



Calle14: revista de investigación en el campo
del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia

Gundestrup-Larsen, Maria

LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL ESPACIO MUSEAL

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 9, núm. 14, septiembre-diciembre, 2014,
pp. 86-98

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279033275007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL ESPACIO MUSEAL

Artículo de Reflexión

SECCIÓN
CENTRAL

Maria Gundestrup-Larsen

Investigadora Independiente / maria.gundestrup@gmail.com

Filóloga en español, egresada de la Universidad de Copenhague con estudios en la Universidad Nacional de Colombia. Énfasis en estudios socioculturales de Latinoamérica. Participante en el diploma HACER ALGO: "Trabajos de la Memoria" entre el Arte y la Política de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación y la Fundación Arteria. Investigadora y traductora independiente. Su interés gira en torno a las relaciones entre la memoria histórica, los museos y las artes plásticas.

GUNDERSTRUP M, (2014) La representación de la memoria histórica en el espacio museal. Calle14, 9 (14)

LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL ESPACIO MUSEAL

RESUMEN

El presente texto ofrece una reflexión sobre el papel de los espacios museales en la sociedad como actores políticos y constructores de la memoria histórica del conflicto armado en Colombia. Examina la función del arte como herramienta para la resistencia y la reparación simbólica de las víctimas, así como los conceptos de la representación en los contextos expositivos de los actores de dicha problemática y los desafíos y estrategias que estos implican.

PALABRAS CLAVES

Memoria histórica, museo, reparación simbólica, víctimas, arte.

THE REPRESENTATION OF HISTORICAL MEMORY IN THE MUSEUM SPACE

ABSTRACT

The present essay offers a reflection on the role of museum spaces in society as political actors and as builders of the historical memory of the armed conflict in Colombia. It examines the function of art as a tool for resistance and the symbolic reparation of the victims, as well as the concepts of representation derived from the exhibition contexts of the agents within this problematic and the challenges and strategies that these contexts imply.

KEYWORDS

Historical memory, museum, symbolic reparation, victims, art.

LA REPRÉSENTATION DE LA MÉMOIRE HISTORIQUE DANS L'ESPACE DU MUSÉE.

RÉSUMÉ

Cet article est une réflexion sur le rôle des espaces du musée dans la société en tant qu'acteurs politiques et les constructeurs de la mémoire historique du conflit armé en Colombie. Il examine le rôle de l'art comme un outil de résistance et de réparation symbolique pour les victimes, ainsi que les concepts de représentation dans des contextes d'exposition des acteurs de ce problème et les défis et les stratégies que ceux-ci impliquent.

MOTS CLÉS

Mémoire historique, musée, réparation symbolique, victimes, art.

A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA HISTÓRICA NO ESPAÇO MUSEAL

RESUME

O presente texto oferece uma reflexão sobre o papel dos espaços museais na sociedade como atores políticos e construtores da memória histórica do conflito armado na Colômbia. Examina a função da arte como ferramenta para a resistência e a reparação simbólica das vítimas, assim como os conceitos da representação nos contextos expositivos dos atores de tal problemática e

os desafios e estratégias que estes implicam.

PALAVRAS CHAVES

Memória histórica, museu, reparação simbólica, vítimas, arte.

KAWACHINKUNA IMASAMI ÑUGPATA KARKA KAUGSAGKUNA

SUGLLAPI

Kai kilkaskapi kawachirikumi imasami kari. Chi kawachinaku ka politicapi imasami kaugari llakichinaku, Colombia llagtapi kasawa munarikumi imasapipas iuiachinga mana chasa karinsha, arsh chasapichu allika sugrigcha kaugsai tiansha.

IMA SUTI RIMAI SIMI:

Ñugpamanda kaugsaita iachai, Ñugpamanda kawaikuna, ima allilla niriagta, pikunata chaiagta, sumaiachispa kawari.

Recibido el 12 de febrero del 2014

Aceptado el 24 de junio del 2014

Agradecimientos y naturaleza del manuscrito

Este artículo toma partida en el trabajo de grado “La memoria y el museo en Colombia”, llevado a cabo en el 2012, enriquecido por posteriores experiencias y acercamientos a los espacios de memoria en Bogotá como investigadora independiente. Quiero agradecerle a Nicolás Sánchez, Curador de la Sala de Exposiciones del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación por su aporte a este trabajo, así como a Sandra Rengifo, artista plástica, por su gran apoyo en la elaboración de este texto.



▲ IMAGEN 1: Galería “PARTES”, anónimo 2000. Colección de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, ASFADDES, Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Bogotá, Colombia. Fotografía: Maria Gundestrup-Larsen, 2014.

Los museos siempre han sido políticos - en la selección de qué recolectar, cuáles historias hay que contar, etc. ¡Es poder! La pregunta es: ¿Cómo lo utilizamos?

