

Los espacios de memoria en Colombia y su aporte a la definición de Aesthesis decolonial como estéticas alternas

Lorena Luengas Bautista
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
loreluengas@gmail.com

Recepción: 02 Febrero 2023
Aprobación: 05 Abril 2023



Acceso abierto diamante

Resumen

En este artículo presento una revisión sobre el contexto político colombiano en torno a los acuerdos de paz y al reconocimiento del conflicto armado en Colombia durante el mandato del expresidente Juan Manuel Santos en 2011. A partir de allí, reflexiono sobre los espacios de memoria en Colombia, centrándome en dos casos puntuales en los cuales tuve la experiencia de participar como asesora museológica, acompañando diferentes procesos comunitarios en los espacios de memoria: el Salón del Nunca Más (2009) y Voces para transformar a Colombia (2019). Mi análisis girará en torno a los diferentes aportes que estos espacios han otorgado a las comunidades e instituciones involucradas, en otros ámbitos a los procesos sociales y de paz, y a la definición de *aesthesis* decolonial como estética alterna.

Palabras clave: *aesthesis*, conflicto armado, espacios de memoria, memoria, procesos de paz.

Abstract

In this article, I present a comprehensive review of the Colombian political context surrounding the peace agreements and the recognition of an armed conflict in the country during the mandate of former President Juan Manuel Santos in 2011. From this standpoint, I reflect on memorial spaces in Colombia, focusing on two specific cases in which I personally participated as a museology advisor, providing guidance and support for different community processes within the memorial spaces: The Never Again Hall (2009) and Voices to Transform Colombia (2019). The analysis encompasses various contributions that these spaces have provided to the communities and institutions involved, as well as their impact on social and peace processes, and the definition of decolonial *aesthesis* as alternative aesthetics.

Keywords: *aesthesis*, armed conflict, memory, memory spaces, peace processes.

Résumé

Dans cet article, je présente une revue du contexte politique colombien entourant les accords de paix et la reconnaissance du conflit armé en Colombie pendant le mandat de l'ancien président Juan Manuel Santos en 2011. À partir de là, je réfléchis sur les espaces de mémoire en Colombie, en me concentrant sur deux cas ponctuels auxquels j'ai eu l'expérience de participer en tant que conseiller muséologique, accompagnant différents Los espacios de memoria en colombia y su aporte a la definición... processus communautaires dans les espaces de mémoire : le Salon del Nunca Más (2009) et Voices to Transform Colombia (2019). Mon analyse portera sur les différentes contributions que ces espaces ont apportées aux communautés et institutions impliquées, dans d'autres domaines aux processus sociaux et de paix, et à la définition de l'esthétique décoloniale comme esthétique alternative

Mots clés: Esthésie, conflit armé, espaces mémoriels, mémoire, processus de paix.

Resumo

Neste artigo apresento uma revisão do contexto político colombiano em torno dos acordos de paz e do reconhecimento do conflito armado na Colômbia durante o mandato do ex-presidente Juan Manuel Santos em 2011. A partir daí, reflito sobre os espaços de memória na Colômbia, focando em dois casos pontuais em que tive a experiência de participar como orientador museológico, acompanhando diferentes processos comunitários nos espaços de memória: o Salon del Nunca Más (2009) e Vozes para Transformar a Colômbia (2019). A minha análise girará em torno das diferentes contribuições que estes espaços têm dado às comunidades e instituições envolvidas, noutros domínios, aos processos sociais e de paz, e à definição da estética decolonial como uma estética alternativa.

Palavras-chave: Estética, conflito armado, espaços de memoria, memoria, processos de paz.

Introducción

Ubiquemos el escenario político y social de Colombia en el año 2011, cuando el presidente en curso, Juan Manuel Santos, reconoce la existencia de un conflicto armado interno en el marco de las negociaciones de paz con las FARC-EP. Este hecho fue significativo y determinante porque, aunque desde la constitución de 1991 ya existían los lineamientos legales y jurídicos para reconocer los derechos humanos y, posteriormente, se definieron los perfiles de los actores armados con la ley 782 de 2002, no fue sino hasta este periodo de Santos donde finalmente se dio un marco legal a los hechos que venían violentando a la sociedad colombiana durante décadas de manera colectiva.

Años antes, en el marco de la negociación de paz llevada a cabo durante el segundo mandato de Álvaro Uribe, la gran diferencia consistió en que el conflicto armado no había sido reconocido por el Estado y, en consecuencia, los grupos armados eran considerados grupos terroristas. Esto, por supuesto, implicó que la guerrilla no tuviera reconocimiento político, causando que la aplicación del derecho penal humanitario quedara limitada, al tiempo que también se invalidaba el derecho de distinción, por el cual todos los actores armados deben respetar a la población civil. Para Uprimny (2005), el gobierno de Uribe buscó borrar cualquier forma de reconocimiento de la neutralidad, pues, al no reconocerse un conflicto armado, se esperaba que la población se alineara contra la amenaza terrorista.

El Protocolo de Ginebra de 1949 en su tratado de derechos humanos define un conflicto armado no internacional de la siguiente manera:

Los conflictos armados no internacionales son enfrentamientos armados prolongados que ocurren entre fuerzas armadas gubernamentales y las fuerzas de uno o más grupos armados, o entre estos grupos, que surgen en el territorio de un Estado [Parte en los Convenios de Ginebra]. El enfrentamiento armado debe alcanzar un nivel mínimo de intensidad y las partes que participan en el conflicto deben poseer una organización. (ICRC, 2020, p. 1)

Notamos diferencias significativas en las intenciones de manejo por parte del Estado de los hechos violentos en estos dos momentos de negociaciones en el país. Aunque podemos entender que se requirió de un largo proceso para poder avanzar y conciliar los conceptos, leyes y demás aspectos de las negociaciones, es evidente que la falta de claridad y ambigüedad culposa, que cae sobre los hombros del Estado, retrasó el cese del conflicto, desprotegiendo a los colombianos y alargando por más tiempo la violación de los derechos humanos de la población en los territorios en disputa.

