



Universidad Nacional Autónoma de México

Posgrado en Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Investigaciones Estéticas

***Ejercicios del Cuidado.***

**A propósito de *La Piel de la Memoria***

Tesis

para optar por el grado de

**Doctor en Historia del Arte**

PRESENTA

**DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA**

**Comité Académico**

**Directora de proyecto. Dra. Ileana Diéguez. UAM-Cuajimalpa.**

**Tutora. Dra. Ana Longoni. Universidad de Buenos Aires.**

**Tutor. Dr. Antonio Prieto. Universidad Veracruzana.**

**Lectora. Dra. Maya Aguiluz. UNAM-CEIICH.**

**Lectora. Dra. Blanca Gutiérrez. UNAM-Facultad de Artes y Diseño.**

Ciudad Universitaria. CDMX, Octubre 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de Milton, Kelly Faisury, William Álvarez, Mauricio Hoyos y mi Tía Nelly,  
se nos han ido en medio de todo lo que hemos hecho.

# Agradecimientos

Indagar sobre *La Piel de la Memoria* en tanto práctica de cuidado fue posible gracias a la generosidad de aquellos implicados de manera directa en su performance. No sólo con sus archivos y testimonios, sino también en un ejercicio reflexivo sobre aquellos años distantes de Medellín en la década de los 90s y sobre la actualidad de los procesos de memoria y afecto en la búsqueda de la paz. Un agradecimiento especial a Pilar Riaño y Suzanne Lacy. A Luz Adriana Arcila, Sandra Zapata, Jenny Jimenez, Jorge Humberto García, Elioth Ethan, Janeth Arteaga y Juan Carlos Talero como gestores y participantes del proyecto y habitantes de Barrio Antioquía y de Medellín. También a gestores, académicos y activistas de los derechos humanos. Un agradecimiento a Lucía González, Teresita Gaviria de las Madres de la Candelaria, Elsa Blair de la Universidad de Antioquia, Luz Amparo Sanchez de la Universidad de Antioquia, Claudia Giron de MOVICE, Alejandra Gaviria, Diana Cordoba abogada de los familiares víctimas de Villatina, Ana María Muñoz de Corporación Pasolini, Andrea López Jaramillo de Comfenalco Biblioteca Pública de Guayabal, Yolanda Sierra de la Universidad El Externado, Nydia Gutiérrez del Museo de Antioquia, María Gamboa y Camilo Barreto de la película *Mateo*, Andrea Maldonado y el equipo del Museo Nacional de la Memoria de Colombia, y a Hunzaua Vargas del Museo Q. Andrés Arredondo ha sido un gran cómplice, motivador e interlocutor crítico. Mauricio Hoyos (Q.E.P.D) fue interlocutor y amigo. Las organizaciones Parque Biblioteca Manuel Mejía Vallejo en Barrio Trinidad de Comfenalco, Corporación Región, Presencia Colombo-Suiza, Museo de Antioquía, Casas Somos, Festival Carpa por la Paz de Barrancabermeja y la Liga de Mujeres Desplazadas de Turbaco fueron de gran importancia.

Esta disertación fue posible gracias a la orientación de la Dra. Ileana Diéguez, la Dra. Ana Longoni, el Dr. Antonio Prieto. La atenta lectura de las Doctoras Maya Aguiluz y Blanca Gutiérrez ha sido vital. Un infinito agradecimiento a todos a su tiempo y dedicación.

La Dra. Debora Dorotinsky ha sido un gran apoyo y su confianza posibilitó varios ejercicios de investigación. Un agradecimiento a el equipo del Posgrado en Historia del Arte.

Los circuitos de afectos y cuidado fueron muy potentes en estos años de proceso. Un agradecimiento a Helena López, Elia Espinoza, Brian Holmes, Suely Rolnik, Marcelo Matos Araujo, Katia Olalde, Tania Solomonoff, Amelia Tarasena, Carla "Asecas" Pinochet, Claudia Patricia Cibeles, Adriana Salazar, Luis Mosquera, Liliana Angulo, Lucía Egaña, Pilar Robledo, Diana Cardona, Jaime Barragán, Alejandro Gamboa, Sonia Vargas, Claudia Acosta, William Lopez, Sylvia Juliana Suarez, Marta Combariza, Aura Reyes, Monina Morris, Kike Rojas, María Clara Pardo, Andrea Villalba, Carolina Osorio, Alda Berardinelli, Sofia Mejía, Claudia Torres, Zoitsa Noriega, Eloisa Jaramillo, Juliana Borrero, Jimena Andrade, Marco Moreno, Paulina Varas, María Clara Cortés, María Fernanda Cartagena, Mabel Tapia, Lucia Sanromán, Paulina León, André Mesquita, Sol Henaro, Maite Garbayo, Red de Conceptualismos del Sur, Fabiola Carranza, Daniel Verastegui, James Glisson, Juan Gaitan, Pablo Barros Costa, Joaquín Barriendos, Ani Raw, Aristeo Mora, Didanwee Kent y el Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance, Bill Kelly Jr, Rebecca Zamora, Alejandro Castillejo, Juliana Faesler, Clarisa Malheiros, Rafael Mondragón, Hebzoariba, Patricio Villarreal, Zulai Macías, Rocio Cardenas, Rocío Galicia, María Cerdá, Mariana Gandara, Malena de la Rocca, Rodrigo Parrini,

Ilona Goyeneche, Mariana Arteaga, Fernando Escobar, Nadia Moreno, Deborah Chenillos, Nadia García, Tania Basilio, Eve Bonneau, Karen Castillo, Alfadir Luna, Laura Valencia, Mirna Roldán, Sara Alcantar, y Rubén Ortiz. A mi familia por la presencia. Aura Islas y Rodrigo Alfaya realizaron la corrección de estilo del documento final. También por los afecto reactivos a Mapa Teatro y a Teatro Línea de Sombra.

Al finalizar la escritura de este análisis Colombia fue convocada a una serie de pasiones vinculadas a la firma de los Acuerdos de Paz de la Habana entre el Gobierno y una de las más importantes Guerrillas. El 26 de septiembre se firmó en acto protocolario el Acuerdo en Cartagena. El domingo 2 de octubre, mientras escuchaba desde la ventana de mi casa en la Ciudad de México la marcha de indignación por la masacre de Tlatelolco de 1968 y 2 años de desaparición de los jóvenes normalistas de Ayotzinapa, los colombianos votaron el segundo plebiscito de su historia política: ¿esta de acuerdo con el Acuerdo entre el Gobierno y las Farc? En una reñida cuenta de votos el “no” superó por poco a el “si”. La negación resultó, por estrecho margen con importante tasa de abstencionismo, victoriosa. Los Acuerdos de la Habana por tanto quedaron en un confuso atolladero. El país quedó dividido. Y a muchos la decepción nos invadió. Aquello que nos dividió es de orden macropolítico. Esta disertación tomó, frente al marco de los procesos históricos de persistencia por una sociabilidad que estos Acuerdos nos demandan, el camino micropolítico. Encontró en el cuidado un relato que ha convocado a las prácticas artísticas. Un relato que tiene en cuenta estas pasiones pero que opera en los ámbitos de la vida de las relaciones cara a cara. Anhelando que los procesos de reparación a las víctimas y de gestión de la memoria continúen sus esfuerzos de cuidado, que enfrentan fuertes contradicciones y lo que algunos hemos llamado “una guerra por la memoria”, esta disertación hace un llamado a la esperanza. Un llamado que a mexicanos y colombianos nos interpela.

Esta investigación ha sido posible por la beca de doctorado del CONACYT y los apoyos de investigación PAEP del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM. La escritura se realizó entre la Ciudad de México, Medellín, Bogotá, Cartagena, Barrancabermeja, Los Ángeles, Vancouver y Morelia entre los años 2012 y 2016..

# Resumen

*La Piel de la Memoria* se puede entender como un performance cultural de arte en que se conjugó antropología aplicada, arte del performance y gestión comunitaria para generar un proceso afectivo en medio de las tensiones violentas que enfrentaba Barrio Antioquía en la ciudad de Medellín-Colombia en el año 1999. El proceso consistió en una serie de talleres y actividades culturales, de capacitaciones y montajes teatrales en que la memoria fue un camino de reconocimiento colectivo y esfuerzo de movilización emocionales.

Esta investigación busca analizar el proyecto *La Piel de la Memoria* desde la perspectiva de los estudios del performance. Además de contrastar la dinámica como una práctica de cuidado e identificar el lugar artístico de su desenvolvimiento. Para así aportar a la discusión acerca de la relación entre prácticas artísticas y procesos sociales.

# Abstract

*Skin of Memory* can be understood as a cultural performance of art where applied anthropology, performance art and community management was combined to generate an affective process amid violent tensions faced in Barrio Antioquia in Medellin, Colombia in 1999. The process consisted of a series of workshops and cultural activities, training and theatrical productions in which memory was a way of collective recognition and emotional mobilization effort.

This research seeks to analyze the *Skin of Memory* project from the perspective of performance studies. In addition to contrasting dynamics as a care practice and identify the place of artistic development. In order to contribute to the discussion about the relationship between artistic practices and social processes.

## **DERROTERO DE LA DISERTACIÓN**

### **ENTRADA. Zona de Contacto. (pág. 9)**

Una entrada a las preguntas (pág. 11) + Performance cultural de arte (pág. 18) + Zonas de Contacto (pág. 26)

### **ZONA DE LAS CONJETURAS. Apertura de las inquietudes. (pág. 39)**

#### **I. Hacerse de una narrativa redentora. (pág. 40)**

Aproximación (pág. 42) + La Cultura como Recurso (pág. 45) + [Dosis. La Cultura como Recurso.] (pág. 49) + *Mateo*, la película y sus circunstancias (pág. 49) + [Dosis. La narrativa redentora de las iniciativas.] (pág. 63) + Imaginarios y afectos problematizantes (pág. 64) + [Dosis. Se sabe porque se siente. Sentir está muy bien.] (pág. 75) + Notas para hacerse de una narrativa redentora (pág. 75) + [Dosis. Cultura de la Redención.] (pág. 79)

#### **II. Prácticas artísticas y Procesos Sociales. Algunos trazos. (pág. 81)**

El tiempo condicional de Mapa Teatro (pág. 81) + [Dosis. Tiempo condicional.] (pág. 89) + ¿Cómo hacer aprehensible la práctica artística vinculada a los procesos sociales? (pág. 89) + [Dosis. Prácticas Artísticas como Procesos sociales.] (pág. 101) + Proyecto y Taller como formas relacionales (pág. 101) + [Dosis. Proyecto y Taller (1)] (pág. 113) + Vulnerabilidad y Empoderamiento (pág. 113) + [Dosis. Vulnerabilidad como estar juntos.] (pág. 128) + Afectividad y Efectividad (pág. 129) + [Dosis. Afecto como efecto.] (pág. 140)

#### **III. Actos de Cuidado. (pág. 141)**

Cuidar (pág. 148) + [Dosis. Cuidarnos.] (pág. 159) + Artes cuidadoras (pág. 159) + [Dosis. Las prácticas artísticas que cuidan.] (pág. 164) + El cuidado corporizado (pág. 164) + Relaciones Empático-Simpáticas (pág. 165) + Intuición, Hábitos y conocimientos de causa (pág. 170) + [Dosis. Sabemos cuidar, pero necesitamos considerar criterios.] (pág. 173) + El cuidado como proyecto (pág. 173) + [Dosis. Elementos a tener en cuenta para que una práctica cuide.] (pág. 177) + El cuidado feliz e infeliz (pág. 177) + [Dosis. Feliz cuidado.] (pág. 183) + Coraje (pág. 183)

### **ZONA DE LAS PESQUISAS. La Piel de la Memoria. Barrio Antioquia: Pasado, Presente y Futuro (Medellín, 1996-2011). (pág. 185)**

#### **I. La iniciativa LA PIEL DE LA MEMORIA (pág. 187)**

[Dosis. Discursos de proyectos.] (pág. 196)

#### **II. LA PIEL DE LA MEMORIA. Itinerancia de Performatividades (pág. 197)**

Barrio Antioquia (Medellín, 1950-1999) (pág. 197) + Morir Joven (Medellín, 1989-1999) (pág. 206) + Culpa y Pactos de no-agresión (pág. 212) + [Dosis. El cuidado habitual.] (pág. 217) + [Dosis. Proyecto y Taller (2).] (pág. 218)

#### **III. Tallerear (I) (Medellín, 1996-1997). Testimonio, memoria histórica y violencia. (pág. 219)**

La antropóloga. Pilar Riaño (Bogotá, Vancouver, Medellín, Bogotá, 1996-2013) (pág. 220) + La subjetividad de la violencia en Colombia (pág. 224) + [Dosis. Subjetividad de la Violencia.] (pág. 235) + [Dosis. ¿Qué se cuida?] (pág. 235) + Los Jóvenes (Barrio Antioquia, 1997-1999) (pág. 235) + [Dosis. ¿A quién se cuida?] (pág. 237) + Las organizaciones. Comfenalco, Corporación Región, Presencia Colombo Suiza (Medellín, 1995-2011) (pág. 238) + [Dosis. ¿Quién cuida?] (pág. 240) + Los recuerdos metodológicos (I) (pág. 241) + [Dosis. Proyecto y Taller (3).] (pág. 247) + La memoria, la historia, el duelo, y la paz (pág. 248) + [Dosis. Nociones como Coordenadas.] (pág. 255)

#### **IV. Las Performatividades de la Memoria (1997-1999). (pág. 257)**

Las diversas performatividades identificadas (pág. 257) + [Dosis. Proyecto y Taller (4). Identificar una serie de Performatividades.] (pág. 261)

#### **V. Proyectar (1998-1999). Presupuestos, organizaciones e iniciativas. (pág. 262)**

La artista. Suzanne Lacy (Los Ángeles, Oakland, 1972-2001) (pág. 262) + *Code 33. Emergency: Clear the Air* (Oakland, 1991-2001) (pág. 274) + [Dosis. Las fuentes de los performances culturales de arte.] (pág. 279) + Decidir, Proyectar y los Presupuestos. La antropóloga, la artista, los gestores y los líderes dialogan lejos y en otros idiomas (pág. 279) + [Dosis. Proyecto y Taller (5).] (pág. 289)

#### **VI. Tallerear (II) (1998-1999). Performance, objetos, recorrido y museo. (pág. 291)**

Las y los Jóvenes del Grupo Dinamizador (Barrio Antioquia, 1998-1999) (pág. 291) + [Dosis. Hacer con Unos, Hacer con Varios.] (pág. 296) + Las diversas performatividades intensificadas (pág. 296) + [Dosis. Proyecto y Taller (6). Intensificar una serie de Performatividades.] (pág. 301) + Los recuerdos metodológicos (II) (pág. 302)

#### **VII. La Piel de la Memoria (Barrio Antioquia, mayo-agosto de 1999). (pág. 306)**

*Calles de Cultura* (1996-2001) (pág. 308) + [Dosis. Aventuras en Situación.] (pág. 311) + Recoger Objetos y Narrar (I) (pág. 311) + Montar, instalar, curar, velar y el museo sagrado de la vida prosaica (pág. 322) + Preservar y Narrar (II). Los guardias de sala (pág. 327) + Mover (I). Los temores de los recorridos (pág. 330) + Visitar y la kinestesia de lo *arrozudo*. Cuando el museo contamina la memoria del cuerpo (pág. 332) + Responder escribiendo. Las cartas (pág. 340) + Mover (II). La comparsa y la celebración de despedida (pág. 345) + Obrar en el Teatro (pág. 350) + [Dosis. Ejercicios del Cuidado.] (pág. 353)

#### **VIII. Recepción y divulgación mediática (Medellín, 1999-2003). (pág. 354)**

#### **IX. Reactivar, Evaluar, Editar y Documentar (Medellín, 2000-2011). (pág. 365)**

[Dosis. Representación.] (pág. 384)

#### **SALIDA TENTATIVA. Inquietudes para la Apertura. (pág. 385)**

Performance cultural de arte en contraste (pág. 386) + *¿Cuidó La Piel de la Memoria?* (pág. 390) + Nunca por primera vez... pero tampoco la última (pág. 399).

#### **Herramientas. (pág. 406)**



El trasfondo frente al cual el arte se sitúa ahora es un estado particular de la sociedad. Lo que una instalación, un performance, un concepto o una imagen mediada pueden hacer con sus medios formales y semióticos es marcar un cambio posible o real respecto de las leyes, las costumbres, las medidas, las nociones de civilidad, los dispositivos técnicos o los organizacionales que definen cómo debemos de comportarnos y cómo debemos relacionarnos unos a otros en determinado tiempo y lugar. Lo que hoy en día buscamos en el arte es una manera diferente de vivir, una oportunidad fresca de coexistencia.

Brian Holmes. *Manifiesto afectivista* (2010)

Al despojarse de sus formas externas, técnicas heredadas y materiales especializados, el arte deviene un gesto vivo que se difunde por la superficie sensible de la humanidad. Crea un ethos, un mito y una presencia intensamente vibrante; migra del lápiz, cincel o pincel a modos de hacer y ser... Lo que está en juego es algo más que una renovación estilística: se trata de transformar tu existencia cotidiana... El problema no es cómo estetizar “la vida como forma” para ofrecer los resultados a la contemplación en un museo. Se trata de cambiar las formas que tenemos de vivir.

Brian Holmes. *Eventwork* (2015)

Si hay algo que ser cuidado, no es nuestro ego y su disposición a posponer; por el contrario, es este algo que es la vida, para que pueda participar lo más plenamente posible de la construcción de nuestro presente. En este sentido, Cuidar la Vida, sería una alternativa interesante.

Suely Rolnik. *Uma arte para ganhar tempo antes de* (2009)

To judge something, you have to care about it.

Doris Sommer. *The work of art in the world* (2014)

As citizens in a caring democracy, we would need to change not only the discourse about care, not only our own daily concerns with care, but political and social institutions to make them more caring as well.

Joan Tronto. *Who Cares?* (2015)

## **ENTRADA. Zona de Contacto**

... la palabra contingencia tiene la misma raíz latina que la palabra contacto (*contingere*: *com*, *con*; *tangere*, *tocar*). La contingencia está vinculada de este modo con la sociabilidad de ser "con" otros, de acercarse lo suficiente como para tocar. Pero debemos recordar que no todos los vínculos son amorosos. Diversos otros nos tocan de maneras diferentes, y estas diferencias implican no sólo marcas en el cuerpo, sino diferentes intensidades de placer y dolor. De este modo que lo que nos vincula, lo que *nos conecta* a este o aquel lugar, a este o aquel otro, es también lo que encontramos que nos toca-conmueve más; es lo que nos hace sentir. La distinción entre vínculos nos permite alinearnos con algunos otros y en contra de otros durante los procesos mismos de girar o cuando nos hacen girar, de acercarse o alejarse de aquellos que sentimos que han causado nuestro placer o dolor... [No es sólo] la lectura del encuentro, sino que *el otro al que se encuentra*, [se me presenta] como poseedor de ciertas características.

Sara Ahmed. *Políticas Culturales de las Emociones* (2004-2015; págs. 59 y 60)

Habitamos tiempos de contingencia. La vida se encuentra tan constantemente en riesgo como en entusiasmo. Algunos de nosotros nos enfrentamos a situaciones y afectaciones que no permiten nuestro desenvolvimiento. Entumidos, cada día nos encontramos, nos esforzamos, y algo sigue adelante. Pero también, se siente y se intuye que es posible hacer y seguir insistiendo. La oportunidad de que algo suceda o no suceda depende de lo juntos que estemos, lo juntos que nos toquemos y cómo nos movamos juntos. El cuidado, que ha sido una práctica fundamental de la vida, se sigue cultivando hoy en día. En esa medida vamos experimentando cómo el sabernos-tocar-nos-conmueve. La sensación se reconoce como parte de la acción. Y hoy en día actuamos. Giramos. Cuidamos.

Una cosa es hacer algo con cuidado, y otra que ese algo sea un hacer que cuida. Hacer algo que cuide, se hace con cuidado. Cuando se hace algo con cuidado, se procura; cuando se hace algo para que cuide, se hace cargo, se encarga. Cuando alguien se encarga de algo, procura a aquello encargado. Procurar es la noción que organiza y provee sentido común al hecho de cuidar. Esta disertación busca indagar en los momentos en que no sólo se procura, sino también se encarga. Por lo tanto, no sólo se procura, sino que se organizan una serie de saberes, recursos y esfuerzos como una serie de actos que atienden y también buscan hacer sostenible y vivible una situación o un conjunto de personas. Procurar como encargarse implica mover las sensaciones como saberes, los saberes que se sienten y también las razones. Hacer algo con ellos. Experimentarlos.

Esta indagación busca considerar el cuidado como aquello que se hace cuando se encarga de transformar, sostener o considerar la vida por medio-de o a-través-de un conjunto de prácticas artísticas generalmente ubicadas en contextos de crisis social y personal. Para ello, se identificará un conjunto amplio, extraño y des-organizado de performances culturales que surgen en América Latina. Aunque se atenderá, especialmente, cierto desenvolvimiento en Colombia. Esta disertación quiere indagar en las contingencias de tales iniciativas para considerarlas como prácticas de cuidado e intentar proveerles la densidad crítica y el estudio que requieren.

Esta es una disertación de contingencia. No sólo porque considera ciertas labores que surgen en la emergencia —tanto de la crisis como de aquello que emerge de manera inusitada —, sino que también es un asunto de “tocar-con”. Tales labores o prácticas se pueden comprender como “zonas de contacto”. En estos espacios el articulador se va tocando de una serie de situaciones, pensamientos, expresiones y reflexiones de un conjunto variado de agentes y personas, lo que permite que las emociones y sensaciones de este “con-tacto” se manifiesten. De este modo, se van considerando algunas “características” que se hacen aprehensibles cada vez que se puede *cuidar* como una práctica artística.



### Una entrada a las preguntas



Imagen# 1. *Inxilio: Sendero de Lágrimas*. Colegio del Cuerpo-Unidad de Atención de Víctimas. 13 de diciembre 2013. Fotografías: David Gutiérrez C.



Imagen#2. *Inxilio: Sendero de Lágrimas*. Colegio del Cuerpo-Unidad de Atención de Víctimas. 13 de diciembre 2013. Fotografías: David Gutiérrez C.



