

Arte, Memoria y Violencia: Casos de Estudio
Presentación y palabras introductorias en el marco del Aula Dialógica en el Encuentro de Medellín.
Museo de Antioquía.
3 de diciembre del 2011

Por: David Gutiérrez Castañeda

Antes de comenzar y darle la palabra a nuestros invitados quisiera agradecer al equipo del Museo de Antioquía, a los curadores de la segunda versión del Encuentro de Medellín y algunos de sus invitados por permitirnos abrir algunas preguntas en este espacio de diálogo. A Conrado Uribe, a Bill Kelly, a María Fernanda Cartagena, a Suzanne Lacy y Pilar Riaño. También a Heidi y Rolf Abderhalden quienes me han permitido acercarme a sus procesos de creación. Al Taller de Historia Crítica del Arte por su constante interlocución. Y a la Red de Conceptualismos del Sur por generar una plataforma para realizar preguntas por la relación arte y política.

Aprovecho este momento para hacer un interlocución de algunas ideas, más bien asuntos enigmáticos que buscan verbalización, que tal vez nos permitan ampliar la discusión sobre la relación entre prácticas artísticas y culturales, junto a los procesos de la memoria y la subjetividad de la violencia en Colombia. Una serie de dimensiones de las prácticas artísticas que aparecen rodeando las preguntas por las interacciones simbólicas, los conocimientos colectivos y los ejercicios de gestión comunitaria que busca el MDE11.

Primera Parte: Relatos, Cuerpos, Objetos y Comunidades Experimentales.

I. Estar aquí haciendo algo. El taller.

No es gratuito que la noción de taller aparezca tan reiteradas veces, desde diversas perspectivas, en el escenario del MDE11. Si hay un concepto práctico que hace sinergia con procesos de creación, los mecanismos de aprendizaje de las artes, las metodologías de la animación sociocultural y el trabajo social, la gestión comunitaria de las Organizaciones No Gubernamentales, los procesos colectivos de elaboración de las memorias en y del conflicto, y aquí, ahora, formas museológicas de iniciativas culturales, entre otros. Este concepto es el de taller. Me arriesgo a decir que taller es una performatividad con mayor incidencia en los procesos culturales, de aprendizaje y gestión de las políticas y poéticas de la memoria en Colombia. De manera inductiva, o sea desde la comprensión de circunstancias particulares de grupos sociales y sus conflictos, ethos que configuran comunidades, de

estrategias políticas, articulaciones entre instituciones privadas y públicas, y de diversos modos etnográficos, pedagógicos y artísticos, por tanto disciplinares y profesionales, múltiples actores configuran, crean, potencian, asumen, incitan, realizan, movilizan, registran, financian, capacitan, informan y recrean talleres.

Me gusta comprender taller como performatividad porque llama la atención de un hacer: de un modo de hacer algo estando en colectividad. Por tanto una serie, suma mejor, de operaciones y prácticas configuradas desde diversas fuentes y energías, reunidas y disputadas por unos mecanismos de organización y condiciones de posibilidad: los proyectos comunitarios. Ejecutados a su vez por múltiples corporaciones, cuerpos colectivos, según infinidad de intenciones. Taller es un modo de hacer en un lugar y tiempo, entre algunos. Generalmente no premeditado o metodológicamente circunscrito de antemano, sino perfilado e inventado en su circunstancia, se hace *hacer taller* para que algo suceda en todos aquellos que están implicados en su práctica, puede ser, buscando que con ello suceda algo más allá de ese lugar entre los que se reúnen.

Taller no es una práctica exclusiva de una disciplinariedad o un conocimiento, o de una política o de una poética per se. Taller refiere a un modo desbordante. En mi mirada, a un modo constructivo, de intersección y de interacción. Constructivo pues no es un hacer que se configure de manera premeditada. Surge de diálogos sobre circunstancias, preguntas y reuniones de aquello que sucede con la vida, de maneras de actuar sobre ella, recalcarla, reconocerla y movilizarla. Se va dando forma según aquello, para los cuerpos colectivos que lo incitan, se asume imperativo en un momento de la vida. Así se va paulatinamente configurando, ejecutando, resolviendo e informando. Refiere a su vez a una intersección. Los talleres no son propiedad exclusiva ni de corporaciones, ni de comunidades, ni de instituciones, mucho menos de una disciplina o régimen profesional. De manera particular, y según se va dando forma a la vida en el taller, esta performatividad va demandando, insertando, acoplando, deformando, potenciando diversos elementos intelectivos, poéticos y políticos haciendola amorfa, mutante, pues corresponde simultáneamente a diversos conocimientos, métodos y condiciones de posibilidad. Es también el taller interactivo: parte de unos actores sobre un tiempo, lugar, noción de realidad, crisis, tema y colectividad. Pero estos actores iniciativos, esos gestores, ese grupo dinamizador como habla Pilar Riaño, esos primeros movilizados se desbordan en el taller. Esa colectividad a la cual se insertan se reconfigura, se reintegra. Se multiplica. Se podría decir que la energía de los talleres genera posibilidades solo cuando se expande, cuando recrea una colectividad y va más allá de los primeros actores (aunque a veces sea solo con ellos mismos).

