






Prácticas artísticas comunitarias y memorias del conflicto armado en Colombia: creación colectiva para resistir al olvido

David Ramos-Delgado

Docente, investigador y coordinador de la Maestría en Arte, Educación y Cultura de la Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá, Colombia). Doctorando en Estudios Artísticos, Magister en Artes Plásticas y Visuales, Magister en Estudios Sociales y Licenciado en Artes Visuales   

Laura López-Duplat

Docente e investigadora de la Licenciatura en Artes Visuales y la Maestría en Arte, Educación y Cultura de la Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá, Colombia). Magister en Estudios Sociales y Licenciada en Artes Visuales  

<https://dx.doi.org/10.5209/arte.97937>

Recibido: 14 de septiembre 2024 • Aceptado: 2 de diciembre de 2024

ES Resumen: Este artículo presenta resultados parciales del proyecto de investigación “Formas de hacer el pasado en Colombia: prácticas artísticas comunitarias y conflicto armado” (2024), el cual desarrolla una metodología de análisis documental para estudiar las Prácticas Artísticas Comunitarias (PAC) que abordan la memoria del conflicto armado colombiano, entre 1991 y 2024, el corpus documental deriva de repositorios institucionales de universidades y bases de datos especializadas. El artículo propone analizar cinco prácticas artísticas donde los procesos de creación con comunidades víctimas, han elaborado el duelo y la memoria del conflicto desde acciones de resistencia, luchas contra el olvido y anhelos de dignidad. Los cinco casos emblemáticos que se abordan son: *En la Grieta*, *La Piel de la memoria*, *El Costurero Tejedoras por la Memoria*, *El Parque Monumento a la Vida* y *Magdalenas por el Cauca*. El artículo cuenta con cinco apartados: una introducción para presentar la generalidad; una aproximación conceptual desde varios frentes como el normativo, las prácticas artísticas como resistencia al olvido y la caracterización de las PAC como estrategias de creación con comunidades; posteriormente, se realizan precisiones metodológicas de la investigación para pasar al análisis y hallazgos sobre las cinco PAC seleccionadas; finalmente, se presentan conclusiones sobre aportes de las PAC como formas de creación colectiva y resistencia al olvido.

Palabras clave: Prácticas Artísticas Comunitarias, Memoria, Conflicto armado colombiano.

ENG Community artistic practices and memories of the armed conflict in Colombia: collective creation to resist forgotten

Abstract: This article presents partial results of the research project “Ways of making the past in Colombia: community artistic practices and armed conflict.” (2024), which develops a documentary analysis methodology to study the Community Artistic Practices (CAP) that address the memory of the armed conflict in Colombia, between 1991 and 2024, from the academic production found in institutional repositories of universities and databases. This document analyzes and reflects on five artistic practices in which the processes of creation with victim communities, have elaborated the grief and memory of the conflict from actions of resistance, fight against forgetting and longing for dignity. The five emblematic cases to be addressed are: *In The Rift*, *The memory skin*, *The seamstress weavers for memory*, *The Monument to life park* and *Magdalenas through the Cauca*. The article has five sections, an introduction to present the generality; conceptual approach from several fronts such as the normative, the artistic practices as resistance to forgetting and the characterization of the CAPs as strategies of creation with communities; the methodology is then clarified before moving on the analysis and findings on the 5 selected CAPs; finally, conclusions are presented on the contributions of the CAPs as forms of collective creation and resistance to forgetting.

Key words: Community Artistic Practices, Memory, Colombian armed conflict.

Sumario: 1. Introducción, 2. Una apuesta conceptual: camino hacia la no repetición, la lucha contra el olvido y la creación colectiva, 2.1. Marco normativo: reclamo para la no repetición, 2.2. Las prácticas artísticas como resistencia al olvido, 2.3. Modos de hacer: prácticas artísticas y elaboración de memorias, 3. Aspectos metodológicos, 4. Cinco PAC emblemáticas en Colombia: hacer memoria para crear sobre el pasado y no

repetir, 4.1. En la Grieta, 4.2. La Piel de la memoria, 4.3. Costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón, 4.4. Parque Monumento a la Vida y Magdalenas por el Cauca, 5. Conclusiones, Referencias.

Cómo citar: Ramos-Delgado D. y López-Duplat, L. Prácticas artísticas comunitarias y memorias del conflicto armado en Colombia: creación colectiva para resistir al olvido. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para inclusión social*, 20 (2025).

1. Introducción

El presente artículo es resultado parcial de la investigación “Formas de hacer el pasado en Colombia: prácticas artísticas comunitarias y memorias del conflicto armado” (2024), financiada por el Centro de Investigaciones y adscrita a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. La investigación es de corte documental y se basa en el estudio de la producción académica -ubicada en repositorios institucionales de universidades y bases de datos- en torno a Prácticas Artísticas Comunitarias (PAC) que abordan las memorias del conflicto armado colombiano, entre 1991 y 2024.

El proyecto profundiza en casos emblemáticos de PAC, identificadas a través de dicha revisión documental. Aquí se analizan cinco PAC y las maneras como han generado procesos de creación con comunidades de víctimas de la violencia para consolidar memorias del conflicto armado. Las PAC estudiadas se presentan como representativas, pues se han convertido en referentes nacionales e internacionales de procesos de memorias del conflicto; también han sido estudiadas ampliamente y aparecen con reiteración en el corpus documental. Estos casos fueron seleccionados de un total de 85 PAC identificadas en un primer ejercicio de análisis de 59 de los 174 documentos encontrados sobre el tema.

La primera de estas prácticas es *En la Grieta* (Bogotá, 2007-2010), experiencia que se muestra relevante, por cuanto es una de las primeras en la capital colombiana. El segundo caso es *La Piel de la memoria* (Barrio Antioquia, Medellín, 1998), seleccionado debido a que es una de las primeras prácticas con comunidad documentadas. La tercera PAC es el *Costurero Tejedoras por la Memoria* (Sonsón, Antioquia, 2009) que cuenta con un trabajo a largo aliento sobre el tejido como una constante para la elaboración del duelo. También está el *Parque Monumento a la Vida* (Trujillo, Valle del Cauca, 1995), pues, como iniciativa comunitaria, es uno de los lugares de memoria más importantes y estudiados. Alrededor de este espacio se realizan, anualmente, una serie de las peregrinaciones a modo de conmemoración; en uno de estos eventos se desarrolló *Magdalenas por el Cauca* (2010), práctica artística reiterada en los documentos analizados, se trata de una de las apuestas de trabajo con comunidad más documentada en el país.