Imagen# 3. Mujeres de la Liga de Mujeres Desplazadas firman asistencia y reciben apoyo de viaje por participar en *Inxilio: Sendero de Lágrimas*. 12 de diciembre 2013. Fotografías: David Gutiérrez C.

El 16 de diciembre del 2013 fue un día relativamente soleado en Cartagena de Indias, Colombia. Como es costumbre en esta ciudad de élites y calles históricas, había una concentración de personas en la Plaza de la Proclamación. Más aún, este tumulto de personas era ajeno a la historia de fiestas y eventos culturales internacionales de la ciudad. Este día, un grupo de más de 100 mujeres vestidas completamente de negro, quienes fueron desplazadas por los conflictos armados del Magdalena Medio, caminaron en la procesión-danza *Inxilio: Sendero de Lágrimas* del artista Álvaro Restrepo. Lo hicieron como un acto público y simbólico de reparación a las víctimas financiado por la Unidad de Atención de Víctimas. La Primera Dama de la Nación, María Clemencia Rodríguez Múnera, vestida completamente de blanco, las acompañó y esperó en la entrada del reloj de la Plaza de Aduanas para después ir con ellas hasta el Centro de Convenciones, donde realizaron, junto con los bailarines de la compañía El Colegio del Cuerpo, una coreografía que tuvo como *leitmotiv* la consigna "La Paz será la Ley". De hecho, la Primera Dama no pudo caminar cerca de ellas. Los periodistas e ilustres invitados la cercaron para después recorrer con ella el camellón que une la Plaza y el Centro de Convenciones mientras producían fotografía y hacían entrevistas a importantes artistas y personajes de la farándula, como la artista del performance María José Arjona, quien llevaba tatuada en la espalda la frase "*Remember To Remember*". Fue un evento que oscilaba entre la elegancia, la pedantería y la buena voluntad mediática para representar el dolor de las mujeres y niñas que tanto han sufrido. Oí decir a M. J. Arjona a los medios: "estamos aquí por ellos". Aunque los únicos hombres de la acción fueron los bailarines de la compañía.

Cerca de las 6:30 pm, en medio de la explanada, la Primera Dama y el Artista, los dos de piel blanca y vestidos de blanco, posaron para los medios en el centro de un escenario. Mientras, los bailarines, como trabajadores físicos de la expresión, y las mujeres y niñas desplazadas hacían una coreografía masiva, todas vestidas de negro y con tapetes rojos. Minutos más tarde, se ingresó al Centro de Convenciones. Más o menos durante una hora, presenciamos una coreografía en la que las mujeres y las niñas caminaban con tapetes rojos sobre sus cabezas y espaldas, representando literalmente un imaginario social colombiano en el que los y las desplazadas caminan cargando mucho peso sobre sus espaldas. Un personaje vestido de rojo con una gran falda, interpretado por la actriz Rosario Jaramillo, comenta historias de empeño y valores sociales en Colombia. De hecho, ella representa esa Colombia esperanzada. Mientras, otra joven bailarina, con los senos descubiertos, vestida con la misma indumentaria pero en color negro, representa la Colombia en duelo. Estos dos personajes giran una frente a otra mientras las desplazadas caminan en medio del recinto, en grupos de 20, lideradas por unos bailarines de la compañía con una manera de caminar parsimoniosa. Al mismo tiempo, se proyectan imágenes de refugiados africanos en las costas europeas (todos con chalecos rojos de la Cruz Roja). Luego, se sientan todas en el *stage*, y algunas mujeres vestidas de blanco, cada una a la vez, se colocan en el centro de la escena. Así, se escucha en el fondo su

testimonio de supervivencia mientras cada una de ellas gira y le da el rostro a las cámaras. Entre ellas está una niña que es hija y nieta de una de las lideresas de la Liga de Mujeres desplazadas de Turbaco. Ya despejado todo, unas bailarinas con su torso desnudo retoman la escena y bailan en el *stage* una serie de movimientos que permiten indicar un conjunto de vírgenes desgarradas. Luego, en medio de la proyección de la frase "La Paz será la Ley", algunos jóvenes bailarines se suman a ellas y ejecutan un repertorio en medio de música melancólica. Casi al final, todas vuelven al *stage* y allí sueltan sus tapetes que, al reverso, tienen mensajes amorosos escritos con pintura blanca. La acción termina con un discurso del artista Álvaro Restrepo. Al día siguiente, todas las mujeres son convocadas otra vez en el Centro de Convenciones para hablar con una psicóloga de la Unidad de Víctimas, y con ello corroborar que la participación en esta experiencia les permitió elaborar el duelo y fortalecerlas.

¿Cuál es el sentido de una acción como ésta? ¿Qué se pone en juego tanto para las personas que sufren como para aquellos agentes institucionales que promocionan estas actividades?

La acción de por sí me inquieta mucho: es un ejercicio de representación del dolor con la participación de altos cargos de la política pública nacional. Además, se organiza el género, la clase, la etnia y la vinculación a los conflictos armados según repertorios jerárquicos bastante explícitos: de movimiento (la Primera Dama y la artista y directora de Unidad de Víctimas se encuentran de pie y esperan como pasando lista, mientras las desplazadas caminan y testimonian. Los y las bailarinas se mueven y cargan, como una organización política del sudor en la representación del dolor); hay claves de color en el vestuario (la Primera Dama y la artista y directora vestían completamente de blanco, las desplazadas y los bailarines de negro, los tapetes rojos con mensajes blancos, Colombia como la protagonista esperanzada y los chalecos salvavidas de la Cruz Roja en color rojo); además de que se muestra una organización espacio-temporal de la representación del dolor (los espectadores y altos cargos contemplan mientras que las víctimas y los bailarines ejecutan). Estas mismas claves corresponden a una racialización, en términos de raza y poder, de la representación del dolor. Los y las blancas de clase media alta visten de blanco, como aquellos taciturnos que no han sufrido en sí mismos, pero hacen toda la buena voluntad por los otros: no son los ejecutantes del acto pero sí de la toma de decisiones para su bienestar. En cambio, la gente mestiza, y los afros en general, visten de negro como aquellos que demuestran que todo el esfuerzo voluntarioso ha sido muy importante, y que por ello pueden presentarse por medio de y gracias al espectáculo que les permiten exhibir, ya sea porque lo han vivido en cuerpo propio o porque su cuerpo tiene la capacidad de bailarlo y representarlo. Y, tal vez, el elemento más importante, incluso psicológicamente comprobado, es que las mujeres y niñas que son las víctimas ejecuten estos repertorios jerárquicos, pues resulta benéfico para su vida. Esta

representación no sólo les genera las compensaciones psíquicas que debe buscar el acto de la reparación, sino que también las identifica como órgano legitimador de la Unidad de Atención de Víctimas, y de un Gobierno que las ha reconocido y ha actuado en su favor ante la Ley.<sup>1</sup> Estos dos elementos juegan a favor de las víctimas, lo que para ellas representa el bienestar generado por los órganos de representación política.

Ya había visto en el año 2010 una versión parecida al acto *Inxilio*, pero con la participación del Presidente Juan Manuel Santos en lugar de la Primera Dama, en el Estadio Cubierto en Bogotá. Esto fue divulgado como el acto simbólico para las víctimas en los festejos del bicentenario. Contó con la presencia de varias mujeres, pero también hubo gran participación de hombres desplazados. Todo fue gestionado y financiado por la Unidad de Atención de Víctimas que el Gobierno de Santos creó para atender esta agenda, y no por un organismo artístico o cultural. En el 2012, en una conferencia de A. Restrepo en Ciudad de México, vi registros de una presentación en Medellín del 9 de abril de 2011, fecha que se decretó oficialmente para conmemorar a las víctimas. Además, se promovió públicamente la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. En ese entonces discutí con A. Restrepo el hecho de que *Inxilio* era el monumento político del gobierno de Santos sobre el tema de las víctimas, además de ser un acto mediático que él planteaba para diferenciarse de su antecesor acerca de esta agenda. A. Restrepo discrepó argumentando que era una obra de danza, no un conjunto de metal. Como si un monumento siempre fuera un asunto de materia escultórica y no un proceso de gestión sobre la representación política. Además, me insistían, que cuando hicieron el ejercicio con los desplazados "veían que caminaban y se sentían diferentes... Incluso, el mismo Presidente". Para la versión del 2013 ya me había incomodado demasiado esta acción. De hecho, no conocía nada de los procesos de montaje.

---

<sup>1</sup> La Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, conocida como la Ley 1448 del 2011 aprobada el 10 de junio del 2011, es un ejercicio de política pública que reconoce a las víctimas del conflicto armado desde 1985, mas no a aquellas del crimen organizado y el narcotráfico. La Ley contempla como reparación la restitución de tierras, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición para todos aquellos que se registren como víctimas de agentes del Estado o grupos armados ilegales en lucha armada contra el Estado, guerrillas y paramilitares. La reparación puede ser individual o colectiva. Para que una reparación sea colectiva requiere el reconocimiento de las organizaciones y agrupaciones sociales o familiares como víctimas en tanto esta entidad aglutinadora. La reparación simbólica no la reguló explícitamente la Ley, se ha promovido por dos vías: sentencia de jueces en casos particulares (a veces implicando a la Corte Interamericana) y como componente académico y de agenda cultural por la representación de la memoria de las instituciones creadas exprofeso para el posconflicto. Mucho de los ejercicios en reparación simbólica tienen que ver con la voluntad de los agentes de estas instituciones. En los componentes de acompañamiento psicológico de la pasada Ley de Verdad y Justicia en la administración de Álvaro Uribe Vélez se atendían las dimensiones emocionales y afectivas de las víctimas. Este componente disciplinar de atención afectiva sigue considerado de manera similar en esta Ley, de forma privativa o propia solo de las colectividades que son víctimas. No hay pues una directriz acerca de las emociones públicas del posconflicto, ni cuáles son los criterios de la representación y de su movilización social. Una discusión de la Ley se puede ver en: <https://www.tni.org/es/publicacion/ley-de-victimas-y-restitucion-de-tierras-en-colombia-en-contexto>



Debido que conocía desde hace poco tiempo a algunas mujeres de la Liga de Mujeres Desplazadas de Turbaco, pude ingresar a los ensayos en Cartagena. Se me informó que para la versión del 2013 se buscaba mayor presencia femenina. Además, como la invitación había convocado a las organizaciones de mujeres más importantes de la región, esto podía ser una manera de conjugar sus esfuerzos con la Unidad de Atención de Víctimas. En medio del proceso de montaje, me encontré a los artistas A. Restrepo y Mari-France Delieuvín coordinando una acción masiva y de complicada logística, entre cámaras, luces, música y seguridad para invitados importantes. En ningún momento, por lo que se me informó, la experiencia personal de cada una de las mujeres convocadas se interpeló o se trabajó colectivamente. Tampoco se tomó en cuenta para con ello definir el montaje o gestionar la manera en que se presentaban a sí mismas. Estaban allí para caminar porque sólo ellas pueden caminar como lo hace una desplazada. Nadie les preguntó si presentarse caminando era oportuno para sus disputas por la representación política. Sólo, como requerimiento del montaje ya ejecutado en el 2010 y 2011, había que recoger el testimonio de algunas de ellas para que fuera escenificado en medio de la obra. Por ello, a algunas se les pidió que participaran en un taller de escritura testimonial para ser grabadas y que pudieran escribir y leer en su propia voz su experiencia de vida. Los ensayos duraron 3 días antes de que se presentara el acto. Más que un ejercicio de construcción colectiva, cada una de las mujeres recibió órdenes de cómo debía moverse en conjunto por el espacio y cómo debía cargar el tapete rojo. En estos tres días se les entrenó para que siguieran con sus cuerpos, de manera obediente, el mapa ya trazado por el coreógrafo en la plaza pública, la explanada y el Centro de Convenciones.

Conversé con las lideresas de la Liga. Les pregunté qué estaban haciendo allí. Muchas de ellas ya eran adultas mayores y padecían de reumatismos, sabían que no podían estar de pie mucho tiempo, y menos caminar largas jornadas. De manera muy directa y sin titubear, me respondieron que pronto sería Navidad y muchas no tenían trabajo, y con los \$500 mil pesos (US\$ 250 de la época) que les estaban pagando podían hacer los festejos y conseguir regalos para los niños y niñas. Además —y en esto fue enfática una lideresa—, si participaban como organización de los actos públicos de la Unidad de Atención de Víctimas ganarían visibilidad, especialmente para la negociación que en esos días se estaba llevando a cabo: la reparación colectiva integral con la misma directora de la Unidad. "Es que así nos van a reconocer", decía una de ellas, buscando que la Unidad las considerara aliadas para la reparación. En pocas palabras, ellas no estaban allí con inocencia ni en la búsqueda de remediar artísticamente una situación vital. Estaban allí dispuestas a ser controladas por la representación artística. Se encontraban allí para aprovechar económica, política y simbólicamente su estatuto de víctima, y así generar por ellas mismas sus compensaciones, insistiendo en sus propios términos. Sin embargo, ese 16 de diciembre, cuando acabó la función y salimos a buscar los buses para ir a

Turbaco, muchas de ellas estaban llorando. Daban exclamaciones como: "¡fue una belleza!" y "¡cómo se sintió de bonito!" Muchas estaban conmovidas. Al día siguiente, con la psicóloga en la mega terapia grupal acerca de la participación en la experiencia, esta sensación de "conmoción" y "compasión" fue lo que más se manifestó. Estas emociones y su manifestación pública generaron también su sentido. Un sentido en el que lo emocional, aunque es importante para la movilización pública del reconocimiento, también ronda en lo justificatorio.

Proyectos como *Inxilio* no son excepcionales. Si bien, aunque en este caso pesa la articulación entre instituciones de la reparación a las víctimas, la presencia mediática del poder político, la creación de una coreografía masiva, la autoridad moral y la demanda legitimadora de las organizaciones de derechos humanos, más los altos costos de producción pagados por el Estado para escenificar mediáticamente, hay algo que es muy importante discutir: se asume que, en la construcción afectiva y emocional de los conflictos interpersonales y su presencia pública, la labor artística es de vital importancia. Pero no solamente en tanto acto masivo, sino también en las iniciativas de organizaciones sociales, en las labores de muchos artistas, en las de políticos, terapeutas, investigadores sociales, líderes y lideresas, hacer *algo* artístico permite generar compensaciones necesarias a la vida sensible y solidaria de las personas que enfrentan crisis hondas y dolorosas, como también gestionar su representación política. Este *algo* es de muy variado orden: grupos musicales y de teatro, educación en manualidades, gestión cultural, acciones de los movimientos sociales y, en muchos casos, producción de las obras de artistas.

En los últimos años, con la efervescencia de la memoria en Colombia dentro de la agenda pública, múltiples organizaciones sociales que trabajaban en los ámbitos de la desigualdad social se han integrado a las organizaciones y consideraciones de la reparación de las víctimas. También se sostienen esfuerzos de trabajo cultural en contextos de crisis sociales, aunque no directamente dirigidos a las víctimas del conflicto armado. Vemos un auge en la creación de instituciones académicas y culturales, y en los esfuerzos que la sociedad civil hace, considerando nociones como arte, cultura de la paz y reparación simbólica en tanto que elementos fundamentales de sus performances culturales. Aun así, la integración de las prácticas artísticas a estos procesos no es del todo clara. Hay una gran ambigüedad en las expectativas, los formatos y los mecanismos que lleva a cabo la insistencia cultural para generar compensaciones necesarias entre las personas que han sufrido tanto. En *Inxilio* aparecen inquietudes que esta disertación busca abordar, seguir y discutir de forma más extensa, pero que también configuran un campo complejo y no muy articulado bajo una política o serie de directrices claras. Es realmente efervescente y voluptuoso. Actos como *Inxilio* surgen de múltiples mecanismos, entusiasmos, genealogías, modos de hacer, posiciones políticas, disciplinas o tradiciones, historias, y financiamientos que no son necesariamente consecuentes entre sí. Sin embargo, comparten la insistencia de que las

prácticas artísticas y la cultura pueden generar compensaciones necesarias para la vida de las personas y para quienes realizan estos actos.

En esta disertación se busca generar una serie de “zonas”. Es decir, diversos abordajes de estudio que consideran varias inquietudes acerca de estos performances culturales de arte desde una perspectiva crítica. Se busca trazar un pensamiento acerca de estos cuestionamientos: ¿Cómo participan las prácticas artísticas de los procesos sociales en los contextos de crisis? ¿Cómo se comprende y se hace aprehensible la labor de lo sensible en estos procesos? ¿A qué discusión de arte se enfrentan las iniciativas que buscan operar socialmente? ¿Qué nociones se pueden integrar a la discusión crítica de estas prácticas? ¿Cómo operan y se desenvuelven estas iniciativas? ¿Cómo se argumenta su pertinencia? Y, sobre todo, si estas prácticas se producen considerando encargarse y cuidar de las situaciones complejas y de la vida de las personas involucradas. ¿Qué herramientas se pueden proponer para abordar estos ejercicios? ¿El ejercicio artístico se puede equiparar con el ejercicio de la reparación simbólica de aquellos que han sufrido con saña? Tratar de abordar estas inquietudes es el cometido de este trabajo. Y también considerar las contingencias.



## **Performance cultural de arte**

Esta disertación busca conocer ciertos haceres de algunos performances culturales de arte. Jon Mckenzie concibe a los performances culturales como un conjunto de actos, acciones, modos de hacer y acontecimientos que han sido teorizados como fuerzas o entidades que catalizan transformaciones personales o sociales (Mckenzie, 2001). Estas acciones tienen la capacidad o la eficacia de producir ciertos arreglos frente a las normas. Son como ensamblajes de actividades con el potencial para producir alteridad. Los performances culturales no sólo son actos de expresión, sino que su manifestación tiene la potencialidad de haceres particulares y concretos en las situaciones en que operan.<sup>2</sup> Es por ello que en esta disertación se analizará el término “arte” como una noción constructiva y, por lo tanto, como

---

<sup>2</sup> En *Perform or Else* (2001), Jon Mckenzie analiza las diversas aproximaciones de los estudios del performance. Reconoce que lo que ha unificado al campo de estudios interdisciplinar entre arte, teatro, danza, antropología, filosofía, etc, es la concepción misma de performance cultural. O sea estas acciones reiteradas y expresivas en la vida social. Más aún, también reconoce el campo de estudios en la administración organizacional, donde performance es considerado en español casi literalmente como desempeño. Si bien, los performances culturales tiene un desempeño porque hacen de alguna manera en el mundo, también los desempeños económicos, tecnológicos y administrativos son performances culturales. Son un conjunto de prácticas culturales. Lo que, a mi modo de ver, opera como diferencia de paradigmas entre estos ámbitos de estudios es el desdén de analizar formas de organización, producción de valor, empleo y profesionalidad como performance cultural. Y también, mucho más grave, el hecho de que se encuentra neutralizado el potencial alternativo y de producción de diferencia respecto al desempeño cooptado en la producción capitalista de plusvalor.

respuesta de una serie de performances culturales cuya organización y genealogía varía, según diferentes motivaciones, series de referencias y situaciones muy diversas.

El conjunto de prácticas artísticas que se irán discutiendo no forman parte de un campo estructurado, diferenciado y autónomo. Son más bien actos y modos de hacer que responden a los intereses y las inquietudes de diversos agentes en medio de sus posiciones y suposiciones de lo que la labor cultural puede hacer respecto a los procesos sociales. Se organizan en diversas operaciones de proyectos y talleres, y se ejecutan y experimentan de maneras distintas conforme a las relaciones interpersonales. Se encargan de asuntos tan disímiles como la ciudadanía, la educación artística o la representación del dolor en contextos muy diversos. A su vez, no corresponden a un conjunto similar de motivaciones, metodologías e historias. Pueden ser esfuerzos emanados de la sociedad civil o de instituciones públicas. Pueden gestionar sus condiciones de posibilidad mediante negociaciones entre diversas instancias. Es extenso el universo del performance cultural. Además, los regímenes de discurso que los impulsan son muy variados y dependen de la genealogía particular que enmarca a sus agentes, de las apuestas metodológicas y de la manera como se articulan con los escenarios de la academia, las artes o los derechos humanos. Pero, sobre todo, los performances culturales y las prácticas artísticas dependen de cómo se ingenia el acto que representan, ya que para una situación particular hay ciertas personas que se enfrentan a coyunturas. Por ello es que se actúa sobre la coyuntura. El cine comunitario, el graffiti, el teatro del oprimido, las artes relacionales, la terapia, el circo, los talleres de manualidades, la coreografía masiva, la fotografía estenopeica, las museologías de la memoria, la danza-terapia, las artes vivas, el arte público, la gestión cultural, el arte del performance, las iniciativas de lectura, los recorridos ecológicos, entre miles de otras más iniciativas, operan una cierta configuración que llamaré performance cultural de arte. Y estos ejemplos son los que se me ocurren de lo que conozco en Colombia. Desde su concepción de arte y cultura buscan incidir y transformar las situaciones y las personas que las experimentan. En este sentido, los conocimientos explícitos o implícitos, sensibles, cognitivos, así como los corporales, son un camino de producción reflexiva y una serie de maneras pragmáticas para hacerse cargo de la vida en común, para cuidar. Cada una de estas prácticas bien valdría una disertación.

De forma particular, esta disertación ha ido indagando en algunos casos y nociones que parecen elementos de las teatralidades y las artes visuales, y que se enfocan particularmente en los procesos del cuerpo y los haceres colectivos y personales. El performance cultural, como campo in-articulado que comparte problemas en común, plantea algunas cosas que bien pueden orientar reflexiones más extensas. Esta disertación está atenta a las relaciones somáticas, afectivas, a las relaciones empático-simpáticas, a las de género, y atiende los problemas de la subjetividad de la violencia y las formas de organización artística por proyectos y talleres. Se van discutiendo algunos casos desde una mirada del cuerpo, las

emociones, los afectos y los modos de hacer en una historia reciente de Colombia (finales de los años noventa y hasta el año 2015).