En la primera mesa de hoy conversaremos sobre estas performatividades por una cuestión de enigma y de reflexión. Me parece que hay un enigma desde hace un tiempo, que vincula prácticas artísticas y

procesos sociales: los talleres que surgen en las discusiones sobre la memoria y los rasgos en la subjetividad producto del conflicto armado han vinculado en su formato posibilidades simbólicas del arte contemporáneo. Fenómeno que he podido rastrear más o menos paralelamente a la construcción discursiva y política en Colombia de la *Cultura de la Paz* entre 1992-1994 y de la configuración de Organizaciones No Gubernamentales orientadas a suplir la responsabilidad social del Estado en circunstancias de conflicto. Describir y comprender como ciertos mecanismos de interacción social son producidos, o generan productividad simbólica, desde prácticas artísticas no es una pregunta fácil. Requiere comprender la difícil cercanía, por criterios e intenciones, que aparecen cuando una propuesta artística se asume genéticamente vinculada a los proyectos que buscan reconfigurar circunstancias de la vida. ¿Puede las prácticas del arte, al movilizar una experiencia colectiva, incidir en el devenir mismo de la vida? ¿No será instrumentalizado una serie de operaciones simbólicas? Estas dos preguntas son sumamente complejas, más aun cuando no hay una historiografía que permita vincular una discursividad propia de las prácticas artísticas sin subordinarla a los indicadores de gestión de proyectos comunitarios (número de participantes, impacto, asistencia, etc.). Cosa que ha puesto en el panorama el Encuentro de Medellín.

Una manera de abordar la pregunta que para mi permite ir extendiendo inquietudes al respecto sin asumir definiciones totalizantes sino construyendo nociones parciales de discusión, es realizar estudios de caso. En el diálogo sobre unas iniciativas se van perfilando, revisando, contradiciendo y retomando preguntas fundamentales del fenómeno. Y a su vez, para mi muy importante ya que es muy difícil verbalizar la tensión entre arte y procesos comunitarios, se va reconociendo la propia discursividad de la iniciativa. La manera particular en que se relata, se tratan las imágenes, se incitó la participación y se produjo experiencia colectiva. Considero que se puede abordar una diálogo interesante al identificar casos y disponerlos, según sus propios lenguajes, al ejercicio reflexivo.

II. Crear conceptos y hacernos preguntas. Casos de Estudio: Piel de la Memoria y el Laboratorio del Imaginario Social de Mapa Teatro.

No he encontrado una práctica artística, una performatividad de la memoria desde el arte, en Colombia que no trabaje con comunidades al límite de su experiencia social y que corresponda solamente a las plataformas culturales del arte. Los sujetos víctima/testimoniante de una coyuntura particular aparecen como población objetivo de la política pública de la Cultura de la Paz (por ejemplo la dinámica de la reparación simbólica). Aun así, hay varios esfuerzos artísticos para develar otro tipo de relaciones simbólicas.

En lo que he podido documentar, los procesos que inauguraron la intención de los organismos no-gubernamentales, organismos de cooperación internacional y gobiernos locales por intervenciones de orden artístico sobre coyunturas de comunidades específicas en Colombia son: *Piel de la Memoria. Barrio Antioquía: Pasado, Presente y Futuro (1997-2003)*¹ coordinado, entre otros, por Pilar Riaño y Suzanne Lacy con el apoyo de la Alcaldía Mayor de Medellín, la Corporación Región, la Corporación Presencia Colombo- Suiza, y la Caja de Compensación Familiar Comfenalco; y el proyecto *C´undua: Pacto por la Vida (2002-2003)*² desarrollado por el Laboratorio de Artistas Mapa Teatro gracias a la gestión de la Alcaldía Mayor de Bogotá y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). En estas dos iniciativas se producen dos cercanas performatividades de taller y comunidad, pero a su vez diametralmente diferentes en las concepciones artísticas y políticas que les implican. Aunque tal vez no de manera explícita, así lo veremos en las presentaciones que harán nuestros invitados.

