

Memorias:

conceptos, relatos
y experiencias compartidas

Patricia Nieto
Editora académica



© Patricia Nieto. Juan David Londoño Isaza. Judith Nieto López.
Luz Amparo Sánchez Medina. Catalina María Puerta Henao. Raúl
Osorio Vargas. Yhobán Camilo Hernández. Rubén Chababo. Pedro
Adrián Zuluaga. Sol Astrid Giraldo Escobar. Roberto Herrscher.
Matthias Kopp. Sandra Patricia Arenas Grisales. Natalia Quiceno
Toro. Liza Acevedo Sáenz. Isabel González Arango. Manuel
Alberto Alonso Espinal. Irene Piedrahíta Arcila. Pablo Emilio
Angarita Cañas. Rafael Grasa Hernández.

© Universidad de Antioquia, Fondo Editorial Facultad de
Comunicaciones

© Co-edición: Hacemos Memoria

ISBN: 978-958-5596-49-8

Primera edición: enero de 2020

Impresión y terminación: Panamericana Formas e Impresos S.A.

Impreso y hecho en Colombia / Printed and made in Colombia

Fondo Editorial Facultad de Comunicaciones

Coordinación editorial y corrección de textos: Maribel Berrío

Moncada, Selnich Vivas Hurtado, Juan Felipe Varela García

(574) 2195926

fondoeditorialfc@udea.edu.co

Hacemos Memoria

Proyecto con respaldo de DW Akademie y del Ministerio Federal

de Cooperación Económica y Desarrollo de Alemania (BMZ)

Coordinación: Víctor Andrés Casas Mendoza

(574) 2195918

proyctohacemosmemoria@udea.edu.co

www.hacemosmemoria.org

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con
cualquier propósito, sin la autorización escrita de Hacemos Memoria.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no
compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni
desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabi-
lidad por los derechos de autor y conexos.

Nieto, Patricia

Memorias: conceptos, relatos y experiencias compartidas / Patricia Nieto,
editora académica. - 1. Edición. - Medellín: Fondo Editorial Facultad de
Comunicaciones de la Universidad de Antioquia;

400 páginas.

Incluye bibliografía, índices y fotografías.

ISBN: 978-958-5596-49-8

1. Memoria - Memoria colectiva - Memoria histórica. 2. América Latina -
Colombia - Víctimas

Contenido

Prólogo

Ejercicios de memoria

Maribel Berrío Moncada

Selnich Vivas Hurtado

17

Articulaciones conceptuales

La memoria histórica: una oportunidad para el cultivo de la ciudadanía

Juan David Londoño Isaza

27

Memoria, campo de tensión en un mundo de diferencias

Judith Nieto López

43

De la memoria manipulada y del deber de memoria

Luz Amparo Sánchez Medina

65

Víctimas. Genealogía reciente, aspectos jurídicos y construcción social
del concepto en Colombia

Catalina María Puerta Henao

81

Luz Amparo Sánchez Medina

Antropóloga de la Universidad de Antioquia, con estudios de posgrado en Filosofía. Investigadora en Corporación Región. Coinvestigadora de proyectos como “Dinámicas de guerra e iniciativas de paz en la Comuna 13 de Medellín” (2008) y “De la gestión de conflictos a la construcción de una cultura de paz en Medellín” (2013). Docente del Diploma en Memoria Histórica organizado por Hacemos Memoria.

Catalina María Puerta Henao

Magíster en Historia y Candidata a Doctora en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Abogada egresada de la Universidad de Antioquia. Fue investigadora del Museo Casa de la Memoria de Medellín y de la Sala de Justicia y Paz del Tribunal Superior de Medellín. Docente del Diploma en Memoria Histórica ofrecido por el proyecto Hacemos Memoria.

Raúl Osorio Vargas

Doctor y magíster en Comunicación, área de concentración epistemología del periodismo, por la Escuela de Comunicaciones y Artes (ECA) de la Universidad de São Paulo. Profesor en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Autor de *El reportaje como metodología del periodismo. Una polifonía de saberes* (Editorial Universidad de Antioquia, 2018).

Yhobán Camilo Hernández

Magíster en Ciencia de la Información con Énfasis en Memoria y Sociedad y Periodista de la Universidad de Antioquia. Autor del libro *Niños de carbón* (editorial OjoXojo, 2010). Docente del Diploma en Memoria Histórica ofrecido por Hacemos Memoria. Periodista del proyecto Hacemos Memoria.

Rubén Chababo

Profesor de Letras. Secretario de Derechos Humanos en la Universidad Nacional de Rosario. Exdirector del Museo de la Memoria de Rosario, Argentina. Miembro del comité asesor del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia. Docente del Diploma en Memoria Histórica organizado por el proyecto Hacemos Memoria de la Universidad de Antioquia.

Pedro Adrián Zuluaga

Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana y Comunicador Social - Periodista de la Universidad de Antioquia. Autor de los libros *¡Acción, cine en Colombia!* (Museo Nacional, 2007), *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* (Pontificia Universidad Javeriana, 2012) y *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes* (Idartes, 2013). Docente del Diploma en Memoria Histórica ofrecido por Hacemos Memoria.

Sol Astrid Giraldo Escobar

Filóloga Clásica de la Universidad Nacional y Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Coautora de *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones desde el arte y la fotografía* (Santiago de Chile) y *Como Bálsamo de Fierabrás. Cultura en tiempos y territorios en conflicto* (Sevilla). Asesora temática del informe *Medellín, ¡Basta ya! Memorias de una guerra urbana*.

Roberto Herrscher

Sociólogo de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Profesor de Periodismo de la Universidad Alberto Hurtado de Chile, donde dirige el Diplomado de Escritura Narrativa de No Ficción. Autor de *Los viajes del Penélope* (Tusquets, 20017). *Periodismo narrativo: Cómo contar la realidad con las armas de la literatura* (Ícono, 2018) y *El arte de escuchar: Viajes por la música clásica* (Universidad de Barcelona, 2015).

Matthias Kopp

Magíster en Antropología de la Universidad Libre de Berlín. Estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia. Durante veinte años trabajó como reportero *freelance* en muchos países del mundo. Desde 2014 es representante de Deutsche Welle Akademie en Colombia y profesor invitado en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia.