El largo proceso del conflicto que duró hasta el primer acuerdo conciliado bajo el gobierno del expresidente Santos ciertamente hizo mella en la población afectada, que tuvo que recurrir a diferentes estrategias para sobrellevar y resistir a la guerra, al tiempo que expresaban la necesidad de reconocer el conflicto armado en sus territorios. Este punto fue muy importante porque antes de aquel nombramiento las violencias cometidas por los actores de la guerra en muchos territorios eran entendidas como actos de crimen o rencillas personales. Esta es una de las múltiples razones por las que las personas trabajaron mucho en sus territorios para lograr ser reconocidas como víctimas de un conflicto interno no internacional. Así pues, buscaban poder incidir en la política pública para que el Estado finalmente admitiera lo que estaba pasando.

Para mí este es un recorrido que vengo haciendo desde mucho antes, desde el año 2001, a partir de los hechos que ocurrieron acá. Yo estaba en Medellín. Yo inicié escribiendo como un mes después de la toma [toma guerrillera diciembre del 2000, Granada-Antioquia]. Me di cuenta de que no hablaba ni una sílaba, ni una palabra de violencia en el poema, sino de lo que queda aquí en esencia, en el municipio. A partir de ahí, después de la muerte de Jorge Alberto Gómez [alcalde Municipal], me invitan algunos de Granada, a estar, a participar, a conocer y con los otros movimientos a conocer procesos como el de Mogotes, la cárcel, movimientos civiles por la paz reunidos en diferentes puntos del país. Entonces yo vi que era necesario y escribí una cantidad de cosas. (Hugo de Jesús Tamayo, testimonio en el taller, Granada-Antioquia, 2013)

Llamamos a estas estrategias ‘hechos de resistencia’ porque aun estando presentes los grupos armados dentro de sus territorios, sus pobladores hacían parte del movimiento social, realizaban reuniones y se organizaban para manifestarse en favor de la paz y de la no repetición del conflicto. Por ejemplo, en la comunidad de Granada-Antioquia crearon una actividad de encuentros que se llamó “Las Jornadas de la Luz”, realizada entre los años 2004 al 2014. Durante estos encuentros, todos los viernes de cada mes las personas encendían una vela desde las puertas o balcones de sus casas en memoria de las víctimas. Posteriormente, a medida que los habitantes sintieron más fuerza y superaron el miedo para seguir realizando estas acciones, comenzaron a caminar hasta el atrio de la iglesia con la luz en sus manos, haciendo un llamado en silencio a favor de la paz.



Figura 1

Jornada de la Luz Granada Antioquia 2008 Cortesía Lorena Luengas

Jaime Montoya, poeta granadino, describe las Jornadas de la Luz de la siguiente manera:

... Es por ello que vamos a encender una vela, para que vuelva la luz en medio de tanta oscuridad NO MÁS, NI UNA MÁS, NUNCA MÁS, OTRO ORIENTE ESPOSIBLE, lo haremos hasta que esta guerra se acabe, hasta que cesen las muertes violentas, hasta que logremos nuestro sueño, con paciencia y persistencia (Montoya, 2008, p. 20).

Esta actividad junto a otras que se desarrollaron después fueron el preámbulo de lo que sería más adelante la conformación del espacio de memoria el Salón del Nunca Más en Granada. Este espacio se llevó a cabo gracias a proceso de organización social que sus propios pobladores fueron forjando debido a diferentes problemáticas que surgieron en sus territorios y que, ante las dificultades vividas durante el conflicto armado, fueron herramientas que lograron utilizar para conciliar salidas alternativas y reparación de los hechos traumáticos.

En cuanto a la exposición Voces para Transformar a Colombia¹, aunque surge de la iniciativa institucional del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) en el área del Museo de Memoria de Colombia, sus

contenidos respondieron a unos lineamientos específicos en torno al trabajo colaborativo desde las comunidades afectadas, como recoger:

el proceso de participación social de iniciativas de memoria, el trabajo con las víctimas y sus organizaciones, comunidades pertenecientes a diversos grupos poblacionales (género, étnico, etario), identidades sexuales y capacidad/discapacidad, grupos sociales y políticos particularmente afectados por el conflicto armado. (CNMH, Voces Para Transformar a Colombia, 2019, p.1)

Como asesora, tejedora de historias y acompañante de varios procesos comunitarios e institucionales en Colombia, quiero indagar cuáles han sido los aportes de estos espacios de memoria a los procesos sociales y de paz en el país en el marco del conflicto armado, desde los modos en que estos lugares se conformaron, sus apuestas en cuanto al trabajo colaborativo, sus estéticas y modos de exhibición. A continuación, hare una revisión de los lineamientos que he tomado para definir y reflexionar sobre la memoria, luego me centraré en los dos casos puntuales de estudio en los que participé y consideraré los aspectos más importantes de estos contextos para después cerrar con los aportes sociales y de construcción de paz en el país.

La Memoria

Aunque los procesos de memoria histórica tienen una gran acogida en la actualidad, muchos de ellos en principio fueron estigmatizados. En el caso de Colombia, estos procesos han surgido directamente de las luchas sociales que buscaban que se reconociera el tipo de violencia que aquejaba al país como un conflicto armado, así como las victimizaciones (persecuciones, ejecuciones extrajudiciales, desapariciones desplazamientos masivos) en territorios específicos o con comunidades determinadas.²

El programa desarrollado a comienzos del 2000 por el Panel Regional de América Latina (RAP) del Social Science Research Council se convirtió en un referente fundamental en los procesos de memoria histórica en la región. Dicho programa tenía el propósito de promover la investigación sobre las memorias de la represión política en las dictaduras del Cono Sur. Sin embargo, puesto que Colombia ha estado inmersa en largos periodos de violencia durante los cuales el conflicto armado se ha agudizado sin la debida atención del Estado, la población afectada ha tenido que tomar acciones por sus propias manos y buscar, como comunidad organizada y con el apoyo de otras instituciones, sus propios mecanismos de reparación y construcción de memoria. Como señala Jelin (1998), los procesos de memoria siempre salen a flote, emergiendo de manera inconsciente hasta que pueden ser verbalizados. Estas memorias se cargan en el cuerpo y generalmente sus primeros narradores, como lo explica Pierre Nora (Erlj, E. 2018), son aquellos que lo han vivido.