En estos proyectos se prioriza varias dimensiones: una correlación entre instituciones públicas (locales, nacionales e internacionales) de lo social para incidir en la construcción de memoria en comunidades bajo coyunturas específicas; discusiones de método y participación activa por parte de ciudadanos que conforman estas comunidades (se definen límites temporales, espaciales y sociales de la interacción); creación de experiencias públicas que vinculan la sociedad civil con la elaboración de la experiencia de estas comunidades (a través de recursos multimediativos, teatrales, de arte acción y documentales); y la elaboración de documentos que recogen el proceso y las reflexiones de método en la relación entre arte-comunidad. Tal vez las discursividades más importantes a las preguntas que se

¹ El proyecto *Piel de la Memoria* ha sido profundamente documentado y se cuentan con múltiples trabajos reflexivos sobre la dinámica y método de trabajo. Principalmente se puede consultar: *Piel de la Memoria. Barrio Antioquía: Pasado, Presente y Futuro* de Mauricio Hoyos Agudelo (Ed. Corporación Región, 2001); *Arte, Memoria y Violencia: Reflexiones sobre la Ciudad* de Pilar Riaño, Suzanne Lacy y Olga Agudelo (Ed. Corporación Región, 2003); *Encuentros Artísticos con el Dolor, las Memorias y las Violencias* de Pilar Riaño (Iconos. Revista de Ciencias Sociales. Num. 21, Quito, enero 2005, pp. 91-104). Todos estos textos se encuentran en internet. El documental del proceso se puede ver en: <http://www.youtube.com/watch?v=okA5z12ITpg>

² El proyecto *C´undua* también ha sido suficientemente documentado. Se puede consultar sobretodo las memorias de Mapa Teatro y el laboratorio del imaginario social (<http://www.mapateatro.org/mapa.html>) y el catalogo del proceso *C´undua: Pacto por la Vida* (Ed. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003). Además: el artículo *El artista como testigo: testimonio de un artista* de Rolf Abderhalden (http://hemi.nyu.edu/journal/4.2/esp/artist_presentation/mapateatro/mapa_artist.html); el artículo *Pequeño Laboratorio del imaginario social* de Rolf Abderhalden publicado en *Arte y localidad: modelos para desarmar* (Ed. Universidad Nacional de Colombia, 2007); el artículo *C´undua* de José A. Sánchez (http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/3/Cundua.pdf); libro *Ciudad-Espejo* de Natalia Gutiérrez (Ed. Universidad Nacional de Colombia, 2009); en el libro *Escenarios Liminales: Teatralidades, performances y política* de Ileana Diéguez (Ed. Atuel, 2007); una entrevista a Rolf Abderhalden en *C´undua: Pacto por la vida. Perspectivas del Laboratorio del Imaginario Social* (Revista electrónica Latinart, 2008 <http://www.latinart.com/aiview.cfm?id=398>); el ensayo *Caminar, explorar, olvidar* de Miguel Rojas Sotelo (en *Ensayo sobre arte contemporáneo en Colombia 2006-2007*; Ed. Universidad de los Andes, 2007); el ensayo *Después de Omega* de David Gutiérrez Castañeda (<http://areadeproyectos.org/premiodecritica/?p=202>). Diversos documentos de trabajos teatrales y de instalación interactiva del proceso se pueden ver en: *Prometeo* (<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=video&id=66>) y en *Re-Corridos* (<http://www.youtube.com/watch?v=7LU7IOzMFqc>);

han planteado sobre el asunto en el país. Cada uno de estos procesos se desarrollaron por al rededor de 3 a 4 años con las comunidades y las instituciones.

