



REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana

ISSN: 1980-8585

ISSN: 2237-9843

Centro Scalabriniano de Estudos Migratórios

Ciurlo, Alessandra

L'arte nella costruzione della memoria collettiva colombiana: l'apporto della diaspora in Europa

REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade
Humana, vol. 29, no. 62, 2021, May-August, pp. 63-78
Centro Scalabriniano de Estudos Migratórios

DOI: <https://doi.org/10.1590/1980-85852503880006205>

Available in: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=407068647005>

- ▶ How to cite
- ▶ Complete issue
- ▶ More information about this article
- ▶ Journal's webpage in redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Scientific Information System Redalyc
Network of Scientific Journals from Latin America and the Caribbean, Spain and
Portugal
Project academic non-profit, developed under the open access initiative

L'ARTE NELLA COSTRUZIONE DELLA MEMORIA COLLETTIVA COLOMBIANA: L'APPORTO DELLA DIASPORA IN EUROPA

*The art in the construction of the Colombian collective memory:
the contribution of the diaspora in Europe*

Alessandra Ciurlo*

Riassunto. Questo articolo pretende mostrare come nell'ambito del conflitto armato in Colombia, la diaspora colombiana in Europa mediante alcune espressioni artistiche di cui è protagonista, dia un contributo importante alla costruzione della memoria collettiva del paese. Mediante analisi di contenuto si studiano comparativamente quattro opere artistiche che hanno una forte valenza performativa: una pièce teatrale e tre performance con linguaggi che utilizzano la danza, la musica, la fotografia e il video. Le opere incentrate sulle vittime del conflitto armato e quindi con una carica emotiva molto grande, aspirano a informare e denunciare eventi traumatici resi invisibili dalla narrativa ufficiale, essenziali per la ricostruzione di una memoria collettiva plurale e inclusiva. Le proposte artistiche dimostrano come l'arte con la sua comunicazione riflessiva sia capace di innescare tra il pubblico partecipante processi di trasformazione delle strutture di pensiero individuali e collettivi, evidenziando le sue potenzialità come atto critico e politico.

Parole chiave: memoria collettiva; conflitto armato; Colombia; diaspora; arte.

Abstract. The aims of this article is to show how, in the context of the armed conflict in Colombia, the Colombian diaspora in Europe, through some of its artistic expressions, offers an important contribution to the construction of the collective memory of the country. Four art proposals with a strong performative value are compared by means of content analysis: a theatre piece and three performances that combine dance, music, photography and video. The art works are focused on the armed conflict victims have a very strong emotional charge: they aspire to inform and to report traumatic events made invisible by the official narrative, essential for the reconstruction of a plural and inclusive collective memory. The artistic proposals demonstrate how art, with its reflective communication, is capable of triggering, among the participating public, transformation processes of individual and collective thought structures; which highlights its potential as a critical and a political act.

Keywords: collective memory; armed conflict; Colombia; diaspora; art.

* Pontificia Università Gregoriana. Roma, Italia. E-mail: aciurlo@yahoo.it. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6134-3937>.



Introduzione

Parlare della costruzione della memoria in Colombia comporta necessariamente che si faccia riferimento al conflitto sociale e politico che ha percorso la sua storia sin dall'indipendenza dalla Spagna nel 1820. La Colombia è stata da sempre teatro di forti scontri e di ricorrenti guerre civili che hanno avuto diverse tappe e protagonisti lungo il tempo, scontri e guerre che in pratica non sono mai stati assenti. Negli ultimi 6 decenni, nel contesto di una società segnata da forti disuguaglianze e da una diffusissima povertà, il conflitto sociopolitico, spesso negato e invisibilizzato, si è aggravato ulteriormente vedendo come antagonisti diversi attori armati (tra i quali guerriglieri, esercito, gruppi paramilitari, trafficanti di droghe) in lotta per il controllo del territorio e delle sue risorse. L'uso sistematico della violenza da parte degli attori armati, ivi compreso lo Stato, è stato un meccanismo di dominio e di potere che ha colpito in maniera diretta o indiretta gran parte della popolazione civile con conseguenze nefaste non solo dal punto di vista materiale, ma anche simbolico. Infatti, oggi è evidente come la violenza sia radicata in profondità nella società colombiana, tanto da considerarsi endemica e strutturale, con effetti diretti sul modo di pensare e di agire delle persone, sulle narrative degli individui e dei gruppi e sulla cultura in generale, oltre ad aver istaurato un generale clima di paura e prodotto circa nove milioni di vittime¹.

L'impronta del conflitto armato nella vita sociale, economica e politica è e resta innegabile nonostante un articolato processo di pace che abbia messo fine al conflitto tra lo Stato, sotto il governo di Juan Manuel Santos e i guerriglieri delle FARC-EP il 24 novembre del 2016. Con gli accordi di pace si è istituito il Sistema Integrale di Verità, Giustizia, Riparazione e Non Ripetizione (SIVJRN) che pone al centro delle proprie azioni le vittime e il loro riconoscimento. A esso fa parte la Commissione per il Chiarimento della Verità, la Convivenza e Non Ripetizione (CEV).

Attualmente gli accordi fanno fatica ad essere implementati a causa della bellicosità politica e all'ostruzionismo del nuovo governo. Negli ultimi due anni è cresciuta in modo esponenziale la violenza esercitata contro chi cerca di promuovere la pace e la costruzione di una democrazia partecipativa propriamente tale, in modo particolare contro gli attivisti sociali, i difensori dei diritti umani e i guerriglieri reinseriti nella vita sociale, così come contro intere comunità che vivono in quei territori a cui sono maggiormente interessati gli attori armati.