**Medellín (1980-2013): las grietas del espejo.
Arte, violencia y memoria**

Sol Astrid Giraldo Escobar

Medellín, 1979: una bandada de ángeles y demonios se desataron. Se desplegaba la represión del gobierno de Turbay Ayala, los rigores del Estatuto de Seguridad, la prehistoria del narcotráfico, las polarizaciones políticas. Era una ciudad sin Metro, con un cerro monumental de basuras en el centro donde se hacinaba una población expulsada del paraíso paisa. Los ojos de la urbe veían en blanco y negro, porque todavía no existía la televisión a color.

Había ganas de muchas cosas. La ciudad empezaba a paladear algunos hitos urbanos. Se construía el Pueblito Paisa en la cima del cerro Nutibara, pero también se exploraban otros caminos de identidad menos ortodoxos. En este mismo año, algunos jóvenes alrededor de Cristóbal Peláez encendían el grupo Matacandelas. El Museo Francisco Antonio Zea acababa de reinaugurarse y al tiempo se firmaba el acta de constitución del nuevo Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), engendrado en la bocanada de aire fresco de las míticas bienales de Coltejer en la ciudad (1968, 1970 y 1972).

La Playa era una calle que aún se podía caminar bajo las ceibas. A sus orillas, en las tardes se veía al último habitante de la Casa Barrientos sacar su silla mecedora al corredor. La Arteria era el lugar para saborear la poesía y conocer a los últimos fósiles vivientes del Nadaísmo. Sí, la ciudad parecía ser un lecho de flores, siempre y cuando no se le pusiera mucha atención a las espinitas que no dejaban de aparecer. En esta tensión de deseos, expectativas y realidades, comienza la historia que aquí se va a relatar.

En este incierto contexto, la ciudad se empeñaba en apostarles a la cultura, la modernización y los lenguajes estéticos internacionales. Los discursos progresistas del arte estaban en la tónica de los que manejaban la administración y los políticos, quienes en más de una ocasión buscaron acercamientos. En 1982, por ejemplo, se realizó con gran despliegue la muestra *El MAMM sobre la ciudad* (Ramírez, 2012) en la cual fueron presentados algunos proyectos urbanos —aeropuerto, teatro, hidroeléctrica, terminal de transporte, tren metropolitano— junto a diversas fotografías de intervenciones artísticas. Entonces, recuerda el historiador de arte Carlos Arturo Fernández:

En ese momento, el MAMM se convirtió en un centro de debate de políticas sociales, culturales y urbanísticas. Así, se ponía en obra el más significativo de sus objetivos fundacionales que consistía en establecer un diálogo entre los asuntos de la ciudad y la dimensión estética, basado en la convicción de que la visión del arte contemporáneo amplía los horizontes de esas reflexiones (2009).

El arte se mostraba, pues, adecuado para hacerle eco a este optimismo oficial, lo mismo que al empuje del sector financiero. El Parque de las Esculturas en el cerro Nutibara, por su parte, acogía desde 1983 a consagrados escultores modernistas nacionales y latinoamericanos como Carlos Cruz-Díez, Julio Le Parc o Edgar Negret. Al tiempo se daban otras circunstancias favorables como el acuerdo municipal que obligaba a acompañar de esculturas los edificios que se construyeran en Medellín (Bolívar, 1997). La idea de esa década era integrar el arte a la ciudad. Y la esquizofrenia parecía posible: el culto a la belleza, por una parte, mientras por la otra, la ciudad se debatía en su convulsa realidad. Se pensaba entonces que la labor de los museos era similar a la de “una planta descontaminadora” (Ramírez, 2012).

Sin embargo, cada vez era más difícil no ver lo que estaba pasando. Y así, en el evento del MAMM que pretendía abrir las puertas a un futuro de tecnología, eficiencia y esteticismo, Juan Camilo Uribe presenta el sarcástico comentario *Medellín, un lecho de rosas*.

En este ensamblaje, el artista instala sobre una cama de hierro rosas plásticas, cuyos tallos se entretejen por debajo en una masa agresiva y brutal. La obra hacía un comentario mordaz a la euforia colectiva acerca del progreso que oficialmente proponía el evento.

La ciudad se conmueve

La crisis, en el país y la ciudad, le siguió dando un tono oscuro a los años finales de la década de 1980 y a los primeros de los noventa. La violencia del narcotráfico se había desatado y la institucionalidad estaba en vilo. La guerra entre la Coordinadora Guerrillera y el Ejército estaba en un punto alto, mientras empezaba a surgir el fenómeno de los grupos de justicia privada. Medellín era declarada la ciudad más violenta del mundo debido a sus 4.585 homicidios en 1991.

En este complejo contexto, hizo presencia el salvavidas que prometía ser la Constitución de 1991, a nivel nacional, y las labores de la Consejería de la Presidencia para Medellín, a nivel local. Precisamente este nuevo marco legal terminaría por influir en los desarrollos culturales de la ciudad:

En la década de los 90, una serie de conceptos y de prácticas sociales avaladas por la nueva Constitución, como la interculturalidad, la resistencia, la participación, se van tomando el corazón de las prácticas artísticas. Mientras los discursos políticos, sociales, culturales, económicos, antropológicos, se iban instalando en el centro de la preocupación de los artistas (Corporación Región, 2011, p. 47).

Así, los artistas se interesaban por tomarle el pulso a la actualidad. Al principio se trataba de leves señales. El grito de un cerdo sacrificado se escuchó en las instalaciones de Clemencia Echeverri, artista hasta entonces dedicada a realizar esculturas geométricas y mudas en el espacio público. Las alas de una paloma muerta se colaron en los intimistas videos de Ana Claudia Múnera. Capas de óleo rojo sobre paisajes desolados enrarecieron la conceptual obra de Ana Patricia Palacios. Las reflexiones constructivistas de Alberto Uribe terminaron convertidas en cruces de un camposanto. Sin embargo, la bomba que explotó el *Pájaro* de Fernando Botero puede considerarse la bofetada que despertó definitivamente a la bella durmiente de las artes de la ciudad.

El pájaro herido

Entre 1975 y 1977, Botero ya había realizado una primera donación de su obra al Museo de Antioquia, entonces Museo de Zea (Agudelo, 2012). Y su *Torso de mujer*, es decir *La Gorda*, también había aterrizado en el centro desde 1986. Se buscaba, ahora, replicar esta experiencia. Así, varias de sus rutilantes esculturas, por las que la administración había pagado 800.000 dólares (Becerra, 1998), fueron acogidas en el renovado parque San Antonio en 1994, como parte de un cosmopolita maquillaje que se le quería aplicar a la urbe.