Quisiera interpretar estas iniciativas en tanto performances culturales. O sea, actos de iteración y citación que ciertos agentes construyen para configurar sus propias condiciones de posibilidad y ejecución, y al mismo tiempo, sus logros y expectativas en la medida en que se enuncian y hacen (Butler, 1993). Estos performances culturales, además de señalar lo que ya existe, funcionan para ingeniar en el mundo aquello que aparentemente nombran (Ahmed, 2004-2015; 149). Así, van configurando modos de hacer en concreto dentro de un conjunto de prácticas que, interconectadas, producen actos particulares<sup>3</sup> (De Certeau, 2000). El campo de citas y los contextos de iteración son variados, y no responden exclusivamente a los ámbitos disciplinares de las artes, el trabajo social o las ciencias sociales, aunque lo que haciendo y diciendo itera como una definición de “arte”. Las performatividades, lo haceres que producen, no sólo las palabras, sino también las prácticas, se revelan partícipes de múltiples escenarios de sentido que convocan al “arte”.

Una elocución performativa sólo puede tener éxito si repite una elocución codificada o iterativa: funciona precisamente porque cita normas y convenciones que ya existen, pero al hacerlo, opera también la diferencia. Es la posibilidad de producir ciertos efectos que hacen operar de otra manera a aquello que ya existía, o que otras cosas sean dichas de forma distinta a las formas convencionales que ya son norma (Ahmed, 2004-2015; 149). Es así que la iteración y el sistema de citas de las prácticas artísticas hacen que múltiples campos de arte puedan, al suceder en otro contexto, operar de forma diferente y alcanzar otros estatutos, conocimientos y acciones. En esta disertación se identifican estas series de iteraciones y citas, en la medida de lo posible, por medio de los verbos.

Los verbos,<sup>4</sup> cuando están en infinitivo, permiten señalar modos de hacer que se están reiterando, que implican un cuerpo en relación al movimiento y un conjunto particular de interrelaciones bajo la cualidad de la acción. Y cuando se conjugan y se connotan en acciones, permiten rastrear cómo los modos de hacer se van configurando de manera

---

<sup>3</sup> El pensamiento performativo de Michel de Certeau ha sido plenamente reconocido. Me interesa principalmente por su llamado de atención a las acciones corporales identificadas en verbos. Si bien, los haceres que aquí se indagan no hacen parte de la construcción social de la cotidianidad. Se argumenta que hacen parte de experiencias extra-cotidianas como extra-disciplinares con referencias reflexivas a la vida común, en estos operan también hacer rutinarios, repetitivos e insistentes que operan en grados de ambigüedad interpretativa acerca de sus alcances o pertinencias.

<sup>4</sup> Un verbo que se permuta en toda la escritura de esta disertación es “performar”. Si bien este es inestable en español, se usa pero aún no se reconoce como anglicismo, su uso busca remitir a una serie de haceres que van tomando forma en la medida de sus procesos y que en la escritura se llama la atención en un instante de reconocimiento. Cada una de estas acciones procesuales de hacer constituye cuerpo y subjetividad, según la acepción de Félix Guattari en *Caosmosis* (1996). Podría definirse como los haceres del performance, o lo que hace el performance. Este verbo se permuta; o sea, no se presenta en sí mismo para connotar la acción, sino que se interconecta con otros verbos que aclaran los haceres del acto o el agente nombrado.

particular. Al igual que sus orientaciones y apelaciones. Considerando su cualidad de procesos, de cuerpo que va haciendo en el espacio y el tiempo bajo un ritmo y unas concepciones, opto por los gerundios para marcar acciones que se van haciendo y los infinitivos para marcar acciones generales y abstractas. Esto es enigmático, ya que los gerundios y los infinitivos no definen el número, la persona, el tiempo o el modo. Así, cada título de fragmento en la escritura de esta disertación, cada verbo usado, devela un hacer abierto a múltiples potencialidades de acaecer en infinitas circunstancias. Pero, para el conocimiento que se busca, requiere ser connotado e informado sobre cómo operó en esta serie de particularidades que interesan. Así, cada fragmento de la escritura identifica una acción o series de acciones de los cuerpos, que requieren ser narradas para el conocimiento del caso. *Tallerear*, por ejemplo, es una performatividad muy importante para la memoria en Colombia. Pero ésta no opera igual en el ámbito de iteración y citación de la literatura como en el del trabajo social. Ahora bien, si se convoca desde las artes para llevarlas al trabajo social, y a éste se le suma la etnografía, la intersección de iteraciones y citas que se enfrentan al contexto del trabajo con las personas, se produce un tipo particular de performance cultural de arte. A este tipo de performance Pilar Riaño lo llamó “Recuerdos Metodológicos” en su trabajo de 1999. Este trabajo se indagará en el estudio de *La Piel de la Memoria*.

Las performatividades, identificadas aquí en tanto verbos, organizan una serie de actos que constituyen diversas formas de hacer en el mundo. Programas como condiciones de posibilidad. Hay ciertos haceres que, según sus condiciones, se hacen de modo diferencial, por lo que las eficacias del performance cultural emergen de forma también diferida. Cada performatividad es tratada según el ámbito de su identificación e intensificación. De esta manera, se busca dar ideas de cómo es que surge la performatividad, cómo se hace iterar y citar, y cómo opera de forma particular en la situación analizada. Cada performance cultural de arte tendrá en su acaecer una serie diferencial de performatividades que lo constituyen.

Es por ello que en una mirada transversal no es posible calificar a los casos que se indagan aquí como “arte del performance”. Esta noción se presenta más bien como una serie de iteraciones y citas acerca de formas de hacer y decir “arte”, y se tomará en cuenta respecto a la particular construcción del caso a estudiarse. Pero no como campo autónomo al cual las prácticas buscan apelar. Lo que se estudia en esta disertación no es un género artístico y su movilización social, ni tampoco cómo el arte contemporáneo hace política. Esta es más bien una disertación que aprovecha el campo de estudios del performance y concibe sus casos como performance, para analizar procesos artísticos de diversa índole. En este sentido, según la particular construcción de citas y referencias del arte y el contexto político de iteración que cada caso conciba, se analizan los performances culturales de cierto arte emergente más que el arte del performance. Estos performances culturales de arte tienen múltiples referencias de citación que exceden el campo disciplinar y profesional de las artes. Lo que gobierna al

conjunto de prácticas que aquí se reúnen no es solamente, a veces ni siquiera, la integración de sus haceres al campo diferencial de las trayectorias artísticas y autorales. En todo caso, estas prácticas son gobernadas por la insistencia y el desempeño de hacer de este *algo* artístico un *algo* que cuide la vida en la que se desenvuelve.

Precisamente, porque el acto de cuidar reúne al conjunto de preguntas que aquí se hacen, o cómo una práctica cultural puede cuidar en medio de los conflictos sociales, la red de citación que da sentido a la construcción de estos performances incluye también a las ciencias sociales, a los discursos políticos, a las instituciones de desarrollo social, así como a las culturales y a las organizaciones sociales. Es por ello que la noción de arte se entiende de manera constructiva. Cada vez que se interpela esta noción opera como aglutinadora de una serie de redes de citación que buscan hacer lo que anhelan en el contexto de la iteración, al mismo tiempo que lo comunican. Así que la trayectoria de enunciación de cada caso nombrado es de vital importancia para esta disertación. La organización del caso, como los referentes que se usan para nombrar lo que se hace y el nombrar qué hace el hacer, se analizarán por medio de las connotaciones de las palabras y ciertos usos que se les da para operar en esa situación.

Ahora bien, el contexto de iteración del performance, para el conjunto de casos, se limita a Colombia en las últimas décadas (desde 1990 a 2011), con algunas referencias a otros países latinoamericanos y a Estados Unidos. Esto tiene que ver con una decisión de orden personal y logística. Siendo colombiano, aunque he estado viviendo en el extranjero, desde hace varios años me he documentado y he estudiado los procesos culturales de la memoria y la reparación social en Colombia. Así, pude organizar una serie de materiales de primera mano. Pero, de manera personal, la discusión sobre la participación de las prácticas artísticas en los procesos sociales en Colombia me parece un campo prolífico para debatir, en el que los criterios de desempeño de las prácticas requieren abordajes interdisciplinarios con vistas a los nuevos regímenes institucionales que se enfrentarán en el posconflicto. Indagar sobre cómo citan, iteran y ejecutan procesos culturales, y las complejidades de estas construcciones en términos afectivos, emocionales y políticos, es una labor importante y pendiente. Aun así, viviendo en México, las discusiones que se enmarcan en esta disertación nos pueden llevar a pensar y considerar problemas de gran actualidad. Y también le otorgan alguna densidad a las concepciones artísticas que surgen de la intervención artística, la cual se ha potenciado en la profesionalidad de las artes en años recientes.

Uno de los haceres que más se atiende aquí es el que se refiere a las emociones y los afectos. La relación entre la eficacia emocional y afectiva, los haceres de este conjunto, y las prácticas artísticas son un tema aún muy extenso para indagar. Incluso, debido a que parece obvio que la construcción artística de una sensación la coloca como reacción dentro de los procesos sociales en medio de crisis. Este trabajo busca reconocer esos procesos como una

inquietud más que como una obiedad. Reaccionar al respecto es importante, rastreando cómo opera políticamente en la construcción de los casos y los discursos. La discusión de los haceres emocionales y afectivos ha crecido bastante en la última década. Aquí tomo la posición de no diferenciar y separar emoción de afecto. Continuando con los trabajos de Laurent Berlant (2011) y los de Sara Ahmed (2004), que deben mucho a Eve Sedgwick (2003), las emociones y los afectos no son procesos diferenciales.

Brian Massumi (2002), siguiendo a Gilles Deleuze, considera que el afecto es una potencia de los cuerpos (humanos y no humanos) que devela la capacidad de afectar como de ser afectado en situaciones de encuentro. El afecto opera en-el-medio-de (*in-between-nes*) (Gregg y Seigworth, 2010; 50). El afecto es el movimiento de las intensidades que pasan cuerpo-cuerpo entre humanos y no-humanos, entre partes del cuerpo, entre entidades materiales que circulan sobre, entre y se pegan a los cuerpos y los mundos. El afecto, desde nuestra perspectiva humana, tiene forma antropomórfica, es el nombre que le damos a las fuerzas viscerales debajo, junto, y en general, que no son conscientes en el saber explícito, pero que son también las fuerzas vitales que insisten en medio-del y junto-el saber racional (Gregg y Seigworth, 2010; 50).

Para S.Ahmed (2004-2015) estos procesos, aunque se sienten instantáneos, también están mediados por procesos históricos y fisiológicos donde la constitución del cuerpo está dada, tanto por lo que puede como por lo que ha a aprehendido del mundo. Esta mediación de la potencia es performativa. Responde y articula una serie de iteraciones y citas de comportamiento y de reacción que parecen completamente instintivas. Mientras B. Massumi (2002) concibe que el afecto es la dimensión de las intensidades que tocan los cuerpos, y las emociones son los esfuerzos de interpretación de estas intensidades, S. Ahmed considera que esta separación devela una constitutiva diferenciación entre naturaleza y sociedad. Donde el afecto sería lo natural, mientras las emociones serían sus construcciones sociales. Esta diferencia podría llevar a entender que las emociones son meramente culturales y que los afectos son fisiológicos. Y que el estudio de las reacciones, a su vez, no puede ser un mero estudio historiográfico.

En su estudio, S. Ahmed busca indagar los afectos-emociones como relaciones sociales que son transmitidas o transferidas. No es sólo porque lo sintamos, sino porque este mismo sentir produce una serie de cualidades que operan políticamente de diversas formas, como también a través de diversas manipulaciones. Ella estudia cómo las emociones se orientan a objetos que pueden ser de diversos órdenes (materialidades, o el trato objetual a una situación, cuerpo, relación o idea). Y así encuentra que estas emociones se objetualizan, se hacen reiterativas e insistentes en la construcción de opiniones y administran reacciones (Ahmed, 2004-2015). Las intensidades afectivas, en este sentido, no están libres de valores y de orientaciones en la construcción de sentidos. Están emocionalmente atravesadas por el poder,



la moral y las relaciones inter-personales. Lo que se siente no es, por lo tanto, neutral, mucho menos exclusivamente positivo. Si bien es una reacción acerca de lo que nos “está pasando”, lo que nos atraviesa, también es una manera de hacer aprehensible el mundo, y de producirlo. Podemos hacer que ciertas cosas nos pasen. Por lo tanto, las orientaciones que toma el movimiento afectivo son tan importantes para su indagación como las reacciones que produce. Las emociones son, por lo tanto, relacionales: involucran (re)acciones o relaciones de “acercamiento” o “alejamiento” con respecto a objetos. La circulación emocional provee un tipo de forma que se involucra con lo que se sabe acerca de las situaciones y de la vida en general. La emoción es lo que circula, lo que no significa que cada cual es propietario de una. La emoción es la circulación de lo que se siente. Según S. Ahmed, la emoción no es algo que se tiene sino algo que “nos pasa” (2004-2015; 30-35). La noción de impresión, según S. Ahmed, permite “explorar no [sólo] la manera en que los cuerpos son presionados por otros cuerpos, sino también cómo estas presiones se convierten en *impresiones*, sentimientos que están impregnados de ideas y valores, por más vagos o borrosos que sean (en el sentido de tener la impresión de algo) (2004-2015; 313). El estudio de las emociones y afectos es el estudio político de las impresiones. De tal manera que se reconoce la sensación y sus mediaciones como parte constitutiva de procesos extensos, en este caso, de la relación entre prácticas artísticas y procesos sociales.

Esta disertación busca dar cuenta de cómo los performances culturales de arte producen impresiones y se relacionan con dinámicas sociales más extensas. Las emociones no son transparentes, plantea S. Ahmed, y pueden suceder muchas cosas con intereses críticos “cuando no damos por sentado que siempre sabemos cómo nos sentimos, y que los sentimientos no nos pertenecen o siquiera se originan en un yo, y sólo entonces nos movemos hacia otras personas” (2004-2015; 313). En esta disertación una búsqueda importante es proveer cierta densidad afectiva a la emoción que impresiona en las prácticas artísticas que se vinculan a los procesos sociales.

Retomo la postura de S. Ahmed, en el sentido de que las afectaciones son movilizaciones de lo social. Aquello que “se siente” es un saber complejo, un saber del cuerpo que está en situación ante una serie de movimientos: por lo tanto, es un repertorio de fuerzas y de valores que permiten ir configurando criterios y decisiones de aquello que “está pasando”. Aquí el gerundio es importante. No sólo corresponde a las fuerzas que afectan, sino también a los anhelos emocionales que son plausibles de producir y de poner en el movimiento. Como plantea: “[...] el afecto no reside en un objeto o signo [como una obra de arte o una serie de prácticas], sino que es efecto de la circulación entre objetos y signos. Los signos incrementan su valor afectivo como efecto del movimiento entre ellos: mientras más signos circulan más afectivos se vuelven... *El movimiento es lo que intensifica el afecto.* (Ahmed, 2004-2015;

82,112). En el caso del estudio de *La Piel de la Memoria* esta consigna puede entenderse de manera literal.

Ahora bien, como plantea Laurent Berlant (2011), el tránsito de las formas afectivas potencia una capacidad corporal al saberse en la situación del movimiento: la intuición. En esta disertación muchas de las explicaciones que se me fueron dando sobre lo que se iba haciendo en el movimiento de los casos e ideas tienen que ver con un “se siente”. Este saber incorporado fue contrastado con demás agentes y mediante la conversación sobre “aquello que se siente”. Los criterios y decisiones de lo que se hace tienen el valor de continuar el movimiento de la intuición. Esto es vital para las reacciones que ejercen cuidado. Así, las reacciones emocionales-afectivas son saberes que orientan los performances culturales de arte. Se experimentan empatías y vulnerabilidades en la búsqueda de efectos. De hecho, en el marco de proyectos y programas de trabajo, estos saberes deben manifestarse. Y en este marco operan negociaciones de retóricas que ya no corresponden al “saber de la sensación”, sino a la construcción de discursividades que integran complicados y ambiguos motivos por los cuales se justifica y se defiende el desempeño. A estas construcciones discursivas las he llamado *narrativas redentoras*. Son un conjunto discursivo que administra la enunciación de lo que se siente y del cómo podría sentirse una emoción o un afecto. Este conjunto opera en redes complejas para construir condiciones de posibilidad que permitan desarrollar performances culturales de arte. Tal como las emociones, las narrativas redentoras son desordenadas. Están en constante movimiento, y al hacerlo, producen conjeturas que toman diversas manifestaciones de una emoción que vale la pena como compensación, íntima y pública, de la situación en conflicto o vulneración. Estas emociones y sus narrativas redentoras pueden unir, des-unir o nunca juntar, o disponer a unos “arriba” de otros, o “abajo”, uno ser a quien se le da y otros ser quienes merecen recibir. Así aparece algo correcto. Estas emociones tocan en dinámicas sociales desiguales. Y desde allí, buscan redimir algunas condiciones de subsistencia. Pero estas negociaciones de sentido y orientación sobre la acción del performance cultural de arte, de la relación entre prácticas artísticas y procesos sociales, no sólo son las que se esperan obtener. Pueden ser, incluso, tan puntuales como la satisfacción de recibir un pago por el esfuerzo de caminar, como sucede en *Inxilio*.

Los performances culturales de arte que se estudian en esta disertación son, pues, proyectos y talleres que buscan ciertas eficacias mediante la articulación de prácticas artísticas y procesos sociales. Se intenta encontrar en ellos las formas con las que movilizan afectos, emociones, ejecuciones y representaciones que cuidan.



## Zonas de Contacto

Estudiar un campo in-articulado o des-organizado de iniciativas culturales me produjo vértigo. Es por ello que la noción de “caso” es importante. Es algo que se puede tocar en la medida en que está parcialmente constituido como un cuerpo de enunciaciones y registros sobre los cuales se puede indagar por la manera en que reúnen modos de hacer y dan respuestas a situaciones de cuidado. En esta disertación se tocan de diversas formas, en diversas “Zonas de Contacto”. Aunque se indagan proyectos y talleres, algunos de los cuerpos que se tocan no corresponden a los “objetos de estudio” en estricto sentido. Algunos cuerpos son conceptuales y se tocan porque traen a la discusión elementos y herramientas, nociones y aproximaciones que plantean disyuntivas del tipo de haceres que llaman la atención. Ahora bien, este trabajo no presenta un inventario de prácticas artísticas, aunque, por un momento, un conjunto de ellas son nombradas con al afán de contextualizar y presentar algunos marcos de trabajo. Aun así, se intenta ubicar y tratar una serie de cuestiones relevantes para trazar los campos de inquietudes. Pero se ha escogido un caso relevante en la historia cultural reciente de Colombia: el proyecto *La Piel de la Memoria*. De esta forma, se organiza esta escritura-indagación en dos maneras de tocar: “Las Conjeturas” y “Las Pesquisas”.

En un primer lado, en una Zona de Las Conjeturas, se abrirá un conjunto interconectado de indicios que proveen premisas, conceptos y descripciones de algunos performances, en un sentido amplio, por medio de autores y preguntas abiertas. Allí se rastreará una apuesta a la comprensión de cómo los performances culturales se hacen prácticas de cuidado. Para ello se nombrará una serie de performances y se convocará a su análisis en el contexto colombiano. Resonando con dinámicas de otras circunstancias. Además de ubicar una extensa e interconectada red de problemas y agentes, esta zona busca proponer categorías de análisis en tanto que nociones inestables, tales como: *narrativa redentora*, *práctica artística*, *proyecto*, *taller*, *proceso social* y *artes del cuidado*.

En esta zona del pensamiento se busca hacer conjeturas. No se busca generar un sistema teórico fijo que organice y valore positiva o negativamente las aseveraciones que se pueden hacer acerca de estos performances culturales y sus efectos de cuidado en la vida de las personas. En esta disertación, aunque llena de datos y referencias, no se busca generar una afirmación categórica o de deber sobre las prácticas y performances culturales analizados. Sino inquietarlas. Ir produciendo en serie las nociones inestables, los conceptos sucios (Ahmed, 2004-2015) que funcionen como aparatos de reflexión crítica y que permitan reconstruir históricamente los casos, las preguntas e inquietudes de acuerdo a diversos indicios. Estos conceptos se asumen “sucios e inestables” porque, aunque organizan una serie de conjeturas de diversos espectros de pensamiento y generan una mirada particular

acerca de unos performances culturales, también son un arreglo de apariencias que surgen de la forma en que académicamente se estructura esta disertación. En este arreglo las nociones se tocan entre sí. Una lleva a la otra o se reitera sobre sí misma, según la serie de nociones. Es por ello que esta escritura opera a partir de la reiteración. Cuando una noción se nombra entonces lleva a otras ya dispuestas. Así, este ir y venir entre registros y referencias va dinamizando el contenido. Estas nociones no son específicamente separables como fenómenos discretos, sino que son mecanismos de inquietud aglutinados entre sí que buscan reflexionar a través de una variedad también inestable de campos de trabajo, de apreciaciones y desempeños de lo que los performances culturales pueden hacer al cuidar. Una noción no se ensucia de la otra. Es que su entidad conceptual es sucia. Al pensarse, se piensan las demás. Eso comparten estas nociones con los análisis de Sara Ahmed (2004,2015) acerca de los afectos y las emociones. Es decir, no mantienen una diferencia clara entre uno y otro, y otro. Y esto no se asume como una limitante. Sino que en el intermedio, el *in-between*, es donde se conjugan las situaciones y elementos que permiten presentar la densidad de las construcciones y la complejidad de sus haceres.