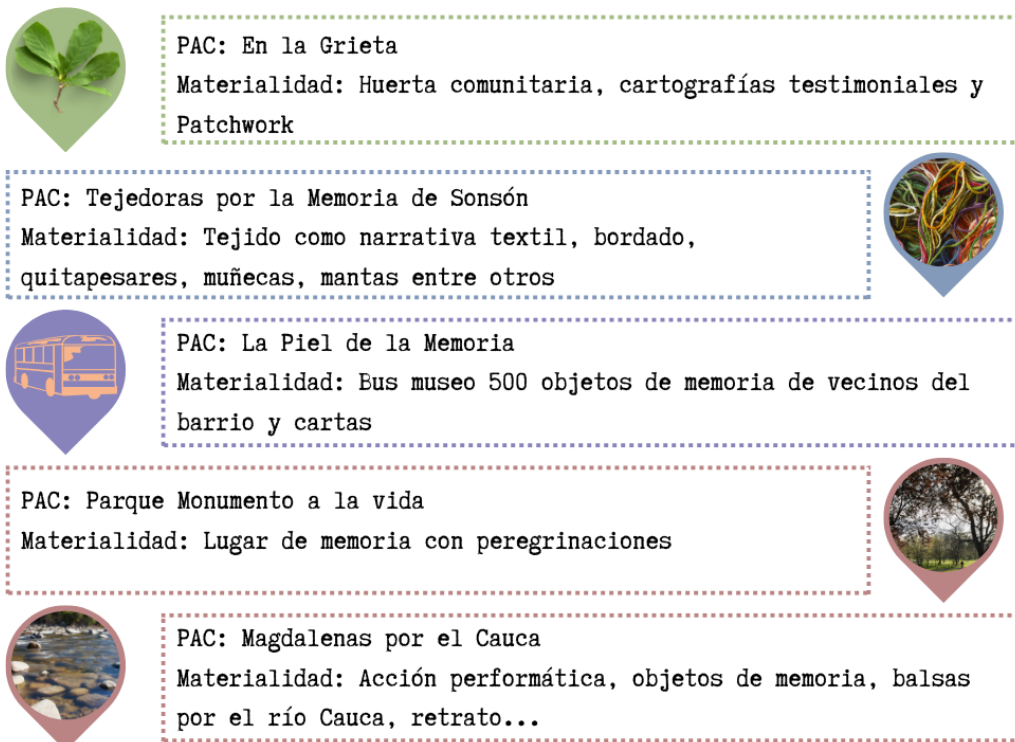


Figura 1. Síntesis de las PAC estudiadas, 2024, autoría propia.

El artículo se estructura en varios momentos. Primero, se hace una aproximación conceptual desde varios frentes: un marco normativo como campo de emergencia para la relación entre práctica artística y reparación simbólica; las prácticas artísticas como resistencia al olvido y, de ahí, como posibilidad para los

procesos políticos de la memoria; y algunas características de las prácticas artísticas como estrategias de creación con comunidades.

En un segundo momento se presentan las apuestas metodológicas de la investigación. Posteriormente, se abordan los hallazgos desde el análisis de cinco PAC como casos emblemáticos y sus aportes como formas de creación colectiva y resistencia contra el olvido para la construcción de memorias del conflicto. El documento cierra con conclusiones como aporte para pensar la pertinencia social de las PAC.

2. Una apuesta conceptual: camino hacia la no repetición, la lucha contra el olvido y la creación colectiva

2.1. Marco normativo: reclamo para la no repetición

Las prácticas artísticas en Colombia llevan décadas acompañando procesos de reparación simbólica como derecho de comunidades sometidas a hechos victimizantes, en el marco del conflicto armado. La posibilidad de que el arte entre como garantía del derecho de satisfacción, parte del marco normativo de la Ley 1448 de 2011 o Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, la cual en su artículo 141 entiende la reparación simbólica como acciones realizadas a favor de víctimas y comunidad en general para asegurar la preservación de la memoria histórica, el esclarecimiento de la verdad, la no repetición, el perdón público y el restablecimiento de la dignidad. El artículo 147 asume que estas acciones corresponden a “actividades investigativas, biblioteca y archivos de derechos humanos, museísticas, pedagógicas, de apropiación social y comunicativas”. La noción del arte como derecho, en perspectiva de reparación simbólica, ha sido una demanda de los movimientos sociales y los colectivos de víctimas que se ha logrado de manera gradual desde la Ley 975 de 2005 o Ley de Justicia y Paz y, ahora, en el escenario del Pos-acuerdo, como parte de lo pactado en la negociación entre el gobierno nacional y la guerrilla de las FARC-EP.

Con la ley de Justicia y Paz se generaron iniciativas de memoria, las cuales responden a “disposiciones para la reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, que contribuyan de manera efectiva a la consecución de la paz nacional” (Martínez y Silva, 2014, p.148). Este fue un primer ejercicio de avance en función del reconocimiento a la verdad y la no repetición; sin embargo, las críticas de las organizaciones de víctimas, ante las versiones libres de paramilitares, implicaban reconocer la necesidad de construir escenarios para el reconocimiento de responsabilidades con grupos alzados en armas en escenarios públicos.

Una de las condiciones de emergencia para que la reparación simbólica sea parte de la garantía de derechos fue la Ley 1448 (Perdomo y López, 2022; Osorio et al., 2021; González, 2016). En este marco normativo, la demanda de las víctimas al derecho de satisfacción, frente al reconocimiento de responsabilidades, se volvió una exigencia que se ha acompañado de prácticas artísticas.



Figura 2. Narrativa textil, Tejedoras por la Memoria de Sonsón, 2024, archivo de la investigación.

Es importante reconocer que las prácticas instituyentes de los movimientos sociales son el motor que genera la creación de las normativas legales. Los procesos fueron liderados por miembros de comunidades

como métodos para: sobreponerse a situaciones traumáticas, forma de denuncia o una herramienta para garantizar el derecho a la no repetición (González, 2016, p.19). Así, el marco normativo se consolidó a partir de las demandas de víctimas y comunidades, quienes exigieron prácticas de memoria para garantizar que, como sociedad, se reconozca el impacto de la violencia y el terror resultado de la guerra.

El proceso de paz entre el gobierno y las FARC-EP recoge acciones instituyentes de los marcos normativos para pensar, de cara a las víctimas, la necesidad de hacer memoria y garantizar la no repetición. En el marco de la justicia transicional, se generan mecanismos para la resolución de “abusos a gran escala”, entre los cuales entran las acciones de corte histórico, como la Comisión de la Verdad, las acciones simbólicas -como los escenarios de reconocimiento de responsabilidades y espacios para la elaboración del duelo- y las acciones sociales -como los actos públicos de perdón- (Aponte, 2016; Soriano, 2024). Aquí entran también las acciones artísticas y culturales que acompañaron los diferentes procesos de la Comisión de la Verdad y la Justicia Especial para la Paz (JEP).

2.2. Las prácticas artísticas como resistencia al olvido

De la mano de este marco legal, el trabajo desde las prácticas artísticas en Colombia, principalmente desde los años noventa hasta la actualidad, implicó diálogos sociales con víctimas. Este proceso se da en dos vías: porque las mismas comunidades han generado escenarios de reconstrucción del tejido social, donde el arte es vehículo para el encuentro y la creación; o desde el interés de artistas y profesionales de las ciencias humanas y sociales, quienes encuentran en las prácticas artísticas posibilidades para elaborar duelos. La creación comunitaria construye escenarios para la memoria colectiva e histórica, haciendo frente al olvido intencionado que reposa en los territorios cuando los medios de comunicación imponen sus versiones, instituciones como el Estado definen una memoria oficial o las acciones violentas invaden la cotidianidad.

