las obras.

Ahora bien, este reconocimiento y afianzamiento de mensajes, discursos y lenguajes comunes conjugados con diversos elementos cotidianos y culturales, no implica una homogenización de valores, vivencias y significados, sino que por el contrario se entreteje a partir de la pluralidad (Sarlo, 2005; Urbano Guzmán, 2016), siendo este aspecto un importante segundo principio reconocible dentro de los proyectos presentados.

En el caso de “Galería Somos Tierra”, la pluralidad se puede evidenciar en la multiplicidad de temas que se abordan bajo el mismo eje central de lo que es ser víctima de fenómenos de violencia. Específicamente podemos recordar el tema de las implicaciones de las dinámicas de la violencia sobre la economía local en la obra “El Festival del Frijol”; el tema del irrespeto hacia los símbolos y lugares religiosos, y de igual forma la indiferencia social y la normalización de la violencia por parte de los medios masivos de comunicación, en la obra “El Fresco”; la vulneración de las presunciones culturales y la violación a los símbolos sagrados, en la “La Virgen del Tarra”; la denuncia de la impunidad en la que los ríos se convierten en fosas comunes, en la obra “El Río de las Tumbas”; y finalmente la muerte y de nuevo la utilización de los ríos como mecanismos para desaparecer cuerpos, en la obra “La Herida”. Claramente, subyacente a la variedad de temas, se pueden encontrar diversos testimonios y vivencias traumáticas asociadas a

cada uno de estos tópicos, lo cual redundante y sirve de ejemplificación confirmatoria de este principio de pluralidad.

En el caso de “Magdalenas por el Cauca”, al igual que en “Galería Somos Tierra”, el pluralismo también recae en los temas de las obras, mientras que en “Costureros de Memoria” la pluralidad se da de una forma más directa, en el sentido en el que cada una de las mujeres plasma sus vivencias y testimonios siendo el producto final la única forma en la que se englobarían todas las diferentes subjetividades. Concretamente en “Magdalenas por el Cauca” encontramos temas como: el duelo y la ausencia, en obras como “La llorona”; la violencia política, en la obra “Mujer Cruz”; la fractura social a causa del asesinato de miembros de la comunidad, en la obra “La Ofelia”.

En contraste, en “El Costurero de Kilómetros de Vida y Memoria” el tejido de Carmen Gómez Romero denuncia la inoperatividad de las instituciones de justicia, mientras que en el tejido de Blanca Nubia Díaz se aborda el proceso de duelo asumido en los talleres y las sesiones de trabajo del proyecto.

Como se puede evidenciar a partir de lo anterior, la pluralidad supone la apertura y respeto por la multiplicidad de memorias, vivencias, sentires y significaciones que en conjunto representan un solo drama: el de ser víctima de la violencia en el marco del conflicto armado colombiano. Coherentemente, también es claro que se presenta una recurrencia de varios temas, lo cual permite pensar que más allá de las subjetividades, la tipología de los hechos y de los efectos experimentados por las víctimas tienen muchos rasgos comunes, que también

guardan relación entre sí, lo que confirma que la pluralidad no va en contravía de la construcción de lenguajes comunes en los proyectos artísticos.

Consistentemente, la importancia de la pluralidad en estos proyectos devela y deriva en otro aspecto fundamental: la multidimensionalidad. Al existir una variedad de experiencias traumáticas, no solo se hacen evidentes lo que en los proyectos se puede reconocer como los ejes temáticos, casi siempre abordados y expuestos desde los hechos y los efectos de los fenómenos de violencia, sino que complementariamente se sugieren simbólicamente y se evidencian explícitamente también los diversos impactos sobre las dimensiones personales y sociales.

Claramente hablar de dimensiones nos evita caer en una frivolidad temática al tiempo que se constituye un sentido de profundidad y complejidad (Morin, 2006), en la que se procura llegar a comprender los diferentes aspectos que hacen de los fenómenos de violencia algo definitivamente doloroso, desgarrador y traumático. Con lo anterior se quiere decir que las pérdidas y las vulneraciones no se pueden ver de forma simplista de tal modo que se reduzca a una representación temática de la ausencia o del despojo, sino que es justo y pertinente asumir aquellas interrelaciones entre diferentes aspectos que se han visto significativamente afectados de forma simultánea a partir de un hecho en particular, o como una sucesión de hechos sistemáticos, en los que ocurre y se reitera la victimización a causa de la constante pérdida, despojo y falta de garantías efectivas para la no repetición. Al respecto se puede resaltar lo planteado por Morín en cuanto a que “el ser humano es a la vez biológico, síquico, social, afectivo, racional [y que] la

sociedad comporta dimensiones históricas, económicas, sociológicas, religiosas” (Morín, 2006, p.40).

En cuanto a “Galería Somos Tierra” podemos recordar como en la obra “El Festival del Frijol” se visibiliza la vulneración conjuntamente sobre las dimensiones económica, territorial y cultural. En el proyecto “Magdalenas por el Cauca” podemos referenciar como en la obra “Mujer Cruz” se resaltan las dimensiones política y psico-emocional. Finalmente, en “El Costureros Kilometros de Vida y de Memoria” podemos evidenciar como en general se desbordan las dimensiones psico-ecomocional y social.

La profundidad que se alcanza al tener claro que lo pertinente en los procesos de arte participativo no es lo que se hace entender o de lo que trata la obra, sino lo que se representa en términos de lo que constituye la esencia de dicha obra. De esta forma la obra no solo es lo que se puede percibir y entender sobre su temática, sino que dichos elementos no son separables de sus significaciones sensibles, las cuales están inevitablemente determinadas en relación a las dimensiones afectadas, definiéndose así su esencia fundamental frente a la experiencia y el contexto (Morin, 2006) de lo que es ser víctima. Adicionalmente, como bien lo señala Urbano-Guzmán: “una visibilización más profunda de las víctimas, pues contrarresta el efecto de normalización y naturalización que producen los medios masivos de comunicación sobre ellas.”(Urbano Guzmán, 2016, p. 91).

Ahora bien, el hecho que desde los proyectos de arte participativo se procure integrar de forma sensible y significativa los diversos aspectos correspondientes a

los hechos, los efectos y las dimensiones impactadas durante y después de los fenómenos de violencia, no solo contribuye a la comprensión de los traumas, las ausencias y los despojos, sino que complementariamente aporta a evidenciar aquellos aspectos y formas en las que se pueden llegar a consolidar los procesos de restitución de derechos, visibilización y reconocimiento, y de justicia y reparación. Lo anterior es sin lugar a dudas muy pertinente y necesario de mencionar, sin embargo, como ya se ha indicado anteriormente, en el caso concreto de este trabajo se plantea una aproximación reflexiva limitada hacia la asimilación de duelo y la construcción de memoria desde la participación en proyectos artísticos, por lo que el abordaje en cuanto a la totalidad temas referentes al respaldo integral a las víctimas sería motivo para futuros trabajos.