En esta condición de *debraye*<sup>5</sup> puede parecer que se pierde la línea consecutiva del argumento en algo que, al parecer, está por llegar. Siguiendo la metodología de escritura e investigación de Brian Massumi (2002), esto que está por llegar realmente está por llegar. Enfrentarse a estudiar producciones emocionales y afectivas por medio de prácticas artísticas, indagar sobre la generación de compensaciones necesarias por medio de la experimentación sensible, además de hacer aprehensibles los tránsitos de las experiencias y las intuiciones que

---

<sup>5</sup> La noción de *debraye*, galicismo ahora común en México, a mi modo de ver es muy valiosa para los estudios del performance debe diferenciarse de *diletancia*. El *debraye* refiere a una serie de conocimientos que surgen cuando “se pierde la noción del tiempo en nada en particular”. Se le asocia con “disvariar”. O sea, que la secuencialidad del pensamiento argumentativo es interrumpida por la ocurrencia de algo que no es consecuente con este pero pertinente e interconectado. Este “sólo por pasar el tiempo” permite que otras conjeturas de lo que se está pensando sean pensables permitiendo pensarle de otra manera, con otras informaciones e indicios. *Debrayar* requiere apropiarse las nuevas informaciones, indicios y conjeturas de tal manera que aunque se estiren y expandan lo suficiente éstos no pierden contingencia. Si es irruptivo, deconstructivo si se quiere, pero no es imposible. *Diletancia* en cambio refiere a aquel que hace un conocimiento sin tener la capacidad o los saberes para poderse encargar de ello. En la *diletancia* no se puede estirar y expandir el conocimiento porque no se le ha apropiado. Si en el *debraye* el conocimiento crítico surge por un consecuente y experimental camino en el por-venir (Lepecki, 2010), en la *diletancia* surge por accidente. Pero en la *diletancia* no se tiene la capacidad de encargarse de este ya sea para potenciarlo o incluso desmontarlo otra vez. La *diletancia* tiene mucho de ocurrencia, mientras el *debraye* de procrastinación. En el *debraye* a la hora de ir integrando lo que va surgiendo, uno se va entusiasmando con algo y va aplazando un otro algo, o va difiriendo cerrar un camino ya abierto. En el *debraye* siempre quedan muchas puertas creadas por las cuales ir entrando *van quedando*. Pero lo que surge como experiencia, incluso sensorial e intuitiva, como obvio epistémica, que forma el conocimiento no es tanto la ansiedad por llegar a cerrar una de tantas puertas abiertas. Pues, una lleva a otras o vuelven de otra manera sobre sí mismas. El conocimiento pues no es cerrar sino saber recorrer y saber narrar el recorrido. La forma de conocimiento *debrayante* es entonces la capacidad de relatar y narrar las derivas, entre saltos entre registro y registro, que van haciendo aprehensibles las inquietudes y nociones pero que pueden llegar a un momento de contemplación para verse su caminar. Aquí pienso en la investigación como respiración: ese estado constante, invisible, que se hace explícito para alimentar el cuerpo que no para. Pero que mantiene las puertas abiertas.

hacen que algo sea posible de hacer, y de considerar éticamente sobre las condiciones que implican estos cuidados, no es enfrentarse a un campo organizado de demostraciones de verdad. Más bien, como se espera mostrar en esta Zona de las Conjeturas, estas verdades también hacen parte de una serie de arreglos de apariencias, genealogías de ideas, contextos de enunciación y desempeño, y regímenes de autoridad valorativa. Entender para promover cómo las prácticas artísticas hacen vivible el mundo implica responder a la inquietud. Es, incluso, como propone B. Massumi, ir escribiendo algo que aún no se sabía que se pensaba (también para el mismo autor). Por lo tanto, aunque esta disertación ha llegado a algo, el movimiento de la inquietud que aquí reverbera aún tiene muchos argumentos y pensamientos, sensaciones y desempeños, a los cuales llegar. A los cuales llegaremos. Este trabajo sólo puede ser una, de tantas más, apuestas presentes y por-venir. Así que nada de lo que aquí se manifiesta tiene punto final o está cerrado a la discusión. Y claro, desde otra variedad de indicios e informaciones, otras cosas pueden ser dichas, aunque incluso yo las desconozca. Y al poder ser dichas, los criterios aquí intuitos también pueden ser revocados. Es por ello que son inestables. El cometido de esta disertación no es solucionar los problemas que se presentan a la hora de gestionar proyectos artísticos con comunidades. Sino, más bien, reunir un conjunto de inquietudes que le proveen a estos procesos cierta densidad crítica.

Es importante que los indicios sean de múltiples órdenes, que traigan pensamientos de órdenes (o desórdenes) aparentemente inusitadas. Así, no sólo de consecuencias académicamente instituidas o evidentes. Esta disertación, como performance académico, también opera en un sistema de citación e iteración. Es por ello que los estudios de los afectos, emociones y género (desde ideas de Judith Butler, Sara Ahmed, Elizabeth Povinelli, Laurent Berlant, Leo Bersani, Joan Tronto, Maurice Hamington, Kelly Olivier, Deborah Stone, Brian Massumi, etcétera), los estudios del performance (Víctor Turner, Richard Schecner, Baz Kershaw, Jon McKenzie, Michel Kirby, Suely Rolnik, Susan Leigh Foster, etcétera), los estudios extradisciplinares del arte (Brian Holmes, Boris Groys, Reinaldo Laddaga, Grant Kester, Stephen Wright, Doris Sommers), como los estudios de los procesos sociales en Colombia (Orlando Fals Borda, Arturo Escobar, Carlos Miñana, Pilar Riaño, Daniel Pécaut, Elsa Blair, etcétera), se conjugan en un red de consonancias. Una noción emergente en un autor, por ejemplo el término *proyecto* de Boris Groys, lleva a ser considerada en un conjunto de autoras y autores de diversos ámbitos de pensamiento, en este caso en los de Elizabeth Povinelli. Y así, desemboca al momento de conectar con otros de la serie, en este caso *taller*.

La “Zona de Las Conjeturas” es, pues, un experimento de pensamiento por medio de conjeturar, intuir, enredar, debrayar y reiterar nociones que considero propicias para discutir la relación entre prácticas artísticas y procesos sociales.

En la “Zona de las Pesquisas” se profundizará en el estudio de un emblemático caso en la historia cultural reciente de Colombia: *La Piel de la Memoria* (1999). Este proyecto fue realizado

por la antropóloga Pilar Riaño, la artista norteamericana Suzanne Lacy, el historiador Mauricio Hoyos, el gestor cultural William Álvarez, entre otros, y una serie de organizaciones no-gubernamentales como Corporación Región, Presencia Colombo Suiza y Comfenalco, y el apoyo de la Secretaría de Educación y la Cámara de Comercio de la ciudad, con la gestión de los líderes, líderesas y jóvenes del conflictivo Barrio Antioquia en el centro-sur de Medellín. Este proyecto ha sido un referente metodológico, político y una de las primeras acciones acerca de la memoria en Colombia, antes de la efervescencia de esta agenda. Por 10 días, un Bus-Museo recorrió las calles del Barrio Antioquia en el marco del *Festival Calles de Cultura* 1999, exhibiendo objetos de memoria de los pobladores del Barrio y conectando con las representaciones del dolor y la memoria. El Bus-Museo recorrió todo el Barrio, cosa que no había sido posible por las tensiones territoriales de los grupos armados que lo controlaban. Además, como forma de conexión emocional entre los habitantes, desconectados unos de los otros por el miedo y el terror, se escribieron cartas anónimas dirigidas a los vecinos que manifestaban la experiencia del Bus-Museo. También se hicieron obras de teatro, talleres y diversas actividades culturales. La iniciativa se gestionó por más de 2 años antes de poderse llevar a cabo, y también se generó un grupo temporal de trabajo interdisciplinar que pudo encargarse de las diversas dinámicas y cuidados que el proyecto requirió. Al terminar, el proyecto tuvo una serie de repercusiones importantes para los movimientos de derechos humanos, la memoria y también para las artes. Se imprimieron cartillas donde se promovía su metodología, se hicieron varios programas de televisión y documentales, y varios ensayos académicos han surgido desde entonces acerca del caso. En el 2011, en el Museo de Antioquia se presentó una versión de instalación-documentación del proyecto, en el marco del Encuentro de Medellín. *La Piel de la Memoria* ha sido citada múltiples veces.

En el 2004, gracias al colectivo de mujeres artistas universitarias Barbatruco, escuché por primera vez el nombre de la artista Suzanne Lacy y el del proyecto *La Piel de la Memoria* realizado en Barrio Antioquia. Me interesé mucho por las relaciones entre las prácticas artísticas y los procesos sociales que de manera particular surgían allí. El proyecto había sido relativamente notorio en los marcos del trabajo social y los derechos humanos de Medellín y Bogotá. A pesar de ello, su repercusión en el mundo del arte, a mi modo de ver, fue casi nula, excepto por la proyección de su documental en el 2006 y su exhibición del 2011 en Medellín. Aún hay artistas preocupados por estas preguntas que se sorprenden cuando les digo que investigo una participación de Suzanne Lacy en Colombia. No entienden cómo llegó al país. Barbatruco nos incitó a estudiar un libro, publicado por Lacy y la antropóloga Pilar Riaño, editado por Corporación Región un año antes (2003). Así conocí el proyecto. En muchos sentidos, lo percibía como un proyecto *sui generis*. Dinámicas del arte contemporáneo internacional, como el *performance* y el *nuevo género de arte público*, estaban siendo negociadas, gestionadas y administradas por ONGs locales para promover una serie de

actividades insertadas en la gestión de la memoria y los conflictos sociales, en un barrio con crisis de ciudadanía: Medellín a finales de la década de los noventa. Además, se presentaba el proyecto como una manera de cuidar las relaciones inter-personales por medio de actividades del arte y la memoria. No veía innovador que un artista participara en el desarrollo de talleres de derechos humanos en el marco de proyectos de intervención y cooperación internacional (cosa común en Colombia y que requiere todavía más estudio). Además, el proceso de trabajo fue representado como una obra de arte y, simultáneamente, como una metodología exitosa de gestión de procesos sociales en negociaciones y representaciones, varios años posteriores a su acaecer. Se puede entender a *La Piel de la Memoria* como un performance de tres años de duración, en primera instancia, que articula organizaciones civiles, científicos sociales, trabajadores sociales, activistas de derechos humanos, habitantes de un barrio y artistas nacionales e internacionales; una reunión de agentes como una comunidad para generar las compensaciones necesarias en relación a la memoria y el duelo. Y también, otros tantos años más de producción académica, periodística y curatorial que buscó generar una representación de la dinámica que ejerció.

Este caso, como ya se dijo, es un antecedente fundamental de las dinámicas de trabajo artístico con comunidades, además de que es un referente metodológico importante para la gestión de la reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado. Y representa uno de los primeros avances por la memoria en Colombia. En esta pesquisa se busca construir un itinerario del proceso de trabajo, la acción y divulgación que se realizó por más de 15 años entre Medellín, Los Ángeles, San Francisco y Vancouver. Esto es debido a la grata articulación de agentes de diversas trayectorias, ubicaciones geográficas, viajes y profesiones que fueron trabajando para la concepción, ejecución y representación del proyecto.

“Pesquisa” se refiere a la indagación que se hace sobre algo para averiguar una realidad. Me gusta cómo la operación de “indagar” se conecta con “pesca”. Es como aventarse, sumergirse, con ciertas herramientas a un cuerpo acuoso para capturar algo. Este cuerpo acuoso tiene su propio movimiento, su propia intensidad, lleva su propia corriente y se organiza en sus elementos, a veces de formas dispares y con corrientes contrapuestas a las cuales hay que enfrentarse. Más aún, uno quiere pescar algo de todo ello. Lo que captan mis herramientas y mi cuerpo no depende sólo de mi capacidad de injerencia, sino de cómo la circunstancia, los encuentros, los tiempos, la espera, como propio movimiento del cuerpo acuoso que es *La Piel de la Memoria*, organizan los elementos, las informaciones y los datos que me permiten pescarle.

No llegué a un total *La Piel de la Memoria*, pero gracias a que sus propias corrientes quisieron darle nombre y expresión, y a que existe un conjunto irregular de archivos, pude

ingeniar un itinerario.<sup>6</sup> La revisión que realizo del caso difiere de las otras realizadas en la última década. Sin embargo, me baso en ellas y las analizo, pero centro la atención no en el acto primordial (los 10 días de acción del Bus-Museo), sino en su proceso histórico de construcción, ejecución, interacción y representación. Cercano al análisis que Mauricio Hoyos (2001a) hace del proyecto. Planteo esto siguiendo la propuesta de la Zona de las Conjeturas para identificar sus performatividades en una itinerancia. Gracias a este conjunto documentado estudio “el irse dando el caso”. En este sentido, mi estudio tiene que ver con identificar una secuencia, series, tensiones y construcciones de procesos culturales como modos de hacer, por lo tanto, performativos (McKenzie, 2001), que se van aglutinando en una articulación de haceres y actos como experiencia particular en el Barrio Antioquia de 1996 a 2011, y que tienen como enunciación pública y caso a *La Piel de la Memoria*. Como proyecto, como conjunto de actividades, como expectativa acerca de la memoria, el duelo y las emociones, y las expectativas de hacer algo para seguir viviendo en medio del terror. Además, este itinerario se presenta en tanto una singularidad, no es sólo lo que se hizo y lo que hace *La Piel de la Memoria* sino que también atraviesa formas y experimentaciones en lo que consiste comprender, proponer e insistir que las prácticas artísticas participan de procesos de lo social y del cuidado. Siguiendo esto, aunque sí es un caso emblemático en Colombia, no estoy sugiriendo que sea ejemplar o excepcional. Es un caso que importa, que ha sido importante como referencia, pero que no es el único. Rastrear la construcción social de este campo de labores, esfuerzos y proyectos es aún una labor pendiente, aunque ya hay coordenadas para identificarlas.

Mi selección por la itinerancia de performatividades en *La Piel de la Memoria* es, especialmente, operativa. Por ejemplo, un elemento de discusión constante en la relación entre prácticas artísticas y procesos sociales es la noción misma de arte. Como se verá en la construcción histórica del caso, la serie de performances culturales de arte pasa de la noción de herramienta de taller, medio de experimentación social, *performance art*, a su representación autoral como obra de arte en una instalación. Así, el análisis sobre la injerencia artística en los procesos sociales resulta difícil si comprende de modo sustancial la noción de arte, o se unifica a la concepción de los profesionales de las artes y autores de obras de arte. Pues, como se devela en *La Piel de la Memoria*, muchos performances se dicen y se hacen cuando se interpela “arte”, y estos tienen que ver con contextos de iterabilidad y genealogías extensas de citación (más allá del campo del arte, también el social) en las que se organizan una serie de modos de hacer, mismos que son respuestas a retos vitales muy extensos. Es así que, si se quiere pensar a *La Piel de la Memoria* como arte del cuidado, hay que ir entendiendo cómo en

---

<sup>6</sup> Gracias a las polivalentes labores de análisis que hicieron Pilar Riaño, Suzanne Lacy, Mauricio Hoyos, Corporación Región y Deborah Kidd, pude re-construir (construir con lo que ellos disponen) de una secuencia tentativa de acciones y temporalidades.



el devenir de sus procesos, en sus corrientes (a veces tumultuosas y turbias, y otras, calmadas y taciturnas), se fueron encargando y procurando las relaciones interpersonales, los afectos, las emociones, los dolores, y se fueron generando acciones al respecto y múltiples formas de representarlo. Al revisar la itinerancia de las performatividades, nos damos cuenta de que, para que ciertas prácticas cuiden, incluso artísticamente, se necesita tiempo. Es, más bien, durante el proceso de irse dando los proyectos y los talleres cuando se va cuidando de múltiples maneras.

Otro ejemplo muy importante para indagar sobre la itinerancia de las performatividades es la relación entre prácticas artísticas y movilización afectiva o “sensible”. Como ya se planteó, la diferenciación discreta entre afecto, sensación, sensible y emoción impide que convergan ciertos fenómenos de la experiencia. Por ejemplo, la “arrozudez”. Esta noción sensible remite a estados, emociones (felicidad, tranquilidad, miedo, tristeza, etcétera) que están junto con pegado a reacciones inmediatas (pero históricamente construidas) del cuerpo (vellosidad, tensión estomacal, apartar la mirada, gemidos, etcétera). Muchos de los argumentos socialmente dados, a mi modo de ver, como narrativas redentoras acerca de la pertinencia de las prácticas artísticas en los procesos sociales, tienen que ver con la intuición de la producción sensible que genera el ejercicio. Es, también, un saber del cuerpo que provee argumentos con conjeturas no del todo evidentes y explicativas acerca del “por qué”. Esto también opera en *La Piel de la Memoria*, y la “arrozudez” es el mecanismo entre corporal, emocional, afectivo, psíquico, de lenguaje y modos de hacer en que se evidencia. Indagar sobre la dimensión “sensible” como experiencia y como comunicación, a veces justificación de las prácticas artísticas, requiere profundizar en sus performatividades en casos concretos. En un nivel alto de abstracción, estudiamos las retóricas y la construcción de narrativas. Esto sucede en la Zona de Conjeturas. Pero aun así, el hacer queda indeterminado. Y esta indeterminación de lo sensible es algo a ser respetado. El hecho de no encapsularlo permite múltiples aseveraciones y dinamismos. También experimentaciones. Más aún, tengo la confianza en que sí se puede rastrear su performatividad corporal como se puede rastrear su performatividad narrativa. Rastrearla nos permite identificarle, reconocerle y jugar a saber de qué trata y de qué no. Como mucha retórica justificatoria ejercita, darla por hecho y crear valor en ella. Pero, como el argumento acerca de la “arrozudez” espera ejercitar y rastrear, requiere implicar en el análisis la intuición conceptual. Hilar una serie de saberes y conceptos que pueden decirnos algo tentativo de lo que la producción sensible emerge en el caso. Más aún, seguir dejando abierta su reflexión. Para mí, este es el camino por el que podría desarrollarse la discusión que falta sobre lo que hacen las prácticas artísticas en los procesos sociales.

Por medio de la itinerancia de performatividades pretendo rastrear el hacer. Es por ello que en el análisis se conjugan técnicas, modos de hacer, pensamientos, discursos, conceptos como valores, historias y expectativas de múltiples agentes sobre lo que puede ser el arte en

medio de los procesos de lo social, en ese Medellín de finales de los años noventa. Esto implicó leer mucho y entrevistar<sup>7</sup> bastante. Aunque no con todos y todas las implicadas pude hablar. También, vi todos los materiales en el des-orden en que fueron apareciendo.

Generalmente los autores y autoras que investigan prácticas artísticas “relacionales” (Bishop, 2012; Kester, 2004; Bennett, 2005 y 2012; Sommers, 2014)<sup>8</sup> indagan sus conjeturas cuando conversan con los artistas y visitan los performances. Estructuralmente, en la investigación de las artes aparece una condición que es dada por hecho: el autor o promotor de las obras tiene la autoridad del relato de lo que pasó y de lo que trata la experimentación artística. Su saber hecho relato es, a veces, tan contingente y falto de “malentendidos” que es incluso argumento del análisis teórico. Me enfrenté con una disyuntiva importante en esta vía. Suzanne Lacy, artista y promotora generosa, no estuvo en el performance. Salió de Medellín en la mañana del mismo día en que comenzó la acción del Bus-Museo. Aunque se encargó de organizar la información, y su archivo es de los más completos del caso, esto sucedió *a posteriori* cuando gestionó, junto con Pilar Riaño, el documental del proyecto, estrenado en el 2006. Aunque su saber, como el de P. Riaño, y los demás gestores y pobladores del barrio, es fundamental. Al punto que es incuestionable su adscripción de autoría en la representación *a posteriori* que hace del caso. Pero ella no estuvo en la acción cuando se ejecutó. Ella no podría informarme de las reacciones, de las experiencias de arrojudez, de cómo se manejó y se cuidó el tenso clima de agresión violenta en el Barrio Antioquia en medio del desempeño. Todo esto lo supo a oídas, por conversaciones con los demás agentes. Así que estudiar cómo cuidó *La Piel de la Memoria* implicaba escuchar a S. Lacy, pero también indagar por otros lados. ¿Con quién más podría hablar al respecto? Es obvio para mí que con aquellos y aquellas por los cuales los esfuerzos fueron hechos, los y las que fueron cuidadas, y además, aquellos y aquellas que se esforzaron por hacerlo. Conversé con los agentes de las organizaciones, de derechos humanos, otros académicos, pobladores del barrio y muchos de los implicados en ejecutar y decidir sobre la iniciativa.

Desjerarquizar al artista, y en este caso también a la antropóloga (quien también es de vital importancia para el proyecto), como aquellos que tienen el relato fidedigno de qué fue lo que

---

<sup>7</sup> Entrevisté a Cesar Elioth Ethan, Jorge Humberto García, Luz Adriana Arcila, Sandra Zapata, Hunzaua Vargas, William López, Alejandra Gaviria, Claudia Giron, Consuelo Pabón, Luís Benitez, Elsa Blair, Yolanda Sierra, Pilar Riaño, Alejandro Castillejo, María Gamboa, Camilo Barreto. Además conversé con Suzanne Lacy, Pilar Riaño, Mauricio Hoyos, Jenny Jiménez, Andrés Arredondo, Claudia Torres, Eloisa Jaramillo, Yolanda Sierra, Lucía Sanromán, Bill Kelly Jr., Jimena Andrade, Paulina Varas, William López, María Fernanda Cartagena, Mariana Gandara, Tania Solomonoff, Adriana Salazar, Jaime Barragan, Marta Combariza, Lucía González, Janeth Arteaga, Juan Carlos Talero y Ana María Muñoz.

<sup>8</sup> Sólo he encontrado en el texto de Tom Finkelpearl *What we Made: Conversations on Art and Social Cooperation* (2013) un ejercicio donde aquellos que integran los haceres tienen capacidad de enunciación de lo que fue el proceso. Realmente este punto es uno de los más urgentes en los análisis de las prácticas artísticas vinculadas a procesos sociales desde los estudios del arte.

pasó es un paso importante para el análisis crítico de los proyectos sociales. Esto no quiere decir que no hay que entrevistarlos ni tomar en cuenta sus apreciaciones. Quiere decir que mis argumentos y los análisis se sostienen solamente en lo que “las autoras dicen”. Esto lo sabe muy bien la etnografía. Si lo que importa son los procesos relacionales que van dando forma a un conjunto de haceres y actos, pues hay que rastrearlos con aquellos implicados en el sistema relacional y al momento de ejecutar los desempeños. Este fue un cometido que se intentó llevar lo mejor posible.