Jette Rostock¹

Para abordar la reflexión encabezada por este epígrafe, es necesario primero tratar de ampliar lo que se entiende como un ejercicio de la política desde el arte y la estética. En este sentido, Jacques Rancière (2000) nos puede dar luces sobre esos actos estéticos que generan otras configuraciones sobre lo sensible. Estas particiones de lo sensible permiten establecer diferentes cortes desde el ejercicio y los emplazamientos de las prácticas artísticas, en contextos incluso que no pertenecen a los discursos del arte

contemporáneo, tales como varias de las manifestaciones derivadas del conflicto armado, de los procesos de memoria y reparación, etc., que tratan de abordar la política del arte como un “poner en común”. Desde esta mirada, los museos siempre han sido, y son, políticos.

De una u otra forma, son una respuesta o una confrontación frente al discurso del Estado; independientemente de si son museos estatales o no, su autonomía radica en esa suerte de diálogo, presentación, dispositivos, etc.

Durante los últimos años en Colombia han surgido varios museos, o espacios expositivos, como lo son los centros y las casas de memoria alrededor del país, que tratan el tema y las reflexiones en torno a la memoria del conflicto armado y la violencia; casi sin excepción, desde la mirada de las víctimas y en algunos casos los actos estéticos que producen los artistas, pensadores del arte y académicos en general. Esta reflexión se enfoca en esos nuevos espacios y actores que hacen una reflexión sobre el papel del espacio museal como actor político en la sociedad, papel que se refleja a través de varias selecciones sobre la *re-presentación* de la memoria en el espacio.

Pero ¿cuáles son las relaciones entre museo – sociedad y museo – y memoria? ¿Qué papel juega un museo en la sociedad y en el hacer memoria?

El museo, o el espacio museal, es *la casa de la memoria*, es donde están representados y puestos *in situ* los actos indiciados (huellas-registros), los actos icónicos, así como los actos simbólicos derivados de la historia y contexto de un país. Los espacios museales que son estatales, pero que no se encargan de disponer en el espacio necesariamente elementos tradicionales o convencionales, como el Centro de Memoria,

1. Cita original en danés: “Museer har altid politiske - i været valget af hvad der skal indsamles, i hvilke historier, der skal fortælles osv. It is power! Spørgsmålet er: hvordan bruger vi den?” (Rostock, 2011: 48) Todas las traducciones de citas originales al español son de la autora.

Paz y Reconciliación², tienen que cumplir con unas directrices determinadas por el Estado en cada uno de los procesos que se abordan para determinar una exhibición, pero son ellos mismos los que eligen cuáles medidas toman y de qué manera para hacer la *puesta en escena de la memoria histórica* dentro de dichos espacios. Los espacios que tratan estas inquietudes sobre las memorias traumáticas por medio de diferentes prácticas artísticas, hacen y visibilizan de algún modo lo que las palabras no pueden decir, y expresan lo que los textos de historia no pueden expresar. Puede funcionar como una forma de comunicación de un mensaje, como herramienta terapéutica en un proceso de duelo y como denuncia en un acto político. En su interpretación de la memoria histórica, los espacios museales utilizan tanto el arte hecho por artistas, como el arte hecho en un proceso social y colectivo por grupos de víctimas.

Entonces: ¿Qué papel juega el espacio museal y el arte para la reparación simbólica?

El espacio museal en la sociedad

Cuando hablamos de un espacio que trata la memoria histórica de la nación, nos referimos a que este es el *representante* de las personas y los grupos que tienen presencia en sus exposiciones. Si es un museo nacional, es representante del público más general, es decir, de los ciudadanos de un país. Ahora, los espacios museales que tratan la memoria traumática y dolorosa en el caso de Colombia no representan a toda la población, sino a los que han sido y son víctimas del conflicto armado: a una parte de la historia del país que todos los ciudadanos comparten. Así, no solamente tienen una función como espacios de retro-alimentación para las propias víctimas, sino que también fungen como *mediadores* de los relatos de estas hacia la población no-víctima. Este diálogo es importante para la construcción

de la memoria histórica de la nación, en miras de que toda la población conozca y reconozca lo sucedido.

Aunque aquí estamos hablando de diferentes tipos de espacios expositivos y museales, vale la pena mencionar el surgimiento histórico del museo como institución. La idea moderna de museo surgió como parte de las corrientes de la Ilustración, en manifestaciones como los “gabinetes de curiosidades”, colecciones de artículos raros y valiosos adquiridos por la aristocracia de los siglos XVII y XVIII, que darían paso a las colecciones de arte de los reyes borbones franceses, que con el tiempo se convirtieron en el Museo del Louvre, “el intento más temprano de construir, dentro de un espacio físico cerrado, un sentimiento de identidad común entre el Estado, sus sujetos y la persona del rey.” (Roldán, 2000: 102) Después de la Revolución Francesa cambió el discurso del museo y se abrió las puertas al público en 1793, ya que la accesibilidad antes había sido restringida, y se convirtió en el lugar donde la ciudadanía y la democracia se construyen y se realizan. (Den Store Danske, s.f.; González, 2000; Roldán, 2000) El museo siempre ha estado en constante transformación, pero durante las últimas décadas se ha alejado del papel tradicional de solo ser un espacio que alberga colecciones elitistas, elevadas y descontextualizadas de su entorno, para convertirse en un servidor de las comunidades, un mediador incluso cultural que se expande desde lo estético hacia su funcionalidad en un contexto, que intenta dar lugar a cada uno de las fenomenologías derivadas, de cada uno de esos entornos. (Bassey, 2011)