En la tesis de Luis Carlos Manjarrés “Curar para reparar, una propuesta curatorial para el Museo de Memoria Histórica de Colombia” (2019), podemos encontrar el testimonio de Luz Marina Bernal, cuya voz se convirtió en un instrumento catalizador de otras voces:

Leonardo no fue el único el que vivió esto, son miles de familias que desafortunadamente no tienen el espacio que hemos tenido nosotros para ser escuchados y que he tenido que compartir con ellos. Y yo les pregunto qué quieren ustedes que se sepa y ellos dicen “a mí me gustaría que el mundo supiera lo que me pasó en mi vida o lo que pasó en mi departamento”; y yo les digo ¿me dan el permiso de hacerlo? Me dicen “claro, si usted lo puede hacer, hágalo”. Entonces pienso yo que al escuchar que es donde actúa el oído para conformar el cuerpo, ya se vuelve inquieto y empieza a ser receptor de toda una problemática del país. (Testimonio de Luz Marina Bernal en Manjarrés, 2019, p. 53)

La memoria es un concepto central, como eje polémico y lugar epistémico donde se dan luchas por el sentido. Para Jelin, escritora argentina (1998), el trabajo con la memoria debe tener tres premisas centrales:

Primero entender la memoria como un proceso subjetivo, anclado en experiencias y marcas simbólicas y materiales; segundo, reconocer a las memorias como objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder. Tercero, ‘historizar’ las memorias, es decir, reconocer que existen cambios históricos en el

sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias de diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas. (Jelin, 1998, p. 2)



Figura 2. Taller de memoria con niñas, niños y adolescentes, granadinos. Proceso de consolidación del Salón del Nunca Más (2007). Cortesía Lorena Luengas.

Una de las grandes premisas de Jelin era que la memoria no se podía desarrollar dentro de las dinámicas del conflicto por las cargas emocionales de las personas agredidas en sus derechos fundamentales y del contexto en que estas se daban. Según Jelin, aquello se debe a que las memorias podrían estar cargadas de odios, venganzas y polarizaciones.

Con todo, lo cierto es que, en Colombia, a diferencia de las memorias de las dictaduras del siglo pasado del Cono Sur, los procesos de memoria son agencias realizadas por aquellos que han sufrido los atropellos y que los denuncian en espacios en donde todavía operan los repertorios de la guerra. En consecuencia, la memoria cobra un sentido distinto como mediadora, pues se convierte en una plataforma en la cual se libran las luchas por otorgarle significados a la memoria en medio de las balas y las amenazas.

Para abordar la cuestión acerca de dónde y cómo se libra la lucha por definir conceptualmente lo que nos ha pasado, Richard (1998) propone que la memoria debe permitir ensanchar los mensajes de la historia que se cree única, verdadera e inamovible, ya que las narrativas suelen favorecer algunas versiones de la historia que es construida por los vencedores. En efecto, la memoria debe dar cabida a nuevos relatos que puedan matizar y dar nuevos sentidos a lo que hemos vivido. Entendamos que no hay pueblos inferiores o que su resistencia ha sido tan persistente que aún continúan resistiendo.

En este orden de ideas, Jaime Montoya, quien es un artista y poeta miembro de la organización de ASOVIDA, plantea una reflexión sobre la memoria en el Salón del Nunca Más:

Primero, conocer más profundamente lo que realmente ocurrió en el conflicto armado, Segundo, que la verdad no se quede impune, porque es la base para una verdadera reconciliación, para la paz, porque sin verdad, sin justicia, sin reparación es imposible que haya una reconciliación y unos diálogos de paz... que la historia de este conflicto armado se haga desde las víctimas, desde los que sufrieron los atropellos... Me hice esta

reflexión. Esto no puede pasar ahora con el conflicto armado, que cada vez queremos tapar para no responder. El Estado no cumplió su deber de protección de las víctimas. (Testimonio de participante, 2013)

Teniendo en cuenta el trabajo desarrollado por ASOVIDA, las definiciones de memoria consideradas en este artículo reconocen que su proceso de construcción es conflictivo debido a las tensiones que emergen cuando se contrastan diferentes versiones de un mismo hecho (Jelin, 1998). Estas tensiones permiten cuestionar la historia validada en el lenguaje escrito y en artefactos vaciados de sentido, re-contextualizados dentro de un museo (Huysen, 1995). Las memorias subalternas y subterráneas llevadas a lo público permiten cuestionar los imaginarios y enseñar los sentidos de esta historia para que la mirada de otros y sus relatos también puedan ser reconocidas públicamente (Richard, 1998).

Los procesos de memoria se vuelven activadores del territorio, pues van más allá de la huella o de la impronta del hecho sobre los espacios y la memoria individual para empezar a exigir verdad y reparación por las personas que lo vivieron. En este sentido, busca conmemorar a sus víctimas y difundir los acontecimientos desde su perspectiva. Asimismo, estos procesos hacen emerger las memorias subterráneas y las reafirma de manera colectiva, de tal manera que la sociedad las tenga presentes como acto político de incidencia (Jelin, 2002). La comunidad entonces se convierte en activadora de su propia memoria cuando presenta el escenario del horror, recorriendo y nombrando los hechos padecidos por esta. En otras palabras, los acontecimientos son revocados con la palabra y se convierten en un acto político. Por ejemplo, el Pueblo Naya del resguardo de KitekKiwe representa los hechos de su vulneración como parte de un acto público durante su conmemoración anual de la Masacre del Naya³ (Mirian Jimeno, 2011).

El Salón del Nunca Más nació de la necesidad de sus propios pobladores y de las organizaciones sociales, y en el otro caso, Voces Para Transformar a Colombia, resulta del compendio de iniciativas hechas por personas que habitan en los territorios en conflicto y que han logrado incidir en las instituciones del Estado. Este será un punto de partida y a su vez un punto de análisis y reflexión para desarrollar más adelante.