Sin embargo, a partir del objetivo central del presente texto, es de interés reflexionar en torno a la forma como la multidimensionalidad también se ve reflejada en lo trabajado al interior de los proyectos de arte participativo, siendo que se pueden identificar tres dimensiones de gran relevancia: lo testimonial, lo simbólico y lo pedagógico.

Comenzando por lo testimonial es necesario decir que esta dimensión se refiere al sentido que se le atribuye a las experiencias victimizantes en cuanto a su temporalidad, localización y demás características sociales y emocionales de los hechos, así como de la información faltante e incierta (Culma-Huerfano, Enciso-Andrade, González-Cañón, & Lara-Gutiérrez, 2017; Urbano-Guzmán, 2016).

En las obras presentadas de la “Galería Somos Tierra” podemos encontrar cómo a través de la utilización de objetos de uso diario como las canoas, de

símbolos religiosos, e imágenes de lugares comunes en la comunidad como las iglesias, lo testimonial redunda en torno a aquellos aspectos que en términos generales se pueden clasificar dentro de lo cultural y de lo cotidiano.

Esto no significa que estos aspectos sean los únicos que figuran o son relevantes, sino que estos aspectos se reiteran al ser aquellos a los que se asocia la temporalidad y localización de los hechos victimizantes, y en ese sentido contextualizan las denuncias y las ausencias narradas por las víctimas. En ese sentido las narrativas testimoniales dan cuenta de aquello que resulta doloroso, de aquello que fue vulnerado, donde lo corpóreo y lo físico presenta interdependencia con aquello intangible, siendo ambos aspectos igualmente valiosos. Es decir que cuando se atenta contra los símbolos religiosos no solo se atenta contra el objeto sino sobre las ideas y el sistema de creencias al que se asocia.

Ahora bien, recordemos que durante la exposición de la galería hay víctimas que narran su testimonio, siendo esto un ejemplo de complementariedad entre lo subjetivo e individual y lo que se narra unificando una serie de diferencias subjetivas (Urbano-Guzmán, 2016). Esta dinámica reitera el rol del artista como colaborador de procesos con víctimas al hacerlas participes de un ejercicio significativamente democrático, donde las obras poseen más que una temática, una esencia.

Por otro lado, en el caso de “Magdalenas por el Cauca” el río es la localización evidente en la que las pinturas y las instalaciones mayoritariamente corresponden a relatos entorno a aspectos que dan cuenta de las fracturas sociales, siendo lo familiar especialmente importante. Ahora bien, con respecto a este proyecto

Urbano-Guzmán(2016) argumenta que al ser el río ese escenario de impunidad y de eliminación de la verdad de los hechos, lo testimonial adquiere mayor relevancia dado que son los relatos personales de los y las dolientes y de la comunidad los que dan cuenta de los hechos ocurridos, siendo esta información esencial para organizar una historia quizá siempre con elementos faltantes pero que al mismo tiempo, gracias a los testimonios, puede ser reconstruida y visibilizada en los productos artísticos. En otras palabras, en el marco de las actividades del proyecto artístico los testigos son los llamados a relatar para romper con el silencio instaurado por la violencia (Rubiano, 2015), siendo el plano de lo público donde cobra valor el testimonio y el hecho de narrar (Perdomo, 2015) porque es en éste plano en el que las narrativas operan pudiendo movilizar procesos sociales, académicos e institucionales (Rubiano, 2015).

Más aún, Urbano-Guzmán (2016) también resalta que lo testimonial puede tener un potencial importante fundamentado en la linealidad temporal propia de toda narración. Específicamente la autora plantea que al tener los testimonios necesariamente un principio y un final (aun cuando éste no sea concluyente), durante la participación en el proyecto artístico la narrativa expuesta ofrece una percepción de cierre a la historia, resultando esto relativamente favorable para los y las dolientes y su comunidad. Claramente esta idea puede ser debatible, pero lo que en el fondo resulta importante en este postulado es la legitimidad que se le da al testimonio y a quien lo narra en un contexto donde el silencio se impuso como ley y en un país acostumbrado a normalizar la violencia y la impunidad (Urbano-Guzmán, 2016).

Similarmente a como ocurre en “Magdalenas por el Cauca”, en “El Costurero Kilómetros de Vida y de Memoria” las narrativas gravitan en torno a lo familiar y consecuentemente a la experiencia de duelo, pero también en cuanto a la inoperatividad institucional. Sobre lo primero es claro que lo testimonial se desarrolla desde los sentimientos y su expresión, la cual se consume y dinamiza en los tejidos cuyo objetivo es el de generar una sintonía y empatía (Culma-Huérffano et al., 2017) que resulte en formas concretas de respaldo social, en combatir la estigmatización y en favorecer una reparación simbólica (“Costurero de la memoria”, 2016). En cuanto a lo segundo, lo testimonial se organiza en función de denunciar y exigir mediante narrativas en las que evidentemente se localizan los hechos donde se originan las omisiones institucionales. En este sentido, como lo señalan Culma-Huérffano et. al. (2017) las memorias sobre la carencia de funcionalidad institucional plantean también la problemática de intenciones y metas de la víctimas en cuanto a los procesos de justicia de los que deberían ser beneficiarios, pero que al no tener una respuesta efectiva por parte de las entidades responsables perpetua el reto de la invisibilización y de la implementación de las medidas pertinentes en cuanto a sus derechos.

Sin embargo, el impacto de la narrativa no se limita a la denuncia y exigencia de atención, y al ser los bordados y cosidos un producto que puede permanecer a lo largo del tiempo, los testimonios planteados no solo se legitiman y hacen visible a las víctimas y su realidad sino que son asequibles para futuras generaciones, con lo cual el testimonio trasciende y genera referentes personales y colectivos de memoria (Culma-Huérffano et al., 2017).

Hasta este punto se ha abordado la dimensión testimonial, buscando así entender cómo ésta hace parte fundamental de las narrativas que se desarrollan en las obras artísticas de los proyectos de arte participativo. Esto nos permite ahora reflexionar en torno a lo simbólico, dado que este aspecto se refiere a los rasgos y los gestos estéticos, el uso intencionado de objetos, y las significaciones que se entretajan con aquellas narrativas fundamentadas en lo testimonial.

En ese sentido lo testimonial se puede activar, dinamizar y plasmar en una gran variedad de formas, y las obras se constituyen tanto con elementos materiales, como con lo intangible, sea esto recuerdos, creencias o emociones, que los y las participantes integren desde sus cotidianidades y desde sus vivencias. Así, los rasgos y gestos estéticos se consolidan a partir de aquellos lenguajes comunes que se construyen conjuntamente entre los artistas y la comunidad co-creadora.

En el caso de “Galería Somos Tierra” el lenguaje común está caracterizado por las instalaciones multi-temáticas en las que se reduda en el involucramiento de lo cotidiano y de lo cultural, para así retratar, contextualizar y acercar a los y las asistentes a las exposiciones sobre los hechos y los efectos de la violencia. En “Magdalenas por el Cauca” el lenguaje común se configura entorno al volver al río para disponer en éste las instalaciones construidas con elementos de uso cotidiano, con significaciones acerca de los vejámenes cometidos y sus impactos, y las pinturas que visibilizan el duelo y la ausencia de los familiares de los desaparecidos. Finalmente, desde el proyecto “Costurero Kilómetros de Vida y de Memoria”, las narrativas convergen y se desarrollan estéticamente entorno a las

telas y los cosidos que representan explícitamente sitios, hechos y personas, con las cuales se da cuenta de las denuncias y se visibilizan las vivencias de las víctimas.