Desde finales del siglo XX, el arte en Colombia se ha vinculado con apuestas sociales que han dado como resultado procesos de negociación y construcción de marcos instituyentes para la paz. La creación artística se relaciona directamente con el campo social; por eso, los vínculos entre artistas y comunidades consolidaron relaciones de creación conjunta. El rol de víctimas y sobrevivientes del conflicto ha sido protagónico y las acciones artísticas se han configurado como espacios de encuentro y sanación colectiva (Rubiano, 2019). Estas prácticas han deconstruido el rol del artista como único creador de la práctica artística para entenderla como proceso colaborativo.

Hablar de memoria en las PAC, implica un proceso que nace y retorna al ámbito colectivo (Halbwachs, 2004). Se trata de la memoria que da continuidad a la realidad social, se reconstruye en el presente y se actualiza en el lenguaje y las prácticas sociales (Vásquez, 2001). Uno de los ejes centrales de las PAC, en el marco del conflicto, es hacer memoria contra olvido; es decir, luchar contra la rapacidad del tiempo, recordar emerge del temor a seguir olvidando (Ricoeur, 2003).

Reelaborar la memoria no es un ejercicio que sea posible de manera inmediata, cuando el olvido reposa en medio de la violencia y el temor. Por eso, las prácticas artísticas son uno de los vehículos para hacer memoria, sin que esto implique explícitamente ponerla en palabras; sus resultados de creación son ejercicios visuales como tejidos, una huerta, objetos, lugares de memoria, performance y demás acciones de transformación de la materia.

Las prácticas artísticas sobre la memoria no son reproducciones del pasado, no son calcos para producir una comunicación estática y efectiva de eventos acontecidos. Estas experiencias abren caminos a la reflexión y reinterpretación, alejándose de la literalidad para construir formas narrativas verbales, visuales, corporales, sonoras, sinestésicas, etc.

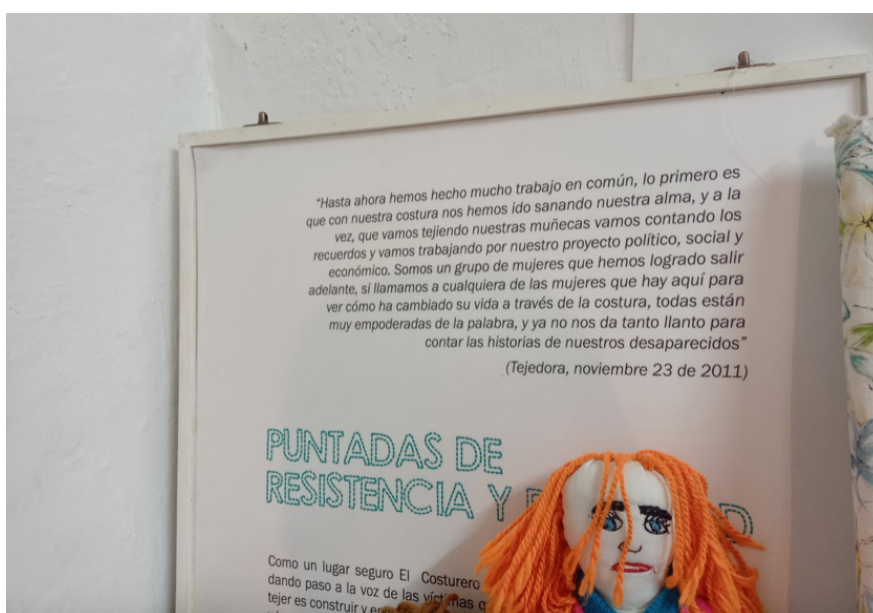


Figura 3. Muñecas y narrativas textiles, Tejedoras por la memoria de Sonsón, 2024, archivo propio de la investigación.

Siguiendo a Ricoeur (2003), esta sería la diferencia entre memorización y evocación, la primera se refiere al hábito/memoria (se recita una lección, son lecturas sucesivas del aprendizaje desde la repetición) y la segunda a la evocación/búsqueda, es decir, la rememoración y la memoria que imagina. La evocación corresponde a la presencia y aparición actual del recuerdo (*qué* de la memoria) y la búsqueda es el camino hacia la rememoración y la recolección (*cómo* de la memoria). Desde esta apuesta por la rememoración, el arte de la memoria devela aquello que permanece en la penumbra y fractura los relatos establecidos del pasado. Son quiebres en los pactos de legitimación simbólica y social (Richard, 2007).

Las PAC hacen parte de las estrategias sociales de resistencia ante el olvido desde tres ejes centrales. El primero, la construcción de paz, en el marco de procesos de restitución de derechos, retorno al territorio y procesos de negociación con grupos armados, como sucedió en el proceso de paz del año 2016 con las FARC-EP, en donde parte de las acciones de duelo colectivo y elaboración simbólica fueron acompañados de prácticas artísticas desarrolladas por comunidades (Comisión de la Verdad, 2022).

La segunda estrategia ante el olvido es la posibilidad de encuentro con grupos, cuyo tejido social ha sido destruido en medio de la guerra. El estar juntos y reconstruir comunidad, a través del hacer práctico, ha sido una constante del quehacer artístico para pensar la memoria colectivamente. En tercer lugar, las PAC buscan hacer memoria desde la evocación para imaginar poéticamente, esto es posible gracias al trabajo con materialidades acompañadas de la palabra y la escucha.

Finalmente, no existe una PAC igual a otra, así se utilicen materialidades semejantes, los procesos son siempre narrativas únicas sobre lo acontecido. Desde el plano ético, imaginar la memoria desde múltiples perspectivas y no solo desde el hecho victimizante, es una de las potencias que han encontrado profesionales del arte, las ciencias sociales y humanas e incluso de la salud mental y física. Evocar permite hacer memoria intentando, en la mayoría de casos, no caer en ejercicios revictimizantes.



Figura 4. Talleres marzo de 2010, Galería de la Memoria Trujillo, proyecto Magdalenas por el Cauca. Foto: Rodrigo Grajales.

2.3. Modos de hacer: prácticas artísticas y elaboración de memorias

Una posibilidad de las PAC es contar aquello que en palabras es imposible pronunciar. En medio del conflicto y de escenarios de perpetuidad de la violencia, los modos de hacer se han vuelto una pregunta central. Las personas que han participado en prácticas de creación colectiva enuncian que estos escenarios les ha permitido volver al recuerdo, en función de reconstruir el presente, hacer memoria para la no repetición e iniciar procesos de duelos (Pérez, 2018; López y Vélez, 2019; Jiménez, 2013; Botero 2019; Gañán, 2021).