Il clima di polarizzazione, tendenzialmente destinato ad avere esiti violenti come risultato di profonde divergenze politiche e ideologiche mai ricondotte entro l'alveo del conflitto democratico, impedisce la comprensione e la consapevolezza della società civile di fronte a quanto accaduto durante il conflitto, pregiudicando così le forme di empatia e di solidarietà verso le vittime della violenza. Ciò accade

¹ Cifre fino al 2017: <<https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>>.

nonostante, da circa un decennio, l'ammissione da parte del governo dell'esistenza del conflitto armato abbia favorito il riconoscimento dell'importanza della memoria per eliminare i fatti vittimizzanti. Questo riconoscimento ha permesso la costituzione dell'istituzione Centro Nazionale di Memoria Storica (CNMH) nel 2011 e il fermento nella società civile della ricerca della memoria e della necessità di pervenire alla conoscenza e al chiarimento delle molte verità della guerra. Elemento che, come sostiene Mate (2012, p. 44-45), è fondamentale per portare giustizia alle vittime ed offrire loro delle garanzie affinché il passato non si ripeta.

Nel corso del conflitto armato, che non accenna affatto a finire, stante la persistenza di attori armati (sia di natura politica sia prettamente delinquenziale) operanti sul territorio, l'arte "impegnata" ha avuto un ruolo molto importante nel denunciare e far conoscere fatti silenziati da gruppi e attori sociali interessati a eludere le proprie responsabilità nelle atrocità commesse e che con l'uso della violenza hanno imposto un clima di paura e di terrore. Anche in Europa, negli ultimi anni, la diaspora colombiana – composta da circa mezzo milione di esuli fuggiti per ragioni legate alla violenza e da oltre quattro milioni di altre categorie di migranti – è stata protagonista di diverse attività in ambito artistico dirette a sostenere il complesso processo di costruzione della pace e della memoria. Una memoria collettiva che, nel caso specifico della diaspora colombiana, riferendosi sia al contesto di origine sia a quello di destinazione, si colloca in uno spazio o campo sociale transnazionale nel quale si esplicita il rapporto dialettico tra i contesti di origine e di arrivo dei migranti (Levitt, Glick Shiller, 2004). In questo senso, il CNMH (2018, p. 35-36) ha avuto occasione di mettere in luce come la popolazione esiliata colombiana, molto varia ed eterogenea, abbia vissuto nell'abbandono e nell'indifferenza tanto da parte dello Stato come della società colombiana in generale. Un debito storico che ha radici profonde in un paese che, anche se ha finalmente cominciato ad avere consapevolezza della gravità della sua tragedia interna, non si è ancora avviato a comprendere le conseguenze e i segni della guerra oltre i propri confini. Infatti, l'esilio comporta delle fratture profonde a livello esistenziale nella vita dei migranti, con impatti di grande rilievo sulla loro integrità personale. Essi, oltre a subire diverse forme di violenza nel loro paese dal quale fuggono, devono anche patire le conseguenze dello sradicamento, oltre tutto ciò che comporta arrivare in un nuovo contesto e non avere alcuna certezza della possibilità di ritornare, né di ottenere alcuna riparazione per i danni subiti.

Quantunque questa indifferenza verso gli esuli sia latente, ci sono alcuni fattori che favoriscono una maggiore visibilità della diaspora, tra cui il fatto che la CEV abbia aperto un capitolo internazionale per raccogliere le testimonianze delle vittime presenti all'estero, nonché, naturalmente, le molteplici rivendicazioni e manifestazioni anche artistiche della stessa diaspora nella sua lotta per essere ascoltata, riconosciuta e valorizzata.

Questo articolo si pone la domanda: nell'ambito del conflitto armato della Colombia, quale contributo danno le espressioni artistiche della diaspora colombiana in Europa alla costruzione della memoria collettiva e alla pace di quel paese? Per rispondere si procede all'analisi di contenuto di quattro opere artistiche della diaspora.

Quadro teorico

La memoria

La riflessione sulla memoria richiama differenti prospettive teoriche molto articolate e ricche. Lungi dal voler essere esaustivi riguardo ai diversi contenuti semantici attribuiti al concetto e alle sue varie declinazioni, interessa, in questa sede, incentrare il discorso su alcuni passaggi della dimensione collettiva della memoria e della sua strutturazione. Il percorso è funzionale a comprendere l'importanza della memoria collettiva nella costruzione della narrativa a livello di comunità in contesti dove sono presenti "traumi sociali", come nel caso del conflitto armato colombiano, i quali, come detto in precedenza, determinano processi di esclusione di parti importanti della società.

Per una prima approssimazione al concetto è necessario partire dall'opera di Maurice Halbwachs, che affonda le sue radici nella sociologia di Durkheim e il suo concetto di "coscienza collettiva". Allontanandosi dal tradizionale approccio individualista sulla memoria, Halbwachs (1975) sostiene che nel processo della formazione dei ricordi, il condizionamento sociale ha un ruolo fondamentale. Egli osserva che l'essere umano non è solo con la propria memoria, ma che i ricordi si formano in ambito sociale e che esistono dei "quadri sociali" che hanno una funzione simbolica e normativa e che traducono i loro contenuti in rappresentazioni comunicabili. La memoria collettiva costituisce quindi l'insieme dei quadri che consentono la conservazione, lo sviluppo e l'esplicitazione dei contenuti della memoria dei singoli. La memoria collettiva rievoca avvenimenti di un dato gruppo e trae la sua forza e durata dal fatto di avere come supporto l'insieme degli individui che ricordano. Perciò i ricordi riguardano avvenimenti dei membri del gruppo e derivano dalla loro vita e dai loro rapporti più prossimi (Halbwachs, 1987, p. 47, 56).