Adicional a estas características, el lenguaje común también está definido por aquello que se puede reconocer como “el ritual” o “la ceremonia” en la que las obras son expuestas o en los espacios donde estas se consolidan. Es decir que se hace relevante tanto el producto de un trabajo mancomunado como el espacio y el momento en que las obras se hacen públicas. Estas “ceremonias” o “rituales” se dotan de metáforas significativas que igualmente corresponden a aquello que se aborda, se trabaja y se resignifica. En “Magdalenas por el Cauca” la metáfora aparece en el uso de figuras literarias como “La Llorona” o “La Ofelia”, y complementariamente se consuma la resistencia al olvido y se resignifica el río en el ritual de poner a flotar los homenajes, las denuncias y las procesiones de duelo, en el mismo río donde antes flotaron los cadáveres y las señales de los hechos de violencia. En “Costurero Kilómetros de Vida y de Memoria”, el espacio y el momento de coser se reconstruyen las historias procurando unir y dar sentido a aquellos hechos, pero también a las incertidumbres. Adicionalmente, la metáfora de construir y de unir en este proyecto también se configura entorno a las relaciones y vínculos sociales que se afianzan entre las mujeres, y con los actores institucionales y académicos quienes respaldan los procesos de las mujeres. Finalmente, en “Galería Somos Tierra” las situaciones contextualizadas, así como lo que se sugiere y se plantea estéticamente por el artista se complementan con lo concreto, directo y explícito de los testimonios compartidos simultáneamente por

las víctimas, convirtiéndose la presentación en un ejercicio integral, emotivo y significativo de visibilización.

Según lo reflexionado hasta este momento, lo simbólico en los proyectos de arte participativo trasciende de lo que se representa, es decir del producto artístico como tal, siendo también de gran importancia el “de qué forma” se representa, involucrando esto un “dónde” y un “cómo” se representa. Lo anterior denota un ejercicio potente de participación al integrar los lugares y al manejar mensajes contundentes y democráticos sobre los que participan las víctimas y las comunidades, siendo así más que un mero ejercicio productivo.

Ahora, en cuanto dicha trascendencia de lo simbólico en los procesos de arte participativo, es necesario también referirse a la relación con los objetos que se usan en el proceso creativo. Como se ha evidenciado a lo largo de la presentación de los proyectos y de la presente reflexión, los objetos son cotidianos o con connotaciones culturales, lo que significa que son objetos que los y las participantes integran desde sus contextos y que de por sí pueden tener una carga emocional al representar memorias, hechos o historias muy personales. Lo relevante frente a esta vinculación y uso de los objetos está en la intervención y la transformación que se lleva a cabo sobre éstos, dando paso a un abordaje de las memorias, de las historias, los hechos y de las emociones que luego, en el momento de creación de las obras, puede resultar en la re-significación sobre los objetos y de las memorias. Claramente dicha re-significación se da en función de la intencionalidad que los y las participantes establezcan: ya sea visibilizar o denunciar. Es decir que, al intervenir los objetos cambia también su funcionalidad

cotidiana o de algo muy privado y emocional, y en las obras pasan a ser objetos de contemplación (Perdomo, 2015).

Más aún, volviendo a la exposición o la “ceremonia” donde se visibilizan las obras, el hecho de abordar y volver lo privado en algo público les permite a los y las participantes “ver desde afuera” ese proceso significativo, siendo esto importante para procesos de aceptación y elaboración de duelo (Culma-Huérffano et al., 2017).

Así, a partir de lo descrito en cuanto a la dimensión simbólica en los proyectos de arte participativo, se puede decir que lo simbólico trasciende de lo que se ve en los productos creativos, en lo representado en las obras, dado que, como se ha venido argumentando, las significaciones plasmadas denotan un trabajo, un proceso sensible y con sentido, siendo esto consistente con lo planteado por Bishop (2012) cuando afirma que en el arte participativo:

Se enfatiza sobre un proceso más que sobre una imagen definida, un concepto u objeto; y se tiende a valorar lo que es invisible: la dinámica de un grupo, una situación social, un cambio de energía y una toma de conciencia. (p. 6).

Ahora bien, en cuanto a la dimensión pedagógica esta ocurre en dos momentos diferentes: durante el proceso de construcción de las obras y durante la exposición o presentación de las mismas. En este sentido, recordemos que, en la sección de presentación de cada proyecto se especifican las diversas acciones que se llevan a cabo desde los mismos, y en cada uno podemos encontrar acciones de asistencia dentro las que se incluyen las actividades pedagógicas en

torno a temas de derechos humanos y también talleres orientados a procesos de expresión, comunicación, desarrollo narrativo y estético. En el primer eje temático se puede identificar como objetivo la legitimación de las víctimas y de sus realidades al tiempo que hay un compromiso con informar a los y las participantes sobre sus derechos y sobre los procesos de restitución de derechos, justicia, y reparación integral a los pueden acceder. Claramente estas actividades representan un beneficio para las y los participantes dado que, valida su condición de víctimas, confrontando así fenómenos como la invisibilización, la estigmatización e incluso la culpabilidad y la vergüenza que algunas víctimas sienten con respecto a su realidad, esto último como resultado de las amenazas y la violencia psicológica de los agresores e incluso por las carencias o inoperatividad institucional (Culma-Huérano et al., 2017).

Por otro lado, las actividades enfocadas en la expresión, comunicación y desarrollo narrativo y estético complementan y contribuyen significativamente a las actividades de creación artística, permitiéndole a los y las participantes comprender la pertinencia que tienen los procesos de creación artística en tanto se consolidan como formas de reparación simbólica (“Costurero de la memoria”, 2016; Rubiano Pinilla, 2015) significando esto la validación de sus testimonios, sus denuncias y sus intereses. Claramente en estas actividades las víctimas también tienen la posibilidad de desarrollar sus potenciales estéticos, siendo estos espacios aquellos donde ponen en práctica los ejercicios creativos, y se trabaja sobre las diferentes técnicas que se integren en los proyectos.

Así, estas actividades le ofrecen a los y las participantes el acceso a contenidos de gran importancia y de un potencial beneficio, el aprendizaje y afianzamiento de técnicas de desarrollo y creación artística, pero también, y sobre todo, son espacios de apertura y expresión emocional, espacios donde emergen legítimamente los cuestionamientos, los testimonios y los sentimientos de dolor y desolación al tiempo que encuentran “La esperanza y condiciones de exigibilidad de derechos a la justicia y la reparación” (Herrera & Jeritza Merchán Díaz, 2012, p. 6).