La posibilidad de hacer en conjunto, desde las materialidades, potencia diferentes experiencias estéticas según la intencionalidad de lo creado. Por ejemplo, está el *activismo textil* relacionado con la posibilidad de generar testimonios de hechos violentos sucedidos en medio de la guerra y, a su vez, visibilizar las prácticas comunitarias de resistencia, en especial de mujeres (González et al., 2022; González, 2014).

Otro ejemplo son los lugares de memoria: museos, casas comunitarias, escenarios móviles o galerías. Estos lugares se vuelven una materialidad en la elaboración del duelo, "un lugar en donde reposa la memoria de los ausentes, las víctimas de desaparición forzada, en la que los familiares tuvieron un lugar dónde llorarlos, memorarlos y reclamarlos a viva voz" (Botero, 2019, p.85).

Un elemento central es generar espacios para el silencio y la reflexión individual, donde cada persona puede encontrarse con su propio relato sobre lo vivido. Serna y Zapata (2022) lo denominan “recuperar la conciencia de sí mismo” (p.84), un proceso individual que hace parte de las prácticas artísticas para la confluencia de emociones y sentires que llevan a pensar el presente, la ética de la vida, la posibilidad de seguir y sobrevivir al hecho violento. Rodríguez y Zuluaga (2017) lo entienden como resignificación de los hechos, a través de la autorrepresentación, es decir, plasmarse a sí mismo en el acto creador desde su propia historia es lo que permite el ejercicio reflexivo sobre el sentido de la vida.

La creación artística en comunidad trabaja en doble vía. Primero, en medio de los procesos metodológicos que desarrolla, en un ejercicio de memoria pública para visibilizar y dignificar. Segundo, y paralelamente, según el trabajo individual, el sentido de la vida y la relación pasado-presente-futuro hacen parte de la reflexión para el acto creador.



Figura 5. Visita a Tejedoras de Sonsón, diario de campo, 2024, archivo de la investigación.

La creación artística se da de manera comprometida con las comunidades (Rubiano, 2014), esto sucede porque la acción política de los colectivos y organizaciones guía las propuestas de creación sensible y, a su vez, las personas que acompañan dichos procesos generan relaciones de vínculo afectivo con las comunidades.

En un marco amplio de relaciones históricas de las PAC en Colombia con procesos a nivel global, estas comparten rasgos comunes con experiencias que han venido desarrollándose después de la segunda mitad del siglo XX hasta la fecha, en el contexto artístico europeo, estadounidense y el resto del mundo, como en Latinoamérica. Las PAC tienen un origen vinculado con *una(s) genealogía(s)* que derivan de prácticas artísticas contextuales, públicas, participativas, relacionales, emergentes, crítico-políticas y dialógicas (Ramos, 2019).

Así, las prácticas contextuales están vinculadas con procesos y circunstancias reales para tejer con la realidad (Ardenne, 2006). Esto tiene que ver con un carácter público que, siguiendo a Lacy (1995), está en el marco del *arte público de nuevo género*: prácticas caracterizadas por su libre acceso y la implicación de la opinión del público o las comunidades para quien o con quienes son realizadas (Lippard, 2001).

Dicha apuesta que aboga por la participación del público, problematizando los espacios públicos y el carácter público del arte, deriva en ejercicios participativos de espectadores en la creación. Esto corresponde a un *arte participativo* que se construye colectivamente desde el acto de vivir aquí y ahora, mediante gestos efectuados en común, desde el compartir, la activación directa, el intercambio físico, la reciprocidad inmediata y el contacto: un *arte contactual* (Ardenne, 2006). Bishop (2012) define estas prácticas, sustentadas en procesos emancipatorios, a partir del reposicionamiento del espectador como *co-productor* o *participante*.

Retomando a Bourriaud (2006), el encuentro entre espectador, obra y construcción de sentido serían las tensiones que estudia la *estética relacional*, definida en el contexto de las interacciones humanas y su contexto social, desbordando un espacio autónomo y privativo. Se puede decir que el aporte central de la estética relacional para la delimitación de las PAC está en su pregunta por la intersubjetividad y los intersticios sociales alrededor del arte.

Ramos (2019) indaga por los modos en que la creación solidaria de grandes grupos de personas posibilita la reorientación de las artes en el presente, asunto que Laddaga (2006) señala cuando habla de una *estética de la emergencia* como una reacción al arte de la modernidad. En la actualidad, se han empezado a dar una serie de prácticas interdisciplinarias que vinculan a grupos de artistas y no artistas, estas son unas *nuevas ecologías culturales* basadas en "la invención de mecanismos que permitieran articular procesos de modificación de estados de cosas locales (...) y de producción de ficciones, fabulaciones e imágenes" (Laddaga, 2006, p.8).

Otra característica de las PAC es su potencial para generar reflexiones y acciones concretas de cambio, es decir, sus posibilidades políticas. Si entendemos que es posible desestabilizar verdades absolutas y memorias oficiales, esto también ocurre desde las PAC que operan para rechazar la representación de un hecho entendido como verdad, para abrir la mirada a la multiplicidad de la memoria (Richard, 2013). Siguiendo a Richard (2007), el *arte político-crítico* latinoamericano logra indagar por los traumas políticos del pasado histórico, dando cuenta de los procesos de producción de memoria desde lo local, en oposición a una memoria oficial que se muestra totalizante.

Un asunto que dirige todas las prácticas aquí presentadas es el diálogo. Por ello, el *arte dialógico* es una perspectiva englobadora. Kester (2017) habla de la estética dialógica que agrupa prácticas conversacionales y colaborativas entre sujetos o colectividades, generando encuentros sociales y catalizando transformaciones gracias a la interacción comunicativa, la intersubjetividad, las identidades emergentes en la interacción y el conocimiento local.

Existen dos elementos centrales de estas formas de creación. El primero, en relación con los modos como, en Colombia, las PAC han consolidado estrategias de creación que abogan por la visibilidad de hechos sucedidos en la guerra, a través de materialidades que perduran en el tiempo o que se exhiben en escenarios públicos. El segundo elemento está en las relaciones históricas de los modos de crear y hacer memoria; allí, las PAC se muestran como el resultado de unas trayectorias prácticas y conceptuales que recogen una multiplicidad de experiencias de diversos contextos alrededor del mundo.

3. Aspectos metodológicos

La investigación de la cual se desprende este artículo sigue como enfoque metodológico un análisis documental, en tanto es un tipo de investigación cualitativa. El corpus se construye con textos publicados entre 1991 y 2024, que estudian las PAC sobre las memorias del conflicto armado y ubicados en bases de datos (Scopus, Academic Search Premier, Ebsco, Clarivate, Dialnet, Scielo, Eric, Redalyc y Latindex) y repositorios virtuales de universidades colombianas que tengan facultades de artes y humanidades. En esta revisión también se identifican y profundiza en PAC emblemáticas.

El diseño metodológico se construyó a partir de los planteamientos de Gómez et al. (2015), Díaz y Vega (2003), y Gómez (2010). De acuerdo con ellos, se realizaron cuatro fases: la primera, identificación, caracterización y delimitación del corpus documental; la segunda, selección, clasificación y sistematización de los documentos, de allí deriva la selección de PAC que sirven de casos emblemáticos susceptibles de ser profundizados en el análisis; la tercera fase fue la interpretación y el análisis de la información; y finalmente, el desarrollo de productos de investigación para la circulación de resultados.