Sólo dos archivos en donde se puede rastrear el caso se encuentran organizados y preservados en las lógicas institucionales: el archivo de Corporación Región de los años noventa, que fue donado a la Casa Museo de la Memoria de Medellín; y el archivo laboral de William Álvarez en Comfenalco, organizado en las computadoras de sus colegas. Encontrar la información allí fue rápido y eficiente. Así que, conforme el modo en el que suelo trabajar, tomé fotografías con mi celular para poder llevarme la información y revisarla en casa, o copié los archivos digitales. Aunque pude tomar las fotos, no fue así de ejecutivo con los demás archivos que consulté. Fueron los de Luz Adriana Arcila, líder del barrio quien aún sigue allí; Pilar Riaño, en su casa en Vancouver; y Suzanne Lacy, en su casa en Santa Mónica-California. Todo esto fue dispendioso, ya que eran viajes en el extranjero se contaba con muy poco tiempo de revisión, aunque algunos lugares los visité varias veces, además se encuentran organizados según las circunstancias de vida de sus usos. Los de P.Riaño y S.Lacy fueron tomando otras formas gracias a la película del 2006 y la exhibición del proyecto en el 2011, por lo que muchos importantes documentos están digitalizados. Primordialmente los de P.Riaño están entrecruzados por la documentación de su tesis doctoral. Los de L.A. Arcila están sedimentados según iban cayendo sobre otros nuevos documentos respecto a su trabajo social en el barrio. Además, todos los documentos, excepto los de S. Lacy, quien en su des-orden los tiene en cajas de plástico para preservarlos, se encontraban en los armarios, techos y galpones de sus casas. Por ello, los documentos se encontraban llenos de polvo. Para mí, estar en los archivos fue un asunto de intensidad. No sólo por el tiempo que llevó documentarlos en la sala de una casa en medio de un día coloquial. Sino por los flujos de afectividad que de ellos surgían. A excepción del archivo de S. Lacy, los demás archivos los descubrí con cada una de ellas. Iban conversando conmigo mientras íbamos viendo los documentos. La memoria emocional jugó un rol vital. Encontrar con P.Riaño el reloj que intercambié con Milton, quien fue un importante agente para la iniciativa, fue para mí un momento inolvidable. Los apuntes de L. A. Arcila y su pensamiento en los talleres de memoria marcaron un tipo particular de consideración de lo que era vivir en el Barrio Antioquia en medio de los años noventa. Así que el archivo tiene para mí, en esta indagación, un estatuto irregular. Ciertas cosas que encontré, que podrían no decir mucho a mis conjeturas, eran una activación del recuerdo, y además se movía una sensación y emoción. Al ver los documentos y

materiales, pasó conmigo y con ellas algo muy similar a lo que los pobladores del Barrio Antioquia descubrieron en el Bus-Museo allá en 1999. Vimos juntas a *La Piel de la Memoria*.

No sólo el ambiente se fue llenando de recuerdos sobre cómo hacer recuerdos, sino que la performatividad de la memoria se convirtió en el camino por el cual pude conocer a *La Piel de la Memoria*. También hubo otros archivos que no eran documentales. Cesar Elioth me llevó a ver su barrio. Mauricio Hoyos y Jenny Jiménez compartieron cervezas conmigo en un bar en el centro de Medellín, era la primera vez que se encontraban después de la exhibición en el Museo de Antioquia, con casi 4 años de distancia. Así, las corrientes fueron conjugando diversos saberes. Entre chismes, chanzas, comentarios, análisis académicos, vídeos, libros en pdf y largas caminatas, fui haciendo un *La Piel de la Memoria* posible. Mi archivo<sup>9</sup> es entonces una huella:

Nombrar el archivo propio es un asunto peligroso, puede sugerir que estos textos "van" juntos, y que esta correspondencia es marca de la presencia propia. Lo que ofrezco es un modelo de archivo, no como una transformación del yo en reunión de textos, sino como una "zona de contacto". Un archivo es efecto de múltiples formas de contacto, incluyendo las instituciones (bibliotecas, libros, sitios de Internet), así como representa formas cotidianas de contacto (con amigos, familias, otros, etcétera). Algunas formas de contacto se presentan y se autorizan a través de la escritura (y están enlistadas en las referencias), mientras que otras formas de contacto no van a estar, serán borradas, aunque puedan dejar su huella. En mi escritura aparecen algunas formas de contacto cotidianas: algunas historias que tal vez parezcan personales, incluso sobre mis "sentimientos". Al hacer "escritura de contacto" o escribir sobre el contacto, no sólo entretengo lo personal y lo público, lo individual y lo social, sino que muestro las maneras en las que estos ámbitos adquieren forma a través de los demás, incluso cómo se dan forma uno al otro. Así, no es que mis "sentimientos" estén en la escritura, aunque por toda mi escritura están regadas historias de cómo mi contacto con los demás me da forma. (Ahmed, 2004-2015;42).

Estos son más motivos para declarar que las aseveraciones aquí plasmadas son inestables. La manera en que S. Ahmed se refiere a su escritura y a su archivo también vale para esta disertación. Mi presencia articula el encuentro de lo que es tocado, pero a la vez aquello me toca y me lleva a otros lados. En este sentido, los archivos extensos no son sólo los documentos y fotografías de éstos que hice en los múltiples viajes, sino que también son un repertorio de experiencias compartidas que se fueron registrando y que fueron emergiendo, llamadas por la escritura de la discusión a ser comentadas en su instante de posibilidad. En esta variada formación de las experiencias se capturaron imágenes: audios, escritura etnográfica, vídeos, correos electrónicos, llamadas por skype, fotografías, citas tomadas de libros, entre otras operaciones más. En este caso, recoger, identificar, juntar, relatar y clasificar para así poder montar, exhibir y escribir es sólo posible por el recuerdo del tacto de estos

---

<sup>9</sup> En el marco de las iniciativas de la Red de Conceptualismos del Sur, de la que hago parte desde el 2008, la discusión por el archivo es neurálgica. Siguiendo los esfuerzos por conocer y activar las potencias disruptivas de ciertas prácticas culturales desde los años de las dictaduras y estados autoritarios en los 60s-70s hasta hoy, el archivo se ha convertido en artefacto político importante. Una de las principales plataformas de activación es <http://www.archivosenuso.org/> Estos archivos allí indagados también se trazan en una serie de afectaciones pasadas y presentes que organizan diversas oportunidades de movilización.

diversos materiales. Este conjunto de imágenes me enseñó que los *Haceres de las imágenes son también haceres para que una serie de actos acontezcan, son haceres de acontecimientos. El archivo es una serie de imágenes.* No solamente en aquel 1999, sino también en los encuentros que la búsqueda del pensamiento me enfrentó. Éste se convirtió, entonces, en mi principio epistémico y metodológico fundamental. Al hacerse múltiples imágenes, se van haciendo múltiples acciones que dan forma a los acontecimientos interconectados de los procesos de trabajo, y así, al tocarlos pude dar una secuencia de cómo estuvieron juntos. Frente a lo efímero del acaecer, las imágenes son sus huellas. Hallarlas es dar cuenta de algo potencial del acontecimiento, sea la naturaleza de la imagen: sonora, escrita, visual, etcétera. Las imágenes son latentes. Más aún, juegan y develan sentidos enigmáticos de acciones, gracias a las potencialidades de ser connotadas a partir de los contextos de archivos, publicaciones, testimonios y etnografías, que son donde se resguardan. Las imágenes están resguardadas en las lógicas de los archivos, publicaciones, testimonios y etnografías. Habitan dentro de estos panoramas de sentido. Lo que hago en esta disertación es desgarrarlas de ese lugar de sentido y coser una *colcha de retazos*,<sup>10</sup> de fragmentos de imágenes sacadas de su resguardo. Lo que implica ir dándoles otro resguardo, puntada tras puntada, en la organización de un texto de lectura secuencial, hacer un relato que nos informe de qué ha tratado *La Piel de la Memoria*, sus problemas, experiencias y mis intrigas.

De este modo, surgen mecanismos de construcción y discusión de las performatividades que relacionan las prácticas artísticas y los procesos sociales que se consideran en procesos históricos de trabajo. No se da por hecho que el arte hace, sino cómo se va haciendo. La revisión de la itinerancia de performatividades en *La Piel de la Memoria* sí se ve limitada a la construcción del caso. Esta indagación es operativa ya que me permite elaborar intuiciones con mayor claridad del proceso, cómo es la relación entre proyecto-taller, cómo la construcción de la noción de arte y autoría en tanto representación, cómo ciertos saberes y conocimientos de causa pueden producir cierto tipo de experiencias somáticas y afectivas, etcétera. Pero estas relaciones son las maneras en que, a mi modo de ver, se cuidó en *La Piel de la Memoria*. Faltaría, pues, indagar de forma extensa en otros casos, o incluso desmontar el análisis que he realizado para encontrar otras performatividades y otras tensiones de análisis.

La “Zona de Las Pesquisas” es, pues, un ejercicio: sumergirse, documentación, organización tentativa de la información, contextualización, intuición conceptual, construcción de itinerarios

---

<sup>10</sup> Colcha de Retazos es una metodología de trabajo comunitario que posiciona el desarrollo de imágenes, generalmente por medio del dibujo de una persona en el contexto de un taller colectivo, como una manera de articular relatos al generar interconexiones de sentidos entre una imagen y otra. De esta manera reflexiona sobre el tema en cuestión. Se revisará más adelante como una performatividad identificada e intensificada en *La Piel de la Memoria*. Aquí, la uso como metáfora. Donde coser sería también articular y organizar, y retazos son los fragmentos de sentido textual y visual que a los que he podido acceder y monto en esta escritura.

y reiteración que busca develar ciertas performatividades de la memoria, su devenir histórico y cómo operan en una cierta relación entre prácticas artísticas y procesos sociales en Colombia.

La relación de las “Zonas” no es consecuente una respecto a la otra. Representa dos reacciones acerca de las mismas inquietudes. En la primera, “Conjeturas”, se abre un espectro de nociones. En la segunda, “Pesquisas”, se sumerge lo más profundo posible en la consideración de un caso. Una y la otra se inter-conectan, no porque una es la teoría y la otra el estudio de caso. Sino porque en una y en la otra se desarrollan de maneras disímiles cuestiones transversales, lo que en cada momento da estrategias de análisis diferentes como los saberes que están por llegar. Aunque conjugan abordajes históricos y teóricos cercanos, hacen historia y teoría de manera particular. Allí se toman las cuestiones desde diversos puntos de vista, tales como: relación proyecto-taller, condiciones de posibilidad de las prácticas artísticas en procesos sociales, construcción de narrativas redentoras, relaciones empático-simpáticas, vulnerabilidad y co-dependencia, performatividades de la memoria, y cómo se cuida desde las artes. Es por ello que al final de algunos aparatos habrán pequeñas dosis en las que se apuntalarán las ideas encontradas para ir entretrejiendo y develando las intuiciones más relevantes de este trabajo.

He llamado a esta disertación “Ejercicios del Cuidado”. La noción de “ejercicio” es una categoría que ha estado presente desde el inicio de este derrotero. Es un performance, también de cita e iteración de haceres, de transformación y compensación corporal que tiene la cualidad de ser un ejercicio: uno tiene que hacerlo, o tenemos que hacerlo, para que suceda. En el sentido de que nadie puede hacer el ejercicio por uno, nadie puede hacer el ejercicio por lo otros. Hay que aprenderlo y aprehenderlo. El ejercicio es una suma de prácticas reiteradas y repetidas, organizadas bajo orientaciones y anhelos, en un repertorio en el que los cuerpos se van haciendo posibles, que uno tiene que tener la disposición de hacer. Y hacerlo. O, si no, la producción que el repertorio logra no sucede. Me interesa disponer a los performances culturales de arte en tanto ejercicios.

El “cuidado” fue, en cambio, algo que descubrí. Intenté varias nociones para saber qué era lo que estaba intuyendo. Pero ninguna llegaba a la claridad ética, la conexión afectiva, la consideración de desempeños, la discusión de criterios y la perspectiva en relación a la vida, su potencia y supervivencia, como el cuidado. Además de emerger de una serie de discusiones en el marco del feminismo contemporáneo y los estudios del desarrollo social que enriquecen mi mirada acerca de los performances culturales de arte. Que retan a los performances a una serie de inquietudes acerca de sus haceres en tanto relaciones con las personas y el mundo. Esta disertación quiere retar a los performances culturales de arte para considerar cómo se cuidan al desenvolverse, y cómo y bajo qué condiciones cuidan el mundo. Se presta particular atención cuando se tiene que encargar de las personas, los materiales y los procesos problemáticos para transformarlos en la situación en que emergen. Cuando se

procura, atiende y propone para generar las compensaciones necesarias. Además, cómo se dan las paradojas de estos esfuerzos. El cuidado es algo que se ejercita.

A partir de un repertorio denso de consideraciones, esta disertación busca también ser un ejercicio de cuidado.



# **ZONA DE LAS CONJETURAS**

## **Apertura de las inquietudes**



## I. Hacerse de una narrativa redentora <sup>11</sup>

El arte redime de la catástrofe de la experiencia —de historias individuales y colectivas— por la violencia de la reconstrucción simbólica de la experiencia... En la cultura de la redención, el pasaje hacia el arte es el ritual de trascendencia sacrificial.

Leo Bersani. *The Culture of Redemption*. (1990; págs. 97-98. Traducción propia)

En febrero del 2015, en Bogotá, mantuve una conversación con Yolanda Sierra, abogada y restauradora de bienes inmuebles y experta en legislación del patrimonio cultural. Y. Sierra me comentaba que uno de los retos más importantes para la paz en Colombia era la reparación de las víctimas del conflicto armado. Esta es una agenda que está reuniendo esfuerzos tan importantes como la implementación de la ley de Víctimas y Restitución de Tierras del año 2009, la cual ha conllevado al desarrollo de instituciones como la Unidad de Víctimas, encargada de atender y remediar el fenómeno del desplazamiento y la defensa de los derechos de aquellos que han padecido el conflicto en términos económicos, jurídicos y simbólicos. Para Y. Sierra la reparación simbólica tiene que estructurarse como eje importante, debido a que es una agenda que atiende a las emociones, los duelos y los afectos truncados, así como a las negociaciones en pro de la representación del pasado doloroso y la memoria en un posconflicto, en camino a una sociedad democrática. Avizora Y. Sierra que el trabajo artístico permite mayor versatilidad en la ejecución, a la vez que mantiene constante la articulación entre las organizaciones y las víctimas, mientras que la reparación económica y la restitución de tierras logran configurar sus condiciones de posibilidad presupuestal y jurídica a nivel local y nacional.

La reparación simbólica vendría a constituirse como el eje mediante el cual las dinámicas culturales y artísticas ejecutan actos de movilización sensible y de señalamiento, actos que permiten a las víctimas posicionarse de manera cívica frente al duelo y la memoria, y frente a la representación pública del caso y su reconocimiento jurídico. Entiendo *reparación simbólica* como una tecnología política que surge de la articulación del Estado, el gobierno, la sociedad y los movimientos sociales por un desarrollo jurídico ante los conflictos. Se trata, entonces, de un marco de ejecución de la ley en las políticas compensatorias del derecho internacional humanitario. Este marco entra en ejecución cuando hay un fallo de sentencia o cuando se articula una política pública, y toma como objetivo a algunas personas denominadas como

---

<sup>11</sup> El título refiere a una incitación de Alejandro Castillejo. Si entendemos “ilusión” como albergar esperanzas, en lo que concierne a la relación entre cultura y justicia para la transición democrática, esta ilusión se construye en las narrativas redentoras. Primeras versiones de este apartado fueron presentadas en el evento Cultura Viva, organizado por la Fundación de Museos de la Ciudad de Quito, Ecuador, en agosto del 2015 gracias al desempeño de María Fernanda Cartagena. Y también fueron presentadas en el evento de discusión crítica organizado por el Secretariado Bilingüe, el cual fue convocado por Jimena Andrade y Marco Moreno en julio del 2014 en Bogotá. Este apartado ha recibido apoyos críticos de María Fernanda Cartagena, Lucía Sanromán, Jimena Andrade, Paulina Varas y Bill Kelly Jr.

víctimas. Está articulado con otras tres ejecuciones: garantía de no repetición, reconocimiento de la justicia y reparación económica. La reparación simbólica se aplica por el Estado cuando hay una sentencia como marco y se han desarrollado simultáneamente los otros ejes mencionados. La noción de *reparación*, en este enfoque, tiene que ver con la restitución del derecho y la ciudadanía. Algo que, en efecto, tiene que ser realizado en actos que reconocen que el derecho ha sido restituido, que el suceso se comprende como crimen y que el Estado (o sus instancias) atiende la situación. La dimensión simbólica sucede cuando se hace pública una versión del relato oficial y se posiciona un signo. Por lo tanto, se convierte en una negociación entre las víctimas y el Estado que busca la representación del caso y la restitución de sus derechos. Este momento se materializa generalmente como un monumento. La cercanía de las palabras momento y monumento nos indica mucho en términos de qué memoria se está disputando. Un *momento-monumento*. La memoria de un signo que plasme la adscripción de las responsabilidades judiciales.

Más aún, el uso social que las organizaciones e instituciones hacen del término *reparación simbólica* es más complejo. Implica articularse con un tipo particular de desenvolvimiento artístico en el que la producción de experiencia sensible participa de los componentes de empoderamiento, educación popular, terapéutica y construcción de solidaridades comunitarias. Estos componentes se han venido desarrollando en Colombia mucho antes de que el término reparación simbólica apareciera como agenda ciudadana. Se trata de una historia cultural de más de 25 años<sup>12</sup> en la que los flujos entre proyectos culturales, memoria y derechos humanos tienen múltiples facetas, elaboraciones e iniciativas, lo cual ha generado un campo de interlocución entre arte, trabajo social, gestión cultural y activismo consecuente con otros desenvolvimientos latinoamericanos. Es así que la actual discusión de la reparación simbólica tiene inquietudes que van más allá de la insistencia por la representación de un

---

<sup>12</sup> Algunas de las experiencias e instancias, entre las infinitas que hay en todo Colombia, que desde hace varios años han abordado estos procesos son: el proyecto Vigías de Paz de la Facultad de Artes y la Embajada de los Países Bajos (Los testimonios del proceso se pueden consultar en <https://www.youtube.com/watch?v=H9KfUI6Ki3l>); El proyecto Disparando Cámaras Por la Paz (<http://disparandocamarasparalapaz.blogspot.com> y <http://www.ajaproject.org/gallery/elprogreso/barrio.html>). Para conocer la iniciativa internacional de AjaProject puede consultarse: <http://www.ajaproject.org>. Un documental del proceso se puede consultar en: <http://www.youtube.com/watch?v=ATJLnmlEfJY>; y el Colegio del Cuerpo, que a su vez ha realizado varias veces una acción masiva con víctimas del conflicto armado, *Inxilio: El Sendero de las Lágrimas* (2010), financiado en algunas ocasiones por la Unidad de Víctimas y con la participación del Presidente Juan Manuel Santos (Para revisar la trayectoria y el modelo pedagógico del Colegio del Cuerpo ver: <http://www.elcolegiodelcuerpo.org> y <http://www.youtube.com/watch?v=j1393DuaNgQ>). Este documental revisa el último proyecto de creación de la compañía: <http://www.youtube.com/watch?v=a27TT6Fmr8k> y un documental acerca de *Inxilio* en su versión 2010: <https://vimeo.com/31280964>). A su vez, en el campo del arte, diversas versiones del Salón Nacional de Artistas, mediados por nociones como espacio público, memoria y arte-política, han incitado a que los proyectos se inserten en comunidades, desenvuelvan actos simbólicos y generen talleres. También se han generado instituciones encargadas de esta agenda, por ejemplo, el Centro Cultural Moravia, en Medellín. Una discusión pública sobre estas agendas se puede ver en: <http://esferapublica.org/nfblog/el-arte-de-la-paz/>. Algo muy similar informa la prensa en Colombia: <http://www.noticiascaracol.com/medellin/artistas-voluntarios-le-ponen-color-la-comuna-8>

crimen y la instancia judicial, pues también tienen que ver con una demanda que da por hecho que la práctica artística genera compensaciones necesarias para la vida pacífica. En este sentido, hay un desplazamiento epistémico: el arte cambia la vida de las personas; pasa de ser algo que se aprecia por mediación de sus instituciones culturales, realizado generalmente por un autor legitimado gracias al hecho de ser artista, a ser algo que produce una cierta posibilidad de relacionarse que es anhelable, algo que incita a realizar proyectos y talleres con organizaciones de base. Y en la confianza sobre esta producción radica su importancia para las agendas de derechos humanos. Allí se imprime una cierta concepción de que la educación artística ya no se implementa como la profesionalización del artista, sino que se entiende como un ejercicio cívico de movilización cultural contra el terror. Las prácticas artísticas también vienen a configurarse como promesas de transición de una vida en conflicto a una vida más loable.



## Aproximación

En este texto realizo una aproximación a cierto régimen discursivo que opera en Colombia y que se refiere a la búsqueda de que la cultura, y ciertas prácticas artísticas, incidan en transformaciones concretas sobre las formas de vida de ciertas personas. Para ello, indagaré en mi encuentro personal con algunas situaciones referidas en una película que se estrenó en el 2014, la cual busca hacer verosímiles las prácticas artísticas en los contextos de conflicto armado. Me ubico, sobre todo, en una serie de intersticios, donde los juicios calificativos acerca de los proyectos artísticos no pueden ser abordados según reglas ya consolidadas. Al contrario, sucede que el entendimiento de los casos de conflicto social y las iniciativas artísticas proponen formas de comprensión sobre ciertas acciones discursivas donde se articulan argumentos explícitos: por qué ciertas prácticas artísticas deben realizarse en el marco del trabajo social, de la gestión de la convivencia, la terapéutica y la reflexión crítica de la vida de las personas en contextos de crisis, vidas que son configuradas por la violencia social en Colombia. Me interesan los procesos dinámicos de lo social, aquello sobre lo que Suely Rolnik (2009) llama la atención cuando se refiere a que emerge la experiencia de la vulnerabilidad y se incita, personal o colectivamente, a generar las compensaciones necesarias. Me inquietan las prácticas artísticas que buscan transformar la vida de las personas en situaciones concretas. Una situación de la cultura que siempre está abierta a la discusión y a puntos de vista divergentes.

Slavoj Zizek, en un texto llamado *¡Tú puedes!*, plantea lo siguiente:

- ‘Cuando escucho la palabra cultura echo mano de mi pistola’, se supone que dijo Goebbels.
- ‘Cuando escucho la palabra cultura, echo mano de mi libreta de cheques’, dice el cínico

productor de la película de Goddard "Le mepris". Un lema izquierdista invierte el refrán de Goebbels: 'Cuando escucho la palabra pistola, trato de buscar cultura'. La cultura, según ese lema, puede servir como una respuesta eficaz contra las armas de fuego: una irrupción de violencia es un 'pasaje al acto' originado en la ignorancia del sujeto. Pero la noción es socavada por el ascenso de lo que se podría llamar el 'racismo posmoderno', cuya característica sorprendente es su insensibilidad para la reflexión. (Zizek, 2000).