Piel de la Memoria consistió en una revisión de la construcción colectiva de la memoria y el duelo en las comunas estigmatizadas por el tráfico de drogas y violencia paramilitar en la ciudad de Medellín. Después de varios años de investigar y movilizar las memorias de Barrio Antioquía en los años de quiebre de los acuerdos de paz (1997), S.Lacy y P.Riaño, con el apoyo de un grupo dinamizador, convocaron a madres, jóvenes y ancianos para que visitando a sus vecinos identificaran el dolor de la violencia y la muerte en cada familia; recogiendo objetos como vestigios materiales de ese dolor y plasmando en cartas anónimas el sentido de los mismos. Estos objetos fueron colocados en un bus-museo que recorrió las calles del vecindario donde todos podían acceder a él; la única condición para visitar el museo era escribir una carta sobre lo que significaban estos objetos allí de manera anónima dirigida a otra habitante de la comuna de igual manera anónima. Las cartas, tanto de los propietarios de los recuerdos como de los vecinos, fueron entregadas en un carnaval que se realizó el último día. Paralelo a este trabajo, Corporación Región convocó a los líderes juveniles para que se reunieran y construyeran a partir de estos vestigios del dolor obras de teatro e intervenciones urbanas que permitieran recobrar el significado de la ausencia y la violencia en el barrio. El proceso completo duró hasta el 2001. Corporación Región continua su trabajo social en las comunidades. Como ustedes saben, *Piel de la Memoria* es una de las iniciativas de la ciudad de Medellín que provee el escenario para las preguntas de este Encuentro. Es a su vez, intersección institucional, artística y comunitaria. Manteniendo, como no se ha cansado de insistir P.Riaño, que consiste en un proyecto comunitario que invita a una artista a configurar una de sus partes programáticas. Más no como una procesualidad artística en si misma. En esa medida *Piel de la Memoria* es un conglomerado, un proyecto de gestión comunitaria de la memoria, donde sucede como parte una acción artística.

Algo cercano pero diferente sucede con el Laboratorio del Imaginario Social. El *Proyecto C'undua: Pacto por la Vida*³ es realizado por el Laboratorio de Artistas Mapa Teatro. Esta iniciativa buscaba incitar a la discusión y a la reflexión sobre una dimensión artística en contextos límites de la existencia social; y en concreto al proceso adelantado por la Alcaldía Mayor de Bogotá al destruir y desalojar los habitantes del Barrio Santa Inés, más conocido como El Cartucho, lugar de fuertes desigualdades sociales, venta de drogas y espacio de vida de centenares de recicladores, en el centro de la ciudad para

³ C'undua significa el lugar donde todos iremos después de la muerte según la mitología arhuaca de la Sierra Nevada de Santa Marta. C'undua: Pacto por la Vida es una acción artística en varias etapas con la comunidad del barrio Santa Inés en el centro la ciudad de Bogotá donde se elaboran las circunstancias simbólicas del desplazamiento y destrucción de los hogares de varias comunidades de recicladores y desamparados por la construcción del Parque Tercer Milenio. Las acciones son: Los libros de la memoria (2002), La Casa en la Calle (2002), Prometeo acto I y II (2002 - 2003), Limpieza de los Establos de Augías (2004) y Testigo de las Ruinas (2005).

construir lo que hoy se conoce como el Parque Tercermilenio. Mapa Teatro desarrolló un método de trabajo con comunidad denominado el Laboratorio del Imaginario Social, cita explícita al trabajo del dramaturgo alemán Heiner Müller (1929 - 1995). En éste, los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden elaboraron una noción de agenciamiento artístico con los cuales movilizar reflexiones sobre la vida comunitaria con los habitantes del Cartucho: una conjugación de trabajo creativo y experimental con miembros de las comunidades límite con quienes trabajaban acerca de interpretaciones sobre un relato mítico, historia o experiencia vital contrastado con su propia vida. Los procesos de creación se implementaron como un espacio de reconocimiento de un hecho significativo que une como entidad simbólica a una comunidad y la posibilidad de presentación pública de los relatos y los modos de habitar ese lugar. Siguiendo estas ideas, se puede entender la iniciativa del laboratorio como un ejercicio para hacer participe a cierto otro, ubicado en un lugar endógeno, de un proceso de diálogo de experiencias de manera poética: se moviliza la autonomía de pensamiento de este otro y la interpretación sobre el presente de su lugar usando como referencia una narración y un planteamiento artístico. El proceso acabo en el 2003, aunque Mapa Teatro trabajo sobre la incitativa de manera independiente hasta el 2006. Aunque Mapa Teatro configura su práctica paralela a las iniciativas de administración de la ciudad de Bogotá con respecto al territorio del Cartucho y su sociedad, la forma, el formato, la articulación de experiencia y sus incitaciones no corresponden ni provienen de los postulados y preguntas de las instituciones de la responsabilidad social. R.Abderhalden ha insistido en la autonomía de la dimensión artística de un proyecto con comunidades experimentales. Para él, en sus crítica a la relación entre arte-gobernabilidad, un proceso artístico construye relación con otras intervenciones provenientes del trabajo social por su paradójica cercanía institucional pero no proviene ni su método, ni su intención, ni su aparecer en la vida a los criterios y plataformas de la intervención política. Más bien, aprovechando su cercanía, al relatarlos los pone en tensión al proveerles densidad poética. Esto tal vez sucede con las obras *Limpieza de los Establos de Augías* y *Testigo de las Ruinas*, desarrolladas por Mapa Teatro en el mismo territorio de manera independiente.