El presente artículo se centra en hallazgos relacionados con la segunda fase. Para ello, se puntualiza en la selección, análisis e interpretaciones iniciales en torno a cinco casos de PAC encontrados como relevantes y reiterativos en el corpus documental de 174 documentos que corresponden a libros, capítulos de libro, artículos científicos, tesis de investigación y trabajos de grado. La revisión preliminar de un acervo documental de 59 artículos de investigación permitió identificar tendencias asociadas a años de realización, materias, lugares y comunidades participantes de 85 prácticas artísticas en todo el país. Las cinco prácticas abordadas aquí se seleccionaron por su nivel de reiteración en los documentos y por ser determinantes en los territorios de emergencia.

4. Cinco PAC emblemáticas en Colombia: hacer memoria para crear sobre el pasado y no repetir

A continuación, se presentan algunas reflexiones sobre cinco casos emblemáticos de PAC en Colombia. Para su descripción y análisis, se toma un criterio geográfico que comunica tres puntos (centro-norte-sur) estratégicos del país para narrar el conflicto armado (ver figura 6). En primer lugar, *En la Grieta*, PAC realizada en Bogotá, la capital colombiana, ciudad con mayor recepción de población víctima; luego, *Tejedoras por la Memoria de Sonsón* y *La Piel de la Memoria*, respectivamente, creadas en el Oriente Antioqueño y Medellín, territorios fuertemente azotados por el conflicto armado rural y urbano, pero también como escenarios para el desarrollo de PAC paradigmáticas; y finalmente, *Parque Monumento a la Vida* y *Magdalenas por el Cauca*, experiencias que tuvieron lugar en Trujillo, Valle del Cauca, municipio marcado por hechos victimizantes como masacres, desaparición forzada y desplazamiento, donde elementos del entorno, como el río, han aparecido simbólicamente como sobrevivientes a la guerra.

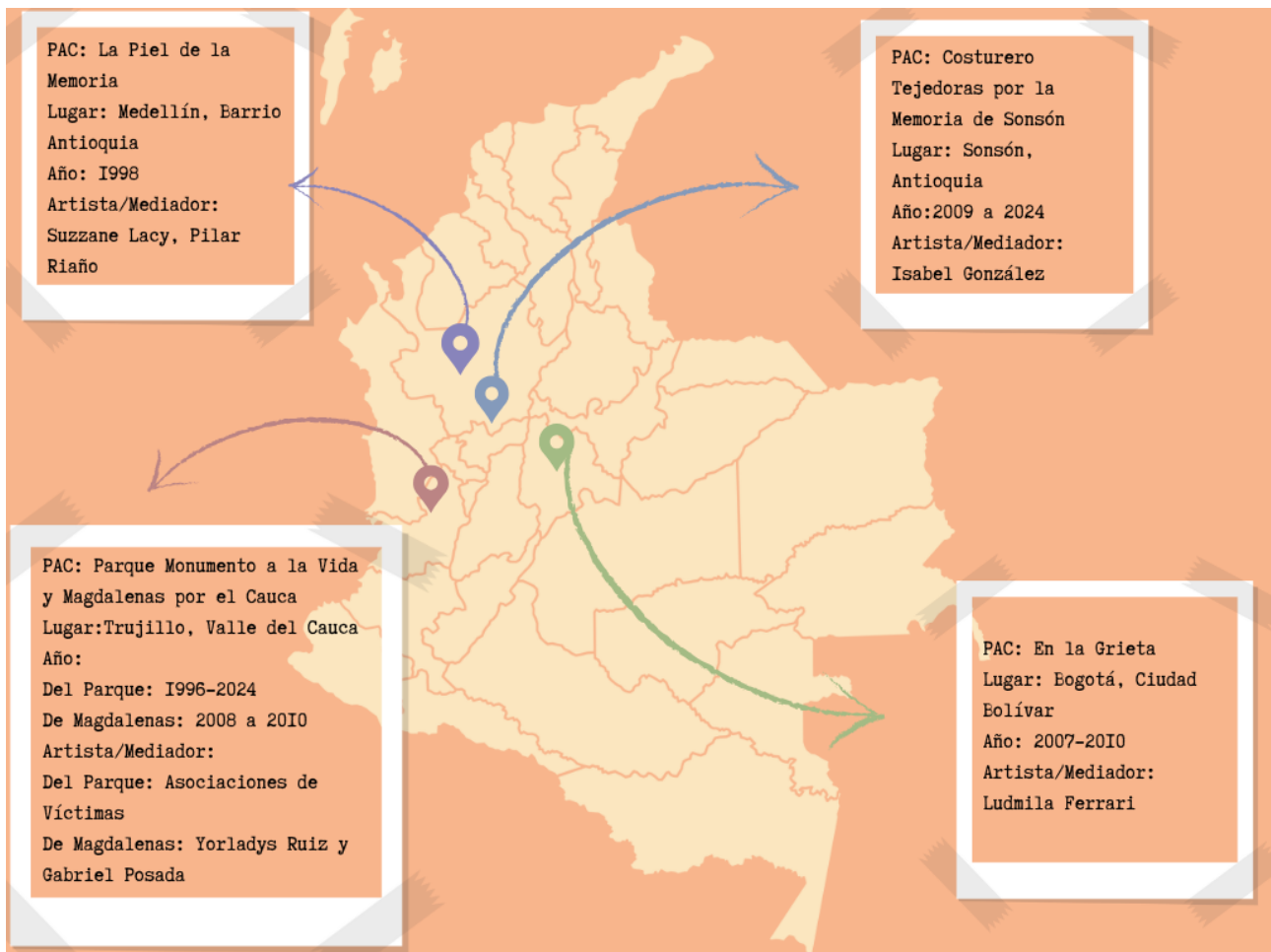


Figura 6. Ubicación geográfica de las PAC analizadas, 2024, autoría propia.

4.1. En la Grieta

En la Grieta (2007-2010) fue una propuesta realizada por Ludmila Ferrari con población desplazada, residente en los barrios Jerusalem, Caracol y Potosí, localidad de Ciudad Bolívar, Bogotá. La práctica consistió en la construcción de una huerta comunitaria y la creación de cartografías testimoniales mediante *patchwork*, esto con la intención de despertar, revivir y valorar fuerzas sociales y éticas mediante la creación artística (Ferrari, 2014).

La huerta (proyecto Cultus, como fue nombrado) hizo las veces de epicentro, en donde se tejieron los primeros lazos de comunicación entre personas desplazadas participantes (Ferrari, 2012). La huerta sirvió para recuperar saberes campesinos, desconocidos en un contexto urbano, así como punto de encuentro comunitario, “[c]omo proceso, el proyecto Cultus constituyó un espacio político, en la medida en que se busca recuperar desde la tierra la autonomía y desde el alimento la dignidad de cada persona” (Ferrari, 2012, p. 145).