Complementariamente, podemos encontrar las actividades que se llevan a cabo para exponer o visibilizar los proyectos de arte participativo, en los cuales los y las participantes interactúan principalmente con estudiantes de colegios y de universidades. En estos espacios las víctimas tienen la oportunidad de visibilizar su participación en los proyectos, dándole sentido, legitimidad y contexto a sus realidades, pero también rescatando la importancia de recibir respaldo de parte de los diversos sectores sociales. Este último aspecto es central en la pertinencia de la dimensión pedagógica en la etapa de presentación de las obras y del proyecto, dado que, al igual que en las “ceremonias” o “rituales” mencionadas en la sección de la dimensión simbólica, es en este tipo de momentos en los que se consuman muchas de las intenciones u objetivos tales como la resistencia al silencio y al olvido, la denuncia y lógicamente la visibilización legítima de sus realidades.

Adicionalmente, en estos espacios hay un encuentro intergeneracional importante para el proyecto de construcción de memoria, dado que se da un proceso informativo que puede trascender a proyectos de educación para la paz, u

educación en el postconflicto, en los que testimonios de las víctimas dan cuenta de los aspectos referentes a verdad, justicia, reparación y reconciliación. De esta forma se construyen consensos sociales con respecto a la pertinencia de la memoria y de la necesidad de que ésta cada vez se conozca más ampliamente, y sobre los desafíos y la responsabilidad de la sociedad en aportar a la reparación de las víctimas (Ortega-Valencia, 2015; Sarlo, 2005).

A partir de lo expuesto en cuanto a la dimensión pedagógica, es posible entonces concluir que estas acciones suponen procesos reflexivos, sensibles, evocadores, y de reconocimiento y aceptación de los hechos victimizantes, así como el replanteamiento, la redimensión y la revalorización de la propia vida (Culma-Huérffano et al., 2017), en la que se potencian y fortalecen la construcción de vínculos sociales al tiempo que se confronta la estigmatización y las condiciones de revictimización. De igual forma los profesores o talleristas aportan a la dignificación a partir de actividades contextualizadas y asociadas a los intereses y necesidades y las problemáticas concretas de los y las participantes (Ortega-Valencia, 2015). De esta forma se valida de nuevo el planteamiento de Bishop (2012) expuesto anteriormente en cuanto a los procesos, a la valoración de lo intangible, a las dinámicas de grupo y a la toma de conciencia.

Como se puede evidenciar las tres dimensiones interactúan, se sobreponen entre sí y se complementan. Así, lo testimonial y lo simbólico se consolidan como narrativas que se trabajan y se desarrollan en las acciones pedagógicas; en los espacios pedagógicos y de abordaje y elaboración de lo simbólico se consuman las intencionalidades que legitiman lo testimonial; lo testimonial se constituye

como el fundamento esencial de lo que se aborda en las actividades pedagógicas y de lo que se asocia a una representación visual, plástica o performativa; Lo simbólico se constituye como la consolidación de las significaciones y los sentidos asociados a los testimonios abordados en los espacios pedagógicos.

Ahora bien, hay un aspecto sumamente importante que emerge a partir de la reflexión sobre estas dimensiones: la intencionalidad. Este elemento, subyace y trasciende cada dimensión, cada aspecto y cada acción. En otras palabras, la intencionalidad es el punto de anclaje de cada actividad, de los ejes temáticos, las representaciones elaboradas y de las significaciones. Más aún, la relevancia de la intencionalidad también recae en las convergencias y las motivaciones compartidas, que facilitan la emergencia de lenguajes comunes y son el sustento del trabajo mancomunado.

Consistentemente, la consumación de una intencionalidad puede llevar a la consumación de otros objetivos asociados. A modo de ejemplo se puede referenciar cómo a partir de llevar a cabo la creación de obras cuya intención principal sea denunciar los hechos y la impunidad, simultáneamente se visibiliza la realidad y el padecimiento de las víctimas, y a su vez la exposición de los proyectos se consolida como un ejercicio de construcción de memoria.

Lo anterior hace posible evidenciar una vez más la interrelación entre elementos, identificada a lo largo en esta sección, con lo cual podemos también insistir en la potencia de los ejercicios de creación estética dada la profundidad y complejidad resultante de dichas interrelaciones.

Dicho esto, es necesario volver al rol de los-las artistas abordado al inicio de esta reflexión, en tanto son ellas y ellos quienes, a partir de la empatía y la solidaridad con las víctimas, facilitan la ocurrencia de los espacios previamente descritos donde se llevan a cabo la diversidad de acciones profundas, trascendentes, emotivas, evocadoras, significativas y creativas.

Esto nos permite concluir que los proyectos de arte participativo suponen la consecución de procesos activos de vinculación, donde emerge una intencionalidad compartida, es decir un sentido o propósito específico, el cual para este caso se enmarca en los procesos sociales con víctimas, llegando así a resaltar lo planteado por Bishop (2012) quien argumenta que en los proyectos de arte socialmente comprometido o colaborativo el artista es un colaborador o generador de situaciones, y la comunidad o la audiencia entra a ser coproductora partícipe de la obra, haciendo del arte una parte mucho más vital de la vida social.

2. APROXIMACIÓN HACIA LA COMPRESIÓN DE LAS IMPLICACIONES DE LA PARTICIPACIÓN DE VÍCTIMAS DEL CONFLICTO ARMADO EN PROCESOS DE ARTE PARTICIPATIVO.

La participación de las víctimas del conflicto armado en proyectos que involucran como eje central un proceso de creación artística, lleva a la consolidación de experiencias, que sin ponerlo en términos jerárquicos, van más allá de lo estético, o mejor dicho, también comprometen, activan y dinamizan lo psíquico y lo social (Morin, 2009; Ortiz, 2014). Lo anterior redundo pues, no solo en el carácter interpretativo, representativo y constructivo de simbologías sensibles propio de los ejercicios artísticos, sino que adicionalmente despliega el carácter ético contenido en la pertinencia de las actividades, siendo que se potencian de forma práctica las diferentes intenciones y propósitos de denunciar, elaborar un duelo o visibilizar situaciones de injusticia y violencia, con lo cual emergen la humanización, la dignificación y la reparación durante la consecución de las actividades y como resultado de las mismas (Rubiano Pinilla, 2015).

Estos aspectos son de gran importancia dado que aluden directamente a procesos totalmente necesarios para las víctimas y además permiten que el tema se extienda al plano de lo institucional, como por ejemplo resaltando la responsabilidad estatal en ofrecer garantías de justicia, reparación y protección ante condiciones de re-victimización o repetición de la violencia.

Si bien estos aspectos asociados a lo institucional son de gran importancia y, en consecuencia, requieren ser abordados para generar una visión integral de los

procesos con las víctimas, desde el presente texto se pretenderá únicamente explorar lo referente a la experiencia estética en relación con procesos psicosociales de memoria y elaboración de duelo. Este objetivo corresponde al área de estudio dentro de la cual se enmarca este texto, es decir el estudio del arte, desde donde se hace énfasis en el arte participativo en contextos de conflicto y violencia, y finalmente porque desde ahí se retoman los proyectos artísticos presentados anteriormente con el fin de generar una reflexión soportada en la identificación y abstracción de aquellos elementos que permitirán aproximarse a la comprensión de las implicaciones psicosociales que tiene para las víctimas el participar en proyectos artísticos. Así pues, se procederá a examinar y reflexionar en torno a la construcción de memoria y posteriormente con respecto al abordaje del duelo.