El trabajo de Mapa Teatro y S.Lacy/P.Riaño no se pueden leer como programa de gobierno de largo aliento sobre lo social y o artístico pues resultan como luminosas excepciones en un margen de tiempo determinado para articulación entre procesos de creación, gestión de derechos humanos y elaboración de la memoria por parte de la administración local de las dos ciudades. Pero, por otro lado, esta línea de trabajo ha sido de vital importancia para los movimientos sociales, cajas de compensación y organismos no-gubernamentales que desarrollan su propia política pública y gestión cultural más allá de las coordenadas estatales (aunque en algunos casos, aprovechando el panorama político

momentáneo, estos actores sociales se articulen con la administración pública para generar una nueva institucionalidad de los derechos simbólicos).

Lo que encuentro detrás de estas prácticas es una performatividad que incide dentro de unos procesos comunitarios actuando simbólicamente en los relatos del conflicto y de la vida. Son actos que configuran una apuesta dentro de las dinámicas críticas que intentan imaginar otras posibilidades de vida.

Segunda Parte: Museologías, Patrimonialización y Performatividades de la Memoria.

III. Terror, miedo, violencia; aquellas nociones que se hacen sinónimos de memoria.

Si bien es cierto que los artistas que actúan intrínsecamente con los grupos sociales, la educación popular y la gestión de derechos no están manifestando una incidencia explícita, en algunos casos, sobre lo que constituye el complejo fenómeno de la violencia en Colombia no se puede negar que la configuración de la subjetividad de la violencia está fuertemente implicada a este procesos; aparece como precedente en la relación arte-realidad. Los artistas y gestores culturales delimitan una coyuntura en la vida colectiva, sujetos sociales vinculados a esta (con sus geografías e historias que le dan forma), y alcances de los proyectos e intervenciones (tanto temporales como de recursos). Esta delimitación construye la noción operativa de comunidad y enmarca un conjunto de relaciones posibles de entablar por parte de los artistas con los ciudadanos que hacen parte de ella. Hay que recalcar que la noción de comunidad puede ser difícil y nunca es neutra, encierra dentro de si paradojas sobre el ámbito social e institucional que configura la práctica y las condiciones de posibilidad de desarrollarla e, incluso, la manera en que los signos elaborados por la práctica artística tienen vida crítica más allá de sus límites. Lo que es claro es que esta operación de delimitación por parte de los artistas esta implicada en la interpretación de una coyuntura social a la cual se vincula la práctica, y está, a su vez, elabora construcciones sociales sobre la violencia en la vida cotidiana diferenciado de la violencia política que enfrenta al país.

No es preciso aquí desarrollar la complejidad que desencadena el fenómeno de la violencia en Colombia⁴ sino más bien identificar como ha configurado una subjetividad particular presente en las maneras de asumir y comportarse en el mundo por parte de los ciudadanos con los que se desarrollan las prácticas. De esta manera poder comprender las claves de interpretación que llevan a los artistas a

⁴ Entre los análisis sobre la violencia política en Colombia es importante revisar a Marco Palacios en *Entre la Legitimidad y la Violencia: Colombia 1875-1994* (Ed. Norma, 2003).

construir ciertas coordenadas de acción directa. Desde el año 1993 múltiples investigadores han realizados varios esfuerzos para comprender como los actos violentos se presentan de manera reiterativa en las relaciones sociales en Colombia en contextos donde no se definen necesariamente actos de control del poder económico y territorial, sino que la violencia se presenta como una subjetividad que participa de la sociabilidad⁵.