De esta primera fase se desprendió un segundo proceso que buscaba la recolección de vivencias sobre el desplazamiento forzado, desde mapas creados en tela y *patchwork*. Estas cartografías testimoniales permitieron la autorrepresentación y autonarración del desplazamiento que va en contra de las representaciones hegemónicas de las víctimas, como sujetos pasivos representados por otros, ubicándolas como sujetos históricos que crean en función del presente (Ferrari, 2014). El uso de esta técnica, basada en la unión de fragmentos, permitió la creación de una metáfora de reconfiguración y reparación en torno al desplazamiento.

En la Grieta opera como estrategia de resistencia contra el olvido, por cuanto valida los saberes y tradiciones de personas que, procedentes de entornos rurales, han migrado al contexto urbano forzosamente. Las narrativas del desplazamiento presentes en los mapas bordados posibilitan formas de reconocer y comprender, desde las voces de actores y no del estado o de los medios de comunicación, vivencias de un pasado que merece ser contado como forma de lucha.

Esta creación colectiva aporta a comprender metodologías de trabajo con comunidad desde su carácter político. Ferrari (2012, 2014), quien analiza y sistematiza su propia práctica, enfatiza en las relaciones del proyecto con la política, a partir de la crítica a la institucionalidad del arte, este último visto “no como un espacio neutro desde el cual se generen enunciados sobre lo político; la institución arte es un espacio políticamente saturado desde el cual una crítica política como expresión anti-hegemónica debe ser constantemente problematizada” (Ferrari, 2014, p. 29) y en donde la creación colectiva entra como estrategia.

4.2. La Piel de la memoria

La Piel de la Memoria (1998) fue liderada por la artista Suzanne Lacy y la antropóloga Pilar Riaño, en colaboración con entidades gubernamentales, cajas de compensación y corporaciones no gubernamentales. Esta PAC fue desarrollada con mujeres, jóvenes y personas del barrio en general, quienes vivían de manera constante la violencia barrial como resultado de las dinámicas del conflicto armado en escenarios urbanos. En palabras de Riaño (2005),

La piel de la memoria nos permite indicar desde una experiencia local la importancia de la legitimación simbólica de los reclamos de los dolientes y los modos en que las memorias históricas mediatizan las relaciones de los individuos con el presente y sus posiciones frente a la paz, la violencia, la reconciliación y la justicia. (p. 103)

La PAC se desarrolla de la mano de un proceso pedagógico para la reconstrucción del tejido social de la comunidad barrial. Una de las primeras acciones consistió en invitar a vecinos/as del barrio a prestar un objeto significativo de la memoria de personas que perdieron en medio de la violencia. En total se recogieron unos 500 objetos, su obtención fue tarea de un grupo de 20 jóvenes y mujeres del barrio quienes, mientras visitaban a sus vecinos, se convirtieron en escuchas y escribanos de las narraciones y emociones que acompañan la materialidad en torno al dolor y la ausencia.

Un elemento central de la práctica es la construcción de un *Bus-museo* (Riaño, 2005) que recorrió, instalativamente, diversas partes del barrio y una estación del metro de Medellín, invitando a comunidades al encuentro a través de los objetos como activadores de memoria. El museo se convirtió en lugar expresivo de la memoria que recibió en 10 días a más de 4.000 visitantes de toda la ciudad (Riaño, 2005).

En un segundo momento, el proyecto buscó generar escenarios de encuentro entre vecinos y familias del sector, a través de la escritura de una carta, enviando un deseo, de manera anónima, para un vecino y otro para el barrio. El proceso generó un impacto inesperado en la población, se recibieron cerca de 2.000 cartas, las cuales fueron entregadas por una comparsa de jóvenes y adultos en sobres blancos de gran tamaño.

Al desarrollar procesos colaborativos con las comunidades, hay intencionalidades centradas en la transformación de condiciones de vida; en este caso, relacionadas con estructuras violentas que se expresan en el cotidiano. La posibilidad del encuentro y comunicación simbólica mediante el objeto y la carta, como materialidades, generan diálogos entre vecinos que habían dejado de comunicarse por su pertenencia a grupos, bandas y límites territoriales.

Desde la elaboración de la memoria como resistencia ante el olvido, esta práctica pone en diálogo la elaboración del duelo de sujetos de la comunidad, desde el reconocimiento de la pérdida de seres queridos por situaciones de violencia urbana. A través del *Bus-museo* es posible reconocer que el dolor de los sujetos es un duelo colectivo; de allí que, visibilizar pérdidas y dolores comunes permite el encuentro y procesos de reconciliación.

4.3. Costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón



Figura 7. Encuentro con Tejedoras por la memoria de Sonsón, 2024, archivo propio de la investigación.

El Costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón se crea en septiembre de 2009 como parte de mecanismos para el autosostenimiento económico y la gestación de espacios de reconocimiento e interacción entre miembros de la Asociación de Víctimas por la Paz y la Esperanza, conformada en 2007, a partir de hechos victimizantes como extorsión, secuestro, desplazamiento forzado, asesinatos selectivos, homicidios, amenazas, desapariciones forzadas, entre otros. El costurero se plantea como un espacio de memoria y encuentro semanal, en donde participan mujeres; la mayoría de ellas se dedicaba a las labores del campo, tras el desplazamiento y las consecuencias del conflicto, habitan la cabecera municipal y luchan por sostenerse económicamente y adaptarse a nuevas dinámicas.

Las mujeres crean imágenes y objetos que tienen una carga simbólica, a través del oficio del tejido como un *documento político* que, parafraseando a González (2014), son testimonios que se entrelazan con lo público y aportan a la memoria histórica, la reparación integral y la integración comunitaria. Los encuentros del costurero son momentos para que las mujeres hablen desde su propia voz y comprendan aquello que guarda el silencio, dado que, al compartir sentires particulares en espacios comunes, las memorias individuales y colectivas se enlazan e inciden en el reconocimiento con otras. La realización de cojines bordados, tejidos en crochet y cuadros en *patchwork* reflejan un proceso colectivo de lucha contra el olvido, que expone indignación, dolor y sufrimiento para reconstruir la vida desde lo cotidiano.

Los encuentros del costurero son actos de resistencia en la cotidianidad, desde lo colectivo y en el ámbito público. Siguiendo a González (2014), en el costurero la memoria se acerca al oficio, al proceso, lo que implica unir experiencias para elaborar el pasado, así como se teje y se cose cada cojín y cada cuadro. La memoria como proceso y como apuesta, conlleva a hacer contrapeso al olvido, también a la violencia que se sigue imponiendo sobre la vida. La memoria aparece como un derecho que involucra a las mujeres, no solo desde el ser testigos o portadoras de verdad, sino como actores que, al reconstruir sus experiencias y relacionarse de manera solidaria, ejercen una ciudadanía activa que hace política y construye paz. Mika, citado por González (2014), señala que se trata de una justicia transicional “desde abajo”, donde se incluyen a las víctimas y se visibilizan propuestas que interpelan al Estado y aportan a la construcción colectiva de paz.