Zizek nos pone en aprietos. Cuando la experiencia del terror constituye la subjetividad de las personas y se impone el temor a los procesos de la sociabilidad, diversos agentes políticos, culturales y económicos, nombrados por Zizek como "las izquierdas", encuentran en la movilización cultural y en una práctica específica del arte una posibilidad de irrupción "eficaz" contra la violencia. Esto es plausible en diversos contextos latinoamericanos. Sin embargo, Zizek se equivoca en un punto fundamental: no hay, tal cual, una insensibilidad a la reflexión. Más bien hay unos extensos, complejos e interconectados campos y redes de discusión, trabajo y construcción de pensamiento que tratan de justificar la "intervención cultural". Esto se entiende como la conexión entre cultura y desarrollo, la animación sociocultural, el trabajo social, el giro pedagógico en el arte contemporáneo, el polémico campo de trabajo de la memoria y la reparación simbólica (efervescente en Colombia en los últimos años), el activismo altermundial, la cooperación internacional, la gestión cultural, etcétera. En América Latina somos agentes de prácticas culturales que buscan darle otra forma a la vida, una dirección y un sentido, mediante prácticas que son una serie de vectores (Sloterjik, 2000). Esto se plantea como un campo complejo que todavía requiere de sistematización, de análisis respecto a sus enunciaciones y reconocimiento crítico de sus proyectos. Dichos análisis necesitan cuestionar ejes éticos y polemizar antes de que se alabe grandilocuente y de forma positiva el esfuerzo cultural. En este apartado busco comprender un campo discursivo donde aparecen estos argumentos que funcionan como vectores, mismos que generan lo que la antropóloga Elizabeth Povinelli (2006) propone como una narrativa redentora.

Insisto, no es que no haya reflexión al respecto, de hecho, sí la hay.<sup>13</sup> Sólo que he aprendido que cuando se insiste en desinstalar los fundamentos para abrir la discusión crítica, o cuando se insiste en formular la pregunta sobre el por qué hacer ciertas prácticas artísticas es una avanzada por la convivencia, uno se tropieza con cierta actitud reacia de los interlocutores hacia el desmonte crítico. Hay un conjunto de narrativas instauradas que intento ir describiendo aquí, verdades que eluden muchas veces a la discusión concreta. A mi modo de ver, esta discusión sucede porque reproduce una serie de imaginarios sociales muy ambiguos que hablan sobre lo que el arte puede o no hacer. Una serie de discursividades que en los ámbitos académicos nos causan incomodidad, ya que por medio de estas enunciaciones se

---

<sup>13</sup> En el contexto colombiano son importantes los aportes críticos de Ana María Ochoa, Carlos Miñana, William López, Elkin Rubiano, Jaime Barragán, Sylvia Suárez, Yolanda Sierra y Fernando Escobar. Algunos de ellos están citados aquí.

hacen argumentos que operan políticamente y, a su vez, evaden el enfrentamiento categórico sobre la discusión. Esto genera una cierta idea de redención, se piensa que las prácticas artísticas pueden redimir ciertas dimensiones de la vida de las personas en conflictos armados (Bishop, 2012). Tales discursos se usan como defensa y argumentación de una moral que anula el cuestionamiento crítico hacia los desempeños de las prácticas.

No podré hacer la historia cultural de estos imaginarios aquí. Mucho menos su genealogía, lo cual implica un esfuerzo importante aún pendiente. Sólo me limitaré a contextualizarlos y a nombrarlos. Cabe aclarar que no estoy en contra de estas prácticas. Sólo me permito inquietarme ante ellas y proveerles cierta densidad crítica. En mi análisis también emergen narrativas que he decidido compartir y desarrollar. En esta descripción también pondré en juego mis imaginarios y anhelos, fundados en los repertorios conceptuales que forman mi acervo intelectual, sobre todo para abrir un posible camino de diálogo. En algunos momentos de este texto parece que doy argumentos sobre la pertinencia de las prácticas artísticas, y esto lo hago deliberadamente para reconocer el hecho de que atreverse a estudiar estas irrupciones culturales implica también estar inmerso en un campo de manifestaciones al cual pertenezco.

Por ejemplo, en el año 2014, cuando trabajaba en un proyecto público de reflexión crítica, encontré un video realizado<sup>14</sup> con material de prensa y entrevistas hechas al Faro de Oriente. Allí se observa que los públicos y los gestores de este importante proyecto en la Ciudad de México manifiestan que la intervención cultural sopesa las avanzadas de la violencia. Estando dentro de una iniciativa de la Secretaría de Cultura del D.F nos encontramos con estas verdades. Los entrevistados, jóvenes, gestores nacionales y agentes supranacionales, de manera admirable, enuncian una ecuación: gracias a los programas artísticos y culturales del Faro de Oriente, y sólo gracias a este lugar, fue posible que algunos jóvenes enfocaran sus vidas y cambiaran los comportamientos incorrectos, la ausencia de entusiasmo, la incapacidad de ascenso social, la falta de acceso a algo que llaman enteramente “cultura”, los comportamientos criminales, el consumo de drogas y la falta de conocimientos y educación por modos más correctos y bien encaminados de desarrollo social y mayores oportunidades de vida. Esta enunciación no es exclusiva de México. Casi todos los campos de trabajo que anteriormente nombré sustentan su proactividad y su necesidad de sostenibilidad económica en América Latina bajo premisas similares. Este régimen de discurso me inquieta. Definitivamente, algo con mucho entusiasmo nos pasa cuando operamos culturalmente. Me inquieto porque se dan por hecho estas maneras y prácticas culturales, la autoridad por la cual se generan, su enclave en grupos sociales “excluidos” donde la cultura, al parecer, tiene una utilidad eficaz con respecto a las avanzadas de la violencia. También me interesa saber por

---

<sup>14</sup> El video puede ser consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=k2mfAitLw4M>

qué estos nuevos comportamientos adquiridos constituyen un “mejor” estatuto moral. La impresión de Žižek nos permite reconocer algo: los campos de trabajo de la cultura, ya sea por las dificultades de la administración o por las urgencias contextuales, son excesivamente productivistas. Siempre estamos al máximo de trabajo y de proyectos. Las labores culturales y sus agentes se asumen como un constante hacer, de promoción, de ejecución e ingenio, un hacer que produce incesantemente proyectos a partir de regímenes discursivos. Tales regímenes organizan expectativas de orden moral y político que muchas veces se sobrestiman, pues se considera eficaz la experiencia de las personas ante una serie de prácticas artísticas si éstas logran redimir las situaciones de desigualdad. Hay una confianza que se da por hecho y por verdad: al convocar la representación, la capacitación técnica, la construcción simbólica, el desenvolvimiento afectivo y la manifestación emocional, las prácticas artísticas transforman el comportamiento humano. No es que no haya reflexión acerca de las prácticas artísticas y culturales, sino que la reflexión se hace por medio de una narrativa redentora. Además, a mi modo de ver, hay un afán productivista que confía en exceso en estos desarrollos, y muchas veces los argumenta retóricamente, de modo que se configuran regímenes de discurso y de valor que pocas veces pasan por el ejercicio crítico. Cierta arte siempre aparece bueno y pertinente. Tanto afán a veces no nos permite cuestionarnos sobre los valores y las expectativas que nuestros proyectos conjugan, su pertinencia y también las contradicciones que promueven. He aquí una de sus principales contradicciones: ¿Es realmente una práctica artística eficaz para redimir situaciones de conflicto interpersonal, desigualdad social, encuentro entre pares y falta de condiciones dignas de vida? Y si lo es, ¿de qué práctica artística estamos hablando? ¿En qué consiste su injerencia? La narrativa redentora insiste en generar esos argumentos y motiva políticamente sus avanzadas.



## **La Cultura como Recurso**

George Yúdice (2002), analizando el contexto norteamericano y su influencia en ciertas políticas surpranacionales de la cultura, manifiesta que desde la instauración del modelo económico neoliberal las políticas públicas de la cultura han sufrido un cambio importante: se toman como recurso necesario para injerir en el sector social. Ana María Ochoa (2003a), siguiendo el camino de G. Yúdice, encuentra que la generación de argumentos de orden civil y de opciones de vida en el arte, diferentes a los argumentos de la violencia, aparece en la política pública colombiana en los años noventa. En su análisis de proyectos musicales en

zonas rurales, como el proyecto Batuta<sup>15</sup> o el programa CREA (1992-1998) del entonces Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura),<sup>16</sup> encuentra que el desarrollo de talleres de formación y aprendizaje en instrumentos musicales se basa en propuestas sobre cómo generar una cultura de la paz en medio de zonas de conflicto armado (Ochoa, 2003a). Como sí aprender a tocar un instrumento musical fuera efectivo para que las personas no participen de las formas de sociabilidad de la violencia. Esta propuesta genera un *impasse*,<sup>17</sup> un *momentum* reflexivo que transforma la negación de hacer parte de la guerra. CREA consistía en apoyar procesos culturales regionales, manifestaciones de identidad regional, y encuentros entre diversos artistas y programas de educación artística a nivel nacional que, desde la apuesta multicultural del cambio constitucional del año 1991 y la Asamblea Nacional Constituyente, generaran opciones de vida que sopesaran las experiencias de la violencia y el miedo. El desarrollo de los talleres implicaba usar argumentos de orden moral en los que se sopesaba la experiencia de terror inducida por los agentes armados, pues la práctica artística genera “expresiones de libertad, tranquilidad, convivencia”, entre otros valores apreciables para la supervivencia en medio de conflictos armados constantes. Al respecto, A.M.Ochoa propone:

Estos escenarios que interrumpen la cotidianidad hacen visible no sólo el grado de exclusión sino también la estructura del conflicto y el tamaño del miedo. Es decir, permiten relatar no sólo algunas experiencias de violencia acalladas y tal vez así comenzar a nombrar las injusticias, sino que también, al escenificar el marco de la violencia, permiten analizarla y como tal proveen un marco para entender dinámicas desconocidas o camufladas. Hay actores armados concretos a los que hay que pedirles permiso para hacer los escenarios, hay modos de negociación con dichos actores para poderlos llevar a cabo. En ese sentido, estos escenarios permiten construir un relato allí donde no lo hay, y construir un espacio de visibilidad allí donde las calles se han quedado vacías. Breve y frágil, es verdad. Pero se pudo hacer. (Ochoa, 2003b; pág.9).

A.M.Ochoa muestra cómo una serie de discursos de intervención cultural, o sea el desarrollo de ciertas formas pedagógicas, de educación artística, de expresiones por medio de manifestaciones artísticas en comunidades azotadas por el conflicto entre pares y organizaciones armadas, generan un amplio y complejo mapa que se ha denominado cultura de la paz, y que se ha promovido en Colombia desde la instauración de la agenda de las Organizaciones de las Naciones Unidas en el año 1992. Aún hacen falta investigaciones

---

<sup>15</sup> Para ver la web de la Fundación Batuta: <http://www.fundacionbatuta.org/>

<sup>16</sup> En el año 1997 Colcultura se transformó en el Ministerio de Cultura, con lo que subió el rango del ejercicio de las políticas culturales y se marcó la diferencia entre éste y la subordinación a las políticas educativas, lo cual facilitó cierta autonomía presupuestal, de concepción y de ejecución a nivel nacional. El programa CREA fue administrado por este Ministerio hasta inicios del año 2000.

<sup>17</sup> Laurent Berlant (2011) designa "impasse" como un tiempo entramado en el que alguien o alguna situación no puede seguir adelante. Comenta: “el "impasse" es un tramo de tiempo en el que uno se mueve alrededor con la sensación de que el mundo es, a la vez, intensamente presente y enigmático, de tal manera que la actividad de las exigencias de vida toman conciencia de una absorción errante y una hipervigilancia que recoge un material que pudiera ayudar a aclarar las cosas... y coordinar las crisis melodramáticas con aquellos procesos que aún no han encontrado su género de evento” (Traducción propia).

precisas para comprender cómo incidió en Colombia la construcción política de la Cultura de la Paz durante la década de 1990. Esta construcción reorganiza los mecanismos de negociación de conflictos (tanto de la violencia política como de la social). Esta historia se complementa con diversos fenómenos paralelos: el auge de los organismos no-gubernamentales,<sup>18</sup> así como los nuevos mecanismos de la sociedad civil y los movimientos sociales; y el auge de la cooperación internacional para la negociación de los conflictos en Colombia, que abrevan de iniciativas de proyectos y talleres artísticos como mecanismos de incidencia legítima en la construcción de una sociedad civil en convivencia. Estos dos fenómenos inciden de manera directa en la ampliación y la gestión de proyectos sociales encaminados a la acción directa con las comunidades, las cuales son el escenario de vinculación para ciertos artistas con el conflicto. Al respecto, Camilo González Posso comenta:

Si se reconoce que la construcción de la paz es la opción a una crisis generalizada que caracteriza las instituciones y las relaciones en la misma sociedad, se pueden superar los esquemas impuestos por los voceros de la legítima representación o la legítima rebelión. Incluso se pueden evitar tentaciones de la burocracia de la paz que confunde sociedad civil con sociedades limitadas de ONG. Lo que se necesita en primera instancia para salir del colapso y de la sociedad violenta, es precisamente la construcción de nuevos sujetos sociales y políticos que sean capaces de redefinir las reglas para edificar una convivencia pacífica y ampliar las fronteras de bienestar y equidad (ver en: [http://www.mamacoca.org/FSMT\\_sept\\_2003/es/ebook/Compendio%20regional/Camilo\\_Gonzalez.htm](http://www.mamacoca.org/FSMT_sept_2003/es/ebook/Compendio%20regional/Camilo_Gonzalez.htm)).

La Cultura de la Paz se presenta como un panorama discursivo y de gestión de los derechos humanos que construye las coordenadas institucionales que orientan la responsabilidad social y los mecanismos de intervención, y también definen a la población objetivo y a los receptores de las intervenciones culturales sobre la violencia. Además, generan un marco de relaciones de cooperación internacional para el conflicto donde diversos tipos de inversiones e intervenciones extranjeras se articulan con diversos tipos de iniciativas colectivas, de carácter global al conflicto, o muy localizadas en coyunturas específicas; desarrolladas por entidades privadas, públicas o mixtas, con diversos tipos de temporalidades o alcances. Tal como plantea G.Yúdice (2002), siguiendo las agendas de las organizaciones supranacionales, tales como la ONU, el ejercicio de la política cultural asume una responsabilidad fundamental en Colombia: hacer que los desenvolvimientos culturales operen como recurso para mitigar la truncada sociabilidad en zonas de conflicto armado. Este marco discursivo de expectativa política sobre la cultura tendrá fuertes implicaciones en las demandas sociales que los desarrollos artísticos tendrán que asumir cuando generen procesos relacionales con comunidades en crisis. Es evidente que este marco de problemas abarca otros escenarios diferentes a la creación de procesos autorales y a la experiencia de estas propuestas mediada

---

<sup>18</sup> Las principales iniciativas (con actitud crítica) de este orden son: CINEP (<http://www.cinep.org.co/> y <http://www.programaporlapaz.cinep.org.co/>), Redepaz (<http://www.redepaz.org.co/>), Indepaz (<http://www.indepaz.org.co/>), y MAPP-OEA (<http://www.mapp-oea.org/>).



museológicamente. Los marcos discursivos antes mencionados se aprecian como un fin de utilidad cívica frente a la convivencia.

En la crítica que hace el antropólogo Carlos Miñana (2006) a las demandas de este orden, a la enseñanza artística y a los proyectos culturales, se encuentra una serie de marcos discursivos que buscan argumentar esta posibilidad. Estos agentes a los que se refiere de manera abstracta Zizek encuentran concreción en una serie de organizaciones no-gubernamentales, que por medio de la cooperación internacional y la administración de la política pública, junto con inversiones de orden económico, realizarán esfuerzos por la convivencia y la resolución de conflictos en diálogo directo con ejecuciones estatales e iniciativas particulares. C.Miñana (2005) manifiesta con preocupación que estas iniciativas se extienden por el país y abarcan campos disciplinares y de concreción de proyectos que van de un campo de la cultura, autónomo y autorregulado, antes asumido bajo criterios de desarrollo de los lenguajes artísticos preestablecidos, hacia la necesidad de responder a las expectativas de orden cívico. Este cambio hace que la ubicación de las iniciativas culturales sobre los regímenes de discurso como el de la paz, la convivencia, la resolución de conflictos y la educación popular y, en años recientes, la memoria y la reparación simbólica, se vuelva compleja.<sup>19</sup> Sin embargo, estos discursos insisten en que la profesionalidad cultural esté imbricada en asuntos que no sólo correspondan a la construcción del patrimonio cultural, el reconocimiento al desempeño artístico o la divulgación cultural, sino que sean eficaces a la hora de incidir en la vida concreta de las personas y en los desenvolvimientos éticos de sus situaciones de supervivencia.

Ahora bien, como se puede intuir con C.Miñana (2002,2005,2006), esto significa que los proyectos de las organizaciones tienen que construir grupos poblacionales objetivables bajo condiciones de pobreza, exclusión, baja incidencia de políticas públicas y acceso a la ciudadanía (educación, salud, derechos civiles), altos índices de criminalidad, víctimas del conflicto armado y falta de empleo, entre otros indicadores. Estos grupos necesitan de una administración cultural que redima lo que antes era responsabilidad de las políticas públicas del sector social. Es así, como manifiesta G.Yúdice (2002), que la cultura se configura como un recurso fundamental para la construcción de una convivencia cívica.

Tal como manifiesta Alejandro Castillejo (2015) en su estudio acerca de la reparación de las víctimas, estos discursos producen argumentos de eficacia cultural, y atraviesan imaginarios políticos que estratégicamente buscan que las iniciativas manifiesten cambios en los marcos de negociación extremadamente complejos. Todo esto bajo conversaciones particulares, y a veces locales, en las que los proyectos y talleres se manifiesten oportunos para incidir y lograr condiciones de posibilidad que les permitan seguir operando. La narrativa redentora es el ámbito de ambigüedad que legítimamente busca afirmar, mediante la opinión y la enunciación,

---

<sup>19</sup> Tal como lo ha manifestado en varias ocasiones la abogada Yolanda Sierra. Ver <https://vimeo.com/93219225>

la pertinencia (manifestada con altos grados de retórica y poca concreción en la explicación) de cómo operan las dinámicas y prácticas. Esto no es gratuito o irresponsable, sino constitutivo de formas sociales de conversación y construcción de valor que eluden cierta concreción y especificidad para poder generar plataformas valorativas y operativas extensas. Donde importa la instauración de las creencias de agentes autorizados en pautar la línea que, al parecer, hace de lo artístico un ámbito incuestionable de efectividad. Estos discursos autorizados operan en múltiples espacios de trabajo y entre los agentes posicionados, de manera interconectada, en el extenso campo de interrelaciones en el mundo del arte. Se requeriría de múltiples estudios de caso para comprender de qué manera las nociones de paz, convivencia, experiencia estética y cultura generan un amplio marco de negociaciones entre las organizaciones y las comunidades con el fin de generar inversiones conceptuales, económicas y de capital humano, y así poder hacer realidad este fenómeno. El discurso de la eficacia en el arte es constructivista, ambiguo y polivalente. Determinarlo implica una energía que supera lo que este trabajo puede hacer por ahora. Es por ello que me concentraré en cómo se generan varios regímenes de representación de estos intereses en algunas enunciaciones que conjugan entusiasmo, pertinencia y legitimidad. Sólo para intuir marcos de indagación que tendremos que seguir elaborando.



### **[ Dosis. La Cultura como Recurso.**

La cultura pensada como recurso se presenta como un panorama geopolítico. De este modo, los haceres de la cultura tienen ahora el deber de sopesar procesos de lo social que antes no le correspondían. Por ejemplo, en Colombia, desde mediados de la década de 1990 algunas labores culturales, organizadas como talleres y cercanas a la educación artística, se orientaron a sopesar la sociabilidad y la permanencia del miedo. Desde entonces han aparecido un campo de discursos y prácticas que buscan cierta eficacia cultural.]



### ***Mateo*, la película y sus circunstancias**

Me interesa vincular una película con mi objetivo de analizar los discursos artísticos que recuperan la relación entre las prácticas artísticas y el conflicto social. Esta película se llama *Mateo*.<sup>20</sup> Fue realizada por María Gamboa a partir de una investigación de los proyectos culturales que se hicieron en el Magdalena Medio Colombiano con jóvenes vinculados a organizaciones sociales en contextos de violencia. Desde el año 2007, M.Gamboa documenta

---

<sup>20</sup> El trailer se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=kgtPOeef-bMn>

iniciativas de jóvenes que transforman su vida y redimen su situación vital gracias a la participación en organizaciones culturales, y gracias a la mediación del Programa de Desarrollo y Paz en el Magdalena Medio. En el año 2010, ya con un guión realizado por Adriana Arjona, M.Gamboa se concentró particularmente en el proyecto de la mexicana Yolanda Concejo y su pareja, el italiano Guido Ripamonti, el cual surgió a partir del teatro comunitario con jóvenes pobres o víctimas del extenso conflicto armado paramilitar en Barrancabermeja, lugar donde hubo un festival internacional: La Carpa por la Paz. La película reactiva una forma de representación ya común en la historia cultural colombiana: el actor natural.<sup>21</sup> Cada uno de los actores que dan cuerpo a los personajes de la narrativa tiene una edad diferente, vive en esa región, y se vincula a las iniciativas de teatro comunitario de Y.Concejo y G. Ripamonti, en el Centro Cultural Horizonte-Ciudadela Educativa<sup>22</sup> desde hace varios años. Cada uno de ellos puede hacer posible lo que anhela la narrativa redentora de las prácticas artísticas, porque su propia vida ha sido marcada por la experiencia que se busca hacer aprehensible. Ya sea porque todos ellos han pasado por los talleres o por las iniciativas de organización comunitaria, cada uno de los implicados en los roles actorales tiene dos experiencias: sus vidas están marcadas por estos derroteros del miedo y el terror, y gracias a la práctica artística organizada por talleres han desenvuelto posibilidades artísticas de manifestación y entrenamiento. Así, su incorporación, su encarnación en la puesta en escena de la narración, provee verosimilitud. Además, ya saben actuar.