Halbwachs osserva però, l'appartenenza dell'individuo a diversi gruppi che lo inseriscono in più memorie collettive; per l'autore ciascuna memoria individuale è un punto di vista sulla memoria collettiva che cambia a seconda del posto che la persona occupa all'interno del gruppo (1987, p. 61). Il passato non si tramanda o si conserva in maniera meccanica, esso si ricostruisce in funzione del presente, si trasforma e proprio tale trasformazione può essere indicata come il principio di funzionamento della memoria (1987, p. 20-28). In questo processo di ricostruzione della memoria collettiva, la società non mantiene in blocco tutti i ricordi, bensì seleziona secondo una procedura di scelta che obbedisce a principi di convenienza

ispirati da bisogni del momento dei diversi gruppi e condizionati dai rapporti di potere tra i loro membri. In questo senso non esiste memoria collettiva di una società nel suo insieme che non comporti differenze al suo interno e che non lasci dei residui e delle zone per così dire interstiziali dove vivono altre memorie.

Quest'ultimo passaggio mette in luce la conflittualità nella configurazione della memoria collettiva nella sfera sociale. Al riguardo, Jedlowski (2000) afferma che essa assomiglia a un'arena “in cui gruppi diversi competono per l'egemonia sui discorsi plausibili e rilevanti all'interno della società [...] e lottano per definire e per ricordare il passato secondo quanto a ciascuno conviene” (2000, p. 33).

La lotta per l'imposizione del ricordo può avvenire quindi tra i membri del gruppo e tra i gruppi, ma anche tra i gruppi di potere. Assmann (2002, citata da Hassan, 2016, p. 92), sostiene che, a differenza del ricordo individuale, il ricordo collettivo emerge seguendo un processo che viene pilotato da una precisa politica del ricordo, o più precisamente, da una precisa politica dell'oblio. Colui che si trova in una posizione strategica – in quanto, sicuramente, non appartenente alle minoranze – può manipolare la narrativa con l'obiettivo di definire quello che dovrà poi consolidarsi come la “storia ufficiale”.

Nei contesti dove sono presenti vittime di processi violenti, rese invisibili e silenziate con precise motivazioni da parte di alcuni gruppi, la loro voce dovrebbe essere ascoltata e ricompresa nella costruzione della memoria. Mate (2008) segnala che, tuttavia, non basta ricordare i fatti vittimizzanti poiché bisogna fare della memoria storica (direttamente collegata con la coscienza collettiva) un'attività ermeneutica per rendere visibile l'invisibile, attività che diviene imperativo di giustizia per il riscatto delle vittime spesso ridotte a mere cifre nel racconto storico in quanto private di voce, visibilità e capacità di agency.

Jaramillo, Berón e Parrado (2020, p. 166) sostengono però che nel caso colombiano molto spesso lo sforzo dell'emersione della memoria sia concentrato in modo eccessivo sulla ricostruzione dei fatti vittimizzanti, così come sul dolore al quale i diversi processi violenti o di esclusione hanno dato luogo, nascondendo con ciò, paradossalmente, le loro cause strutturali e, di conseguenza, impedendone la consapevolezza. Non a caso Villa (2013, p. 12) sostiene che l'immagine prevalente del conflitto armato in Colombia sia reso da un qualcosa di sostanzialmente impersonale e incomprensibile, vissuto dalle vittime stesse come una sorta di catastrofe naturale contro la quale niente si può fare se non fuggire per salvare la vita. In questo frangente, l'arte ha grandi potenzialità per far emergere la voce delle vittime e per ricomporre i tessuti emotivi individuali, permettendo inoltre a alcune comunità di riprendere una certa progettualità collettiva.

L'arte

In ambito sociologico, Tota (2012, p. 81-83) sostiene che per analizzare l'arte in quanto tecnologia della memoria, bisogna guardare il modo in cui l'arte, nelle

sue diverse forme, interviene come risorsa o come vincolo nei delicati passaggi che trasformano le memorie collettive in storia. L'autrice spiega come la memoria non abbia sede soltanto nella mente delle persone ma anche negli oggetti, artefatti o creazioni culturali e simboliche di un determinato gruppo sociale.

Per capire come agisce l'arte, occorre dapprima porre lo sguardo sull'atto artistico, definito da Riccioni (2012, p. 16) come quel processo in cui l'artista cerca di ricucire gli strappi emotivi e di senso di una realtà che gli viene incontro come un mistero di forze. In questa prospettiva attraverso un processo metaforico e come atto catartico di purificazione, l'artista si avvale di un linguaggio di simboli e allegorie capace di reinventare o di rileggere creativamente la realtà, dando spazio non solo a dimensioni cognitive, ma anche a mondi spirituali ed emotivi che cercano un proprio spazio e un medium per esprimersi esteticamente.

Secondo Riccioni (2012, p. 18), una particolarità dell'arte e dell'atto artistico è che essi costruiscono i loro propri significati che trasmettono all'esterno dando luogo ad un rapporto di condivisione con il fruitore, ascoltatore o appassionato. L'arte e l'opera stimolano la singolarità e l'unicità del rapporto; l'artista stringe con ogni spettatore un rapporto unico, attivando una relazione di empatia, condividendo i significati profondi che l'immagine o l'accostamento di suoni, colori o forme suscita nel ricordo o nelle emozioni dell'osservatore.

Mediante la comunicazione riflessiva, l'atto artistico rende collettive e sociali le narrazioni intime oltre a favorire la partecipazione a una realtà che l'artista esterna e che l'osservatore o fruitore è chiamato a interpretare attraverso le emozioni che suscita, aprendo spazi più o meno ampi di riflessione. In questa prospettiva, l'arte ha la potenzialità di interrogare la realtà aiutando l'osservatore a comprenderla e a darle nuovi significati con i quali poi gli è possibile identificarsi. Si tratta quindi di un processo di rilettura, che, come segnala Maturana (1996), produce conoscenza proprio a partire dalle emozioni e dalla riflessività dell'osservatore, il quale, nonostante faccia parte di ciò che viene osservato, può elaborare narrazioni alternative su punti topici e spesso critici della realtà sociale.