Para definir las labores del museo podemos usar la definición del museo elaborada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés – International Council of Museums), para examinar las labores concretas que tienen los museos según las directrices internacionales: “Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.” (ICOM, 2007: 3) Uno de sus compromisos más importantes consiste, entonces, en

2. El Centro de Memoria, Paz y Reconciliación figura bajo la Alta Consejería para los Derechos de las Víctimas, la Paz y la Reconciliación, ella misma bajo la Alcaldía Mayor de Bogotá.

la *difusión* de la información recolectada con el fin de hacer conocer lo que debe ser por medio de una “puesta en lugar” fácilmente accesible y comprensible. Todas las labores del museo implican una *selección* y a través de esta selección se manifiestan las *ideas* y el discurso que tiene el espacio museal, en diálogo directo con los actores sociales y culturales; lo que se quiere difundir incluso puede ser interpretado como un lugar de relevos de poder, sobre lo que se reflexiona y lo que ocupa dichos espacios, desde su narración interna, hasta lo que estas representan para un eventual público, por ejemplo.

Pensamos en museos como lugares de objetos, de hecho son lugares de ideas.

Jan Nederveen Pieterse³

Las ideas o lineamientos políticos en el contexto exhibitivo están implícitos en todo lo que se hace en el espacio museal: en las investigaciones y lo que se decide mostrar, en los procesos y ejecuciones que se llevan a cabo, en la museografía, en la curaduría, etc. Y estas fases generadoras de ideas se manifiestan sobre todo a través de la función de facilitador de información, que presenta y encarna los lineamientos políticos de las instituciones. Lo que se elige mostrar al público es, al fin y al cabo, un reflejo de las ideas de las personas encargadas de hacer las selecciones y las presentaciones. En el caso de ser un espacio estatal, también puede ser influido por el discurso del Estado, pero no necesariamente sin reducir su autonomía. Se puede ofrecer como un espacio abierto, al servicio de la libre expresión y el pensamiento crítico; un lugar de resistencia y denuncia, incluso ante el Estado que lo sostiene.

Esto muestra el *poder* que realmente tiene el espacio museal. El poder de intervenir en la opinión pública y participar en los debates como un actor político y, al mismo tiempo, el poder que yace de la influencia que tiene sobre su público. Nos influye más allá de la experiencia visual, imponiendo su discurso de alguna forma. Pero esta potestad lleva consigo una responsabilidad ante la sociedad civil. El espacio museal funciona como mediador de temas delicados como los traumas nacionales. Pero su función de mediador y facilitador no solo consiste en transmitir testimonios

históricos, también tiene un rol activo en el trabajo nacional del duelo (Krasnik, 2011), tratando temas complicados e incómodos, tomando el papel de “ser lugares seguros para ideas inseguras”⁴ (Ipsen, 2011: s.p.). Este fenómeno es posible y necesario.

El espacio es el representante de sus representados y tiene que asumir el papel de la manera más democrática y objetiva posible, y para lograr esta objetividad es importante estar en constante reflexión y diálogo sobre qué incluir, qué presentar y cómo representarlo, terminando con una selección diversa e incluyente. Hay que subrayar aquí que ser democrático y objetivo no significa ser neutral. El espacio museal nunca va a ser neutral. Pero entonces, ¿cómo se logra la mejor presentación y representación de los agentes de interés? ¿Cuál es la más diversa, incluyente, objetiva y democrática representación de dichos agentes?

La representación y los representantes

La pregunta “cómo hacer la mejor representación” tiene varios aspectos: ¿quién la va a hacer? y ¿qué hay que mostrar? Abarcamos la primera pregunta. Según Nicolás Sánchez (2014), Curador de la Sala de Exposiciones del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, el enfoque objetivo es crucial para la realización de las exposiciones, y para lograr esto, es necesario dejar ver desde distintos puntos de vista, dejar *hablar* desde distintas voces: los artistas, los académicos y las mismas víctimas.

En la primera categoría están los trabajos que son interpretaciones individuales hechas por un artista a partir de un acontecimiento o una investigación, como la obra de Doris Salcedo “Sillas vacías del Palacio de Justicia” del 2002. Esta obra

3. Cita original en inglés: “We think of museums as places of objects. In fact, they are places of ideas.” (Nederveen, s.f.: 129)

4. Cita original en inglés: “be safe places for unsafe ideas”.



nos cuenta sobre el específico acontecimiento histórico que fue la toma del Palacio de Justicia en 1985, simbolizando las personas desaparecidas de ese día con sillas vacías, reconstruidas como las que había en las oficinas del Palacio. (Ayala, 2014; Wenger C., 2012)