Para el investigador Daniel Pécaut en Colombia se presenta una generalización de la violencia caracterizada en los últimas décadas por una banalización del terror. Este análisis se sostiene en revisar desde la década de 1970 el auge de la economía de la droga y la conformación de grupos narcotraficantes y paramilitares que cambian el panorama político del conflicto sostenido desde 1950 en la tensión de las guerrillas frente al Estado. Esta re-configuración conlleva la exacerbación de actos violentos entre grupos armados por el control territorial para instalar el negocio de la droga cooptando grupos sociales e imponiendo prácticas de vigilancia tanto en ciudades como en el campo. De esta manera se busca recalcar que mientras crecen los enfrentamientos entre los diversos grupos armados entre si más se afectan a los ciudadanos en diferentes ámbitos de la vida social independientemente de que estos estén o no vinculados a ellos, sobretodo aquellos más vulnerables por circunstancias de pobreza y desigualdad económica. Está exacerbación de la violencia se instala en la vida cotidiana por la reiteración de masacres gracias estas tensiones de control y, a su vez, por los mecanismos de los narcotraficantes para insertar el temor en la opinión pública como forma de contrarrestar la ofensiva estatal al negocio de la droga (sobretodo desde finales de la década de 1980 y comienzos de 1990). La banalización del terror consiste entonces precisamente en la cotidianidad de la práctica violenta y la manera en que construye bajo sus parámetros una normalidad social. Comenta D.Pécaut:

“... la violencia generalizada no se vive como una guerra o catástrofe... sino que aparece como un proceso banal que ofrece oportunidades, produce acomodamientos y tiene normas y regulaciones. Esta trivialidad, pues, no sólo tiene que ver con el perfil personal de los que están implicados en la violencia, sino también con el hecho de que ésta se expresa por medio de interacciones que no aparecen como ruptura total con las interacciones habituales ni dan origen a nuevas representaciones o nuevos imaginarios”. (D. Pécaut, 2001)

Para la investigadora Myriam Jimeno esta reconfiguración de la acción violenta en la cotidianidad tiene la capacidad de alterar la seguridad de las personas, hace dudar de la confiabilidad del entorno y

⁵ Los trabajos más importantes en esta línea son: Myriam Jimeno et al en *Las sombras arbitrarias. Violencia y autoridad en Colombia* (Ed. Universidad Nacional de Colombia, 1996); Myriam Jimeno et al en *Violencia cotidiana en la sociedad rural: en una mano el pan y en la otra el rejo* (Ed. Universidad Sergio Arboleda, 1998); María Victoria Uribe en *Enterrar y callar: las masacres en Colombia 1980-1993* (Ed. Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos, 1995); María Victoria Uribe en *Matar, rematar y contramatar: las masacres de la violencia en el Tolima, 1948-1964* (Ed. CINEP, 1990); María Victoria Uribe en *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo del terror en Colombia* (Ed. Norma, 2004); y Daniel Pécaut en *Guerra contra la Sociedad* (Ed. Norma, 2001).

de los pares, y clausura vínculos de solidaridad en las comunidades. Este procesos conlleva al aislamiento de los individuos, la negación de comprender e incidir en las relaciones sociales y, sobretodo, instala el terror y genera mecanismos aislados y muy personales, aunque fragmentados, de elaboración del trauma (M. Jimeno, 2007). El reconocimiento colectivo es así negado. En otras palabras, se construye una subjetividad de la violencia. Comenta M.Jimeno:

“la solidaridad es un valor como comportamiento deseable, desafortunadamente inhibido por el temor de su expresión franca. Así, la pasividad no surge por la carencia de valores morales o por la no identificación de la violencia como ilegítima cuando ella se ejerce, sino por la imposibilidad de actuar frente a ella debido al miedo. No es tanto que los umbrales de tolerancia de la sociedad a la violencia sean altos o que la violencia se admita como parte de los patrones de comportamiento, sino que es más experimentado como un producto inevitable de un complejo sociocultural y psicológico más vasto, donde el individuo es inerte y expuesto. Esto incita a recurrir a la violencia, a auspiciar respuestas violentas frente a ciertos escenarios, o tiende a inhibir respuestas que la confronten en la dinámica de su ocurrencia” (M. Jimeno, 1998)