L'arte può quindi fungere anche come canale attraverso il quale effettuare la denuncia della o delle verità riguardo a dei fatti accaduti in contesti conflittuali e traumatici, mettendo in discussione ciò che costituisce il ricordo sociale. Scott (2000) sostiene infatti che l'arte può essere uno spazio di espressione per i gruppi subordinati che sono stati esclusi dalla storia ufficiale, consolidandosi anche come una forma di dissidenza e di resistenza al discorso pubblico. Anche se l'autore si riferisce a questa funzione dell'arte come "infrapolitica", si rende evidente come l'arte possa essere collegata con la politica e che possa incidere sulla vita sociale, oltre a oggettivarsi in pezzi di memoria.

Sulla relazione tra arte e politica Mouffe (1997) sostiene che tutte le pratiche artistiche hanno una dimensione politica perché esse contribuiscono a riprodurre un senso comune stabilito oppure a sovvertirlo. L'arte, per Mouffe, è sempre

politica in quanto riproduce l'egemonia dominante o la disarticola; in quest'ultimo caso, il suo obiettivo è rendere visibile quello che il consenso dominante vuole nascondere oppure cancellare, offrendo la possibilità di formulare ed anche di esperire alternative all'ordine stabilito.

Rancière, analogamente a Mouffe, sostiene che l'arte può essere correlata sia con la dominazione e la riproduzione dell'ordine costituito che con l'emancipazione, ma si discosta dall'autrice poiché non ritiene che tutta l'arte sia politica. Rancière (2005, 2010) parlando della relazione politica e arte definisce il "regime estetico" che si consolida come disruptivo, perché in esso si opera un'esperienza estetica che trasforma l'ordine sociale. Le forme nuove di circolazione della parola, l'esposizione di ciò che è visibile e la produzione delle passioni che l'arte produce, determinano capacità nuove che si contrappongono alla precedente configurazione di ciò che si considera possibile, generando un nuovo comparto del "sensibile". Ciò però non comporta necessariamente che l'arte abbia un effetto di presa di coscienza o di mobilitazione politica collettiva. Infatti, Rancière (2010) sostiene che lo spettatore "emancipato" ricrea quanto vede, traduce ciò che percepisce mediante un'azione individuale dissociata da ciò che l'artista vuole trasmettere. Si generano però interferenze nelle frontiere tra guardare e agire, tra la passività e l'azione, mettendo in discussione anche la distribuzione delle posizioni nel comparto del "sensibile".

Analisi delle esperienze artistiche

Procedura per la loro identificazione

Prima di addentrarsi nell'analisi vera e propria delle opere artistiche della diaspora colombiana in Europa, occorre indicare come primo elemento che si tratta di espressioni senza nessun collegamento fra loro e che nascono spontaneamente dall'esperienza diretta o indiretta degli artisti della diaspora con la guerra e le sue conseguenze. Tenendo in considerazione che il conflitto armato in Colombia è stato per anni un tema tabù e ci sono state persecuzioni e rappresaglie contro le voci che raccontavano verità scomode, si capisce perché ci siano pochi legami tra le opere e perché non facciano parte di un movimento artistico consolidato intorno a degli obiettivi particolari, ma di attività disperse nei diversi paesi e realtà dove i loro protagonisti si sono trovati a vivere o transitare nel loro percorso migratorio.

È da segnalare come in generale nel collettivo colombiano in Europa e in altri luoghi del mondo, le relazioni dentro il collettivo colombiano sono permeate di una forte diffidenza come conseguenza degli anni di violenza, del complesso conflitto sociale, economico e politico e della dispersione geografica delle persone nei diversi contesti di arrivo (Ciurlo, 2013).

Comunque sia, nell'universo di espressioni artistiche, per poter identificare quelle da analizzare, si è attinto in parte al MemorArte Fest svoltosi dal 14

settembre al 31 ottobre 2020. Il festival – dedicato alla memoria – (ideato e realizzato in maniera digitale per via del Covid-19) è stato concepito da un gruppo di colombiani e di italiani, i primi residenti tra le due frontiere. Esso aveva l'obiettivo di dare voce alle vittime del conflitto armato e mettere in evidenza le forme più diverse di proposte artistiche costruttrici di memorie e di pace, proposte non solo in Colombia, ma anche in Europa. Con un evento quotidiano sono stati realizzati webinar con interviste e omaggi a personaggi di rilievo nel panorama culturale e sociale colombiano anche all'estero. Inoltre, sono stati presentati concerti, documentari e lungometraggi e la rassegna #Transformaciones, dove gli artisti hanno avuto modo di "trasformare" con un linguaggio metaforico, le testimonianze delle vittime del conflitto armato colombiano.

Da questo contesto sono state scelte tre delle quattro proposte artistiche qui presentate. I criteri per la loro selezione sono stati la loro localizzazione geografica in diversi paesi europei e la loro componente performativa.

La prima proposta è la performance *Me salvé* diretta da Angélica Quintero poetessa e produttrice culturale, fondatrice a Londra di Hada Candelaria, una piattaforma per la promozione della "Poesia in ensemble" frutto della fusione tra prosa lirica e poesia con altre espressioni artistiche. La performance ha come perno centrale la poesia ma comprende anche altre discipline: danza, musica, pittura e video.

La seconda proposta è la performance *Caminantes Paris-La Haya* di aprile del 2019 diretta da Paula Martínez Takegami, danza terapista e responsabile della sezione dedicata all'arte nell'organizzazione Cittadinanze per la pace in Colombia con sede a Parigi, performance alla quale hanno aderito diversi collettivi di colombiani residenti in Francia e nei Paesi Bassi.

La terza proposta è un video realizzato da Manuel Antonio Velandia Mora, artista eclettico rifugiato in Spagna per dodici anni per motivi di violenza fondata sull'orientamento sessuale e ora ritornato in Colombia. Questi presenta nel video *Artivismo como resilencia* la sua opera composta di poesie, pitture e performances.