Otra obra que nos cuenta una historia desde el punto de vista del artista es la obra “Réquiem NN” de Juan Manuel Echavarría, que se basa en una investigación de siete años sobre las tradiciones del cementerio de Puerto Berrío, en el Magdalena Medio antioqueño. Los pescadores recogen los cadáveres que encuentran bajando por el río Magdalena y los entierran en el cementerio como NN. Muchos son “adoptados” por los habitantes del pueblo, que los nombran con el apellido de la familia o con el nombre de sus propios desaparecidos, y les rezan pidiéndoles favores. A través de su instalación fotográfica Echavarría muestra el culto a los muertos desconocidos y el rescate/la devolución de *una* identidad, al no ser la propia. (Echavarría, s.f.; Martínez Pinzón, 2013)

En la segunda categoría están los trabajos hechos en conjunto entre artistas y/o académicos (antropólogos, sociólogos, psicólogos, etc.) y víctimas. Un ejemplo de este tipo de constelación es el proyecto “El costurero de la memoria, Kilómetros de vida y de memoria” (2011-presente), una colaboración entre la Fundación Manuel Cepeda Vargas, la Asociación Minga, el Centro de Atención Psicosocial (CAPS), con el apoyo del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. Es una propuesta estética que

busca darle un espacio a las víctimas, en donde pueden contar sus historias a través de imágenes tejidos, mientras reciben acompañamiento psico-social y jurídico. (CMPR, 2013)

Por último, existen los trabajos elaborados por organizaciones de víctimas sin la intervención de entes o personas externas como la exposición “Prohibido olvidar a los desaparecidos” de la Fundación Nydia Erika Bautista, con testimonios y fotos de los archivos de la fundación. (CNMH, 2014)

5. Para más información sobre el proyecto “El costurero de la memoria” véase: <http://centromemoria.gov.co/el-costurero-de-la-memoria-experiencia-del-centro-de-memoria-paz-y-reconciliacion-realizada-con-el-apoyo-de-la-fundacion-manuel-cepeda-y-la-asociacion-minga/?lang=sp>

6. Obra de la exposición colectiva “¿Dónde están los desaparecidos? Ausencias que interpelan” llevada a cabo en el marco de la Semana Internacional del Detenido Desaparecido, curaduría por el Museo Nacional de la Memoria del Centro Nacional de Memoria Histórica, y expuesta en colaboración con el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. Para más información sobre las obras de esta exposición véase: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/desaparicionForzada/galerias.html>

Todas las fotos utilizadas en este artículo están tomadas en la Sala de Exposiciones del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de dicha curaduría, y con la excepción de la obra de Doris Salcedo, los demás proyectos mencionados han sido expuestos durante el primer semestre del 2014 en esta sala.

◀IMAGEN 2: “Réquiem NN”, Juan Manuel Echavarría 2006-2014 y “Prohibido olvidar a los desaparecidos”, Fundación Nydia Erika Bautista. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Bogotá, Colombia. Fotografía: Maria Gundestrup-Larsen. 2014.

Cada una de estas formas de trabajar la memoria es válida y contribuye en su manera a la construcción de la memoria histórica, enriqueciendo el discurso sobre ella y también el discurso del espacio en el cual está expuesta.

Teniendo estos tres puntos de vista haciendo parte de una exhibición, se busca generar un diálogo entre ellos en el espacio, y al mismo tiempo una reflexión entre lo *re-presentado* y el público, para que el espectador logre forjar una reflexión y quede con alguna inquietud sobre lo visto. Por eso es importante mantener el *balance* entre los tres grupos de representantes en el espacio, e idealmente hacer la curaduría en colaboración con el artista, o los creadores de las obras, las víctimas y los resultados de sus procesos de duelo y reconciliación, para que él o ellos mismos, hagan la selección y la configuración en el espacio de los elementos que consideren contarán y acompañarán mejor su historia. (Sánchez, 2014)

La auto-representación como estrategia⁷

En el contexto de los museos o centros de memoria, significa la inclusión y participación de las organizaciones de víctimas, la *auto-representación* por parte de ellas en la creación social del espacio y la formación del contenido físico, las exposiciones, en conjunto con el equipo museológico. Tal cual como se está haciendo tanto en los dos centros, uno estatal y el otro distrital, con sede en Bogotá⁸, como en las iniciativas locales en el resto del país.

La auto-representación puede ser una estrategia para prescindir de contar la historia *sobre* alguien para pasar a contarla *con* y *para* alguien, buscando generar cercanía y evitar un discurso sobre el *otro* como un extraño, ajeno de la realidad del espectador. El espacio museal necesita salir de la noción del museo como un lugar de educación tradicional, donde el público mira, lee y aprende. En cambio debe ser un lugar donde se educa, tomando parte en la investigación y la formación de la presentación de su propio patrimonio cultural y su propia memoria histórica, lo cual obliga a la reflexión y genera un sentido de identificación y pertenencia. (Ipsen, 2011; Ministerio de Cultura, 2010)

El espacio museal debe ser “un texto pedagógico” (Sánchez Gómez, 2000: 24) que todos puedan entender; y dentro de este texto el arte son las *palabras* a través de las cuales se comunica su mensaje. En este caso el arte es un medio, no un fin, porque si simplemente fuera un fin, el espectador se volvería pasivo y no se identificaría con

7. La Ley General de Cultura de 1997 para los museos en Colombia indica que los museos, además de cumplir con las labores establecidas por el ICOM, tienen el deber de cooperar e integrar a la sociedad, envolviendo a representantes de los diferentes grupos sociales en el trabajo con su propio patrimonio y memoria. Están señaladas como elementos importantes: la inclusión, el reconocimiento y el respeto a la diversidad cultural. (Ministerio de Cultura, 2010)

8. El ya mencionado Centro de Memoria, Paz y Reconciliación y el Centro Nacional de Memoria Histórica que surgió con la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, Ley 1448 de 2011.