A partir de los proyectos artísticos expuestos: Galería Somos Tierra, Costureros kilómetros de Vida y Memoria y Magdalenas por el Cauca, podemos encontrar que existen varios elementos comunes en cuanto a la construcción y consolidación de procesos de memoria. Específicamente en Costurero Kilómetros de Vida y Memoria es evidente como las mujeres vinculadas al proyecto, por medio de las colchas, llevan a cabo una narración de su drama cuyo fin último está en dar a conocer la verdad sobre los hechos devastadores de la violencia de los que fueron víctimas.

Por su parte en el proyecto Magdalenas por el Cauca, se confronta la impunidad y el olvido asociado al uso del río Cauca como fosa común, lo que significa que el mismo río por el que un día corrían cuerpos sin vida, es el río por

el cual corrieron homenajes y sobre el que se construyeron narraciones orientadas al recuerdo sensible y emotivo.

Finalmente, desde la Galería Somos Tierra podemos encontrar una amplia diversidad de obras que involucran la multidimensionalidad de los traumas y de las huellas del despojo, no solo referentes a los seres queridos sino también a los lugares. De esta forma se hace referencia a la vulneración de varios derechos donde, ambos, lo material y lo intangible son parte esencial de la humanidad de las víctimas, lo cual nos lleva a suponer que además de la “la realidad física” de las personas y lugares importantes, la violencia destruye los vínculos emocionales que se construyen tanto en lo social y cultural, como con aquello sobre lo que hay un sentido de pertenencia territorial, siendo esto una la fuente desgarradora del trauma.

Una vez reconocidos estos ejes centrales de los procesos de memoria: testimonio, homenaje y resistencia al olvido, es necesario mencionar que el alcance de estos elementos trasciende cuando los proyectos se hacen visibles. En otras palabras, es a través de la visibilización que se consuman la denuncia, el homenaje y la resistencia a la impunidad, lo cual es un rasgo esencial de la pertinencia de los procesos de memoria. Adicionalmente, el hecho de hacer públicas las obras le permite a las víctimas consolidar nuevas motivaciones asociadas a contribuir en procesos sociales y pedagógicos a favor de la paz y la reconciliación, al tiempo que confrontan también la estigmatización que muchas veces se da desde el desconocimiento del común de la gente (“Costurero de la memoria”, 2016).

Ahora bien, los procesos de memoria histórica están vinculados a otros procesos psíquicos y sociales, internos y públicos, siendo el duelo uno especialmente representativo dado que este emerge estrechamente relacionado al recuerdo y al homenaje. Es así que el duelo es una realidad no solo en las narrativas de las colchas de las mujeres tejedoras del proyecto Costurero de Memoria, sino que también hizo parte esencial de varios talleres a los que atendieron estas víctimas en el Centro de Memoria Histórica, y claramente que surgió como tema común en las jornadas de tejido a modo de conversación, o a modo de una apertura en medio de un compartir empático.

De igual forma, esa apertura marcada por una alta emotividad y ese compartir también se pueden encontrar en Galería Somos Tierra y de Magdalena por el Cauca, siendo que en el primero las víctimas inicialmente compartían sus testimonios de despojo y pérdida afectiva, social y territorial, los cuales influenciaban directamente la construcción de las simbologías bajo las cuales se elaborarían las obras, y además durante la exposición de la galería volvían a compartir sus experiencias con los asistentes, lo cual supone una evocación no solo del recuerdo sino de los sentimientos asociados a él; mientras que en Magdalena por el Cauca, se revivían explícitamente aquellas situaciones traumáticas de las pérdidas en relación con el río.

Cuando las víctimas participantes en los procesos de creación artística se encuentran en la situación de abordar el recuerdo para luego hacerlo visible a través de las obras, están también en una situación donde pueden tomar una decisión con respecto al qué y cómo representar aquello que se consolidará como

el símbolo de una denuncia, un testimonio y como un homenaje. Esto nos permite volver al aspecto intencional característico del arte participativo, que como podemos ver no solo se da en función de un producto final sino que más bien esta soportado en las decisiones que las víctimas toman dentro del proceso con respecto a lo que evocan y el sentido que le quieren dar a dicho recuerdo.

Ahora bien, esta decisión se da dentro del proceso social de la construcción colectiva de la obra, siendo esto un aspecto definitivo para la forma como las víctimas llegan a darle sentido a su recuerdo. Concretamente las víctimas están en un espacio donde se facilita la apertura emocional y el compartir de los recuerdos y las experiencias emotivas, dado que, como ya se dijo antes, el espacio de las actividades de creación artística llega a cimentarse en la empatía que se da como resultado de la comunalidad de emociones y vivencias traumáticas.

De esta forma, se facilita, implícita y explícitamente, la identificación de las emociones, pero también hacia dónde dirigir esa sensibilidad, lo cual de por sí implica un ejercicio de aceptación e incluso de control emocional. Explícitamente las víctimas pueden decidir con qué emoción quedarse o incluso pueden re significar su emoción, de ahí que en varios casos se da una especie de rechazo hacia aquellas emociones que llevan al resentimiento, a la amargura y al malestar como por ejemplo la rabia o el odio, y pueden optar por darle cabida a la tristeza, que es ineludible pero que lleva a otras formas de entender o significar las desgarradoras heridas.

En relación con lo anterior, en reportes oficiales sobre los procesos con víctimas, tales como “Costureros de la memoria: el lugar donde las víctimas tejen su esperanza” , divulgado por la Alcaldía de Bogotá (2016), se pueden encontrar testimonios como el de Lilia, participante del proyecto, quien afirma: “Estamos contando cada una nuestra historia, porque ¿cuál es nuestra pretensión? Que se conozca la verdad desde las voces de las víctimas dejando atrás la rabia y el resentimiento” .

Hasta este punto se han identificado aspectos fundamentales de los procesos de construcción de memoria histórica y del abordaje de duelo, como lo son la resistencia al olvido, evidenciar la verdad a partir de testimonios, representar un homenaje, identificar las emociones evocadas en relación a las desgarradoras memorias y la decisión sobre la orientación que se le da a las emociones suscitadas durante las actividades de creación artística. De igual forma se ha explorado la relación entre ambos procesos, teniendo “el recuerdo” como el punto central de anclaje entre ambos.

Consistentemente, a partir de esta reflexión se devela la complementariedad existente entre ambos procesos en donde lo uno sucede lo otro. Es decir que no es posible llevar a cabo un proceso de memoria sin que exista un proceso que lidie y se enfrente al duelo, así como el abordaje y la orientación del duelo permite llegar a una construcción significativa y emotiva de la memoria. Este mutuo desencadenamiento incrementa el valor de los procesos de arte participativo al asumir la complejidad de lo íntimo, de lo social y en síntesis, de lo profundamente humano.