Se puede recalcar que esta subjetividad conlleva a la disolución del tejido social y la fragmentación del individuo. Y es precisamente una apuesta frente a la pasividad y la fragmentación lo que reúne como conjunto las iniciativas artísticas vinculadas a procesos sociales, ya que intentan producir escenarios de confianza donde los sujetos, a través de mecanismos de creación, articulen enunciaciones colectivas. Los artistas y gestores actúan en referencia a la construcción de esta subjetividad en las comunidades y coyunturas particulares en las que inciden. En la revisión e identificación de estas prácticas artísticas aparece como imperativo, para las relaciones posibles a construir con las comunidades, actuar sobre las coordenadas que conforman esta subjetividad, haciendo: (1) acciones contra el silencio colectivo y los mecanismos individuales de adaptación al conflicto (la actitud de los individuos a no ver y no saber nada de lo que sucede en su comunidad); (2) activando los espacios públicos no como escenografías del terror sino como instancias que demarcan otras experiencias colectivas; (3) generando corporaciones comunitarias con legitimidad que se articulen con la construcción de derechos humanos, empoderamiento de proyectos colectivos e interlocución para la negociación de conflictos (no necesariamente los provistos por la violencia sino también aquellos conflictos domésticos o íntimos); (4) construyendo relatos que se articulan como historias particulares y locales que recrean lazos de solidaridad y sociabilidad. Estos imperativos, como principios de acción más no como ecuación que producen procesos de lo social, se enmarca en la extensa discusión por la memoria y la realidad que recalcan como axioma la gran mayoría de prácticas artísticas vinculadas a procesos sociales en Colombia (estas dos categorías se usan reiterativamente en los títulos, descriptores de las prácticas y discursos de los actos). La construcción de comunidad, como se verá en los casos

analizados, está fuertemente implicada en devenires particulares y relatos específicos que construyen la subjetividad de la violencia en un contexto determinado (más no los actos violentos en si). La delimitación espacial, temporal y colectiva de cada coyuntura en que se desarrolla una práctica artística no es parcial sino que responde a circunstancias políticas e históricas que relaciona a un grupo social determinado con ella. Más el interés de los artistas es actuar sobre las coordenadas de la subjetividad de la violencia, construir micromomentos de posibilidades colectivas que a través de actividades de significación permeen la sociabilidad y develen otras energías de sensibilidad en las coyunturas presentes. Más no recalcar un reconocimiento público de la existencia del terror y el genocidio, ya que desde bien entrada la década de 1980s los hechos sociales y políticos lo han hecho habitar en nuestros cuerpos explícitamente. Es un giro hacía el hacer algo en términos simbólicos en la vida cotidiana de los ciudadanos que plantear unas operaciones de identificación y de concientización dirigidos a la sociedad civil desde las plataformas del arte contemporáneo.

En este sentido la memoria, en relación a la violencia, se torna una práctica de movilización colectiva para construir la huella de una circunstancia presente y contradictoria con el flujo vital⁶. Los procesos de creación enuncian esta memoria viva solo en la medida en que se conectan con las contradicciones del flujo vital, consciente de ellas, y posibilitando fuerzas simbólicas ante ellas. Es por eso que las prácticas se delimitan tanto en comunidades y contextos, ya que actúan desde lo concreto de una coyuntura para develar su dimensión simbólica. Esto lleva a reconocer la dimensión ética de las prácticas: las inserciones no son eficaces ni solucionan nada en si mismas de las coyunturas de lo social, son estados en apariencias para reflexionar sobre la vida.

Estas inserciones suceden en ámbitos posibles pero no obvios. Los museos, y la museología confrontada con las fuerzas simbólicas de su presente, han abierto un espacio, un tiempo, un momento, en que se recrean relatos, imágenes y posibilidades de diálogo. De esto versará nuestra última mesa.

⁶ La memoria es una acción en el presente en el contexto colombiano: “La meta de los debates sobre la memoria, en este contexto, no es la construcción de un orden democrático post-traumático, en el que los derechos culturales estén garantizados para toda la población, sino la instauración, en medio de la guerra, de un ordenamiento social y político en el que el ejercicio de la memoria al nivel individual y colectivo no esté asociado a la criminalización o a la muerte. En el contexto colombiano, todavía no existe esa distancia temporal, aunque sea mínima, entre el pasado violento y el presente pacificado... En consecuencia, el carácter connaturalmente polémico de la memoria, que en circunstancias post- bélicas, aparece como un debate público entre dos o más interpretaciones del pasado, en el que se juega no sólo la construcción de una sociedad “más democrática” sino la re-construcción de identidades individuales y colectivas, en Colombia, hace parte del conflicto mismo” (W. López, 2010).