▼IMAGEN 3: El testimonio. “Prohibido olvidar a los desaparecidos”, Fundación Nydia Erika Bautista. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Bogotá, Colombia. Fotografía: Maria Gundestrup-Larsen, 2014.

“Tenía 35 años, era agricultor, llegaron varios hombres a la casa mientras dormíamos, a las 12 de la noche lo sacaron a la fuerza delante de todos, lo subieron a un carro. No lo hemos encontrado”.

(Esposa, Valle del Cauca)

el mensaje. Para lograr este objetivo y cumplir con los requisitos planteados por la ley, hay varias medidas que el espacio museal puede tomar. Organizar foros, grupos de investigación, hacer intercambios con las universidades, llevar a los estudiantes de los colegios a visitar el lugar, organizar talleres, hacer exposiciones interactivas, etc. (El mismo modelo que se está utilizando en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación.)

Todas estas son actividades que se hacen para generar estos encuentros y diálogos, ya que se convierten en ejes de comunicación para que el grupo de la población no-víctima se entere y obtenga un amplio conocimiento de lo sucedido. Como espacios de difusión para los que solamente conocen la guerra a través de los libros de historia, los noticieros, los documentales e informes, etc. (y en muchos casos de manera bastante escasa), la victimización es para ellos un tema algo ajeno de sus vidas cotidianas y sus intereses personales. Parte de los resultados buscados son acercar al espectador del común a estos temas de la guerra y la violencia, creando un sentido de comprensión, identificación, respeto, colectividad y empatía con las víctimas. Para llegar a este acercamiento, el concepto de *testimonio* puede resultar primordial, ya que es la historia contada con la voz del testigo directo, y por eso mismo el testimonio está tan fuertemente ligado al concepto de la auto-representación.

El teórico de la memoria Tzvetan Todorov (2008) se refiere al testimonio como un deber: todos deben contar su propia historia para contribuir a la educación de sus compatriotas, porque todo individuo tiene derecho de saber y de ser informado. Cuando se trata de una experiencia de trauma nacional, de sucesos trágicos, este derecho se convierte en un deber, *el deber del testimonio*. “Tanto los individuos como los grupos tienen el derecho de saber, así como de conocer y hacer conocer su propia historia; no es al poder central a quien le compete prohibírselo o permitirle.” (Todorov, 2008: 27) Pero este *derecho de saber* también lleva consigo una responsabilidad del espectador de pensar, definir, sacar sus propias conclusiones, obligar a recordar y garantizar la no repetición. La información en sí y sus diversas plataformas se convierten en una lucha contra

el olvido, y todo acto de memoria es un acto de resistencia. (Todorov, 2008)

Estos *actos de memoria* son necesarios. Hay que trabajar la propia memoria para poder seguir adelante, tanto individualmente como colectivamente en el grupo local y como pueblo de una nación. Hay que recordar para no olvidar y para no repetir.

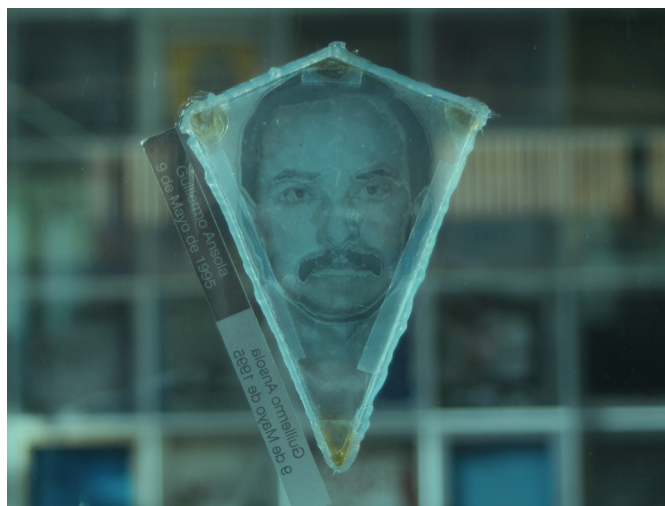
El arte como medida de representación

Toda obra de arte que tiene como eje conceptual la memoria histórica de guerra y violencia, busca de alguna manera esclarecer esta problemática, por lo tanto no puede tener un fin meramente estético. Siempre va a haber un deseo de visibilizar, de contar las historias que no se cuentan, de dar una voz a los que no se escuchan. La motivación puede provenir de la injusticia e indignación –sea por parte de la persona que lo ha vivido o por una conciencia social que tiene el artista–, pero también de la necesidad de superar el trauma vivido, hacer un trabajo de duelo, individualmente o a nivel histórico y nacional. En el caso de los trabajos para tratar el duelo personal, lo importante es el proceso más que el resultado. Aquí el arte puede servir como un medio para expresarse en un trabajo terapéutico con énfasis en el proceso psicosocial de la víctima. Sin embargo, la obra que se crea durante este proceso sigue siendo una comunicación de la información que se quiere difundir y el proceso en sí convierte al sujeto doliente en un sujeto político con herramientas para expresar su reclamo, su denuncia y mostrar su resistencia.