4.4. Parque Monumento a la Vida y Magdalenas por el Cauca



Figura 8. Consuelo Valencia, proyecto Magdalenas por el Cauca, 2010. Cortesía del colectivo Magdalenas por el Cauca.

El Parque Monumento a la Vida de Trujillo (Valle del Cauca) es un lugar de memoria construido en homenaje a las víctimas de las masacres ocurridas en el municipio entre 1986-1994, cuando narcotraficantes, paramilitares y miembros de la fuerza pública asesinaron y desaparecieron a 342 personas, entre ellas líderes sociales y pobladores. El parque fue una medida de reparación simbólica, acordada en 1996 entre el Estado y la Asociación de Familiares de Víctimas de Trujillo (FAVIT), tras el reconocimiento de la responsabilidad estatal en la masacre (García, 2019).

El parque tiene una extensión de 6.3 hectáreas, se divide en áreas en las que se ubican osarios, áreas de entierro, espacios de diálogo, monumentos y murales de la memoria, mausoleos, oratorios, un parque infantil de la memoria en el que las niñas y los niños desarrollan actividades pedagógicas, así como una galería integrada por documentos y fotografías de víctimas aportadas por el Estado.

Cada año se realizan conmemoraciones con marchas y peregrinaciones lideradas por AFAVIT, que terminan en el parque, donde familiares transmiten la memoria de lo ocurrido. Estas peregrinaciones son actos de movilización y expresión de resistencia colectiva para la conmemoración de víctimas y resistencia contra la impunidad; también se vinculan multitudinariamente a diferentes colectivos que se solidarizan con las víctimas.

Como parte de un ejercicio de peregrinación en el monumento, se desarrolló *Magdalenas por el Cauca*, una PAC propuesta por los artistas Gabriel Posada y Yorlady Ruiz. La práctica utiliza estrategias colaborativas y performativas para honrar la memoria de las víctimas, en especial, de aquellas asesinadas y que fueron arrojadas al río Cauca. La obra ha tenido varias facetas entre el 2008 y 2010, la cual se divide en dos etapas; en la primera, los artistas documentaron la vida cotidiana en la ribera del río Cauca, en Marsella (Risarcaldá), a través de fotografías, invitando a las comunidades educativas a participar en una exposición para contar historias relacionadas con el río. Posteriormente, se organizaron talleres donde residentes se unieron y surgió el mito de la Llorona como representación de las madres buscando a sus hijos desaparecidos; esto inspiró la creación de la figura de la Llorona, una pintura que fue colocada en el río junto con una de las *Magdalenas* -representación de las mujeres víctimas- (Amador, 2022).

En la segunda etapa, llevada a cabo en abril de 2010 durante la Peregrinación Nacional e Internacional de AFAVIT, en Trujillo, se conmemoró el aniversario del asesinato del Padre Tiberio Fernández, Alba Isabel Giraldo y 25 personas más. En este evento, los artistas y miembros de AFAVIT crearon la obra "*La Ofelia de Trujillo Alba Isabel Giraldo*", un artefacto escultórico de 12x6 metros que representa el rostro de Alba Isabel, además de otros 25 retratos de personas desaparecidas, cuyos dibujos se ubicaron en el vestido de la escultura. Esta obra lideró la peregrinación por el río Cauca, acompañada por otras cinco *Magdalenas* que homenajeaban a mujeres de Trujillo que han buscado a sus seres queridos desaparecidos (Osorio, 2018).



Figura 9. *La Ofelia*, abril 20 de 2010. Foto: Gabriel Posada.

Tanto el Parque Monumento como la acción de *Magdalenas por el Cauca*, a través del trabajo colectivo, permiten abordar los procesos de duelo y reparación de familiares de víctimas en las riberas del río Cauca. Un lugar de la memoria y una práctica colectiva hacen las veces de estrategia contra el olvido, en articulación con el recuerdo y la conmemoración. Para Perdomo (2015), la participación de las integrantes de AFAVIT en la construcción material y simbólica de *Magdalenas por el Cauca* hace posible la visibilización y el renombrar para no olvidar, en medio de ejercicios rituales de elaboración del duelo.

Las acciones performativas en la práctica artística, la participación comunitaria en la construcción del parque y el desarrollo de las peregrinaciones, suponen la consolidación de una posición política frente a la memoria colectiva, la justicia y la denuncia por la impunidad. Estos espacios de diálogo y encuentro posibilitan una proyección con miras al futuro, en la que víctimas afrontan el dolor, resignifican el río y dignifican la ausencia.

5. Conclusiones

A partir de las PAC analizadas, se concluye que, en la experiencia creadora, la memoria está en la constante pugna entre pasado y presente como resistencia al olvido (Jelin, 2002). Las PAC no son estrategias para calcar el pasado o narrarlo desde una perspectiva oficial; en contraste, permiten aperturas para relatar el pasado violento e identificar y cuestionar recuerdos, silencios y, sobre todo, olvidos selectivos.

Los procesos de elaboración del duelo, que suceden en las PAC, generan espacios de reencuentro en lugares cuya habitabilidad había sido arrebatada por la violencia. Las PAC son escenarios de elaboración de la memoria colectiva, desde el encuentro con otros/as, incluso, con quienes están en bandos sociales o grupos políticos diametralmente opuestos. Esto implica que el encuentro se da desde la diferencia y aportan a la tramitación de conflictos en las comunidades.

En estos espacios, el trabajo de la memoria se ejerce desde un rol activo que se distancia de la lógica neutra, tomando posición frente a los hechos violentos vividos. Los grupos sociales que realizan las prácticas hablan de hacer resistencia al olvido, reconociéndose como actores principales en los procesos de creación artística y construcción de la historia. Si bien, el proceso es acompañado por artistas, gestores culturales y trabajadores sociales, es resultado de luchas y demandas políticas que adelantan colectivos de víctimas. Hacer resistencia al olvido selectivo, requiere de un compromiso social de las ciudadanías con comunidades víctimas, quienes encuentran en las PAC escenarios que potencian su fuerza creadora y sostiene su interés de denuncia y reclamo de verdad.

Las PAC suceden sobre hechos concretos y vivencias individuales y colectivas, no se trata de lecturas abstractas o generalizadas de la realidad, pues adquieren un ejercicio de responsabilidad ética con aquello que se coloca en el espacio público; se trata de acciones comprometidas políticamente. Este accionar en contexto, se aleja de la instrumentalización del arte y sus lenguajes; al contrario, las prácticas artísticas se convierten en acciones culturales que trascienden el aprendizaje de una técnica para, tal y como ocurre en las PAC estudiadas, construir un lugar reflexivo y sensible que resignifica el pasado y actúa en el presente.