La inversión parecía justificada tratándose de piezas que serían “un símbolo de la esperanza, del nuevo Medellín, de la nueva Antioquia” (*El Tiempo*, 1995). Con estos aires de refundación, comenzaron a llegar a la explanada de cemento después de haber recorrido varias capitales del mundo un atlético torso masculino, una espléndida Venus y un ave metálica gigante. Sin embargo, el sábado 10 de junio de 1995, las esculturas impolutas fueron revolcadas también por el remolino de la violencia. Una bomba de diez kilos explotó frente al indolente *Pájaro*, mientras acababa con la vida de 29 personas y hería a otras doscientas, en uno de los episodios más cruentos que se recuerdan (ver figura 1).

El famoso artista, quien había dicho: “solo quiero ser pintor... ver los temas como pintor, no como comentarista, filósofo o psicoanalista. Quiero pintar como si siempre estuviera pintando frutas” (Villegas, 2013), hizo entonces un fuerte comentario. Pidió que no retiraran los restos de la escultura, como lo hubiera querido la tradición de la Tacita de Plata; o como se lo pedía incluso su propio credo estético, que se ha opuesto siempre a la pulsión iconoclasta del arte contemporáneo y a su compromiso político.

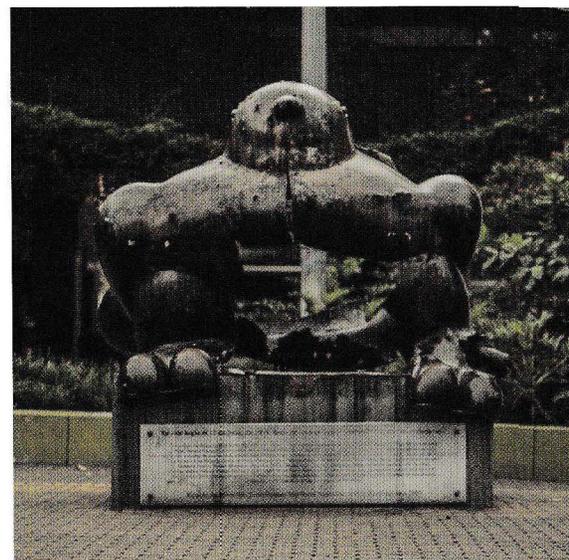


Figura 1. Fernando Botero, *Pájaro herido*, escultura, 1995.



Figura 2. Fredy Serna, *Horizontes, paisaje urbano, acrílico, 1995*.

En cambio, dijo: “quiero que esa escultura quede ahí, como recuerdo de la imbecilidad y de la criminalidad de Colombia” (Becerra, 1998).

De esta manera terminó protagonizando uno de los actos más contestatarios del arte de este momento. Aunque cinco años después volvió a donar una escultura igual a la destruida a la que llamó *Pájaro de la paz*, como un voto de confianza por los nuevos tiempos, insistió en que no retiraran el primero. La pareja alada se quedó desde entonces en el parque, pero el pájaro que convoca no es el redondo y sin historia, sino el otro, el “herido” (como se le conoció desde entonces). El arquitecto Juan Carlos Posada, quien era coordinador de la Casa de la Memoria en el momento en que los pájaros fueron trasladados transitoriamente en el 2009 para una exposición que se iba a hacer en la Plaza Mayor con motivo de la Asamblea del BID, recuerda:

Cuando iban a poner el Pájaro nuevo en el parque, las personas empezaron a tirar cosas sobre el pedestal. Por eso, cuando movimos los pájaros, quisimos respetar esta apropiación de la gente, y con el grupo La Miscelánea hicimos El nido. Esta era una urna en acrílico, con un nido dibujado alrededor. Una especie de buzón, donde dejamos unos talonarios de papel con el pájaro impreso que decía: “Me fui temporalmente, si me quieres visitar estoy en Plaza Mayor, pero si quieres dejar un mensaje para las víctimas de este atentado, puedes dejarlo aquí”. Eso se empezó a llenar de cosas. Entre ellas encontramos una carta escrita por la hermana de Pablo Escobar pidiendo perdón por el atentado (Giraldo Escobar, 2016).

Con este pájaro destruido en el parque, apropiado por sus visitantes, sitio de romería, memorial urbano, Botero entraba, sin haberlo planeado, al comentario político y al diálogo de los artistas con la comunidad, tendencias que dominarían la escena durante los años venideros. Esta escultura destruida y propuesta como testimonio, y posteriormente apropiada y completada por la acción de los transeúntes, fue de las primeras en demostrar que en unos momentos históricos y sociales como los de la sociedad antioqueña de estos tiempos, las formas acabadas, esteticistas y cerradas se quedaban cortas. Su oquedad y fragmentación terminó logrando todo lo que la forma cerrada y completa no pudo: dialogar con su entorno, narrar un momento, resistir a la lógica de la muerte, recordar. Por eso aquí se propone como paradigma de lo que sucedería con el arte durante las siguientes décadas en Medellín.

Del horizonte al deshorizonte. La violencia, partera de la imagen de la ciudad

El arte antioqueño se había fundado sobre el género del paisaje que a su vez se obsesionó con la representación de las montañas agrestes. Desde Francisco Antonio Cano parecía atravesar todos los caminos de la estética y de la identidad regional en una larga tradición que llegó hasta muy entrados los años 60.

Pero la explosiva Medellín de los años noventa, urbanizada, conflictiva, en crisis, desbordada, reescrita por el narcotráfico y la guerra, no parecía caber en estos marcos. Más bien, se había reflejado con preferencia en el frenético relato de los medios de comunicación. Allí emergía como una ciudad rota, descontrolada, velada por el rojo espectacular de la sangre. Y la montaña que antes inspiró a los cantores de la raza como Humberto Chávez y Eladio Vélez, ahora solo parecía proyectar una ominosa sombra.

En este contexto, se entiende el quiebre realizado en 1995 por Freddy Serna. Este continuaba el que habían empezado los poemas de *En la parte alta abajo* (1979), de Helí Ramírez; películas como *Rodrigo D* (1990), de Víctor Gaviria y el reportaje urbano *No nacimos pa' semilla* (1990), de Alonso Salazar. Allí, la ciudad de las montañas emergió desde una perspectiva inédita, la cual, aunque se alejaba de la mirada de los clásicos maestros del paisaje antioqueño, tampoco hacía eco de la satanizada por la prensa. Serna hizo otros enunciados (ver figura 2). Su principal aporte, al igual que el de Ramírez, Gaviria y Salazar, fue cambiar el punto de vista desde donde se estaban construyendo los relatos de Medellín. Estas inéditas apropiaciones lograron un giro no solo estético sino también político de la mirada sobre la ciudad.