Muchas veces se ve el uso de la imagen mecánica como herramienta de la denuncia y de índice. Por ejemplo, la fotografía de retrato de la persona desaparecida o del difunto, la que queda como la única prueba de que alguien realmente existió, que ya no está. Este archivo se convierte en una herramienta inmediata para visibilizar, recordar y denunciar, es el bastión de los padres, madres, hijos, hijas, esposas, esposos, etc. No en vano, la mayoría del material que conocemos o recordamos sobre víctimas, trasciende la narración

y se encarna en miles de fotografías de retrato reproducidas serialmente en diferentes medios y plataformas. La fotografía también es un soporte práctico, fácil y barato para difundir. Normalmente se ven estas imágenes en las marchas, las plazas públicas, etc., pero si se intercambian el lugar de exposición de estas fotografías e incluso sus soportes, con el de las producciones artísticas, también se intercambia su funcionalidad: lo que se comprendía como un acto político en el espacio público se vuelve una obra de arte en un espacio expositivo. Un ejemplo muy ilustrativo es la Galería “PARTES”, hecha por un artista anónimo en el 2002 y regalado a la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, ASFADDES. La obra consiste en pequeños triángulos de vidrio con el grabado de la fotografía de retrato, el nombre, y el día de la desaparición. Es la misma representación simple y efectiva que se ve en las marchas, pero por su configuración en el espacio expositivo se la lee como una obra de arte.

Es decir, todos estos “tipos” de trabajos con la memoria, hechos por artistas, académicos o víctimas, individualmente o en conjunto, contienen tanto lo estético de una obra de arte como lo político de una denuncia, por medio de su uso de la imagen. Son prácticas artísticas que no están reservadas explícitamente para el artista, sin embargo el artista puede moverse con más facilidad entre estos tres conceptos, acompañando e interviniendo en los diferentes espacios.



▲ IMAGEN 4: Galería “PARTES”, anónimo 2000. Colección de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, ASFADDES. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Bogotá, Colombia. Fotografía: Maria Gundestrup-Larsen, 2014.

El aspecto ético y estético

Ahora bien. Ya miramos quiénes son los agentes en el papel de la representación, y qué hay detrás de esta, es decir, cuáles son los fines desde esos puntos de vista. Esto nos lleva al siguiente punto de reflexión sobre *el qué mostrar y cómo mostrarlo*. Surgen muchas preguntas, y las respuestas son realmente difíciles de dar. Al fin y al cabo, son decisiones que tienen que tomar el curador y el equipo museológico con base en reflexiones sobre el discurso que quieren usar para comunicar su mensaje.

Entonces, ¿hay que mostrar el horror? ¿Es necesario? Y ¿cómo mostrarlo sin caer en el amarillismo, y de la manera más digna posible? Los aspectos éticos y estéticos de tal decisión siempre están ligados, y el expositor, o los encargados de esta tarea en el espacio, tienen una responsabilidad ética, tanto ante el representado como con el espectador. Hay que tener en cuenta las posiciones y sentimientos de los que van a ser representados, ser cuidadoso, pero abierto, y ser contundente en la organización del espacio, manteniendo el equilibrio en la representación para que comunique el discurso de las víctimas, para que ellas sientan que se está contando su historia con dignidad. [Ayala, 2014; Sánchez, 2014]

Cuando hablamos del horror nos referimos a la muestra directa de la realidad a través de los archivos documentales en sus diferentes soportes. Esta captura de lo *real* puede ser leída por muchos como el verdadero horror y sufrimiento, sin intervenciones, tal cual como es en el momento que está pasando o justo después. En el caso de la fotografía, por ejemplo, se tiene el poder de mostrar esta realidad: los cuerpos muertos, las ruinas, etc., pero también lo que pasa alrededor de un acontecimiento traumático; los sentimientos expresados en los rostros de los afectados, etc. Un referente obligado en el contexto local es el trabajo del fotógrafo y reportero gráfico colombiano Jesús Abad Colorado⁹, cuyas fotografías son usadas

9. Para más información sobre el fotógrafo, véase: http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/expo_itinerante/ [CNMH, s.f.]

en diferentes contenidos que tienen que ver con el conflicto armado y la memoria histórica. Entre otros lugares, sus fotografías también han sido expuestas en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación y en la exposición “¡Basta Ya!”, basada en el informe del mismo nombre¹⁰ y elaborada por la Dirección del Museo de la Memoria del Centro Nacional de Memoria Histórica. Y justamente esta última exposición es un buen ejemplo de la decisión tomada desde la curaduría de mostrar el horror y el sufrimiento de la guerra, pero al mismo tiempo la resistencia y la esperanza. (CNMH, 2013) Este tipo de exhibiciones son efectivas, porque realmente hay una necesidad de mostrar la realidad a los que no la conocen, pero también corren el riesgo de que el sufrimiento del otro sea percibido como entretenimiento por parte del espectador, lo que de ninguna manera puede llegar a pasar.