Los Lugares de Memoria y los Dos Casos de Estudio

Para la Red Colombiana de Lugares de Memoria (2018), estos escenarios son espacios para sanar, elaborar duelos y recuperar los saberes y el trabajo en comunidad. El encuentro con los otros en estos lugares es lo que permite pasar de la memoria personal a la colectiva y de esta a la memoria histórica, porque se van encontrando y reconstruyendo las historias de las comunidades y de sus territorios. Esta definición es central porque es construida por los gestores de los diferentes lugares de memoria del país, quienes han sido puentes, mediadores y tejedores de historias.

La categoría “lugares de memoria” fue ideada por Pierre Nora en los años 80s durante la crisis historiográfica francesa, donde se puso en cuestión la identidad nacional y el lugar de la historia como la forma en que se instauraba la idea de una nación moderna y sus símbolos. La memoria es lo que les da sentido a estos lugares simbólicos, funcionales o materiales (1997). Para Nora la crisis nace del olvido de sus orígenes históricos como sociedad y de la necesidad de escuchar las voces que no habían sido escuchadas, como el movimiento obrero o los países colonizados (Erlj, E. 2018).

Aunque puede pensarse que la definición de la Red Colombiana de Lugares de Memoria se enmarca fundamentalmente en la definición de Nora, lo cierto es que va mucho más allá. Entender el papel de estos espacios en los procesos de consolidación de la paz y del respeto por los derechos humanos implica reconocer su papel como lugares de la incidencia social y cultural en los territorios que han vivido el conflicto. Estos lugares son generalmente espacios arquitectónicos, simbólicos y, en ocasiones, artísticos (SNARIV, 2016). Además, muchos de estos lugares se reconocen como marcas territoriales (Langland, Jelin, 2003) que son la huella de lo acontecido en el territorio y donde se eleva una voz que recuerda como una cicatriz lo que pasó.

El Salón del Nunca Más

El Salón del Nunca Más fue un espacio producto de un largo proceso de trabajo comunitario que como persona, artista y museóloga acompañé desde el año 2007. La forma de describir el proceso nace del trabajo que, con algunas mujeres pertenecientes a la organización social y gestoras de sus historias de vida, reconocí como parte fundamental del proceso de consolidación.

El trabajo que posibilitó la inauguración del Salón puede dividirse en tres momentos fundamentales. El primero fue un viacrucis realizado por los habitantes de Granada y convocado por la organización social, ASOVIDA (Asociación de Víctimas Unidas por la Vida) en el 2007, al cual llamaron “Abriendo Trochas”. Este viacrucis masivo, religioso y cívico se realizó por el camino que conduce a las veredas San Matías Arriba, Minitas y Vahitos, las cuales son escenarios del miedo por ser conocidos en la comunidad como los lugares donde llevaban a la gente para matarla y luego desaparecerla. Para este momento en los espacios en que se construyó esta actividad, miembros de la organización afirmaban que “el pasado no se puede borrar, el pasado se mira a la cara y se habla de él, se resignifica y setransforma”. Es como la memoria se convierte en “escenario terapéutico” que permite la construcción de un futuro diferente y la reconstrucción de la identidad personal y colectiva (Vila, Tejada, Sánchez, Téllez, 2007, p. 121).



Figura 3. Asamblea ASOVIDA. Espacio de solicitado por ASOVIDA a los candidatos a la alcaldía del 2007. Cortesía Lorena Luengas.

La población de Granada recorrió los caminos de la muerte con las fotografías de sus familiares desaparecidos en las manos para declarar la vida y generar movimientos de resistencia ante la guerra, el miedo y el horror. Estas iniciativas marcaron un momento determinante. El segundo momento fue haber realizado la primera exposición en el espacio⁴ que le fue cedido por el alcalde Nelson García Amaya a la organización social y a los granadinos quienes, desde los encuentros y actividades realizadas en la comunidad, tenían muy presente esta necesidad de trabajar sobre un lugar donde quedara registro de lo que había sucedido que diera cuenta de

las vidas de las personas caídas en la guerra, limpiar la imagen de cada una de las víctima y para sus familias tener la oportunidad de reconciliar sus vidas.

La exposición se realizó y estuvo conformada por dos partes. La primera fue una instalación llamada *Río abajo* (2008), creada por la artista Erika Diettes, quien realizó unas fotografías sobre objetos personales pertenecientes a un grupo de desaparecidos, con el consentimiento y colaboración de sus familiares. Elkin Rubiano Pinilla describe en detalle el trabajo de Erika Diettes en esta exposición:

“Río abajo” está conformada por fotografías de prendas y objetos personales que pertenecieron a personas asesinadas y desaparecidas. Tanto el lugar de exhibición, como el formato y el contenido de las fotografías, evidencian la intención de Diettes: por un lado, fotografiar las prendas y los objetos hundidos en agua, pero no en un agua turbulenta como la que arrastra con el indicio de la víctima asesinada, sino inmersas en un agua calmada, traslúcida y luminosa y, por otro lado, mediante la elección del soporte utilizado para las fotografías: una impresión en vidrio que da transparencia a lo fotografiado para ser visto por ambas caras (Rubiano, 2017, p. 86).



Figura 4. Abriendo Trochas, Granada Antioquia en el 2008. Cortesía de Leidi Diana Valencia.

La institución que acompañaba el proceso de Diettes pidió participar de este primer encuentro comunitario en torno al Salón para poder mostrar el resultado a las familias que prestaron las prendas y objetos para la foto y realización de su obra. Para eso con la junta directiva de ASOVIDA le propusimos mostrar las fotos en un montaje como parte de la primera apertura del Salón.

Del otro lado del espacio se encontraba el muro de fotografías recolectadas por las personas de ASOVIDA de los familiares que habían muerto o estaban desaparecidos en el marco del conflicto armado y que eran mostradas por primera vez de manera colectiva. Lo más importante de esta exposición fue la reacción que tuvieron los asistentes, quienes se concentraron en el muro de las fotografías para hablar sobre quienes eran sus

familiares, amigos y vecinos; contar historias, reír, llorar y recordar el vínculo que tenían con ellos y lo que les pasó. Así, sin darse cuenta, juntos hicimos ejercicios de memoria colectiva.



Figura 5. Primer evento en el Salón, Rio Abajo. Muestra Erika Diettes. Cortesía de Lorena Luengas.