Las montañas de Medellín se habían convertido en convidadas de piedra. La perspectiva que se había escogido para mirarlas había sido la lejanía, la indiferencia o el miedo. A pesar de su tamaño y de ser el hábitat de casi la mitad de los habitantes, habían perdido su imagen.

Horizontes de Serna, desde la altura de su montaña noroccidental, fijó la atención en lo obvio de esta ubicación: la montaña nororiental del frente. Un espejo a veces mimético, a veces invertido. Con su mirada tendió los puentes que nunca se construyeron físicamente. Miró los barrios desde el barrio. No los estetizó, pero tampoco los miserabilizó. Revivió así la tradición paisajista local. Si Cano se ocupó de la épica de la colonización antioqueña, Serna se convirtió en el cronista de la "segunda fundación de Medellín" (Salazar, 1996), como ha sido nombrada la apropiación caótica de

de las laderas. Un observatorio inédito que vale la pena visitar para entender aquellos años.

Otros Horizontes

Otra fue la visión desesperanzada de Patricia Bravo. En *Mata que Dios Perdona*, el horizonte y el cielo se tiñen de rojo en tres grandes fotografías. Sobre esta mancha se reproduce una lista con los nombres de las 4.675 personas que tuvieron una muerte violenta en Medellín en 1996. En el suelo, a su vez, desplegó un retrato de su propio cuerpo. Desde allí, mira hacia arriba en la dirección de ese cielo turbulento. Sus manos ya no están preñadas del futuro como las del campesino de Cano, sino que caen desesperanzadas. Tampoco hay niños recostados en su vientre. Es que no hay horizontes: ya no hay nada entre el cielo y la tierra, a no ser el rojo infierno que usurpa ahora el lugar de las utopías.

El cielo, en cambio, será negro en la apropiación que hace Mauricio Carmona de este mismo tema. Es un dibujo denso, donde nubes oscuras se ciernen sobre una pareja de jóvenes al filo de la desesperanza urbana. Estremecedora y lírica, esta obra es signo de unos tiempos apocalípticos, donde la pérdida del horizonte no era solo una metáfora literaria.

Pero quizás la obra más emblemática de las varias versiones contemporáneas de Horizontes, es la de Carlos Uribe de 1999. El dedo del campesino señala una tupida selva sobre la que vuela una avioneta que esparce glifosato sobre los campos antioqueños. También sobre su épica. Hay en esta imagen una relectura del mito paisa de la colonización y de los discursos identitarios de la región. El presente y el porvenir están ahora marcados, ya no por la triunfalista hacha devoradora de montañas, sino por otras tecnologías, otras economías, otras tensiones sociales y políticas. Todos estos quiebres del discurso oficial quedaron reunidos en una obra que terminó por ser acogida en el Museo de Antioquia, al lado de la emblemática pintura de Cano, como dos caras de la moneda de los complejos procesos identitarios e históricos de la región.

Uribe retomaría esta reflexión en 2010, en un mural realizado para el Colombo Americano (ver figura 3), donde el campesino es reemplazado por Pablo Escobar, quien ahora es el descubridor y señalador de los nuevos rumbos de la cultura paisa. Apropiación descarnada y polémica que a casi dos décadas de la muerte del capo causó un profundo malestar. El mural sería borrado por las mismas directivas de la galería del Colombo, entre opiniones encontradas de si se trataba de una visión iconoclasta, conducen-

te a reflexionar sobre verdades que no queríamos enfrentar o, simplemente, la manipulación efectista de un cliché escandaloso del que la ciudad, a pesar del tiempo y muchas acciones de la sociedad, no conseguía aún exorcizarse.

Cuando el horizonte se cierra

La geografía siempre es poder, como dice Doreen Massey. Y los mapas, que son la constatación de las distintas hegemonías, serán la meta por excelencia de la guerra, empeñada siempre en reconfigurarlos. En este proceso, muchos pobladores van quedando por fuera. Estos mapas del territorio expropiado terminan por trasladarse a lo único que ha sobrevivido: la piel de los desarraigados. El cuerpo ahora será la casa, la casa ahora será el cuerpo.

En 1997, Gloria Posada rastreó los caminos de la exclusión de un país expulsor, siguiendo las huellas de la población desplazada de Sabana larga, Antioquia. Tomó fotos de las manos de estos nómadas de la guerra y construyó con sus líneas nuevas rutas en la instalación *Caminos de vida* (ver figura 4). Ahondaría en esta reflexión en el 2000, con la obra *Mapas y fragmentos*. Allí el mapa construido con las líneas de la mano se extendía por las paredes y el piso. El espectador que entraba en este cubículo-cuerpo se veía siguiendo también estos caminos del desplazamiento, mientras escuchaba los testimonios de personas, quienes, como en los versos de Machado, “hacían camino al andar”; también su casa.

Hacer casa al andar es la misma metáfora que propone Libia Posada diez años después. Su atención se dirigió a las piernas y pies, esos constructores de caminos. La artista realiza esta obra, en el 2010, a partir de varias estrategias. La primera es un acercamiento a varias mujeres desplazadas, con quienes inicia un trabajo relacional. Luego ejecuta un acto performático que incluye tanto su cuerpo como el de ellas, cuando les lava los pies. Esta ceremonia de connotaciones bíblicas también es una forma de que estas mujeres, despojadas de todo, tomen conciencia de su propio cuerpo y lo descubran como lo único que no han perdido. Enseguida, viene el momento de recoger una memoria colectiva a través de relatos que se van hilando. El viaje confuso y desasosegado por el que se huye de la muerte, pero al mismo tiempo se cae de bruces en otra aniquilación: la de la historia propia y la identidad. Es a partir de esta información que la artista dibuja sobre las piernas de las caminantes el mapa particular del desplazamiento de cada una de ellas: catarsis que permite una re-territorialización y una nueva escritura de la identidad.