Construir memoria en las PAC no es una narración estéril del pasado, tampoco son procesos de revictimización que implican repetir narrativamente los hechos; se trata de *hacer con sentido* para las personas sobrevivientes a la guerra. Las PAC ponen en el centro elaboraciones del duelo y autoconsciencias del sujeto, a partir de procesos simbólicos de creación; también se interesan por visibilizar el impacto de la guerra ante el ojo público de la sociedad con el archivo y montaje instalativo de prácticas. Este proceso da cuenta de un interés ético y político en el acto creador que hace frente a la indolencia social, al comprometerse con visibilizar las memorias de las asociaciones, colectivos y víctimas de la guerra en Colombia.



Figura 10. Taller en busca de la Ofelia de Trujillo, proyecto Magdalena por el Cauca. Foto: Rodrigo Grajales.

Referencias

- Amador, J. (2022). *Memorias visuales del conflicto armado y la paz en Colombia (2002-2016)*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Ardenne, P. (2006). *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de participación*. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.

- Aponte, M. (2016). Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia transicional en Colombia. *Revista Científica General José María Córdova*, 14(17), 85-127. DOI:10.21830/19006586.6
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Botero, N. (2019). *Te recuerdo, te presento: el álbum sociofamiliar de los ausentes, las víctimas de la desaparición forzada en Colombia* [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Disponible en: <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/35700>
- Bourriaud, N. (2006). *La Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Comisión de la Verdad (2022). *Hay futuro si hay verdad: Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*. Comisión de la Verdad, <https://www.comisiondelaverdad.co/hallazgos-y-recomendaciones>
- Díaz, M. y Vega, J. (2003). Algunos aspectos teórico-conceptuales sobre el análisis documental y el análisis de información. *Ciencias de la Información*, 34(2), 49-60.
- Ferrari, L. (2012). Prácticas artísticas en comunidad: una pregunta por lo político en el arte. *Errata#7: Creación colectiva y las prácticas colaborativas*, (7), 126-155.
- Ferrari, L. (2014). *En la Grieta: práctica artística en comunidad*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Gañán, A. (2021). *El Ojo de la Aguja: Análisis comunicativo de las narrativas en torno al asesinato de líderes sociales en Colombia*. [Trabajo de grado]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Disponible en: <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/19960>
- García, L. (2019). *Las peregrinaciones al parque de la Memoria de Trujillo (Colombia) Entre actos de memoria y sentidos de comunidad movilizados*. [Tesis]. Universidad Nacional Abierta y a Distancia. Disponible en: <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/28091>
- Gómez, M., Galeano, C. y Jaramillo, D. (2015). El estado del arte: una metodología de investigación. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 6(2), 423-442. DOI:10.21501/issn.2216-1201
- Gómez, L. (2010). Un espacio para la investigación documental. *Revista Vanguardia psicológica clínica teórica y práctica*, 1(2), 226-233.
- González, J. (2016). *Montes de María un lugar de memoria*. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/58732>
- González, I. (2014). Un derecho elaborado puntada a puntada. La experiencia del costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón. *Revista Trabajo Social*, 18 y 19, 77-100.
- González, I., Villamizar, A., Chocontá, A. y Quiceno, N. (2022). Pedagogías textiles sobre el conflicto armado en Colombia: activismos, trayectorias y transmisión de saberes desde la experiencia de cuatro colectivos de mujeres en Quibdó, Bojayá, Sonsón y María La Baja. *Revista de Estudios Sociales*, 79, 126-144. DOI:10.7440/res79.2022.08
- Halbwachs, M. (2004). *La Memoria Colectiva*. Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Jiménez, S. (2013). Memoria, prácticas artísticas y espacio público: posibilidades frente al conflicto armado colombiano. *Campos En Ciencias Sociales*, 1(2), 387-413. DOI:10.15332/s2339-3688.2013.0002.09
- Kester, G. (2017). Piezas conversacionales: El papel del diálogo en el arte socialmente comprometido. *Efímera Revista*, 8(9), 1-10.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la Emergencia*. Adriana Hidalgo Editora.
- Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Bay Press.
- Lippard, L. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito, *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 51-71). Ediciones Universidad de Salamanca.
- López, M y Vélez, D. (2019). *Arte, memoria y duelo en víctimas del conflicto armado: La Esperanza, El Carmen de Viboral, Antioquia*. [Trabajo de grado]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Disponible en: <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/16354>
- Martínez, N. y Silva, O. (2014). Instituciones de memoria y marcas territoriales: el caso del conflicto armado en Colombia. *Ciudad Paz-Ando*, 7(1), 146-162. DOI:10.14483/udistrital.jour.cpaz.2014.1.a08
- Osorio, M. (2018) *La Pertinencia del Arte Participativo para el Trabajo con Víctimas del Conflicto Armado en Colombia*. [Tesis de maestría]. Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/4328>
- Osorio, E., Urbina, J. y Ayala, E. (2021). Experiencias de reparación simbólica de las comunidades víctimas del conflicto armado en Colombia. *El Ágora USB*. 21(2), 487-501. DOI:10.21500/16578031.4686
- Perdomo, W. y López, L. (2021) El lenguaje artístico como dinamizador de la memoria histórica. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(4), 1273-1290. DOI:10.5209/aris.71572
- Pérez, J. (2018). Huellas de la memoria: los telares de Mampuján como artefactos de comunicación vinculante. *Nexux comunicación*, (23), 98-119. DOI:10.25100/nc.v0i23.7479
- Ramos, D. (2019). Genealogía(s) conceptual(es) y posibilidades educativas de las prácticas artísticas comunitarias. En D. Ramos (comp.), *Miradas caleidoscópicas. Educación artística visual en las culturas contemporáneas*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Riaño, P. (2005). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (21), 91-104. DOI:10.17141/iconos.21.2005.76
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores.
- Richard, N. (2013). *Crítica y política*. Palinodia.

- Rodríguez, M. y Zuluaga, M. (2017). Efectos psicológicos del proyecto de memoria histórica La guerra que no hemos visto. *Revista de Psicología Universidad de Antioquia*, 9(2), 101-122. DOI:10.17533/udea.rp.v9n2a07
- Rubiano, E. (2014). Las formas políticas del arte. El encuentro, el combate y la curación. *Ciencia Política*, 9(17). DOI:<https://doi.org/10.15446/cp>
- Rubiano, E. (2019). De la conmoción a la empatía: el lugar de las víctimas en el arte colombiano. *Revista Lateral*, (22), 261-284. DOI:10.30827/rl.v0i22.9332
- Serna, D. y Zapata, S. (2022). *Configuración de trayectos sensibles de la memoria, en clave de subjetividad, con la Mesa de Víctimas del municipio de Amalfi a través de los lenguajes orgánicos, corporales y artísticos*. [Trabajo de grado]. Universidad de Antioquia, Colombia. Disponible en: <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/28091>
- Soriano, L. (2024). El rol de las mujeres y sus organizaciones como constructoras de paz y como defensoras de derechos humanos a través de iniciativas estéticas, artísticas y vivenciales en Colombia. *UNIVERSITAS. Revista de filosofía, derecho p política*, (43), 43-69. DOI:10.20318/universitas.2024.8273
- Vázquez, F. (2001). *La Memoria como Acción Social: Relaciones, significados e imaginario*. Paidós Ibérica.