A partir de la reacción de la comunidad ante las fotografías, pudimos comprender la manera en que debía construirse los contenidos que conformarían el espacio de memoria. Esto fue evidente para mí en mi calidad de testigo y participante de los diferentes procesos previos y posteriores a este episodio. En un diálogo con la junta directiva de ASOVIDA, establecimos que cada una de las piezas del Salón debían conformarse colectivamente, empleando diferentes estrategias para lograr consensos. Solo de esta manera los miembros de la comunidad se sentirían parte del proceso, apropiándose de las dinámicas sociales generadas y fortaleciendo su sentido de pertenencia. Así, se podría garantizar que los participantes se sintieran satisfechos con los resultados, el trabajo en equipo y, por supuesto, con la transformación del sentido de sus memorias. Entendimos de manera colectiva que la apropiación también se dio porque aquello que se construyó se hizo a partir de sus estéticas y formas de mostrar, desde sus elementos culturales y lenguajes visuales.

El último y tercer momento se concretó con la asamblea realizada por la organización social de víctimas donde logramos aterrizar de manera colectiva los ejes temáticos del espacio de memoria y las formas en que se debía construir el guion narrativo, principalmente, pero también sobre otros aspectos. Ahora, si vemos en perspectiva, la asamblea marcó el inicio definitivo del Salón porque a partir de este momento comenzamos a hacer otros encuentros que eran específicamente para trabajar sobre el Salón, y en opinión de muchos de nosotros llegamos a afirmar que la construcción del Salón era solo una excusa para reunirnos. En definitiva, independientemente de que el Salón fuera una excusa o no, en cada ocasión nos reunimos para construir todas las piezas que ahora forman parte de la colección y que fueron concebidas de forma colaborativa como se definió en esta asamblea.

Los tres momentos mencionados se concretaron en la inauguración del Salón del Nunca Más en Granada, Antioquia, el tres de julio del 2009. La apertura de este espacio fue un momento significativo para todos, tanto para las personas que se autodenominaban víctimas y pertenecían a la organización social ASOVIDA, gestora

de este espacio, como para las personas que se reconocían como víctimas, pero no eran parte de la organización. Asimismo, este hecho fue significativo para muchos granadinos que habían sido desplazados de sus territorios, pero volvían solo para visitar el lugar y conocer la exposición del Salón.

Sin aún haberse reconocido el conflicto armado en el país, la inauguración del Salón y de todo el proceso vivido por la población y la organización (ASOVIDA) resulta un ejemplo a seguir de comunidad organizada, adelantada en cuanto a los procesos de auto representación y memoria. Las personas externas que acompañamos y asesoramos a la comunidad entendimos que no podíamos hacer ningún tipo de imposiciones; de lo contrario, tuvimos que saber leer las necesidades de los diferentes procesos y grupos de trabajo. Así pues, compartimos conocimientos especializados que se necesitaban para la realización de la exposición, tejimos historias de manera conjunta guiadas por un grupo de gestores que escogió la misma comunidad y la junta directiva de ASOVIDA, quienes, a su vez, dirigieron el proceso y nos permitieron tejer el primer relato del espacio con un cuidado especial para que no propiciara espacio de revictimización, persecución o vulneración a miembros de la organización social.



Figura 6. Primer evento en el Salón. Muro de las personas muertas o desaparecidas en el marco del conflicto. Cortesía de Lorena Luengas.

A partir de la reacción de la comunidad ante las fotografías, pudimos comprender la manera en que debía construirse los contenidos que conformarían el espacio de memoria. Esto fue evidente para mí en mi calidad de testigo y participante de los diferentes procesos previos y posteriores a este episodio. En un diálogo con la junta directiva de ASOVIDA, establecimos que cada una de las piezas del Salón debían conformarse colectivamente, empleando diferentes estrategias para lograr consensos. Solo de esta manera los miembros de la comunidad se sentirían parte del proceso, apropiándose de las dinámicas sociales generadas y fortaleciendo su sentido de pertenencia. Así, se podría garantizar que los participantes se sintieran satisfechos con los resultados, el trabajo

en equipo y, por supuesto, con la transformación del sentido de sus memorias. Entendimos de manera colectiva que la apropiación también se dio porque aquello que se construyó se hizo a partir de sus estéticas y formas de mostrar, desde sus elementos culturales y lenguajes visuales.

El último y tercer momento se concretó con la asamblea realizada por la organización social de víctimas donde logramos aterrizar de manera colectiva los ejes temáticos del espacio de memoria y las formas en que se debía construir el guion narrativo, principalmente, pero también sobre otros aspectos. Ahora, si vemos en perspectiva, la asamblea marcó el inicio definitivo del Salón porque a partir de este momento comenzamos a hacer otros encuentros que eran específicamente para trabajar sobre el Salón, y en opinión de muchos de nosotros llegamos a afirmar que la construcción del Salón era solo una excusa para reunirnos. En definitiva, independientemente de que el Salón fuera una excusa o no, en cada ocasión nos reunimos para construir todas las piezas que ahora forman parte de la colección y que fueron concebidas de forma colaborativa como se definió en esta asamblea.

Los tres momentos mencionados se concretaron en la inauguración del Salón del Nunca Más en Granada, Antioquia, el tres de julio del 2009. La apertura de este espacio fue un momento significativo para todos, tanto para las personas que se autodenominaban víctimas y pertenecían a la organización social ASOVIDA, gestora de este espacio, como para las personas que se reconocían como víctimas, pero no eran parte de la organización. Asimismo, este hecho fue significativo para muchos granadinos que habían sido desplazados de sus territorios, pero volvían solo para visitar el lugar y conocer la exposición del Salón.



Figura 7. Fragmento de la exposición Voces para Transformar a Colombia. Caso Río Atrato Sujeto de Derechos. Filbo, Bogotá, 2018. Cortesía de Lorena Luengas.

Voces para Transformar a Colombia

Como señalamos anteriormente, esta exposición fue una iniciativa institucional del Museo de Memoria de Colombia (MMC) como parte del CNMH. Desde el año 2018, el piloto de la exposición se puso en marcha y, hasta el momento, ha realizado cinco itinerancias en las ciudades de Bogotá, Medellín, Villavicencio, Cali y Cúcuta.