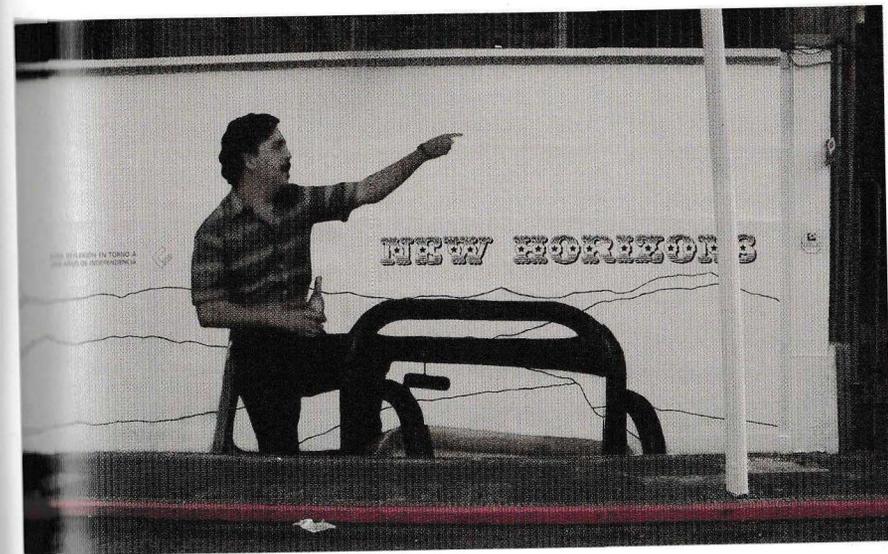


Figura 3. Carlos Uribe, *New Horizons*, Mural-medios mezclados, 2010

Al final, toma fotografías en blanco y negro de estas piernas-mapa, que van en contravía de las normas del retrato tradicional. Este usualmente ha privilegiado los rostros como escenario de la expresión y el carácter. Sin embargo, quizás una vida también podría contarse a partir de las piernas, sobre todo si ellas han sido las garantes de esa vida. Y así, las mujeres que han sido inmortalizadas en la historia del arte por su fragilidad, ahora aparecen fuertes y asertivas. Estas fotografías son testimonio de esas columnas de carne que han sostenido a la ciudad: pilares de un mundo que no se ha deshecho del todo gracias a su fuerza y resistencia.

Los cadáveres de las casas

En clave de esta misma anatomía femenina-política, la video-instalación *De doble filo* (1999) de Clemencia Echeverri propone unas manos de mujer como reconstructoras de la casa primordial. Estas, con una vara, la dibujan sobre el fango, en una acción infructuosa porque el agua una y otra vez la vuelve a borrar, mientras la sangre inunda una geografía asfixiada. Ante la pérdida, estas manos de Sísifo nada pueden hacer, a no ser intentarlo una y otra vez.

El duelo es por la tierra, por la casa. Ese lugar en el mundo que les pertenecía y que han debido abandonar miles de personas en Colombia. Los campos ahora están llenos de estas ruinas, de esas cáscaras sin vida, de esas paredes sin techo que testifican la pérdida del derecho a habitar. Varios fotógrafos como Germán Arrubla, Juan Manuel Echavarría, Jesús Abad Colorado y Víctor Muñoz, entre otros, han sido los cronistas de estos cadáveres domésticos, desmembrados como muchos de los cuerpos de sus antiguos habitantes. Sin puertas ni ventanas, ciegas y detenidas, ahora solo son una mueca de ellas mismas. Una huella de lo que ya no está.

Mientras Muñoz se concentra en el silencio de estas casas *Mudas* (serie de fotografías de casas abandonadas en San Carlos, 2008); en las imágenes de Arrubla, en cambio, las paredes gritan. Por estas superficies descascaradas se riega la escritura salvaje de quienes se han apropiado de ellas. Agresivas frases territoriales en las fachadas (“Muerte a las FARC y al ELN”) se confunden con oraciones a un Dios esquivo, los apellidos de los invasores, dibujos de fiebres eróticas, declaraciones de orgullo por la labor militar cumplida o la cuenta regresiva. Tiempo detenido, espacio bloqueado, estos *Diarios de caza* son un registro de los pensamientos, miedos, dudas de las personas que conformaron los distintos ejércitos. También de su ignorancia acerca de las causas y efectos de la violencia que fueron llama-

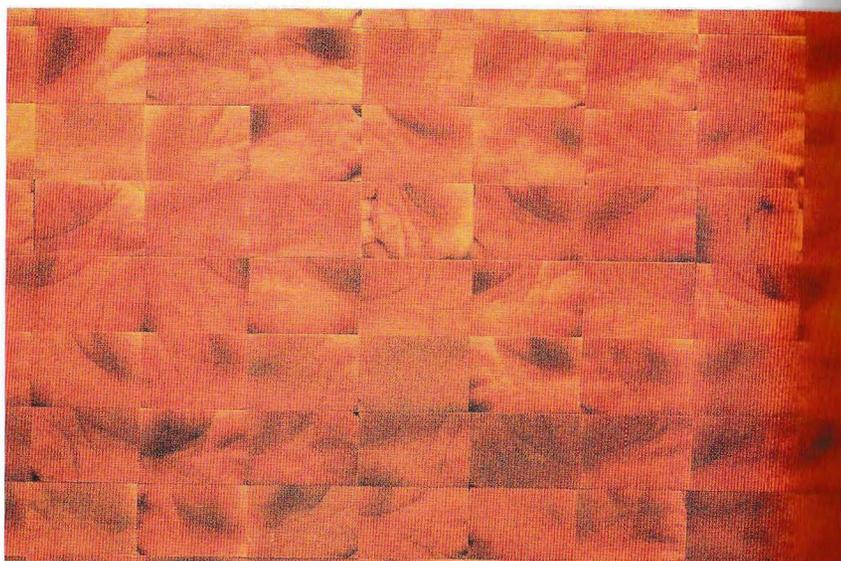


Figura 4. Gloria Posada, *Caminos de vida*, instalación, 1997.

dos a ejecutar. Diarios escritos al viento, a la nada, y recuperados por las lentes de estos arqueólogos-fotógrafos, quienes han recogido estas cápsulas de la memoria de los victimarios que hoy nos hacen preguntas: ¿Quiénes hicieron la guerra? ¿Por qué? ¿Contra qué? Crónicas del sonido y la furia que parece haber al principio y al final de unas trincheras de ignorancia y de delirio.

La casa expandida

Las ruinas de la casa no solo son las físicas, sino también las del recuerdo. Esta idea fue la que inspiró a Región, una de las primeras organizaciones en la ciudad en vincular prácticas artísticas a su trabajo con la comunidad, a principios de la década del 2000. Con la obra *Tenemos nuevos vecinos* (dirigida por Gloria Posada, 2002), pero sobre todo con la intervención urbana *Esta es tu casa* (2004), hubo una convocatoria colectiva a personas en situación de desplazamiento para que reconstruyeran imaginariamente su casa, la hicieran rodar por las calles de Medellín y realizaran banquetes y mapas colectivos donde reconocerse y conectarse con las otras personas de la ciudad.