El documento de presentación de la película dice:

En medio de "Colombia Respira Paz", estará la historia de Mateo, un joven de 16 años que cobra para darle a su tío cuotas extorsivas a los comerciantes de Barrancabermeja, debido a que su tío es un jefe criminal. La mamá de Mateo desaprueba estas actividades, pero por necesidad acepta el dinero que él trae a casa. Para mostrar su valor, Mateo accede a infiltrarse en un grupo de teatro para cumplir la misión de exponer las actividades políticas que realizan sus miembros. A

---

<sup>21</sup> El actor natural es, tal vez, el mecanismo más común de representación de la realidad social en las prácticas artísticas, escénicas y cinematográficas colombianas, desde finales de la década de los ochenta. Siempre trabajando con personas que viven las situaciones para ser narradas en las producciones, los artistas convocan así una verosimilitud a su relato, manifestada en que lo que se expresa hace parte de la vida de quien lo representa. Así, la mediación propia que realiza el dispositivo artístico gana una cierta capacidad moral de manifestar interpretaciones ecuanímes. Actores naturales se pueden encontrar en las producciones de Víctor Gaviria, Teatro La Candelaria, Mapa Teatro, Colegio del Cuerpo, entre otros. El actor natural desarrolla un particular tipo de performance, en el que vida propia y representación en el mecanismo artístico se conectan de una manera casi evidente y directa. Casi, porque la construcción de los relatos no es testimonial, aunque requieren de identificar las dinámicas de vida que serán narradas y que los seleccionados pueden representar de manera ecuaníme por ser parte de su vida propia. Pero no se presenta su vida propia en sí misma, como si uno se narrará o contará una experiencia personal por medio de la construcción de relatos según mis criterios, juicios y valores. Sino que representa una construcción provista por un otro, el autor, que identifica algo de aquel seleccionado como un material y registro pertinente y verosímil para lo que quiere componer y significar. El actor natural actúa, ya sea de sí mismo o de un personaje construido, pero no se presenta a sí mismo en la escena artística. No propone ni compone los mecanismos de representación de lo que considera de sí mismo. Esto es labor del autor-artista. Agradezco a Antonio Prieto el llamado de atención sobre este proceso.

<sup>22</sup> La web del proyecto es <http://www.etpbarranca.org/comunicacion/index-es.html>

medida que se empieza a fascinar con el estilo de vida del grupo, su tío le exige con vehemencia obtener información para incriminar a los actores. Mateo debe tomar decisiones bajo una presión cada vez mayor. A través de esta historia, basada en experiencias reales, Mateo y su mamá encuentran la dignidad cuando se enfrentan a las estructuras establecidas del conflicto armado en Colombia. *Mateo* es, sin duda, una película completamente acorde con la campaña, es una historia que invita a la reconciliación, que nace de las entrañas del conflicto que ha azotado al país. *Mateo* está basada en hechos reales, es el producto de una larga investigación hecha por María Gamboa, la cual inició en el 2007 en el Magdalena Medio Colombiano para indagar sobre la prevención de la entrada de adolescentes al conflicto armado. (Tomado de [http://www.lbv.co/velvet\\_voice/mateo/com002\\_mateo\\_respira\\_en\\_paz\\_prensa\\_web.html](http://www.lbv.co/velvet_voice/mateo/com002_mateo_respira_en_paz_prensa_web.html))

La película trata la historia de Mateo. Él es un joven sin muchas oportunidades económicas y sociales, es pobre, vive en el Magdalena medio y, además, su tío es paramilitar. Su madre no gana suficiente para poderlo mantener, por eso su tío lo contrata o lo incluye dentro de las filas de una organización paramilitar que le da mucho más dinero del que él y su madre podrían ganar en otros empleos. En realidad, lo que le interesa al tío es que Mateo se inserte dentro de un grupo de teatro juvenil para que le informe qué es lo que hace este grupo. A Mateo le pasó algo muy interesante. Él tiene que informar si los actores del grupo de teatro son o no son agentes políticos, como si toda avanzada de lo simbólico y lo sensible fuera partidaria dentro de una geopolítica de bandas y grupos enfrentados. Pero Mateo, poco a poco, se empieza a “sensibilizar” gracias a todos los ejercicios dramáticos de actuación y expresión corporal que se desarrollan dentro del grupo de teatro.

Es interesante que la película de M.Gamboa fue presentada en el marco de cooperación internacional creado por las Naciones Unidas para Colombia, el cual se llama “Colombia Respira Paz”, y tiene como objetivo la transformación de la vida de las personas para que vivan en Paz mediante prácticas culturales. Como me comentó M.Gamboa (Gutiérrez, Entrevista a María Gamboa, Agosto 2015), ella realizó la investigación por sus propios medios y se articuló con organizaciones de base de la pastoral social que trabajan desde hace más de 20 años en la región. Esta es una inquietud personal que se desenvuelve para ella en la comprensión de qué es lo que logran estas iniciativas culturales con los jóvenes en marcos de conflicto armado, vía la búsqueda de la compasión y la redención. Tras varios años de insistencia personal, autofinanciada, M.Gamboa da cuenta de una serie de iniciativas articuladas bajo organizaciones no gubernamentales que no sólo se hacen red en términos culturales, o de iniciativas artísticas. Estas iniciativas también son esfuerzos y persistencias, *endurance* como lo plantearía en inglés E.Povinelli (2011). Toman formas de economía sustentable, asambleas de mujeres, bancos de inversión comunitaria y muchas propuestas de educación para jóvenes en temas de derechos humanos y convivencia. Son proyectos que se ven siempre amenazados por los agentes del conflicto armado. Donde la vida de los miembros corre constante peligro y saboteo. Proyectos en los que tienen que encarar de frente a estos agentes armados, muchas veces poniendo su vida en peligro.

En ese marco, M.Gamboa decidió configurar un relato para tratar de unificar las experiencias de las que hizo parte. En la película, las mujeres madres logran generar asociaciones de empleo sustentable por medio de negocios de comida y lavado de ropa, a la vez que tienen que lograr ciertas condiciones de trabajo digno en medio de una azotada economía de cuotas impuestas por los agentes paramilitares, según el relato de la película presentado por el mismo hermano de la mujer y madre perseverante de Mateo. Hay un guiño dramático para comentar que los agentes del conflicto no son sujetos en el margen de la solidaridad y la familiaridad local, sino que son nombres propios, personas conocidas, con los cuales se negocia de frente. Aun así, el centro denso del relato es que Mateo, en medio de estas configuraciones familiares y emocionales, empieza a ser afectado por la producción artística de un grupo de teatro al cual debe traicionar, pues tiene que informar sobre los comportamientos incorrectos según la moral administrada por la hegemonía paramilitar (el consumo de drogas y la homosexualidad). Este relato, en el momento de haber sido concretado por los autores de la película, es apoyado evidentemente por los agentes de intervención social supraestatales. Ellos encuentran en él una coherencia y una divulgación de lo que siempre están intentado legitimar como acto de intervención. Es por ello que dan su respaldo *a posteriori*.

No es claro, ni en el argumento de la película ni en el proyecto de la ONU, qué se entiende por paz. Este concepto opera ambiguamente, tampoco tiene que ver con el comportamiento correcto en medio de un conflicto imperante, y mucho menos en el sentido de cómo es que las prácticas culturales ejercen la transformación en la vida social. Como plantea A.Castillejo (2015) estas ambigüedades conceptuales no son gratuitas. En realidad son esfuerzos de negociación para la representación y la administración de la eficacia en los que cualquier indicador afectivo o sociométrico viene a participar, dentro de marcos interpretativos difusos, a la hora de configurar condiciones de posibilidad y ejecución de los proyectos y prácticas. Lo que me parece sugestivo e interesante de este tipo de producción, aparte de que es una película sumamente franca por los supuestos que maneja, y que la directora asume con total responsabilidad para condensar experiencias complejas e interconectadas, es cómo se argumenta que la inserción de una práctica cultural en un contexto de violencia genera las compensaciones necesarias para que los ciudadanos encuentren opciones o estilos de vida diferentes a los del conflicto. ¿Cómo las prácticas culturales logran que los ciudadanos se “sensibilicen”? ¿Cómo participa la sensibilidad en un *ethos* de violencia? No es claro. La película no genera esa argumentación, sólo manifiesta una interpretación ecuánime y puntual de las iniciativas que se pudieron documentar.

Como si aquellos vinculados a los conflictos no manifestaran un tipo de sensibilidad, se asume que toda sensibilidad (por no decir toda avanzada artística) provista por proyectos de intervención social es, de antemano, correcta, sensata y necesaria para que las personas cambien de estilo de vida. Como si sobrevivir en contextos de terror fuera un asunto de estilo

de vida que uno puede cambiar pasando por la experiencia de hacerse poeta o teatrero. Como si la inevitable participación en una vida social marcada por la violencia fuera un asunto de estilo de vida. Como si uno pudiera decidir su participación en una subjetividad que funda la experiencia del terror y la violencia contextual tal como elegir un par de zapatos. Además, pareciera que la participación de esta experiencia fuera exclusiva de aquellos que son pobres y viven lejos (sobre todo en el campo y en los márgenes de las ciudades). Cambiar de estilo de vida es cambiar de comportamiento común, prescrito como violento, por otro reflexivo y considerado correcto, donde ciertos valores de convivencia se postulan como requerimiento de una abstracta paz en contraposición a la moral hegemónica paramilitar (en el caso de la película).

En una escena de la película, Mateo, quien ejecuta y performa todo el repertorio de masculinidad paramilitar (gafas, gorra, moto y dinero en mano), está sólo en el salón comunal del barrio con el sacerdote-tallerista del grupo de teatro. Sí, un sacerdote. Los agentes religiosos y de la pastoral social son muy importantes en la mediación de conflictos, en el fortalecimiento de opción de empleo y el desarrollo social e instauración de morales anhelables en la zona y en el país. El mediador, mientras conversaba con Mateo sobre los densos nudos emocionales a los que se enfrenta (entre traidor y colega, hijo y pobre, sin que el mediador lo sepa todo aún), le pide que tome el lugar de aquel al que se refiere con displicencia. Que se ponga en los zapatos del otro. Que realice, performe una producción empático-simpática. Mateo, al principio reacio, lo va haciendo, y en la medida en que el acto se va desarrollando, se va dando cuenta de que sus opiniones sobre el que critica carecen de fundamento y no atienden la situación vital. Así, Mateo se va poniendo en jaque a la hora de sopesar lo que minutos antes había opinado, eso que orientaba sus acciones, con la experiencia ahora engendrada en su cuerpo. Se va abriendo a una nueva afectividad. Más aún, entra en un instante de crisis. Esta nueva sensibilidad que está emergiendo lo incomoda al punto de no poder soportarla más, por lo que Mateo asume que esta producción afectiva, ahora contaminada en su cuerpo, es una avanzada coqueta y maricona del mediador sobre él. Entonces, reacciona según una masculinidad viril (ligada al marco moral paramilitar), insulta al mediador y abandona el lugar de la experiencia. Vuelve a la cartografía hegemónica instaurada en su cuerpo. El mediador calla y le permite irse. Más aún, como plantearía Suely Rolnik (2006b), el virus afectivo ya ha sido inoculado. A tal punto que es sólo cuestión de tiempo para que germine. Mucha de esta germinación tiene que ver con que se enamora de una chica que participa en el grupo de teatro, y ella se enamora un poco de él. Esta condición le permite afianzar su heterosexualidad ante un coqueteo con una mujer que lo aprecia, gracias a la apertura provista por el performance y el virus inoculado. Todo esto le da confort. Así, su deseo lo hace continuar rondando el grupo de teatro donde la apertura ya es inevitable. Y el amor aparece como promesa.

Mateo vive una experiencia sensible, entra en un espacio de experimentación teatral y ahí se da cuenta de su cuerpo, conoce otra posible sensibilidad, y también da cuenta de las circunstancias económicas y políticas en las cuales está ubicado, y eso lo pone en jaque frente a las circunstancias de malestar o de la experiencia con saña. Pero, sobre todo, es importante recalcar que mientras esto va sucediendo, él teme irse "mariconeando"<sup>23</sup> como lo postula la hegemonía paramilitar. Como si el propio estatuto de su masculinidad se fuera cuestionando a la hora de tener que interactuar de modo sensible con otros hombres del taller, algunos explícitamente homosexuales. Sin embargo, Mateo está redimido por la promesa amorosa de la mujer. Además, más importante aún, abandona el circuito de relaciones interpersonales del grupo paramilitar y comienza a acercarse más a su madre, al grupo de teatro mediante una relación de sana amistad, y al sacerdote de la comunidad. Al final, todos ellos son quienes ponen el pellejo para defender a Mateo ante el jefe paramilitar y sacarlo del negocio extorsivo.

En la película, Mateo reflexiona sobre las configuraciones históricas y sociales por las cuales tiene que sobrevivir. O sea, él se vuelve una persona "sensible" (como si no lo hubiera sido antes del grupo de teatro), y al volverse una persona "sensible" se asume, en el argumento de la película, que se da cuenta de que puede abandonar el conflicto. ¿Es posible abandonar la experiencia íntima de conflicto que desborda la comprensión y que está imbricada en las prácticas de supervivencia de una sociabilidad local? Puede que Mateo tome posición frente a su tío, la masculinidad hegemónica y paramilitar (o sea, el malo), y abandone esa forma de vida para acercarse a la de su madre, mujer ya de por sí "sensible" y trabajadora honrada (o sea, la buena). Pero esto no anula para nada que la vida social que habita y seguirá habitando Mateo esté imbricada en unas formas de poder y administración del terror, una geopolítica del control y la intimidación, una subjetividad paramilitar si se quiere, a la que tendrá que hacerle frente y acomodar en su cotidianidad para, al menos, seguir sobreviviendo. Esto no es un asunto de elección. De lo contrario, tendría que migrar.

Me confesó M. Gamboa (Gutiérrez, Entrevista a María Gamboa, Agosto 2015) que llegó a filmar una escena sugestiva pero que decidió no incluirla en la versión final de la película: luego de que Mateo aceptara que había traicionado a sus amigos del grupo de teatro, lo cual

---

<sup>23</sup> En el trabajo de Ana Laura Ramírez, en los proyectos de lectura con jóvenes en Ciudad Juárez (desde 2010), algunos chicos heterosexuales vinculados a bandas criminales están implicados. No necesariamente como agentes armados, pero sí integrados en la sociabilidad de estos agentes. Ella reconoce que una cualidad de la construcción de género que ellos realizan tiene que ver con la imposibilidad de integrar formas denominadas "femeninas de sensibilidad", como la compasión o la caricia, pues esto reta al estatuto patriarcal de sociabilidad. En su escritura, Ana Laura concibe esta condición así: "es difícil ser hombre en el barrio". No es que los chicos no se reconozcan en estas sensaciones, calificadas como femeninas. Es que las sensaciones aparecen en el amor romántico. Es que su libre desenvolvimiento está censurado por unas expectativas de ser "hombre" que no permiten el flujo y movimiento de estos afectos. Una manera de censurarlos es impugnarlos como lo femenino en lo masculino, como lo "marica", o lo que en México se denomina la "jotería".

conllevaría al desplazamiento de un miembro del grupo por la amenaza paramilitar debido a sus “malos” comportamientos, y justo cuando estaba intentando alejarse de su tío y su negocio extorsivo, su tío decide amenazarlo. En ese momento, el sacerdote, su madre y los miembros del grupo de teatro se enfrentan al líder paramilitar. Logran persuadirlo y Mateo sale ileso. Lo que no incluye M. Gamboa en la película es que después de este enfrentamiento Mateo y su madre deciden huir, desplazarse lejos de su ciudad y del circuito de solidaridad. El terror es tan grande que, frente a la constatación de represalias, la mejor opción es desplazarse. M. Gamboa me confesó que deseaba no incluir esta escena porque, de hecho, espera que la irrupción cultural y las formas de organización comunitaria sean una respuesta efectiva que no ceda ante el terror. Un afecto que sea efectivo. Quiere que los espectadores de la película encontremos en estos procesos una esperanza. De otra forma, tal vez a Mateo le tocaría lo que a la gran mayoría de los colombianos nos ha tocado: aunque veamos no sabemos nada y guardamos silencio, deliberadamente ignoramos, o huimos, o negociamos con estos agentes de poder por el acceso al empleo y a las condiciones mínimas de vida.

Entonces, ¿qué es lo que puede hacer la práctica artística? Lo que he podido intuir de estas narrativas redentoras es que buscan comentar y hacer público que las prácticas culturales insertan un tipo de afectividad anhelable, en contraposición a unas cartografías hegemónicas de comportamiento del terror. Se intuye que atravesar la experiencia artística en el marco del taller provee un ámbito de aprehensión donde otras formas de comprensión y reflexión, diferentes a las inevitables, son germinadas. Y así, los agentes producen un espacio y un tiempo de inquietud, y de conversación entre pares, que hace a lo inevitable no tan obligatorio. Esto implica hacerse parte de esfuerzos colectivos, sacar tiempo y espacio para vincularse a las iniciativas, al grupo de teatro o a las organizaciones comunitarias donde la confianza prevalece pero sigue siendo frágil.

Es importante para la película que en el momento en el que Mateo confiesa la traición se produce entre los colegas del grupo de teatro una decepción y una rabia, emociones problemáticas. Uno de los suyos tuvo que huir porque, ahora que es uno de ellos, los ha traicionado. Entonces, el mediador-sacerdote decide reunirlos en la noche en el mismo lugar de experimentación escénica para generar una plataforma de interacción y de manifestación respecto a estos afectos reactivos. Según me comentó en conversación Camilo Barreto, director artístico de la película, esta escena requería generar un dispositivo estético que mediara una conversación difícil para los personajes y que fuera potente para los espectadores de la película. Se reunieron a oscuras, formando un círculo en el mismo salón comunal, alrededor de un foco de luz colgado del techo y articulado escultóricamente a un botellón de plástico con agua hasta la mitad. Este mecanismo, tipo péndulo, era movido gracias al impulso que cada uno de los personajes le daba mientras corría en círculos



alrededor del centro. El movimiento generó un flujo de luz y sombra al mismo tiempo que los cuerpos se desplazaban constantemente.

El ejercicio consistió en que cada vez que el botellón llegaba a las manos de los personajes, ellos debían manifestar en una palabra lo que les producía esta sensación reactiva. Activados corporalmente por el movimiento físico de correr y la sensación truncada, se enfrentaban al *momentum* del encuentro con la luz,<sup>24</sup> y comentaban lo que instantáneamente les produjo la situación performativa. Así, la elaboración de la incomodidad y el dolor pasa a ser mediada, según buscaban los talleristas de los actores naturales de la película, por una manifestación reflexiva que se aleja del habitual manejo de los conflictos, en los que las personas se dejan llevar por el odio y el resentimiento con saña. Mateo, quien no participa de este ejercicio, es convocado tiempo después a otra dinámica. Él debe enfrentarse en silencio ante un paredón de los miembros del grupo de teatro. Él frente a ellos, ahora que su deseo es compartir la vitalidad con ellos, motivo por el cual los encara, debe soportar todo lo que ellos tienen que decirle. Cada uno de los teatreros ya ha pasado por la situación estética y reflexiva ya descrita. Así que manifiestan una enunciación ya mediada, ya comprendida, donde también se han puesto en los zapatos de Mateo. Mantienen una relación empático-simpática. Después de decirle lo que reflexivamente han pensado de él, evidentemente lo perdonan. Mateo ha pasado el ritual de iniciación que ahora lo hace miembro de la manada de teatreros, aunque todos, incluyendo a Mateo, saben de las implicaciones concretas sobre el desplazamiento del amigo traicionado. En este ritual, Mateo se redime. Así, esta práctica artística se narra como ese mecanismo necesario, ese recurso que permite la instauración de una convivencia anhelable.

El ejercicio de encarar es fundamental para la resolución de conflictos de este grupo cultural. Fui convocado a encarar ya que había ejercido una participación incómoda y molesta ante el Festival Carpa por la Paz en Barrancabermeja, en septiembre del 2012, pues hice comentarios incisivos públicamente que tensionaban la buena voluntad del evento, sobre todo frente al uso parcial y ambiguo de la noción de paz y de convivencia, y a la instrumentalización ideológica

---

<sup>24</sup> Cuando fui convocado en septiembre del 2012 al Festival Carpa por la Paz, en Barrancabermeja, junto con la comitiva mexicana, G. Ripamonti nos pidió hacer a cada convocado una presentación personal, en la noche ante una fogata. Cada uno de nosotros debió reunirse ante el calor del fuego y la luz, en una de por sí calurosa noche del Magdalena Medio, junto con el aire tóxico de la refinería de petróleo de la ciudad (uno de los motivos por el cual es un centro de conflicto armado), a manifestar nuestros anhelos para el festival, y cómo seríamos cada uno capaces de lograr algo importante allí. Según me comentaron en ese entonces, reunirse bajo la luz en la noche oscura es un acontecimiento reiterado del tallerismo del Centro Cultural Horizonte. Allí, ante la luz, me decían los chicos miembros del grupo de teatro, es cuando más honestos eran los unos con los otros frente a los conflictos interpersonales. Generalmente, como en la película, la reunión ante la luz está acompañada por un repertorio musical, de tambores o marimbas, que ponen a los cuerpos en situación emocional.

del arte (según coordenadas del teatro obrero italiano de la década de los setenta<sup>25</sup>). Fui convocado a un grupo cerrado donde se me manifestaban las expresiones y enunciaciones que surgían de mi particular vinculación. Debía guardar silencio. Así lo hice. Cuando se había sido dicho todo lo que se me tenía que decir, generalmente argumentando que no veía el bienestar de lo que este proyecto estaba haciendo y tratando de convencerme para sumarme a la línea de acción, pedí derecho a réplica. En vez de responder que sí creía en la acción, cosa que me inquietaba y me producía duda porque también estaba emocionado de tanta efervescencia entre acciones y talleres, visitas y conversaciones, y asumiendo mi lugar como extranjero (total, me iba en pocos días para no volver), decidí no sumarme a la línea y aprovechar esta situación para que se me informara más profundamente sobre sus argumentos, y tal vez abrir un espacio de inquietud entre los organizadores. Volví a ser deliberadamente reactivo, más no grosero.