La primera de ellas, realizada en Bogotá, fue creada con base en el documento “Museo Nacional de la Memoria: Un lugar para el encuentro-Lineamientos conceptuales y guion museológico” (2017). El documento recoge el proceso de participación social de iniciativas de memoria, el trabajo con las víctimas y sus organizaciones, comunidades pertenecientes a diversos grupos poblacionales (género, étnico, etario), identidades sexuales y capacidad/discapacidad, grupos sociales y políticos particularmente afectados por el conflicto armado. Además, da cuenta del proceso de diálogo con instituciones académicas públicas y privadas, nacionales e internacionales, como el comité estratégico CAI (Comité Académico Internacional) y entidades con especial interés en temas de memoria y defensa de los derechos humanos, como el Museo de los Derechos Humanos de Chile y las diferentes áreas del CNMH.



Figura 8

El Pueblo no se Rinde Carajo Visita de las organizaciones de Buenaventura al mural Voces para Transformar a Colombia en la itinerancia a Cali Museo La Tertulia octubre del 2019 Cortesía Lorena Luengas

Entre las metodologías empleadas para su conformación se encuentra la realización de trabajo de campo, revisiones de archivos, entrevistas, talleres de construcción de memoria histórica, cartografía social, entre otras. Los ejes narrativos que se construyeron fueron: Cuerpo, Tierra y Agua. Estos ejes se cruzan y se complementan. Estas propuestas narrativas fueron socializadas por el equipo del MMC a través de grupos focales realizados con las diferentes áreas del CNMH. Para ello, se plantearon las siguientes preguntas bases: ¿Qué le hizo la guerra al Cuerpo, la Tierra y el Agua?, ¿qué hicieron el Cuerpo, la Tierra y el Agua con la guerra?, ¿cómo resistieron? Existen en esto dos componentes muy importantes, la reparación simbólica, la reparación de las víctimas, la reparación de una sociedad y la no repetición, pero ¿cómo se consigue eso? a través de la educación, a través de la aceptación de qué fue lo que pasó, el reconocimiento de los hechos, la empatía con las víctimas, de la movilización social.

Las respuestas obtenidas a las preguntas realizadas son la base para la construcción de las piezas colaborativas, comisionadas y gráficas que constituyen la exposición VTC. Estas se condensan en piezas expositivas, eventos, dispositivos digitales y educativos que fueron escogidos, diseñados, comisionados o creados para la exposición por el equipo de la Dirección de Museo del CNMH, las organizaciones de víctimas, víctimas individuales, investigadores tanto del CNMH como externos, líderes, artistas y otros expertos para poner a disposición a los visitantes.

En el contexto de la inauguración de esta exposición en marzo del 2019 sobresalió el trabajo de investigación, la recolección de datos, el registro de experiencias y los testimonios de comunidades sobre sus

afectaciones en el marco del conflicto armado y sus procesos de resistencia. Esta exposición es un espacio de memoria porque nace de las investigaciones del CNMH con víctimas y de las organizaciones sociales. Entonces todo los datos y material de registro son productos testimoniales en diferentes formatos, escritos, orales o audiovisuales, lo cual adquiere una gran importancia, ya que constituye un compendio de las voces de la gente. También es importante porque en algunos procesos la expresión plástica de lo que se iba a exponer lo hizo la gente que vivió las vulneraciones de sus derechos humanos o guio la expresión plástica de lo que finalmente se mostró en la exhibición.

Para ir cerrando este punto, podemos decir que a los dos espacios comparten el objetivo de reparar a las víctimas, ya que brindan reconocimiento a sus historias y permiten que otras personas las pueden conocer. La investigación co-creación y la manera cómo involucra a otros en medio de estos procesos las comunidades y los visitantes en general son impactados porque comparten un sentimiento y conciencia que busca, ante todo, la no repetición del horror. Por otro lado, estos dos espacios de memoria también tienen marcadas diferencias: mientras que VTC fue un mandato legal y su puesta en lo público hace parte del deber de memoria por parte del Estado, el Salón del Nunca Más fue un proceso de “auto reparación”, el cual “como un acto político la comunidad decidió dignificar lo que les pasó y llevarlo a la opinión pública, y sobre una plataforma propia recogieron sus historias y las documentaron” (Gloria E. Ramírez, presidenta de la organización de ASOVIDA, comunicación personal, 5 de diciembre de 2022).

En este mismo orden de ideas, algunos autores reconocen los lugares de memoria como una plataforma donde las organizaciones pueden agenciar sus memorias y volverlas luchas políticas que entran a negociar con los actores del territorio, también como lugar de incidencia y de transformación de dinámicas sociales (Luengas, (2009). Carrizosa (2011)). No obstante, para otros autores en el presente auge por construir lugares de memoria se ha podido reconocer que cuando estos no nacen de una dinámica comunitaria o no son apropiados por esta terminan siendo espacios muertos y, en muchos casos, lugares que revictimizan a las personas (Cuervo, 2015).



Figura 9

Atarraya accione realizada por mujeres barequeras de la organización Ríos Vivos Antioquia denunciando los atropellos de EPM en el marco de la construcción de Hidro Ituango en la Plazoleta de EPM en Medellín en el marco de la itinerancia de VTC 2018 Cortesía de Lorena Luengas

Una Revisión de la *Aesthesis* Decolonial como Estética Alterna

Los encuentros comunitarios e institucionales para la construcción de estos espacios de memoria en Colombia en estos dos procesos también permitieron replantear las estéticas concebidas. Por una parte, el Salón del Nunca Más permitió cambiar las estéticas y formas de las violencias instauradas en el territorio por procesos de experiencia de lo comunitario y de sus formas resistencia o de reexistencia, de volver a darle sentido a la vida. Por otra parte, en la exposición VTC se le dio un lugar centrar a los procesos colaborativos y comunitarios como a los testimonios y las voces de los protagonistas de las historias. Este trabajo colaborativo fueron procesos de *aesthesis* decolonial. Examinar la etimología de este término nos da luces para entender su significado:

La palabra *aesthesis*, que se origina en el griego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa” o “sensación auditiva”. De ahí que el vocablo synaesthesia se refiera al entrecruzamiento de sentidos y sensaciones, yque fuera aprovechado como figura retórica en el modernismo poético/literario. (Mignolo, 2011, p. 13)

Según Mignolo, a partir del siglo XVII el concepto de *aesthesis* se restringe y de todas sus acepciones pasa solo a significar “sensación de lo bello”. Desde entonces surge la estética como teoría con Immanuel Kant como uno de los grandes teóricos del tema. Kant reorientó la *aesthesis* para transformarla en estética, dando inicio a la historia de la estética (Mignolo, 2011). Desde una perspectiva actual, podemos decir que no existe ninguna ley universal ni relación entre *aesthesis* y belleza. Aquello, como argumenta el autor, fue una ocurrencia de la Europa del siglo XVIII.