Ahora bien, una vez identificados y descritos estos importantes elementos sobre la relación entre los proyectos de arte participativo y los procesos psicosociales de construcción de memoria y abordaje del duelo, y además volviendo al objetivo de este trabajo de aproximarse a la comprensión de las formas en las que los proyectos de arte participativo contribuyen a los procesos psicosociales con víctimas del conflicto armado, resulta pertinente preguntar: ¿De qué forma la experiencia estética que emerge en las actividades de arte participativo desencadena y viabiliza los procesos psicosociales de memoria y abordaje del duelo?

Con base en lo expuesto sobre arte participativo, lo primero que hay que traer a colación para poder plantear una respuesta a esta cuestión es el hecho que dentro de los ejercicios que comprenden el proceso de construcción artística, tales como los talleres de narración, se hace uso de diversos elementos, tangibles e intangibles, y materiales que les permite a los y las participantes evocar aquello que, de forma entrelazada y por tanto simultánea, emergen como memorias y sentimientos.

De igual forma y como consecuencia de lo anterior, en este proceso también se aborda aquello que será representado, lo cual alude directamente a lo que, desde la multiplicidad de emociones y sensibilidades, se construye como significados que serán plasmados durante la consumación de la obra. Estos significados se relacionan estrechamente con la intencionalidad de los proyectos de construcción artística bajo la cual se da la participación en las actividades, es decir que los significados que se representan en las obras convergen con los

sentidos de finalidad sobre la participación en la creación artística y de las obras como tal.

Ahora bien, estos tres aspectos: lo que se evoca, lo que se representa y la finalidad de participar en la creación una obra artística, hacen parte fundamental de, y para, la consumación de la experiencia estética, siendo esto consistente con la conceptualización de Dewey (2005) quien refiere la experiencia estética como una vivencia que despliega lo mental, donde confluyen las emociones, creencias, figuraciones y razonamientos, pero que se consume a partir de la construcción de un sentido sobre dicha vivencia que luego, través de la manipulación de los materiales, es plasmado en la obra.

Esta conceptualización supone la existencia de un sentimiento estético resultado del proceso evocativo (Ortiz, 2014), pero también que se da en función del sentido que se pretende consumir. Adicionalmente, la relación con los materiales que se usan para la realización de la obra valida la dimensión activa y dinámica del proceso, dado que dentro de la construcción artística los y las participantes tienen la posibilidad de elaborar sus sentimientos estéticos (ibid.) a través de la significación de los objetos que componen la obra, o de la transformación del significado de los elementos preexistentes y que ya son emocionalmente significativos. Claramente esto evidencia la profundidad y la “exploración íntima” que bien podría resumirse con lo planteado por Morín cuando afirma que: “lo estético penetra nuestras almas, nuestras mentes, nuestras vidas” (2009, p. 152), y desde dicha afectación y sumergimiento lo desgarrador es

procesado para consolidar algo que sea digno de ser contemplado estéticamente (Morin, 2009).

Otro aspecto complementario que podría plantearse en función de entender las formas como la experiencia estética viabiliza la activación y dinamización de los procesos psicosociales de memoria y duelo, corresponde a la noción de verdad inmersa en la experiencia estética. Recordemos el sentimiento estético planteado por Dewey, el cual es evocado, significativo y objeto de elaboración. Pues bien, este sentimiento también es un sentimiento de verdad (Morin, 2009), dado que el en espacio íntimo, profundo y explorable, planteado por Morin, siempre esta esa vivencia directa, identificable desde lo testimonial que ha sido sometida violentamente al silencio o a la falta de verdad sobre los hechos de vulneración, despojo y pérdida.

Se habla entonces de una verdad práctica y vívida, que se refiere a la correspondencia de un hecho verídico con aquello que se volvió una experiencia traumática. Consistentemente, Kitaro (2006) sugiere que esta verdad inmersa en la experiencia estética precisamente trasciende de su estatus lógico y de lo meramente racional. En ese sentido el autor afirma que “se trata de una verdad que surge ante nosotros como un estímulo que nos impacta de repente desde el fondo del corazón” (Kitaro, 2006, p. 15).

A partir de este punto, se puede decir que los talleres y sesiones de construcción artística van más allá del pensar o recordar racionalmente los hechos traumáticos, y así mismo que la obra resultante no es solo un objeto con un

significado, sino que en realidad la carga profundamente emocional está siempre tanto en el ambiente de las actividades como en las obras producidas.

También significa que los talleres o actividades creativas representan un escenario donde se da legitimidad y existencia a la verdad testimonial, la cual será canalizada desde la multiplicidad de objetivos que puedan darse en los proyectos artísticos, sean estos denunciar, homenajear, resistir al olvido o exigir garantías, justicia y reparación.

Es así como a partir de todo lo expuesto en este segmento podemos llegar a decir que las actividades de construcción artística se constituyen como un espacio frente al abordaje de las memorias y sentimientos desencadenados por la evocación de las experiencias traumáticas, con lo cual se evita que se presenten resistencias al abordaje de dichos aspectos psicológicos o al proyecto (Maturana R, Humberto, & Porksen, 2007), al tiempo que se favorecen la integralidad, profundidad y complejidad del proceso. En ese sentido más allá de ser espacios productivos, son espacios donde la escucha permite que se las víctimas se liberen de pensar solamente en su dolor para encontrarse también con la pena del otro (Kitaro, 2006), y dicha comunalidad y el hecho de compartir el dolor posibilita un ambiente de empatía donde se construyen nuevos hilos de confianza (Maturana R et al., 2007).

Del mismo modo en que hay una liberación del dolor a causa de una realidad latente para que desde ahí se propicie un encuentro empático, similarmente en estos espacios la experiencia estética puede representar para las y los participantes una forma de evasión, desde la que paradójica e inevitablemente

emerge esa súper realidad de lo atroz (Morin, 2009). De esta forma cabe retomar lo dicho por Frnaz Liszt (Sin fecha) citado por Morin (2009): “las artes son el medio más seguro de sustraerse al mundo; son también el medio seguro de unirse a él”.

Coherentemente podemos también encontrar que del lado de quienes narran y comparten sus vivencias aparece la legitimidad de su testimonio, su verdad, su integridad y de su persona (Maturana R et al., 2007). Más aún, dicha confianza y legitimidad suponen una profunda apertura, pero también aceptación de sí mismo y del otro, lo que posibilita lugares de encuentro para el abordaje del duelo y de la memoria, siendo esto fundamental para la consumación de las experiencias estéticas.

Aun cuando se sobreentiende la gran carga emocional que puede caracterizar los espacios generados para el arte participativo, lo descrito anteriormente puede implicar que durante las sesiones de construcción artística también se da un ambiente armónico que incluso posibilita momentos de bienestar (Maturana R et al., 2007; Morin, 2009) donde se satisfacen las necesidades emocionales y sociales de las víctimas participantes (Ortiz, 2014) y se contribuye a distensionar lo psíquico (Morin, 2009).

Estas condiciones de bienestar se construyen simultáneamente, pero también potencian y facilitan, los abordajes sensibles del duelo y las significaciones del recuerdo (Maturana R et al., 2007), lo cual canaliza la consumación de la experiencia estética, pero donde, más importante aún, tanto el contexto armónico como los procesos propios de la construcción artística son estados secundarios que ocurren derivados de las actividades de construcción artística (Morin, 2009).