L'ultima proposta è il testo della pièce di teatro "Frammenti di dolore", scritta e diretta da Brígida Tobón in scena con l'attrice Mónica Marín. A corredo di tale analisi viene riportata una conversazione informale con Marín che ha avuto luogo nel novembre del 2020 a Roma e che fornisce dettagli della messa in scena dell'opera.

Oltre all'analisi del materiale video delle su elencate proposte artistiche, viene presa in rassegna la testimonianza di Paula Martínez, nel webinar "L'organizzazione sociale e la produzione artistica come processo di resistenza e di resilienza" tenutosi il 9 ottobre al MemorArte Fest.

Le vittime tra dolore, finzione e memoria

Dall'analisi comparata delle quattro proposte artistiche appena descritte, risulta come un elemento comune a tutte, la centralità delle vittime del conflitto armato e il loro contributo alla costruzione della memoria storica. In tutte le opere si narrano fatti oscurati sistematicamente dalla narrativa ufficiale attraverso i quali i soggetti partecipanti fanno una rilettura della realtà, creando narrazioni alternative che hanno la capacità di oggettivarsi nella memoria collettiva.

La performance *Me salvé* si ispira alla vita di Rosa Gómez vittima di un attentato in Colombia ed emigrata forzatamente a Londra dove ha ottenuto lo status di rifugiata e lavorato per 10 anni con rifugiati. La sua storia è stata d'ispirazione al gruppo Hada Candelaria che ha voluto realizzare un'opera basata sull'amore e la capacità di perdono e di resilienza che trabocca dalla vita di Rosa. L'opera mette insieme una componente artistica che ha il compito di cogliere, esprimere e comunicare poeticamente le sfumature e la profondità della storia di Rosa e una componente sociale dettata dal valore del suo impegno e lavoro civile. L'opera, lontana dal voler ri-vittimizzare Rosa e partendo dall'emozione estetica che la narrativa poetica e la bellezza delle immagini emana, mette in luce le sue lotte e dà dignità a un personaggio che diviene nuovamente un soggetto politico. In questo senso, è importante segnalare, come Medina (2020, p. 49) ricorda, che gli sfollamenti forzati fuori dai confini nazionali comportano la depoliticizzazione delle persone che li patiscono.

La performance *Caminantes Paris-La Haya* anch'essa ha come soggetto principale le vittime. L'atto artistico nasce nell'ambito della marcia del collettivo di colombiani che nell'aprile 2019 ha attraversato il nord della Francia per arrivare all'Aia con l'obiettivo di protestare presso la Corte Penale Internazionale contro gli omicidi di attivisti sociali e difensori dei diritti umani in Colombia. La performance è stata rappresentata a Bruxelles nella piazza adiacente alla Commissione Europea il 1° aprile 2019. L'opera mette in scena un gruppo di attori, ballerini professionisti, musicisti e partecipanti occasionali, che ballano una danza lenta e sofferente. Essa ha forte impatto visivo per i colori degli abiti dei danzatori e per i simboli disposti nello spazio scenico che fanno allusione al vuoto profondo che le vittime lasciano presso le loro comunità quando vengono assassinate. La scena è percorsa dal canto addolorato di una donna che accompagna un gruppo di persone con grandi ceri che srotolano un papiro nero lungo più di venti metri dove sono scritti i nomi di tutte le persone uccise dal novembre 2016 all'aprile 2019. Il pianto per gli assenti e la veglia funebre che viene rappresentata si delineano come memoria poetica delle voci eliminate e cancellate, una forma di elaborazione del dolore e un atto di sensibilizzazione.

Anche nell'opera di Manuel Velandia Mora le vittime, cominciando da sé stesso, sono al centro dell'attenzione. L'artista evidenzia come la guerra, colpendo le voci fuori dal coro, perseguita anche chi ha orientamenti sessuali

estranei dalla concezione binaria egemone. La sua opera rivela le lotte dell'artista contro l'oppressione della religione e dello Stato sfruttando immagini e simboli della tradizione. Mostra una incredibile forza di resistenza e resilienza capace di trasformare il dolore, risignificare la propria esistenza e quindi come processo di empowerment.

In "Frammenti di dolore" le protagoniste sono le donne vittime dello sfollamento forzato e del conflitto armato. L'opera, che si basa su storie vere raccolte da articoli di giornale, mostra la ri-vittimizzazione delle donne sulle quali grava il peso della famiglia, non solo a causa della guerra ma anche della violenza di genere che umilia i loro corpi e lacera la loro integrità. Mette in luce il dramma delle violazioni, della maternità, degli aborti e del loro impatto sulla sfera emotiva. Donne vittime inconsapevoli anche di sé stesse e della loro storia, che non si ribellano per paura della solitudine, dell'assenza di amore, della morte e della distruzione. Racconta anche di donne che piangono i loro morti e che hanno la forza di resistere e ricominciare, rivelando però le loro contraddizioni e sensi di colpa per essere vive, per essersi abituate al dolore e alla crudeltà.

La pièce è un ritratto della realtà e un atto di denuncia molto forte sulle conseguenze della disumanizzazione nel tessuto sociale, della rottura dei vincoli comunitari a causa del conflitto sociale e armato. L'asprezza delle scene e le scenografie minimaliste fanno dell'opera un lavoro molto importante sulla memoria per "dire l'indicibile" lasciando, però, spazio alla speranza e all'amore.

La partecipazione attiva e la comunicazione riflessiva

Il secondo elemento che emerge dall'osservare le diverse proposte artistiche considerate è la partecipazione attiva del pubblico che diventa parte integrante dell'atto artistico.