Por su parte, Gómez (2016) explica cómo Alexander Gottlieb Baumgarten también retoma el concepto de *aesthesis* para fundamentar la estética, aunque solamente desde la sensación de lo bello. Para Baumgarten, la *aesthesis* únicamente podía percibirse mediante la razón, despojando el concepto del sentir experiencial que no solo les compete a los seres humanos, sino a todos los seres vivos. Asimismo, en la definición de los parámetros de la estética, este autor categoriza lo que es bello y lo que es arte, generando otras categorías como artesanía que, según él, no tienen el mismo valor. Para Mignolo (2010) y Gómez (2015), es crucial que esta estética moderna pueda ser transgredida por la estética decolonial, de tal manera que rompa con estos parámetros estéticos impuestos, universalizados y naturalizados, los cuales nos tienen excluidos como personas,

La *aesthesis* decolonial nombra y articula prácticas que desafían y subvierten la hegemonía de la *aesthesis* moderna/colonial. Se inicia en la toma de conciencia de que el proyecto moderno/colonial ha implicado el control no solo de la economía, la política y el conocimiento, sino también de los sentidos y la percepción. La estética moderna ha jugado un papel clave en la configuración de un canon y una normatividad que permitieron el desprecio y el rechazo de otras formas de práctica estética o, más precisamente, de otras formas de *aesthesis*, de sentir y percibir. La *aesthesis* decolonial es una opción que ofrece una crítica radical a las estéticas modernas, posmodernas y altermodernas y, al mismo tiempo, contribuye a hacer visibles las subjetividades decoloniales, en la confluencia de las prácticas populares de reexistencia, instalaciones artísticas, representaciones teatrales y musicales, literatura y poesía, escultura y otras artes visuales (Mignolo, 2015, p. 126)

A partir de estos postulados, para aterrizar en las dos experiencias, nos complace afirmar que al construir experiencias desde y con las comunidades se abre paso a otras formas de narrar, de pensar y comunicar, muy diferentes a los cánones del arte occidental. En su lugar, se materializan otras estéticas, estéticas comunitarias y de colaboración, experiencias que permiten descolonizar los espacios expositivos.

Mediante estos ejercicios de colaboración entre acompañantes, asesores, instituciones, comunidades y personas diversas, los resultados vienen cargados por las experiencias vividas de los participantes, así como del trabajo de las memorias individuales y colectivas de las localidades involucradas. La apropiación del espacio y de los contenidos también aportan un valor adicional tanto para la comunidad como para los públicos, quienes tienen la posibilidad de conocer los procesos abordados y los significados que tienen estas experiencias en el contexto del conflicto armado y la historia del país.

Existe, en el mismo orden, por parte de las comunidades gestos de desobediencia en cuanto a ver la pertinencia de tomar iniciativas y realizar-vivenciar las experiencias, los procesos necesarios para trabajar sus memorias y sin más pretensiones construir desde sus propias necesidades, saberes, estéticas, formas de ver y de sentir los contenidos que dan cuenta de lo que les pasó y de la transformación que esto produjo en sus vidas. El arte, como proceso de colaboración, pero sobre todo en sus procesos decoloniales y estéticas alternas, nos permiten abrir el panorama ante nuevas posibilidades para la construcción de conocimientos y encuentros de saberes y memorias.

Así, el propósito de las estéticas decoloniales no es otro que descolonizar el arte y la estética y liberar las subjetividades, una forma de sanación de la herida colonial. Esto implica desmontar el mito del arte y la estética occidentales y su definición universal como línea de clasificación entre lo que es y no es arte, para que pueda restituirse la creatividad, sin policías que decidan y al decidir repriman la expresividad, es decir, para dejar que la *aesthesis* fluya sin ser controlada por la (filosofía) estética. (Gómez en Mignolo, 2015, p. 15).

Por tanto, la *aesthesis* decolonial se materializó en El Salón del Nunca Más y en Voces para Transformar a Colombia por ser iniciativas y estar contruidos, en su mayoría, desde y con las comunidades que fueron atravesadas por el conflicto armado, también llamados como los agentes de memoria o como los define Jelin (1998) “los emprendedores de memoria”, quienes en colaboración con artistas lograron consolidar trabajos que logran dignificar las memorias de las personas y comunidades, crear conciencia y problematizar las historias oficiales sobre la guerra, priman las voces y maneras estéticas comunitarias, los procesos de colaboración y tejido del relato, sin llegar en ningún momento a discutir si lo que está expuesto es o no es arte. En definitiva,

estos espacios de memoria están conformados desde las estéticas propias y decoloniales y desmontan no solo las estéticas oficiales, sino también cuestiona la historia oficial y los poderes.

Reflexiones Finales

En el contexto de la memoria, con el Salón del Nunca Más la organización social de ASOVIDA de Granada, Antioquia, trabaja sus memorias y las lleva al espacio público. De esta manera, las acciones se vuelven políticas y se convierten en herramienta de incidencia social. Asimismo, permite tener una incidencia en el gobierno para que reconozca la tragedia que vivieron las personas afectadas y las necesidades que esto implica ante las reparaciones simbólicas y materiales. También la reparación es personal porque sucede en parte porque ellos mismos reconocen qué les pasó. Por otro lado, el Salón permite que se dignifique la vida y la historia de sus familiares fallecidos o desaparecidos, gracias al espacio digno y espacial donde residen y se conservarán sus memorias.