Este aspecto resulta, además de interesante para una reflexión, muy potente en cuanto a lo que le puede ofrecer a las víctimas, dado de acuerdo a esto las víctimas podrían liberarse, en el plano de lo estético y lo simbólico, de ese mundo al que fueron sometidos y desde ahí reconfigurar, replantear y resignificar su realidad frente a la pérdida y el despojo.

CONCLUSIONES

Los hechos de violencia colectiva son grandes dramas humanos que por tanto exigen respuestas oportunas de solidaridad y justicia por parte de los diversos sectores estatales, sociales y académicos. Bajo este punto de vista, el respaldo a las víctimas puede darse desde cualquier disciplina, aun cuando el quehacer de ciertas profesiones tiene mayor potencial para prestar un servicio a los individuos y sociedades vulneradas, significando esto que realizar acciones humanizantes despliega un carácter ético humano que trasciende lo técnico y conceptual de cualquiera que sea la disciplina de referencia (Morin, 2006). De igual forma, lo anterior no niega el hecho que existen disciplinas y sectores que tienen mayor responsabilidad en el trabajo con víctimas (Urbano-Guzmán, 2016), pero cuando estos sectores no operan de forma oportuna, eficiente y justa, las acciones generadas desde sectores como el social y el académico cobran mayor relevancia al generar alternativas de atención y asistencia sobre temas específicos, favoreciendo así la mitigación de la vulnerabilidad manifiesta de las víctimas.

Dicho esto, el presente trabajo pretendió explorar las formas como desde las prácticas artísticas, más concretamente a través del arte participativo, se han desarrollado proyectos en torno a, y por medio de la vinculación de las comunidades víctimas, evidenciándose así un reconocimiento solidario que ha fomentado activamente la legitimidad y empatía que estas personas y

comunidades vulneradas requieren en medio de una sociedad muchas veces indolente e indiferente a las penas y el sufrimiento ajeno.

Bajo este objetivo, a partir de la presentación de los 3 proyectos de arte participativo “Galería Somos Tierra”, “Magdalenas por el Cauca” y “Costurero Kilómetros de Vida y Memoria”, se identificaron elementos relevantes que caracterizan a este género artístico en el marco del trabajo con víctimas del conflicto armado en Colombia. Así, se llegó a plantear la importancia de los que se abordaron como principios fundamentales de las acciones desarrolladas en este tipo de procesos sociales, siendo estos: la vinculación directa y activa de las personas y comunidades víctimas, la exaltación a la pluralidad, la multidimensionalidad y la intencionalidad. La reflexión hecha con respecto a cada uno de estos aspectos permitió dar cuenta de la potencia y trascendencia de las acciones de creación artística participativa, en cuanto se evidenciaron interrelaciones entre varios elementos enfocados y fundamentados en el abordaje de los testimonios, la reconstrucción de historias y narrativas, significación y resignificación de los hechos mediante el uso intencionado de objetos cotidianos y con connotaciones culturales, la confrontación del silencio, la impunidad, y la recuperación simbólica de las víctimas mortales (Urbano-Guzmán, 2016). Todos estos elementos hablan más de unos procesos que de unos productos como tal, con lo cual se resaltó lo planteado por Bishop (2012) en cuanto al arte colaborativo. Dicho planteamiento también destaca la profundidad y complejidad

con la que se desarrollan los procesos en los que la esencia resulta de aquello intangible que subyace y da sentido a lo material.

También es necesario insistir en el cambio epistémico que ocurre con relación a otro tipo de prácticas artísticas en las que se mantiene la brecha artista-espectador, lo cual cambia la dinámica en cómo se consolidan las obras, pero también en la que el artista asume un rol de facilitador quien comparte empáticamente las motivaciones e intencionalidades construidas y emergentes a partir de los procesos con las comunidades y sus vivencias.

Adicionalmente, en los proyectos de arte participativo son de gran importancia las actividades que se llevan a cabo con estudiantes tanto de colegios como de universidades, dado que estas acciones fortalecen los procesos del proyecto al representar formas de reparación simbólica para las víctimas, pero también consolidan la construcción de memoria. Claramente, esto representa grandes beneficios también para procesos de pedagogía en el postconflicto y pedagogía de paz. En este sentido, los proyectos de arte participativo se consolidan como ejercicios potentes en cuanto a la oferta para las víctimas participantes y para la sociedad, al evidenciar la responsabilidad orientada hacia el respaldo hacia las víctimas. Así, los proyectos de arte participativo pueden necesariamente asumirse como experiencias exitosas de procesos sociales con las víctimas, al ser ejercicios que trascienden de la producción artística.

REFERENCIAS

- Asociación Minga, Fundación Manuel Cepeda Vargas, & Agenda Caribe. (2012).
Galería de la Memoria Somos Tierra: Catatumbo y Montes de María. Recuperado
de https://issuu.com/asominga/docs/catalogo_somos_tierra
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*.
London ; New York: Verso Books.
- Bohórquez, D. A. C. (2016). *APORTES DE LAS ARTES PLÁSTICAS/VISUALES
EN PROCESOS DE SENSIBILIZACIÓN, REPARACIÓN SIMBÓLICA Y
CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA*. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Bryman, A. (2012). *Social research methods* (4th ed). Oxford ; New York: Oxford
University Press.
- Bustamante, F. (2014). *Galería Somos Tierra*. Presentado en Exposición Galería,
I.E.D Débora Arango Pérez.
- Centro de Memoria Historica. (2018). Magdalenas por el Cauca. No más muerte
por los ríos de Colombia. Recuperado el 7 de mayo de 2018, de
http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/multimedias/MemoriasExpresivasRecientes/Memoria_H/valledelcauca/magdalenas/index.html

Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. (2018). Exposición “Somos Tierra”. Recuperado el 6 de mayo de 2018, de <http://centromemoria.gov.co/event/exposicion-somos-tierra/>

Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (Colombia) (Ed.). (2013). *¡Basta ya! Colombia, memorias de guerra y dignidad: informe general* (Segunda edición corregida). Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.

corporacionexpresion. (2012). *GALERIA DE LA MEMORIA “SOMOS TIERRA”*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ScamFpJe_kw

Costurero de la memoria: el lugar donde las víctimas de la violencia tejen su esperanza. (2016). Recuperado el 7 de mayo de 2018, de <http://www.bogota.gov.co/content/temasdeciedad/victimas/costurero-de-la-memoria>

costurerodelamemoria bogotá. (2016). *Video Costurero de la memoria Comunicación y Sociedad*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mdPQe427YVQ>

Culma-Huérfino, C., Enciso-Andrade, L., González Cañón, I., & Lara-Gutiérrez, J. (2017). *Recuperación de memoria histórica y sistematización de experiencias en el costurero de la memoria: kilómetros de vida y de memoria*. Universidad Católica

de Colombia, Bogotá, Colombia. Recuperado de
<http://repository.ucatolica.edu.co/handle/10983/15150>

Dewey, J. (2005). *Art as experience* (Perigee trade pbk. ed). New York, NY:
Perigee.