Aquí es donde el arte entra como herramienta para contar la historia desde un vínculo diferente. Una obra plástica que intenta ser más simbólica y no cuenta la historia en la misma manera directa de la fotografía. Sin embargo, puede ser una buena medida para mostrarle al espectador algo “nuevo”. Estamos tan acostumbrados a ver imágenes sangrientas de guerra y violencia en todos los medios de comunicación, por internet, y sobre todo en la industria del entretenimiento, que el hecho de verlo “una vez más” puede que no tenga un gran impacto. Demasiada manifestación o un inadecuado despliegue comunicativo de este tipo de acontecimientos puede llevar a la indiferencia y el rápido olvido, ya que este bombardeo diario de imágenes hace que nuestra memoria visual sea muy efímera. El gran desafío para el espacio museal es, entonces, ¿cómo se puede representar el sufrimiento del otro para generar un sentimiento *duradero* de empatía y responsabilidad en el espectador? (Tinning, 2014)

10. Informe ¡Basta Ya!, investigación llevada a cabo por el Grupo de Memoria Histórica (del cual Jesús Abad hace parte) y publicada en el 2013 por el Centro Nacional de Memoria Histórica. El informe está disponible en: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/descargas.html> (CNMH, 2013)

El arte permite alejarse un poco del discurso directo y reconstruir la experiencia y los sentimientos del otro a través de una representación simbólica, poética y metafórica, que al mismo tiempo cuenta la historia. El arte tiene un lenguaje distinto al testimonio escrito, que permite elaborar el dolor y expresar lo que las palabras no alcanzan. Sin embargo, hay que mantener un balance entre lo real y lo simbólico para que no se vuelva inentendible para el espectador que no está acostumbrado a este lenguaje artístico. Es muy importante encontrar este punto donde las exposiciones y las obras que las componen generan el tipo de afección que se busca en el público, y además logren que esta empatía se convierta en un interés y una profunda preocupación por hacer algo al respecto.

Tratando de concluir lo inconcluso

No hay mayor violencia que el desconocimiento y el silencio.

Iván Cepeda¹¹

Como podemos concluir de la anterior reflexión sobre los conceptos del trabajo simbólico con la memoria histórica, la lucha contra esta violencia consiste justamente en estos actos de memoria, en la resistencia que está implícita en ellos. La lucha por el reconocimiento y la memoria.

Los espacios museales son lugares para esta lucha, lugares de reparación colectiva. Pero también son espacios para la reparación simbólica impuesta por el Estado con la Ley de Víctimas¹², y el simple hecho de que el Estado ha dado estos lugares para los trabajos con la memoria es un reconocimiento de las voces de las víctimas y un paso hacia romper este silencio horroroso. Sin embargo, es una labor importante de los espacios museales seguir en la resistencia y la denuncia a través de los proyectos de memoria,

11. Ponencia de Iván Cepeda el 13 de Septiembre de 2013 en el marco de la “Semana por la Memoria” en el Teatro Varasanta, Bogotá.

12. Ley 1448 de 2011, Ley de Víctimas y Restitución de Tierras.

y no dejar al Estado ocultar o descuidar su parte de la responsabilidad en la victimización. Hay que representar todos los lados del asunto, y es así que los espacios museales pueden jugar su papel en la reparación simbólica. Pueden dar y amplificar las voces de las víctimas para que el grito siga presionando, y el camino se abra para la reconciliación, y en este proceso el arte es una herramienta fuerte y poderosa por sus virtudes simbólicas, poéticas y metafóricas. El arte es la manera de crear un debate desde los diferentes puntos de vista, porque en la memoria nadie tiene la verdad definitiva. No se puede hablar de una sola memoria, ni una memoria oficial, ya que hay tantas memorias colectivas como hay grupos dentro de una sociedad.

El espacio museal es la materialización de la reparación simbólica y del patrimonio inmaterial –la memoria–, y funciona como una inmortalización que protege a la memoria contra el olvido. Pero hay que señalar que el olvido en sí no es un estado negativo, puede ser un mecanismo de sobrevivencia. Por eso hay que ser cuidadosos y respetuosos, tanto en los procesos de creación como en las representaciones, para no imponer el recuerdo de un trauma que puede significar una re-victimización. Hemos dicho que la memoria es un derecho y un deber, pero igual lo es el olvido. Es una selección individual de qué recordar y qué olvidar para poder seguir adelante, y cada quien tiene el derecho de elegir su camino a la sanación y la “dosis” de memoria y olvido que necesita para eso.

Para terminar esta reflexión cerramos con una cita de Tzvetan Todorov (2008: 27):

“La vida ha perdido contra la muerte, pero la memoria gana en su combate contra la nada.”