La pièce "Frammenti di dolore" ha cinque scene, le prime quattro prendono i nomi dei quattro elementi della natura e sono dedicate a quattro massacri occorsi in Colombia; l'ultima è dedicata invece alle transumanti e all'impatto – a carattere universale della guerra – sulle donne. In tal senso Di Palma (2014) segnala come l'attacco alle donne sia comune nei conflitti e che i loro corpi siano usati come strumento per umiliare il nemico, trofei di guerra e campi di battaglia. Ciò trova una spiegazione sul piano simbolico nel bisogno da parte degli uomini di controllare il corpo fertile delle donne che è la metafora stessa della creazione con l'obiettivo di sradicare il suo potere intrinseco e dislocare le sue potenzialità sotto l'autorità maschile.

L'opera vuole creare uno spazio di riflessione con il pubblico sui fatti violenti accaduti che stravolgono donne di tutte le classi sociali. Nelle parole di Marín, sono però diversi i fattori che incidono nel raggiungimento di questo obiettivo. L'attrice sostiene che ogni replica della pièce cambia perché cambia l'emozione

che suscita nel pubblico e di riflesso anche in loro attrici; cambia lo spazio e cambia anche il pubblico che può essere più o meno ricettivo ed emotivo.

Marín sostiene che esistono differenze grandi tra il pubblico italiano e quello colombiano. Il primo rimane scioccato su come sia stato possibile il succedersi di fatti così violenti, diventando critico sulla situazione colombiana e mostrando una grande solidarietà che si esprime nell'impegno a fare conoscere l'opera e nella "condivisione" del dolore con la popolazione colpita. Per il pubblico colombiano, che invece conosce meglio la realtà e ha spesso normalizzato la violenza, la pièce può rappresentare il ritorno a un passato che si vuole rimuovere e quindi alcune persone rimangono indifferenti. In altre casi, produce amarezza per i fatti vittimizzanti o in altri casi ancora, emozioni così forti e contrastanti che attivano riflessioni in merito alla necessità di una trasformazione.

Osservando le due performances, si evidenziano diversi meccanismi di scambio tra gli attori/performer e gli spettatori. Le opere si consolidano come una sorta di ipertesto in cui si inscrivono reciprocamente l'azione degli artisti e l'esperienza del pubblico. L'esperienza dell'evento prende forma nel comportamento dei partecipanti e le azioni difficilmente rappresentano un qualcosa di predefinito, lo annunciano diventando, poi, il fondamento di un qualcosa di condiviso e *in fieri*.

Paula Martínez Takegami, la regista di *Caminantes Paris-La Haya*, racconta che la performance tocca le fibre più sensibili dei partecipanti che diventano parte attiva dell'esperienza. La regista spiega che ogni persona del pubblico assume un comportamento unico perché la performance viene assimilata e elaborata dalle singole soggettività. Sono poi gli spettatori e i partecipanti con i propri strumenti di comprensione, con i propri limiti e capacità di analisi, che danno un senso all'atto che così, infine, diventa anche collettivo.

Martínez sostiene che l'evento artistico è uno strumento molto potente e che esiste una dimensione politica nel processo che mette in atto, perché apre la strada a domande e interrogativi sui fatti e la loro crudezza, genera una cittadinanza attiva, forme di resistenza e una comprensione più solidale con chi ha subito violenza. L'arte avvia un processo di democratizzazione partendo da soggetti/agenti senti-pensanti², ovvero persone che di fronte alla realtà usano sia la componente razionale che quella emotiva.

La regista fa notare, però, che ci sono differenze di comportamento tra i partecipanti alla performance: molte persone rendono proprie le lotte e le rivendicazioni dell'atto rituale e esperienziale, altre sono intensamente scosse da un coinvolgimento più viscerale. Questo accade in particolare con chi ha vissuto da vicino il conflitto armato. Da una parte si rivela essere un atto liberatorio e avere un carattere terapeutico come forma di elaborazione del lutto, ma ha anche

² Cfr. Fals Borda (2003).

la controindicazione di poter turbare emotivamente per il dolore vissuto o per la paura di rivivere i traumi senza un supporto o sostegno psicologico.

La proposta *Me salvé* utilizza il video invece di collocare l'evento nello spazio pubblico. La performance produce comunque sensazioni, inquietudini, impressioni e emozioni non solo nello spettatore ma anche negli stessi performer. Le immagini, lontane dall'essere crude come nelle precedenti proposte artistiche, esprimono una carica vitale notevole attivando una sorta di emozione estetica. La performance sembra voler rendere partecipe, chi la vive, della forza della rinascita, offrendo l'esempio che dalla tragedia si può ripartire e che mediante l'arte si può superare l'odio e la sete di vendetta, dando spazio a una cultura di resistenza poetica. L'evento interroga in modo diretto e personale, toccando la dimensione emotiva e diventando un atto fortemente critico perché capace di trasfigurare e rielaborare una realtà personale e poi sociale, che è inclemente e dilaniante.

La politica

L'ultimo elemento comune alle proposte è il carattere politico che esse hanno e che si intravede nel testo. Nell'opera di Manuel Velandia però esso diventa centrale dal momento che l'artista proclama di essere un "artivista queer". Nel tentativo di capire meglio tale connotazione, è necessario definire il concetto di artivismo. Secondo Expósito, Vidal e Vindel, esso sorge in seno alla politicizzazione delle avanguardie europee tra le due guerre mondiali; non si riferisce a un'arte con tendenze politiche ma designa le potenzialità dell'arte come mezzo dell'azione politica. L'artivismo non è un movimento, corrente o stile, bensì un insieme di pratiche di intervento e di ricerca per la trasformazione sociale (2012, p. 43). Nell'artivismo si usa l'arte come discorso, come operazione e dispositivo per incidere nella vita sociale e nelle sue agende. L'artivista si trova spesso vincolato all'arte pubblica, all'arte di strada e all'arte urbana. Partendo da un impegno etico e ideologico, cerca di fare della sua espressione artistica una forma di azione politica capace di incidere nella realtà sociale (González, 2017, p. 119).