Diana Vargas. (2013). *costurero¿ centro de memoria historico*. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=n0EDJ9zctMk>

El costurero de la memoria. (2013, marzo 4). Recuperado el 7 de mayo de 2018,
de <http://centromemoria.gov.co/el-costurero-de-la-memoria-experiencia-del-centro-de-memoria-paz-y-reconciliacion-realizada-con-el-apoyo-de-la-fundacion-manuel-cepeda-y-la-asociacion-minga/>

El Espectador. (2016, abril 12). La historia del tejido que envolvió el Palacio de
Justicia| ELESPECTADOR.COM. Recuperado el 28 de junio de 2018, de
<https://www.elespectador.com/noticias/judicial/historia-del-tejido-envolvio-el-palacio-de-justicia-articulo-668883>

Eyerman, R. (2011). *El Pasado en el Presente: Cultura y la Trnasmisión de*

Memoria. En F. A. Ortega Martínez (Ed.), *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 353–448). Bogotá: Universidad nacional de Colombia, Centro de Estudios Sociales.

Gallardo de Parada, Y., Moreno Garzón, A., & Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior. (1999). *Análisis de la información*. Santafé de Bogotá: Icfes.

Girón, C., & Bustamante, F. (s/f). LA GALERÍA DE LA MEMORIA “SOMOS TIERRA”, 8.

Gundestrup-Larsen, M. (2014). LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL ESPACIO MUSEAL. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 9(14), 86–98.

Herrera, M. C., & Merchán, Díaz Jeritza. (2012). PEDAGOGIA DE LA MEMORIA Y ENSEÑANZA DE LA HISTORIA RECIENTE. Unpublished.

<https://doi.org/10.13140/rg.2.1.1095.7528>

Historia de arte. (2015, diciembre 15). Interpretación y explicación de “El Guernica” de Picasso. Recuperado el 22 de marzo de 2018, de

<https://historiadelarte560.wordpress.com/2015/12/15/interpretacion-y-explicacion-de-el-guernica-de-picasso/>

Kitaro, N. (2006). *Pensar desde la nada* (1a ed.). Salamanca: Ediciones Sígueme, S. A.

MAGDALENAS POR EL CAUCA. (2008). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=G5EshU1M_CQ

Magdalenas por el Cauca. (s/f). Recuperado el 6 de mayo de 2018, de <https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

Magdalenasporelcauca2009. (2009a, mayo 29). MAGDALENAS POR EL CAUCA2009: obra 2 La Llorona. Recuperado el 7 de mayo de 2018, de http://magdalenasporelcauca2009.blogspot.com.co/2009/05/obra-2-la-llorona_29.html

Magdalenasporelcauca2009. (2009b, mayo 29). MAGDALENAS POR EL CAUCA2009: www.magdalenasporelcauca.wordpress.com. Recuperado el 7 de mayo de 2018, de <http://magdalenasporelcauca2009.blogspot.com.co/2009/05/construimos-primero-una-cruz-realizada.html>

Malagón-Kurka, M. M. (2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano. *Revista de Estudios Sociales*, 31, 16–33.

Maturana R, Humberto, & Porksén, B. (2007). *Del ser al hacer: los orígenes de la biología del conocer*. Santiago, Chile: J.C. Sáez Editor.

Minga. (2018). Catálogo de la galería de la memoria “Somos Tierra”. Recuperado el 6 de mayo de 2018, de <https://asociacionminga.org/index.php/publicaciones/44-catalogo-de-la-galeria-de-la-memoria-qsomos-tierraq>

Morin, E. (2006). *Seven Complex Lessons in Education for the Future*. Paris: Unesco.

Morin, E. (2009). *El método. la identidad humana 5, 5.*. Madrid: Cátedra.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2018). Pablo Picasso (Pablo Ruiz Picasso) - Guernica. Recuperado el 22 de marzo de 2018, de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

Ordoñez Ortegón, L. F. (2013). El cuerpo de la Violencia en la Historia del Arte Colombiano. *Nomadas*, 38, 233–244.

Ortega-Valencia, P. (2015). *Pedagogía de la memoria para un país amnésico* (Primera edición). Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.

Ortiz, C. M. M. (2014). Arte y experiencia estética: John dewey. *John Dewey*, 9, 11.

Perdomo, J. C. (2015). Magdalenas por el Cauca: a memory that flows between the waters. *Prospectiva*, (20), 21. <https://doi.org/10.25100/prts.v0i20.932>

Plegaria Muda | Colección de Arte del Banco de la República. (s/f). Recuperado el 22 de junio de 2018, de <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/plegaria-muda-0>

PNUD. (2010). Montes de Maria: Análisis de la Conflictividad. Recuperado el 6 de mayo de 2018, de https://info.undp.org/docs/pdc/Documents/COL/00058220_Analisis%20conflictividad%20Montes%20de%20Maria%20PDF.pdf

PNUD. (2014). Catatumbo: Análisis de conflictividad y construcción de paz. Recuperado el 6 de mayo de 2018, de <http://www.co.undp.org/content/dam/colombia/docs/Paz/undp-co-catatumbo-2014.pdf>

Reconciliación Colombia. (2014). *El costurero de la memoria*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ABxbROIL1bA>

Registro Único de Víctimas (RUV) | RNI - Red Nacional de Información. (2018). Recuperado el 6 de mayo de 2018, de <https://rni.unidadvictimas.gov.co/RUV>

Rubiano, E. (2015). El arte en el contexto de la violencia en Colombia. *Karpa 8*, (8). Recuperado de <http://www.calstatela.edu/al/karpa/karpa-8>

Rubiano Pinilla, E. (2015). Arte, memoria y participación: “¿dónde están los desaparecidos?” *Hallazgos*, 12(23). <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0023.02>

Ruta Integral Individual | Unidad para las Víctimas. (2018). Recuperado el 6 de mayo de 2018, de <http://www.unidadvictimas.gov.co/es/atenci%C3%B3n-asistencia-y-reparaci%C3%B3n-integral/ruta-integral-individual/11416>

Samper Pizano, D. (2014). Violencia, Alejandro Obregón. Recuperado el 22 de junio de 2018, de <https://www.revistaarcadia.com/impres/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-violencia-alejandro-obregon/35048>

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires, República Argentina: Siglo Veintiuno Editores Argentina.

Scott, J. (1990). *A matter of record: documentary sources in social research*. Cambridge, UK : Cambridge, MA, USA: Polity Press ; B. Blackwell.

Silva, S. (2012). La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte.

REVISTA NODO, 7(13). Recuperado de

<http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/article/view/162>

Urbano-Guzmán, C. (2016). Arte y memoria: reflexiones Sobre Presentismo y acción en dos obras colombianas de arte contemporáneo. *Cuadernos GESCAL 2016 Figuraciones de la memoria y la violencia*, 85–98.

UTV Esmedios UNIMINUTO. (2017). *CUENTE A VER / COSTURERO DE LA MEMORIA*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0TdFGPH7BWc>