Referencias

Ayala, Gerardo (2014). “Doris Salcedo, la artista del tercer mundo”, en Cultura Colectiva. Disponible en: <http://culturacolectiva.com/doris-salcedo-la-artista-del-tercer-mundo/>

Bassey, Beatrice Uzoamaka (2011). “Conflict in the African Region in the Past 50 years. The Role

of Museums as Interpretation Centres”. Presentación de “Museums and Politics”, conferencia anual de Intercom. Septiembre 2011. Copenhague, Dinamarca. Disponible en: http://www.intercom.museum/conferences/2011/conference_papers.html

Centro de Memoria, Paz y Reconciliación (CMPR): www.centromemoria.gov.co

Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH): www.centrodememoriahistorica.gov.co

Cepeda, Iván (2013). Apuntes de ponencia en la “Semana por la Memoria”, Teatro Varasanta, llevado a cabo del 9 al 14 de septiembre 2013. Bogotá, Colombia.

Den Store Danske, Gyldendals åbne encyklopædi: (s.f.) Louvre. Disponible en: http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Museumsv%C3%A6sen/Kunstmuseer/Museer,_Frankrig/Louvre?highlight=louvre
Echavarría, Juan Manuel (s.f.). Página web oficial del artista. Disponible en: <http://www.jmechavarría.com/menu.html>

González, Beatriz (2000). *¿Un museo libre de toda sospecha?* De Sánchez Gómez, Gonzalo & Wills Obregón, María Emma (comps.): Museo, memoria y nación. Ministerio de Cultura.

Grupo de Memoria Histórica (2013). *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Centro Nacional de Memoria Histórica.

ICOM, International Council Of Museums (2006). *Código de deontología del ICOM para los museos*. ICOM. Disponible en: http://archives.icom.museum/code2006_spa.pdf

ICOM, International Council Of Museums: (2007) *Estatutos del ICOM*. 3 de diciembre de 2007. Disponible en: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/statutes_spa.pdf

ICTJ, International Center for Transitional Justice: (2011) “El museo de la memoria debe ser democrático”. Bogotá, Colombia. Disponible en: <http://colombia-memoria.ictj.org/es/el-museo-de-la>

memoria-debe-ser-democratico

INTERCOM: http://www.intercom.museum/conferences/2011/conference_papers.html

Ipsen, Merete (2011). Stephen E. Weill Memorial Lecture. Presentación de "Museums and Politics", conferencia anual de Intercom. Septiembre 2011. Copenhague, Dinamarca. Disponible en: <http://www.kulturarv.dk/museer/museum-sdrift/museumsmoeder/intercom-konference-2011/>. Consultado en junio de 2012.

Krasnik, Benjamin: (2011) Museer finder vej til forsoning. Kristeligt Dagblad, Kultur. 23 de septiembre de 2011.

Martínez Pinzón, Felipe. Del arte y la memoria: el documental Requiem NN de Juan Manuel Echavarría. Razón Pública. Disponible en: <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/artes-y-cultura/7121-del-arte-y-la-memoria-el-documental-requiem-nn-de-juan-manuel-echavarr%C3%ADa.html>

Ministerio de Cultura, República de Colombia (2010). Política de museos. De Compendio de políticas culturales. 16 de febrero de 2010. Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=1824>

Ministerio del Interior y de Justicia, República de Colombia (2011). Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. Ley no. 1448 de 2011. Junio de 2011. Disponible en: <http://www.leydevictimas.gov.co/>

Nederveen Pieterse, Jan: (s.f.) *Multiculturalism and Museums. Representing Others in the Age of Globalization*. Sin editorial.

Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible*. La Fabrique. [Traducción de Adriana Salazar: La partición de lo sensible. 2008, Bogotá, Colombia.]

Roldán, Mary (2000). "Museo Nacional, fronteras de la identidad y el reto de la globalización". De Sánchez Gómez, Gonzalo & Wills Obregon, María Emma (comps.): Museo, memoria y nación.

Ministerio de Cultura.

Rostock, Jette (2011). Museer og Politik. Indtryk fra international conference "Museums and Politics". Arkæologisk Forum nr. 25, noviembre de 2011. Disponible en: <http://www.archaeology.dk/upl/13471/JetteRostock2011MuseerogPolitikiAF25.pdf>

Sánchez, Nicolás (2014). Conversaciones con el Curador de la Sala de Exposiciones del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, realizadas en junio de 2014. Bogotá, Colombia.

Sánchez Gómez, Gonzalo (2000). "Memoria, museo y nación". Introducción de Sánchez Gómez, Gonzalo & Wills Obregon, María Emma (comps.): Museo, memoria y nación. Ministerio de Cultura.

Tinning, Katrine (2014). "Embodied Responsiveness to the Survivor. Museum Exhibitions, Traumatic Life Stories, and Transformative Learning Experience". Disponible en: <http://www.interdisciplinary.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2014/02/Tinningtirpaper.pdf>

Todorov, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Ediciones Paidós Ibérica.

Wenger C., Rodolfo (2012). "Doris Salcedo y el arte en un contexto de violencia", en Perspectivas Estéticas. Disponible en: <http://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/05/doris-salcedo-y-el-arte-en-un-contexto.html>