Il punto di partenza del lavoro di Manuel Velandia è la rivendicazione della sua identità omosessuale che colloca nello spazio pubblico mettendo in luce conflitti etici e morali che attraversano tutta la società colombiana. Egli ricorda come nel paese avere ed esprimere una condizione sessuale in contrasto con i canoni di una società fortemente patriarcale e tradizionale è motivo di maltrattamento e di accanimento. Le persone LGBTQI diventano vittime di una violenza selettiva inaudita, una sistematica violazione dei loro diritti come lo descrive López (2015, p. 30) quando racconta come transgender, omosessuali, travestiti insieme a prostitute e indigenti, i cosiddetti "*desechables*" (eliminabili), siano stati perseguitati per anni da ciò che si denominava "pulizia sociale": azioni di gruppi criminali – spesso paramilitari – tollerate e a volte connivenienti con le autorità di polizia e giudiziali, crimini feroci che molto spesso sono rimasti impuniti.

Velandia adotta il suo corpo come parte dell'esperienza artistica abolendo la distanza tra oggetto artistico e soggetto spettatore. Il corpo diventa testimone della sua identità e lo scenario stesso delle sue rivendicazioni e della richiesta di giustizia; è la "materia prima" dove scrive, disegna e scolpisce ciò che urla senza veli e senza pudore. Il suo corpo è il centro dell'universo simbolico e allo stesso tempo è una metafora del corpo sociopolitico con le sue disuguaglianze, disparità e discriminazioni e la sua profonda intolleranza contro la diversità. Il suo corpo contesta la persecuzione, l'esclusione, la violenza anche di genere, le sparizioni forzate, e coinvolge lo spettatore/partecipante sul piano emotivo e su quello della coscienza sociale e politica.

Le performance di Velandia, con il suo corpo come processo e prodotto artistico, raccontano la sua storia, mettono a nudo le sue cicatrici. Impugnano le convenzioni estetiche, contestano l'autonomia dell'arte riguardo alla politica e con immagini forti e loquaci, che sfidano gli stereotipi di bellezza, dice ciò che la gente ha paura di dire, di ascoltare e di vedere. Riesce a coinvolgere i partecipanti nelle sue azioni e quindi nelle sue lotte, nella sua indignazione verso uno Stato che non riesce o non vuole proteggere i propri cittadini. Così, il suo corpo-protesta e corpo-in resistenza, oltre a avere materialità e visibilità, diventa un simbolo che massimizza la sua espressione sociale in quanto moltiplica la sua capacità riflessiva; nella ricerca di disarticolare ciò che nella cultura è predominante diventa anche atto politico.

Riflessioni finali

Arrivati alla fine di questo percorso è rilevante riportare il pensiero di Sheffer (1986, p. 3) sulle diasporre moderne. L'autore segnala come ci sia la credenza tra i loro membri di avere un'origine comune così come dei contatti regolari con il paese di origine grazie all'instaurazione di reti sovrastatali: "Le diasporre moderne sono gruppi etnici minoritari di origine migratoria che risiedono e agiscono in paesi ospiti ma mantengono legami sentimentali e materiali forti con i propri paesi di origine – le proprie patrie". Le diasporre, quindi, conservano la loro identità etnica e la solidarietà comunitaria, e quest'ultimo elemento consente di mantenere e promuovere il contatto con i loro elementi attivi presenti sia nel paese di origine che nel paese ospitante e anche dentro la stessa diaspora.

In questo senso, dopo aver esaminato le diverse esperienze artistiche diaspora colombiana in Europa, si può affermare che nonostante siano realizzate e prodotte da persone lontane dal paese di origine, sono correlate indissolubilmente alla Colombia e alla sua situazione. Esse evidenziano come per i migranti e gli esuli coinvolti, il legame con le origini si mantiene e difficilmente può essere spezzato, specialmente se è costellato da malessere, traumi e ferite che in qualche modo devono essere elaborati.

La situazione che vive la Colombia è, per l'appunto, il motore delle opere studiate, esse sono la risposta che i loro protagonisti danno a una realtà che contestano e che vorrebbero trasformare. Le diverse opere tentano in generale, di scalfire modi di comportamento e trasformare strutture di pensiero individuali e poi anche collettive dando un contributo al cambiamento. In particolare, rivendicano il diritto delle vittime alla giustizia, alla non ripetizione e alla riparazione e la loro condizione di soggetti attivi e soggetti politici. Dimostrano di avere una carica emotiva molto potente per i loro racconti mai morbosi o eccessivi, in grado però di trasmettere agli spettatori impressioni forti e di attivare spesso con essi una connessione e un rapporto di empatia. Esse interrognano gli spettatori e lo fanno in modo diretto e personale toccando proprio la dimensione affettiva potenziando la loro capacità critica. La loro azione si rivolge alla persona ma è nella persona, e quindi nella dimensione singolare, che si sviluppa la loro valenza sociale, la loro capacità di far riflettere sui diversi avvenimenti, sul loro perché e sulle loro conseguenze.

Le proposte artistiche diventano così strumenti per mediare la distanza tra le vittime e il pubblico, che nel caso del pubblico colombiano è un elemento fondamentale perché può essere in grado di far superare la distanza tra coloro che si trovano agli estremi della polarizzazione ideologica che in altri modi è molto difficile decostruire.

Le diverse opere artistiche cercano di sensibilizzare, informare, denunciare, rompere l'indifferenza. Anche se sono espressioni atomizzate nel contesto europeo, è indubbio, però, che l'arte della diaspora apre le strade alla riflessione nel pubblico al quale ha accesso e dà un nuovo significato a verità indiscusse. Probabilmente, anche se solo in parte, contribuisce all'elaborazione della coscienza collettiva perché attraverso di esse si creano narrative alternative al discorso ufficiale, aiutano a consolidare nuovi ricordi e oggettivarli nella memoria.