En *Esta es tu casa*, 24 formaleas de casas intervenidas por personas desplazadas, con la asesoría de algunos artistas, recorrían la ciudad. Cuando llegaban a determinados puntos, se extendía sobre el suelo un mapa gigante de Medellín al que rodeaban las casas ambulantes. Pedazos de telas con la frase “Esta es tu casa” se les entregaban a los transeúntes para que señalaran en el mapa el punto en el que estaba ubicada su propia morada. Así, Medellín se representó por un mapa construido con las puntadas y las casas de todos.

La imagen como crónica

Además de las alusiones generales a la guerra, puede rastrearse en la producción de estos años una tendencia a ocuparse de hechos concretos, con nombre propio, de registro especular de sucesos como el ataque al Palacio de Justicia, masacres, bombas, entre otros.

Paradójicamente Botero —quien al principio no quería “ser comentarista” de la realidad— es el artista que desde 1999 realiza una de las crónicas más sistemáticas de los hechos violentos sucedidos en Colombia. Sus recreaciones se han ocupado desde la muerte de Pablo Escobar (1999, 2006) hasta explosiones de carobombas (1999) y masacres particulares como

la de Ciénaga Grande (2001). En estos acercamientos, sus hasta entonces plácidos personajes, congelados en ambientes sin historia ni movimiento, se ven turbados por el color rojo, las muecas y los gestos, llegando muchas veces a un dramatismo que recuerda los mártires católicos. En estas obras reproduce más o menos fielmente las fotografías de los periódicos, sin realizar nuevas lecturas ni complejizar la anécdota. Son representaciones ilustrativas a modo de un lamento, en el cual finalmente se agotan.

Es otra la perspectiva de una artista como Ethel Gilmour, quien, en cambio, se aparta de la literalidad de la fotografía y del calor de los acontecimientos. Apostándoles al símbolo, a la metáfora, al montaje y al collage, como estrategia no solo formal sino, sobre todo, expresiva y discursiva, realizó un lúcido seguimiento de nuestra historia reciente. Así, cuando se ocupa de la muerte de Pablo Escobar, la transforma en un asunto mítico. Coloca su cadáver diminuto (en la representación de Botero, al contrario, la figura caída del capo es gigante y amenaza con aplastar los tejados, las casas y la ciudad), debajo de un guayacán gigante, cuyas flores parecen una lluvia redentora y sanadora (ver figura 5).

En esta misma línea, está la perturbadora serie *Finite games/ Infinite games* realizada en 2012 por Camilo Restrepo. Estas fotografías —tomadas de internet y alteradas digitalmente— hacen un comentario a la imagen de algunos cuerpos ejecutados, como el de Gonzalo Rodríguez Gacha o Raúl Reyes, utilizados como trofeos de guerra en las primeras páginas de nuestra histórica prensa. La diferencia con las representaciones de Botero, por ejemplo, es que Restrepo no cree en estas imágenes, no las acepta tal y como llegan con sus lecturas prefijadas. Estas fotos más bien le sirven de pretexto para mirar los mecanismos de la memoria oficial, al igual que sus contradicciones. ¿Quién tiene el poder sobre las imágenes? ¿Qué puede una imagen? ¿La violencia solo es ejecutada por los victimarios ilegales? ¿Cuánta violencia puede haber en una imagen?, son algunas de las preguntas que se desprenden de estos “juegos infinitos”, de esta guerra no solo de bombas y pistolas, sino también, precisamente, de imágenes, versiones y memorias.

La estrategia a la que acude Patricia Bravo en *Lo que quedó* (1997) (ver figura 6) se sale del tratamiento estético tradicional hasta bordear los límites de la investigación forense. ¿Lo que quedó de qué? ¿Lo que quedó cuándo? Son interrogantes que nos hacemos frente a estas ambiguas piezas hechas con detritos. La carta de navegación que la artista le presenta al espectador dice acerca de los materiales utilizados en esta obra: “Fragmentos recogidos en lugares afectados por atentados terroristas durante el último año en la ciudad de Medellín”. De esta manera, el título se nos revela

estrictamente etimológico: estamos en el mundo de las reliquias (palabra que en latín significa lo que quedó).

El foco de Bravo es la materia indeterminada de la violencia. Un amasijo que le serviría poco a un forense por estar contaminado, pero que puede salvar de la desesperanza a un familiar. Para ellos, estos residuos se convierten en reliquias, como aquellos pedazos del cuerpo de los santos tan apreciados por la tradición cristiana. Porque, si lo sobrenatural del cuerpo santo contagiaba de su gracia divina a todo aquello que lo hubiera rozado, las cosas que quedaron de los asesinados violentamente pueden contagiar y esparcir ahora al menos su memoria (Giraldo Escobar, 2010). Y si esto sucediera, estas personas no habrían sido asesinadas dos veces, como sucede cuando se borra todo registro de estos seres sobre la tierra. Así, Bravo, oficiando de Antígona, se acerca respetuosamente a los detritos de la violencia para darles su estatus conmemorativo en estos particulares relicarios laminados.

Cuando la fotografía fue símbolo

Mientras los artistas muchas veces pretendieron ser reporteros, en cambio hubo un reportero que terminó inmerso en los circuitos artísticos. Y no precisamente por estetizar la violencia, sino por su capacidad para construir símbolos y metáforas a partir del fragor de los brutales acontecimientos, y superar el nivel documental. El espectáculo al que ha asistido Jesús Abad Colorado en las últimas décadas ha sido el de la disolución y resquebrajamiento de la ficción del territorio que cantaba Francisco Antonio Cano en sus bucólicos *Horizontes*. Su mirada se ha dirigido, en cambio, hacia la caída de la utopía del proyecto antioqueño de principios del siglo XIX. Si una de las banderas de la colonización antioqueña fue crear una espacialidad para un proyecto histórico y geográfico, se instala el no-lugar de la guerra en las fotografías de los barrios sitiados, los tableros agujereados, las fronteras invisibles.

Colorado logra contar las historias completas, asistir a su desarrollo, y no únicamente a la roja punta del iceberg. Solo cuando la situación ha sido captada por él, cuando ha logrado una empatía profunda, ya no con los victimarios, sino con las víctimas, dispara su obturador. Entonces así puede mostrar lo que usualmente no se ve. Fotografías que son metáforas. Difícilmente podríamos hoy recordar o saber lo que pasó durante estos años sin la intermediación de la lente aguda y respetuosa de Colorado, el memorioso.