En Voces para Transformar a Colombia, que es un espacio construido con la colaboración de varios agentes, no solo de las comunidades, sino también artistas, la mezcla de estéticas ha hecho que la gente lo sienta como propio, apropiándose de esas memorias y protegiéndolas. Es así como surgen las propuestas y el amparo desde la JEP5 (Jurisdicción Especial para la Paz), llegando a conciliar de esta manera las memorias propias, las cuales ya no pertenecen a unos pocos, sino a la memoria de todos.

Sobre la *aesthesis* conviene decir que, en los espacios de memoria expuestos, conformados en su mayoría por las estéticas de las personas víctimas, pero también de artistas, las estéticas no entran en conflicto porque no es un lugar de calificación de qué es y que no es arte. El punto de inflexión está en la memoria y en el deber del país de reconocer y valorar lo que sucedió en el conflicto armado.

En ambas exposiciones es clave entender cómo las estéticas propias y decoloniales abren la posibilidad de que las personas se reconozcan en los relatos, como también de que otros, no involucrados en las problemáticas del conflicto armado, puedan reconocerlos, y que en conjunto este reconocimiento y concientización de los fallos del pasado nos lleven a internalizar la necesidad de la no repetición y del poder que tienen las estéticas decoloniales y los trabajos de la memoria en la sociedad como experiencias transformadoras.

Referencias

- Carrisoza, C. (2011). El trabajo de la memoria como vehículo de empoderamiento político: La experiencia del Salón del Nunca Más. *Boletín de Antropología* 25(42). Universidad de Antioquia.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) (2016). Granada: memorias de guerra, resistencia y reconstrucción. Bogotá, CNMH – Colciencias – Corporación Región.
- (2019b) Bruchure de la exposición Voces para transformar a Colombia. Documento de uso interno, Bogotá. CNMH.
- Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR). (2008) ¿Cuál es la definición de “conflicto armado” según el derecho internacional humanitario? CICR, en <https://www.icrc.org/es/doc/assets/files/other/opinion-paper-armed-conflict-es.pdf>.
- Cuervo, Y. (OIM). (2015). Cuaderno de trabajo 4. *Lugares de Memoria*. [Manuscrito no publicado].
- Huyssen, A. (1995). *Escapar de la amnesia: el museo como medio de masas* (María Luisa Balseiro trad.). El Paseante. México.
- Erlj, E. (2018). El historiador es un árbitro de las diferentes memorias. Entrevista a Pierre Nora. *Letras Libres*. Consultado en <https://letraslibres.com/revista/entrevista-a-pierre-nora-el-historiador-es-un-arbitro-de-las-diferentes-memorias#.YizbJo17An0.linkedin>
- Gómez, P. P. (2016). HD: *Haceres decoloniales: prácticas liberadoras del estar el sentir y el pensar*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Jelin, E. (1998). *Los Trabajos de la Memoria*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Mignolo, W. D. (2011). Aiesthesis decolonial. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10–25. <https://doi.org/10.14483/21450706.1224>
- Mignolo, W. D. (2015). *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá.
- Rubiano Pinilla, E. (2017). Memoria, arte y duelo: el caso del Salón del Nunca Más de Granada (Antioquia, Colombia). *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 9(18), 313-343. <https://doi.org/10.15446/historelo.v9n18.59106>.
- Villa, J. Tejada, C. Sánchez, N. Téllez, A. (2007) Nombrar lo Innombrable. Reconciliación en la perspectiva de las víctimas. Programa Por La Paz-CINEP-. Bogotá.
- Uprimny, R. (julio de 2005). Existe o no el conflicto armado en Colombia. <https://www.dejusticia.org/existe-o-no-conflicto-armado-en-colombia/>

Notas

1

La exposición Voces para Transformar a Colombia (VTC) es una exposición piloto que se creó para configurar el espacio del Museo de la Memoria de Colombia. Se concibió como una exposición itinerante, la cual tuvo diferentes versiones en estas ciudades: Bogotá, Medellín, Villavicencio, Cali y Cúcuta.

2

Un ejemplo de esto es el proyecto Colombia Nunca Más, un archivo que empezó de manera digital y se centra en memorias de crímenes de Lesa Humanidad perpetrados por el Estado, que nace a mediados de la década de los años noventa. Consultado en: www.colombianuncamas.org/ y www.movimientodevictimas.org/

3

Fue una masacre de 41 personas registradas por la Fiscalía, pero el cabildo denuncia que en el contexto de esta masacre hay más de cien personas muertas. Consultado en: <https://rutasdelconflicto.com/masacres/el-naya>

4

Este espacio fue solicitado por ASOVIDA a los candidatos a la alcaldía entre los años del 2007 al 2008, quienes se comprometieron, si ganaban, a cumplir con la petición de conseguir un espacio para la construcción del lugar de memoria. Al ganar el alcalde Nelson García Amaya (2018-2011), surgieron algunas dificultades, pero finalmente le fue cedido a ASOVIDA y a la comunidad un espacio en el primer piso de la casa de la cultura “Ramón Eduardo Duque” en comodato por diez años. Aunque no estaba en las mejores condiciones, fue remodelado con un monto donado por el alcalde que sirvió para realizar la primera etapa de adecuaciones y la primera exposición temporal (CNMH, 2016, p. 328).

5

“La JEP protege la colección 'Voces para transformar a Colombia' y ordena al Centro Nacional de Memoria Histórica su incorporación inmediata al proceso de construcción del guion del Museo Nacional de Memoria”, JEP. Consultado en <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/JEP-ordena-al-CNMH-la-incorporaci%C3%B3n-inmediata-de-'Voces-para-transformar-a-Colombia'-al-guion-del-Museo-Nal-de-la-Memoria.aspx#:~:text=JEP%20ordena%20al%20CNMH%20la,Museo%20Nal%20de%20la%20Memoria&text=Bogot%C3%A1%2C%2031%20de%20julio%20de%202022>



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279079262007>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Lorena Luengas Bautista

**Los espacios de memoria en Colombia y su aporte a la
definición de Aesthesis decolonial como estéticas
alternas**

Calle14: revista de investigación en el campo del arte
vol. 19, núm. 35, 2024

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
calle14.ud@udistrital.edu.co

ISSN: 2011-3757

ISSN-E: 2145-0706