Le diverse manifestazioni artistiche sono, inoltre, una presa di posizione, un atto di forza della diaspora nell'essere protagonista e nell'esigere che sia riconosciuto loro un ruolo e uno spazio fisico e simbolico nella realtà colombiana. La diaspora e le sue opere artistiche dimostrano la loro capacità di creare e di canalizzare sentimenti; l'emozione estetica e la passione riflessiva che ne scaturiscono sono capaci di tramutare le soggettività e quindi aver un ruolo chiave nella ricostruzione del tessuto sociale dilaniato e squarcianto da anni di violenza e nel processo di riconciliazione nazionale.

Bibliografia

- ASSMANN, Aleida. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna: Il Mulino, 2002.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Exilio colombiano. Más allá de las fronteras*. Bogotá: CNMH, 2018.

- CIURLO, Alessandra. *Migración colombiana hacia Italia a la luz del género y la familia transnacional*. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fundación Esperanza, 2013.
- Comisión para el esclarecimiento de la verdad, la convivencia y la no repetición. *Verdad sin fronteras*. 2020. Disponible in: <<https://especiales.comisiondelaverdad.co/verdad-sin-fronteras/>>. Accesso: 07.02.2021.
- DI PALMA, Sara. Corpi di donne in guerra. La violenza sessuale in Bosnia e Ruanda e i problemi del dopoguerra. *Storicamente. Laboratorio di Storia*, n. 10, p. 1-35, 2014.
- EXPÓSITO, Marcelo; VIDAL, Ana; VINDEL, Jaime. Activismo artístico. In: Red Conceptualismos del Sur (ed.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 43-50.
- FALS, Borda Orlando. *Ante la crisis del país: Ideas acción para el cambio*. Bogotá: Panamericana, 2003.
- GONZÁLEZ, Manuel F. El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes. *Andamios*, v. 14, n. 34, p. 113-133, 2017.
- HALBWACHS, Maurice. *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli, 1987.
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la memoire*. Preface de Francois Chatelet. Reediton Paris. La Haye: Mouton, 1975.
- HASSAN, Claudia. *Hurban. Shoah e rappresentazioni sociali*. Firenze: Libri Liberi, 2016.
- JARAMILLO MARÍN, Jefferson; BERON OSPINA, Alberto Antonio; PARRADO PARDO, Érika. Perspectivas disruptivas sobre el campo de la memoria en Colombia. *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, n. Extra 4, p. 162-175, 2020.
- JEDŁOWSKI, Paolo. *Memoria*. Bologna: CLUEB, 2000.
- LEVITT, Peggy; GLICK SCHILLER, Nina. Conceptualizing Simultaneity: A Transnational Social Field Perspective on Society. *International Migration Review*, v. 38, n. 3, p. 1002-1039, 2004.
- LÓPEZ, Luz M. *Transitando en La Italia: Trayectorias migratorias de las travestis colombianas, trabajadoras sexuales en Italia, en la década de los noventa*. Tesis di Master. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Estudios de Género, Bogotá, 2015.
- MATE, Manuel. *Memoria de la barbarie y construcción del futuro*. Barcelona: Ediciones Generalitat de Catalunya, 2012.
- MATE, Manuel. *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- MARTÍNEZ, T. Paula; ÁVILA, Marcos; RAYMOND, Léo. La organización social y la producción artística como proceso de resistencia y de resiliencia. [Webinar] *MemorArte Fest*, 2020. Disponible in: <<https://youtu.be/poOKv-85TUE>>.
- MATURANA, Humberto. Realidad: La búsqueda de la objetividad o la persecución del argumento que obliga. In: PAKMAN, Marcela (comp.). *Construcciones de la experiencia humana*. V. II, Barcelona: Gedisa, 1996, p. 51-130.

- MEDINA, Adriana. La verdad refugiada. Lecciones no aprendidas sobre el desplazamiento forzado transfronterizo colombiano. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n. 143, abril-julio, p. 45-66, 2020.
- MOUFFE Chantal. Pluralismo artístico y Democracia radical. *Acción Paralela*, n. 4, 1997. Disponibile in: <<http://www.accpar.org/numero4/mouffe.htm>>. Acceso: 07.02.2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- RICCIONI, Ilaria. La funzione sociale dell'atto artistico come processo di rielaborazione di un contesto storico-politico. In: FARNETI, Alessandra; RICCIONI, Ilaria (a cura di). *Arte, Psiche, Società*. Roma: Carocci, 2012, p. 16-33.
- SCOTT, James. *Los dominados o el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Era, 2000.
- SHEFFER, Gabriel. A New Field of Study: Modern Diasporas in International Politics. In: SHEFFER, Gabriel (a cura di). *Modern Diasporas in International Politics*. Croom Helm, 1986.
- TOBÓN, Brígida. *Frammenti di dolore* (Pièce di teatro). Copia manoscritta dell'autrice, 2008.
- TOTA, Anna L. *Sociologie dell'arte*. Dal museo tradizionale all'arte multimediale. Roma: Carocci Editore, 2012.
- VILLA, Juan D. *El papel de la memoria colectiva en el empoderamiento colectivo de las víctimas*. Tesi Dottorale. Madrid: Instituto de Estudios sobre Migraciones, Universidad Pontificia de Comillas, 2013.

Materiale video

- Caminantes Paris – La haya. 2019. Disponibile in: <<https://www.youtube.com/watch?v=hWcfKPFsgVQ>>.
- Hada Candelaria. *Me salvé*. 2020. Disponibile in: <<https://hadacandelaria.com/me-salve-i-survived/>>.
- VELANDIA MORA, Manuel A. Artivismo como resiliencia. *MemorArte Fest*, 2020. Disponibile in: <https://youtu.be/Ogew_tCQxm0>.