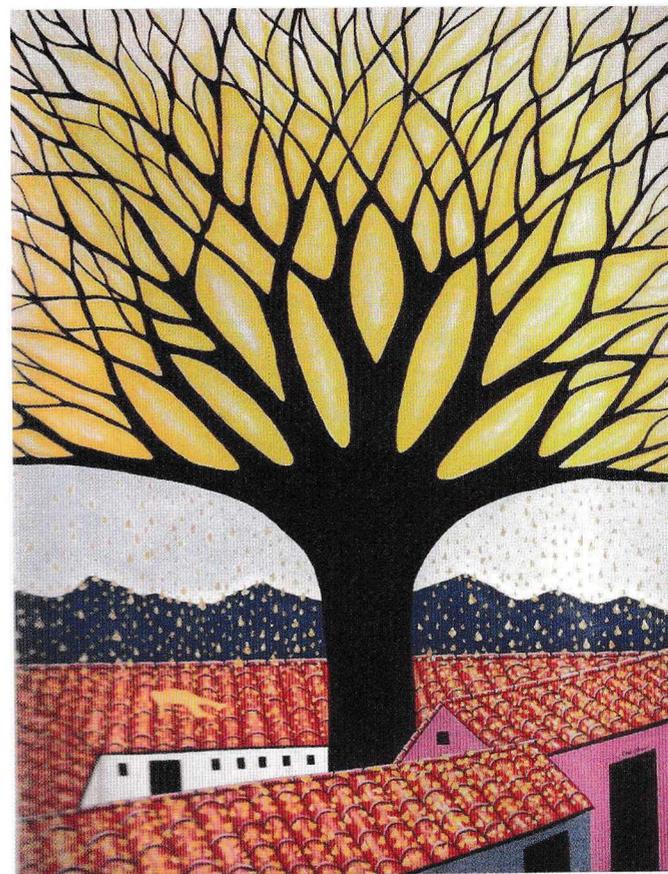


Figura 5. Ethel Gilmour, Guayacán, óleo sobre lienzo, 1994.



Figura 6. Patricia Bravo, *Lo que quedó, doscientos laminados*, 1997.

La divina guerra de las imágenes ¡Virgenes del Metro, protéjannos!

Uno de los principales discursos identitarios de la región ha sido el religioso, el cual está basado en imágenes. Impuesto desde la Colonia como una pedagogía visual, no ha dejado de funcionar y se ha instaurado sobre todo como un discurso político. Así, ante el desorden social del siglo XIX, las guerras partidistas de mediados del siglo XX, y los enfrentamientos entre ejército, guerrillas, paramilitares, narcotraficantes y bandas criminales de la actualidad, se vuelve a acudir una y otra vez a las figuras totémicas del Corazón de Jesús o la Virgen María para que reinstalen la armonía social perdida. Pero, por otro lado, suceden fenómenos tan sintomáticos como el de la “Virgen de los sicarios”.

Los jóvenes pertenecientes a los ejércitos del narcotráfico instauraron a la María Auxiliadora de Sabaneta como patrona y protectora de sus crímenes a sueldo. Este fenómeno fue registrado en 1994 por la novela de Fernando Vallejo *La virgen de los sicarios*, cuya primera portada fue precisamente ilustrada por Ethel Gilmour (imagen que después se reproduciría en grandes dimensiones en la estación de Envigado del Metro de Medellín).

La administración municipal, comprendiendo la fuerza y potencia de este fenómeno, participó en la disputa por los poderosos mantos marianos. Los gobernantes se reunieron entonces con gestores culturales como la artista Dora Ramírez y se hicieron preguntas: ¿Cómo proteger el nuevo icono de civilidad, que era el relumbrante Metro, de las amenazas apocalípticas de la época? ¿Cómo lograr que se convirtiera en una zona neutral en medio del imperio de las bombas y las balas? Una certeza flotaba en el ambiente: si con alguien no se iban a meter los sicarios, devotos furibundos de la Virgen, era precisamente con María (Montoya Carvajal, 2015). Así, las estaciones del joven Metro de Medellín en plena década de los ochenta fueron decoradas con representaciones de múltiples advocaciones marianas, como en los tiempos de la Colonia. La ‘marianización’ del Metro fue muy controvertida (*El Tiempo*, 1997). Sin embargo, pareció funcionar: en el Metro, por alguna razón, nunca pasó nada. Algunas de estas vírgenes continúan hoy allí, escondiendo bajo sus mantos divinos la memoria de las angustias y tensiones de una época.

Aunque esta es una de las historias más visibles, han sido muchos más los episodios que demuestran la vigencia de este intrincado matrimonio sacropolítico. Cuando una bomba explotó en el parque Lleras en el 2001, la memoria del hecho se tramitó alrededor de una Virgen María, instalada como fetiche protector. Ethel Gilmour, retomando una tradición inaugura-

da por Débora Arango, muestra cómo este cuerpo simbólico parece incapaz de asumir su rol restaurador en la actualidad en su *Virgen de Giotto llorando en Medellín* (2000), donde la imagen renacentista se encuentra inermemente frente a la violencia que amenaza con arrasar a los habitantes de la ciudad. Jesús Abad Colorado registra Cristos que ya no protegen, sino que deben ser protegidos por sus fieles. Los cielos de María Teresa Cano son amarillos y penden de ellos una manada de lobos muertos que una madona inermemente no puede apaciguar. Las reliquias que circulan ya no serán las de los santos, sino las de los huesos de los desaparecidos en la serie *Corte de florero* (1996) de Juan Manuel Echavarría. Rounds de esta guerra insaciable de imágenes religiosas, invertidas y en contravía, donde se tomaron el pulso todos los poderes del conflicto.

De la escultura formalista a los memoriales y las acciones. Lo sólido se deshizo en la memoria

Si en las décadas de los ochenta y noventa, la ciudad intentó apostarle a la sofisticación de un patrimonio urbano modernista, al mismo tiempo se iba dando otra oleada de marcas simbólicas menos grandilocuente. Se trata de los memoriales realizados por familiares y comunidades a los caídos en la ciudad. Placas, altares, bustos, renombramientos, cruces, murales, jardines, son algunas de estas estrategias que dimensionan de otra manera el espacio público. Son otras narrativas que suelen quedarse por fuera de la plastilina de bronce del poder y de la geometría del esteticismo. Y que nos dejan unas preguntas: ¿Qué función tienen estos memoriales? ¿Qué ritos ayudan a realizar? ¿Cómo se inspiran en la tradición relicaria católica?

Arte, aguja para los tejidos rotos

Desde la década de los noventa, la producción más convencional, es decir aquella en la que un artista produce una obra para un espectador, comienza a dar otros giros. Más que de obras, se habla ahora de prácticas artísticas. El artista, más que un creador individual, deviene un pensador social y actúa más como gestor cultural y detonador de experiencias y procesos sociales. Son prácticas que aspiran a una vinculación con el entorno, las cuales en ocasiones incluso niegan la especificidad de lo artístico y disuelven los lenguajes específicos del arte en lo social. Se trata de una actividad artística menos abstracta y elitista, conectada con las tensiones sociales de la ciudad. Más que de obras y de museos, se trata ahora de encuentros, intervenciones,

colaboraciones, juegos, fiestas, construcciones temporales (Giraldo, 2013). El arte ofrece momentos de sociabilidad y cuando apuesta por los objetos los utiliza para crear nuevos vínculos.

Una experiencia pionera en la historia de las acciones simbólicas y de construcción de memoria colectiva en Medellín y en el país fue *La piel de la memoria*. Este proyecto surgió en uno de los momentos más críticos y en un entorno tan conflictivo como el barrio Antioquia en 1997. Entonces la administración municipal buscaba consolidar allí un pacto de no agresión. La Corporación Región y la Corporación Presencia Colombo Suiza habían realizado el proyecto *Historias de barrio*, que buscaba reconstruir el tejido social a partir de la historia individual y colectiva de los participantes, quienes en su mayoría habían estado inmersos en un cruento conflicto barrial.

Se buscó desde el arte y de la mano de la antropóloga Pilar Riaño y la artista Suzanne Lacy, crear mecanismos que permitieran la elaboración de duelos no tramitados para llegar a la reconciliación y la convivencia. Y así se pensó en un bus itinerante, un bus cargado de memorias, como lo recordó el investigador Mauricio Hoyos: “Lo que contenía eran objetos que guardaban las memorias de sus dueños y los recuerdos asociados a esas memorias, y que tenían un valor singular, particular y significativo para ellos. Allí el objeto dejaba de ser objeto para convertirse en memoria. Debía ser itinerante porque el reto era que recorriera los diferentes sectores del barrio que no se podían comunicar, por razones de la guerra y el conflicto”. Esta experiencia fue totalmente novedosa, logró sus objetivos de reconciliación, tramitación de pérdidas, afianzamiento de vínculos comunitarios. Y, además, dejó muchas preguntas sobre la responsabilidad y las posibilidades de los artistas en un contexto como el de Medellín. Este tipo de obras terminarían convirtiéndose en una clara tendencia años después. Y aunque revisar estas obras excedería el espacio que se tiene en este texto, no se puede dejar de mencionar como una de las experiencias más significativas el programa *Desartepaz*, liderado por la Galería de Arte Contemporáneo Paul Bardwell del Centro Colombo Americano desde el 2002, apuesta social que ha promovido un modelo de desarrollo cultural comunitario donde artistas internacionales, nacionales y locales, orientan procesos creativos en comunidad.

En este breve recuento quisimos trazar los caminos desde aquellos ideales formalistas del principio, su disolución, y la transformación de las perspectivas y las respuestas que desde entonces no han dejado de darse desde las trincheras simbólicas del arte. En Medellín, durante estas décadas, el arte estuvo en medio del conflicto, mirando, narrando, resistiendo y

reflexionado. Se podría afirmar que el conflicto urbano durante estos años influyó en los artistas, pero también que las respuestas de los artistas influyeron en la manera de tramitar el conflicto y de entenderlo.

Referencias bibliográficas

- Agudelo, Juan Esteban (2012). Botero, la historia de la donación. *El Mundo*. Recuperado de http://www.elmundo.com/porta/cultura/palabra_y_obra/botero_la_historia_de_la_donacion.php#.W1eyNNJKiUk.
- Alcaldía de Medellín (2010). *Imágenes que tienen memoria*. Medellín: Programa de Atención a Víctimas del Conflicto Armado.
- Becerra, Mauricio (1998). Esculturas al parque. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-834879>
- Bolívar, Édgar (1997). Construcciones colectivas del espacio público: Las Huellas del Festival Internacional de Arte. En: Jáime Xibillé (ed.). *De la villa a la metrópolis*. Medellín: Colina.
- Corporación Región (2011). *Guion museológico del Museo Casa de la Memoria de Medellín*.
- El Tiempo* (1995). Será el símbolo de la imbecilidad de Colombia. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-343545>
- El Tiempo* (1997). Al Metro lo cuidan las vírgenes. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-530793>
- Fernández, Carlos Arturo (2009). Medellín, un lecho de rosas. *Vivir en el Poblado*. Recuperado de <http://vivirenelpoblado.com/81-cultura/desde-el-museo/169-desde-el-museo-agosto-quincena-1>
- Giraldo, Efrén (2013). *Del paisaje construido al espacio relacional*. Colección Monografías sobre artistas colombianos. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Giraldo Escobar, Sol Astrid (2010). *De la anatomía padosa a la anatomía política*. Tesis para optar al Magíster en Historia del Arte. Medellín: Universidad de Antioquia. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/306956111/Giraldo-Sol-De-La-Anatomia-Padosa-a-La-Anatomia-Politica>
- Giraldo Escobar, Sol Astrid (2016). Entrevista con Juan Carlos Posada. Medellín, febrero 7).
- Jursich, Mario (1997). *La Virgen. Fe y aventura en Colombia*, Bogotá: Alfred Wild.
- Londoño, Santiago (1995). *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Medina, Álvaro (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Catálogo. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

- Montoya Carvajal, Laura (2015). Las vírgenes que fueron el primer escalón hacia la 'cultura metro'. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/virgenes-que-comenzaron-la-cultura-metro-del-metro-de-medellin/16443497>
- Ramírez, Imelda (2012). *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo. El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Roca, Juan Manuel (2000). Gloria Posada / Desolación. *Columna de Arena*, n. 26. Recuperado de <http://www.universes-in-universe.de/columna/col26/col26.htm>
- Salazar, Alonso (1996). *La génesis de los invisibles: Historias de la segunda fundación de Medellín*. Medellín: Programa de la Paz, Compañía de Jesús.
- Villegas, Juan Miguel (2013). Un pájaro que aún estalla. En: *Universo Centro. El libro de los parques*. Recuperado de <http://www.universo-centro.com/Elibrodelosparques/Unpajaroqueaunestalla.aspx>