El costo fue alto. Aunque esta experiencia fue la que me ha permitido dar cuenta, ahora, de las narrativas redentoras que trato de explicar aquí. En ese momento la reactividad de mi comportamiento conllevó a mi silencio y a una incomodidad general que costó mi aislamiento del proceso y del grupo. G. Ripamonti ordenó que se me sacará de las actividades y las obligaciones a las que había sido convocado. Lamentablemente, la inquietud que anhelaba, también como agente partícipe como ellos mismos, no surgió. Pensándolo en la distancia creo que esto pasó porque mis enunciaciones las había formulado desde una actitud de incredulidad. Desde una actitud inquisidora que los forzaba a darme argumentos de impacto concretos y evidentes. Algo que ni siquiera podría ahora demostrar fehacientemente. Afecto que minaba, retaba, la inestable fragilidad y la gran ambigüedad de los argumentos de una eficacia artística ante los líderes políticos, la inversión institucional y la prensa local (que estaban ansiosos de creer en ella). Mi actitud reacia me enseñó que esta ambigüedad opera políticamente, pero a su vez destruyó cualquier tipo de interlocución y diálogo constructivo. Siguiendo a Sara Ahmed (2014), hice parte haciendo no-parte, un *willful*, un voluntarioso testarudo que se esforzó por no cumplir el mandato de creencia que aquella narrativa redentora daba por hecho y demandaba. Aquel que se empeñó en poner en la escena pública del Festival la incertidumbre de una serie de discursos ya dados por verdad, en los cuales se quiere creer.

---

<sup>25</sup> Planteo esto porque gran parte de los artistas visitantes, amigos de antaño de G. Ripamonti, venían de formarse en un tipo de teatro comunitario activista conforme la situación de los obreros italianos en la década de los setenta. Expresiones como el teatro físico y el uso de las máscaras eran usadas para generar conversaciones colectivas acerca de nuestro necesario camino político, dándolo por hecho. El Festival congregó por dos semanas presentaciones nocturnas de estas producciones en una acalorada carpa de circo, conjugando con talleres para jóvenes de varias regiones del Magdalena Medio, ollas comunitarias para las tres comidas diarias y mesas de diálogo de las que, por un instante, hice parte.

Lo evidente frente a la anulación de mi enunciación, además de los costos personales que significó alejarme de los agentes culturales que me invitaron a participar (hasta el día de hoy), es que en medio de la persistencia y el entusiasmo, en medio de la efervescencia productivista, aunque se planeen espacios de conversación aparentemente críticos, a veces las narrativas redentoras pasan por un *impasse* que no soporta su desmantelamiento. Esto dispone una angustia difícil de manejar. Aquello inefable que se busca tomar como argumento para seguir insistiendo en las prácticas artísticas en estos contextos llega a hacerse en el camino de la creencia. Y esto es constitutivo de una cierta verdad por la cual los mismos agentes dan sentido a su hacer en el mundo. Y también a sus vidas. Es así que, aunque se quiera pensar y conversar sobre las coordenadas discursivas de las prácticas artísticas, sí genera una gran angustia desinstalarlas.

Mi actitud y mis enunciaciones ante el Festival Carpa por La Paz, fundadas en una gran sensación de inseguridad de mi parte respecto al hecho de encargarse del conflicto con ética y de su legítima pertinencia, se orientaron a un desmantelamiento inquisidor. Quería que se me informara por qué las prácticas artísticas sopesan la violencia entre las personas de forma concreta y evidente. Que se me demostrara eso. Al encontrarlas, en ese entonces las nombraba así en mi escritura etnográfica: "respuestas vacías", y me volví más inquisidor. Las respuestas que se me dieron entonces ya no eran de la opinión personal, eran de la prensa, programas de televisión local e informes de gestión. Aún así me seguían pareciendo vacías. Aún más testarudo me puse (¡qué cansado fue!). Al poco tiempo, cuando me di cuenta de la gran inestabilidad que producían mis enunciaciones públicas, los enredos diplomáticos con agentes locales y la confusión entre los más jóvenes (que ya no sabían si estaban haciendo lo correcto), me callé. Y acepté que me callaran. Callar fue lo correcto. La reflexión que anhelaba no iba a suceder.

La práctica artística no aparecía como elitista o incorrecta, en todas las discursividades que se me entregaban aparecía como oportuna y necesaria. Pertinente. Días después de haber acabado el evento y afuera de Barrancabermeja, en la conversación con agentes locales por skype, les pregunté si les parecía pertinente. Su respuesta fue esclarecedora: ellas tampoco sabían. Pero sentían que el hecho de hacer prácticas artísticas era lo oportuno frente a los conflictos en el territorio. Aún así, explícitamente dicho, no sabían decirme el por qué. Sin embargo, conversamos mucho tiempo acerca del tema. Una idea surgió, pero después de mucha conversación: los agentes del conflicto consideran la cultura como una avanzada que no tiene nada que ver con el conflicto mismo. Hacer algo cultural no activa o desactiva el conflicto armado. A no ser que se metan directamente en la denuncia o la representación de estos agentes. Más aún, frente a la pregunta que plantea si podría la práctica artística generar compensaciones necesarias en las personas, la respuesta nos eludía a todas en la charla. No sabían responder, pero sentían. Allí surgió una interesante reflexión: la inquietud que habitaba

no era diferente a la de ellas, en términos de reflexión o ambigüedad. Pero, conforme mi condición de extranjero e investigador iba demandando argumentos, ellas tenían que solucionar (en el día a día) un quehacer profesional con los argumentos que genera la sensación de pertinencia de este hacer en una realidad dolorosa. Su esfuerzo no sólo buscaba tratar de explicarse esta discusión sobre las prácticas artísticas, sino que buscaba hacerlo *encargándose*. No sólo para sí mismas, sino también de manera pública y entre los chicos de los talleres. Tenían que generar condiciones de posibilidad, tanto económicas como de pensamiento y legitimidad pública, para hacer aquello que sentían posible. Así, pues, la narrativa redentora es la reflexión y la justificación pública, como discurso, de algo que se siente, se intuye (Berlant, 2011), que logra redimir del conflicto armado por medio de las prácticas culturales. Esta narrativa surge de una operación de sentido (literalmente) en la que la evidencia de esta redención se negocia para superar la ambigüedad entre lo que se sabe y se siente (corporalmente e inteléticamente), junto con lo que hace posible narrarlo. La narrativa redentora es un esfuerzo interpretativo muy complejo, cansado e inseguro que busca explicar algo del hacer artístico en el mundo que se sabe y se siente, pero que cuesta mucho comunicar explícitamente. En tanto que es un esfuerzo también es una negociación. La narrativa redentora opera sociológicamente, inter-agentes e inter-instituciones (culturales o no), como argumento y como señalamiento de justificación que permite negociar las condiciones de posibilidad para ejecutar las prácticas y la administración de los desempeños.

¿Qué podría ser lo reactivo a mi testaruda, inoportuna, ambiciosa e incrédula enunciación en el Festival Carpa por la Paz? Creo que al intentar dismantelar la narrativa redentora por medio de la pregunta por la evidencia y la explicación, y al no quedarme con la primera respuesta que surge de la opinión personal, no sólo se dismantelaba el esfuerzo por la operación de sentido, sino también el esfuerzo por la legitimidad, la negociación (económica y simbólica) y la justificación que hacía existir al Festival como posible y pertinente. En este caso, mi enunciación no era reprimida sólo porque fuera un testarudo académico que quería reflexionar sobre algo difícil, sino porque era inoportuno para los acuerdos y las condiciones de posibilidad del proyecto. Dismantelar una narrativa redentora implica retar prejuicios y exponer los mecanismos que sostienen discursiva y performativamente los actos de su enunciación. Para encontrar una narrativa redentora sólo hay que preguntarle a los agentes de las prácticas culturales por qué hacen lo que hacen más de dos veces: una vez, para que surja la opinión reflexiva; otra, para que se expongan los argumentos; y otras veces más, para que se desvelen las tácitas operaciones de sentido que proveen argumentos y los esfuerzos que los hacen posibles. Es un ejercicio cansado de incredulidad donde hay que aprender a reaccionar sobre las emociones complicadas. Aunque, como me dijo al respecto Mariana Gandara, curadora del Museo Universitario del Chopo: "[...] de tanto preguntar, al final, se llega a la respuesta de que es porque yo lo siento y lo dije".

Algo muy similar pasó en la Cumbre Mundial de Arte y Cultura para la Paz en Colombia, evento realizado en Bogotá en abril del 2015, organizado por la Alcaldía Mayor de Bogotá, El instituto de las Artes, la Corporación Colombiana de Teatro y otros agentes nacionales. Allí se convocó por casi 7 días a muchísimos agentes culturales, nacionales e internacionales, y muchos artistas y académicos hicimos parte del evento. En esta plataforma decidí no tomar una actitud reactiva sino una conciliadora que, incluso, me permitió realizar conversaciones desde el confort con agentes regionales y administradores culturales sobre estos temas. Lo que más me preocupó fue que en la organización conceptual de las mesas no se manifestó un ejercicio crítico frente a estas prácticas artísticas. Casi todo lo que pude apreciar era adulatorio. El escritor Fernando Vallejo dispuso de toda reactividad en el primer día del evento: se manifestó públicamente como un no creyente de la narrativa redentora que nos convocaba.<sup>26</sup> Armó escándalo. La reacción ante su presentación fue, siendo consecuente con el afecto que él dispuso, incómoda. Aunque el activista y administrador público José Antequera intentó generar una conversación y una pregunta inquietante, a la hora de indagar sobre qué opciones les quedan a los hijos que son víctimas del conflicto (siendo Antequera uno de ellos), F.Vallejo respondió que por favor no se reprodujeran. Más allá de concordar o no con lo que plantea F.Vallejo, lo que sucedió es que los agentes culturales se indignaron. Si bien es cierto que F.Vallejo no desarrolló unos argumentos claros del porqué no creer en las narrativas redentoras, sí se concentró en atacar cualquier élite política tanto de izquierda como de derecha. El público del evento se sentía inseguro. No guardaban ofensas al escritor y tampoco ponían en un panorama más amplio la enunciación. La posición de las personas con las que conversé era infranqueable: F.Vallejo se equivoca, el arte tiene todo para contribuir a la paz en Colombia. (Ya olvidé cuantas veces he escuchado esa misma enunciación. Esta investigación es para tratar de saber que es ese "todo").

En este escenario se me recomendó ver la película *Mateo* porque allí, me manifestaban, está un ejemplo claro de que sí se puede. La película fue presentada como una, entre tantas, experiencias significativas. Fue así que me reencontré con mi vivencia de años antes en Barrancabermeja. Días después de cerrar la Cumbre, manifestada como una reunión multitudinaria y cívica sin precedentes en el país, cuando nos pidieron los textos de nuestras intervenciones se nos comunicó que los organizadores habían realizado una relatoría, y que a su vez habían redactado una carta en voz de todos nosotros para la entonces mesa de negociaciones de la Habana con las FARC. Se nos pidió firmar. Así lo hice. Aunque no con comodidad. Un párrafo de la carta me inquietó:

Estuvimos debatiendo sobre la cultura, el arte y la pedagogía para la paz. Fue un acontecimiento que *conmovió* la opinión. Estuvimos sin movernos, escuchándonos y reconociéndonos, esta vez, como sujetos de la paz y de la justicia social desde la cultura y el arte. Hablamos de manera polifónica, con las palabras y con las imágenes, con la voz y con el cuerpo, con los discursos y

---

<sup>26</sup> El video de la presentación puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=7GtA2RRZoE8>

los cantos. *Las grandes ideas fueron para clamar por una cultura de paz, para poner todo el talento, la sensibilidad, la creatividad, la poesía, el teatro, los colores, las formas y los cantos al servicio de un mejor estar, de un mejor vivir, de un buen vivir, de un vivir en paz, de una justicia social llena de creación en el arte y en la ciencia, llena de memoria y de futuro. Paralelamente a la Cumbre, la ciudadanía pudo acceder a decenas de obras de arte en las cuales los artistas y las víctimas plasmaron su testimonio sobre el dolor y la esperanza. (Carta de la Cumbre Mundial de Arte y Cultura para la Paz en Colombia dirigida a las Mesas de Negociación de la Paz en la Habana; 2015. Cursivas mías)*

A parte de la evidente exigencia de que la cultura sea un recurso más para la generación de la paz en Colombia, y que sea considerada en las negociaciones en un cierto lenguaje adulatorio (lo cual sí asumí que habría que apoyar), la carta no manifiesta ninguna contradicción. El arte y la cultura, en sí mismos, no conforman un eje problemático habitado por contradicciones, de hecho, son una solución. La situación F.Vallejo no es manifestada como elemento de aprendizaje crítico de las prácticas. Tal vez no es necesario comentar el asunto en la carta dirigida a las mesas de negociación de La Habana. Más aún, lo que resulta sorprendente, es que la narrativa redentora que asume al arte como parte íntegra de una cultura de la paz se asume sin ningún aprendizaje crítico o, al menos, alguna reflexión de la experiencia de la Cumbre que deba ser informada a los negociantes, sobre todo para que lo dispongan en un panorama de sentido político (o al menos práctico). Que les den luz de cómo asumir la cultura como recurso para la paz en la complejidad de sus negociaciones. Parece que el talento, la sensibilidad, el color, la polifonía, la poesía, el cuerpo, los discursos, los cantos de todos nosotros juntos manifiestan las grandes y necesarias ideas para la paz y un mejor vivir. La vida llena de creación en el arte es una vida anhelable. Esta carta no necesitaba una Cumbre de reflexión para ser escrita de esta manera, pero es claro que la inversión económica y simbólica, de asistencia y movilización social que se hizo, fue para proveerle legitimidad a un discurso de antemano proscrito, el cual genera una forma de representación política en las mesas de paz de la Habana.

Ahora bien, el ejercicio de legitimidad que la Cumbre da a la narrativa redentora sobre el hecho de que el arte tiene todo que hacer por la paz, tal como manifiesta la carta, es plausible de enunciación porque el “acontecimiento nos conmovió”. Tal como manifesté en la misma Cumbre, una de las grandes limitaciones para sumarse a una perspectiva crítica es que nos cuesta mucho darnos cuenta de que el ejercicio de la política, incluso la política pública en general, es profundamente emocional. Desenvuelve lo que M. Nausbaum (2013) llama emociones públicas. En la tensión entre lo democrático y sus formas ecuanímes de representación, operamos en cierta indefinición crítica en el manejo de las emociones públicas. Lo sensible se sopesa en la indeterminación donde cualquier agenda proscrita puede ser manifestada y, por la emoción, justificada como correcta.

Claro que estábamos conmovidos. No había presenciado una reunión multitudinaria de esfuerzos culturales por la paz de esta manera. Más aún, como manifiesta la carta, esto no fue

necesariamente dirigido a que “las grandes ideas clamaran una Cultura de la Paz”. Muchos ni siquiera nos referimos a esta dimensión discursiva. Claro está que en la inmediata interpretación que encontré en la Cumbre, cultura de la paz remite directamente a que la cultura es ese camino afectivo-efectivo que tiene todo qué hacer por la paz. Un círculo de enunciación que ronda en la tautología. No incumbe necesariamente a las formas de institucionalización, instrumentalización y administración, y gestión política que invitan a las organizaciones locales para participar en ámbitos de negociación nacional y de cooperación internacional. Tampoco a lo que se refiere cuando se dice *desarrollar* la cultura. Esto no lo soluciona aquí la narrativa redentora. Generalmente la narrativa no manifiesta o da avanzadas de forma explícita acerca de la gestión de condiciones de posibilidad, simbólicas y económicas, de la práctica por la cual es sustrato y justificación. Esto es fundamental: enuncia algo cultural de la paz y la vida para hacer existir en el mundo las condiciones de la existencia de este algo y sus beneficios. La narrativa redentora es un performance. En el momento en que se dice, se hace existir porque crea las condiciones de su existencia (Butler, 1993; Ahmed, 2003-2015). Pero lo que dice no trata sobre las condiciones que la hacen existir. En realidad, habla de los valores y las emociones fundamentales a las que nombran: entusiasmo, pertinencia y legitimidad para un “mejor vivir”.

Hay un punto importante que recalcar acerca de las emociones. En mi entrevista con María Gamboa en agosto del 2015, ella insistía en que la sensibilidad tiene todo por hacer en el posconflicto. Siguiendo a Laurent Berlant (2011) y a Sara Ahmed (2003-2015), las emociones hacen parte de la construcción de lo público, incluso de manera constitutiva, incluso para poder potenciar representaciones coherentes o incoherentes con lo que supuestamente debe “sentir” la nación, por ende cada uno de nosotros. Lo que opera en la enunciación de M.Gamboa es precisamente este reconocimiento como parte integral de la reparación a las víctimas y agentes armados (Ahmed, 2003-2015:330). Incluso, opera otro elemento aún más importante en el sustrato del esfuerzo para nombrar lo sensible: me comentaba que, aunque se sabe que la emoción importa, no se reflexiona sobre ella. No se habla del esfuerzo artístico y la forma en que salva la vida de chicos como Mateo. Como si emoción y práctica artística fueran una misma línea de argumentación. Por medio del performance de la narrativa redentora se opera en una ambigüedad reflexiva sobre esta línea. Así bien, aunque las políticas compensatorias y los mecanismos sociales de las organizaciones se la han pasado “emocionando” a la sociedad en el conflicto armado, la sensibilidad parece que opera como un margen opuesto a la vida en conflicto, no como parte del conflicto en sí. Así que quienes “sienten por ser quienes son” (mujeres, niños, artistas, terapeutas, sacerdotes, talleristas, etcétera), y aquellos que han “aprendido a sentir” (agentes armados reinsertados, víctimas, líderes sociales, población objetivo de proyectos sociales en general), no sólo son el opuesto al conflicto, sino que al “sentirse” proveen el camino para La Paz (en mayúsculas, por

corresponder el sentir legal y legítimo que debe moralmente sentir la nación, o todo colombiano, por efecto). La defensa del sentimiento, emoción y afecto, en el contexto incesante del conflicto y el terror metido en el cuerpo, no puede nombrar cómo también las emociones pueden ser "cruels".

Por ejemplo la victimización, que es algo más allá (políticamente hablando) del reconocimiento jurídico y legal de la víctima, opera como una incesante angustia que hace ser a la víctima coherente con aquello que la compensa. Como me decía una mujer, víctima de la Liga de Mujeres Desplazadas en Turbaco, acerca del trabajo con las psicólogas de la Unidad de Víctimas: "es que si no la ven a usted sufrir, no le creen que es víctima". Si bien la angustia es nombrada como una emoción mala, siguiendo a L.Berlant, habría que preguntarse cuándo esta crueldad es oportuna para la política o cuándo las emociones buenas operan de forma dolorosa para el ejercicio de la reparación y La Paz. S.Ahmed plantea que "La angustia se vuelve un *acercamiento a los objetos* en vez de, como el miedo, *producirse por el acercamiento de un objeto*. Éste deslizamiento entre miedo y angustia se ve afectado por el pasar de largo del objeto" (2003-2015; pág.111). Lo que angustiaba a la líderesa era precisamente el paso del acontecimiento en el que tenía que ser solamente víctima sufriente. En el momento en que tenía que demostrar el dolor ante la institución administradora de la reparación, ella se angustiaba. No necesariamente le angustiaba el dolor que ya tenía en su cuerpo cuando me hablaba. Le angustiaba que si la institución no le creía que ese dolor era verdadero, iba a sentir que las compensaciones que la reparación promete se esfumarían de su vida. Es por ello que era enfática en las demandas de garantías. Pero, aunque ya estuviera registrada en la base de datos de víctimas, por la impresión que tenía acerca del manejo de la reparación, sentía que tenía que seguir imputando la importancia de su dolor. Y esto era precisamente lo que le angustiaba y la hacía estar alerta. Este "estar alerta" es productivo políticamente. Es aquello que la potencia a seguir insistiendo de frente a la administración de la reparación. Pero está fundado en la angustia, no del dolor sentido por la agresión, sino por el ejercicio público de su compensación. Entonces, las emociones no pueden ser tomadas a la ligera, mucho menos con absoluta positividad. Para ello, antes deben ser reflexionadas.



**[ Dosis.** La narrativa redentora de las iniciativas.

En la película *Mateo* se experimenta la narración de un conjunto de discursos, saberes, haceres y opiniones públicas en la que se insiste que las prácticas culturales tienen cierta eficacia frente a la participación de los jóvenes en la violencia. Esta narración es redentora y se funda en una serie de importantes intuiciones y sentimientos que buscan articular su eficacia. Además, aparece en diversas instancias, proyectos, discusiones y eventos públicos. Cuando se toma una actitud inquisidora frente a esta serie de narraciones se devela una cierta



ambigüedad que surge por los temas que tratan las narrativas redentoras, y también opera una angustia causada por tratar de desmantelarlas. ]



## **Imaginarios y afectos problematizantes**

Aquí hay una serie de imaginarios políticos, como nos plantea A. Castillejo (2015), complejos y no circunscritos a una narrativa especificada o contrastada con otros casos, sino a una narrativa polivalente y de uso circunstancial, retórico y estratégico, muy importante para defender cierto arte en comunidades:

1. Las prácticas artísticas son buenas, desarrolladas en contextos de trabajo social y cultural, porque hacen a la gente sentir (como si antes de estas intervenciones no hubieran sentido).
2. Que la gente sienta es muy importante para que se dé cuenta qué coyunturas de orden social, económico y político afectan sus cuerpos. Sólo sentir, al parecer, transforma las vidas.
3. Hay que promover más arte relacionado con mecanismos de compensación de la violencia, porque eso genera modos de vida diferentes a la violencia.
4. La vida cultural, sensible, y de formas de organización comunitaria, al parecer, no tendría nada que ver con la vida del conflicto armado. Es su opuesto. Da la impresión que la redime.

La práctica artística en contextos comunitarios, que le da una especificidad conceptual y performativa de intervención social sobre los conflictos sociales, se opera como una narrativa redentora (Povinelli, 2006). Esto no sólo le corresponde a la película *Mateo*, sino a un imaginario social del arte bastante extenso. Este tipo de argumentos acerca de la sensibilidad serán también el sustrato sobre la legitimidad del proyecto *La Piel de la Memoria* desarrollado en Barrio Antioquia en 1999, y analizado en la Zona de Pesquisas de esta disertación. Las cuatro características ya mencionadas vendrían a conformar un conjunto particular de discurso, ya que buscan generar enunciaciones y representaciones que atienden más a los procesos de interacción social entre personas, en contextos determinados por la violencia, agrupados como una población objetivo a la que se le insiste en la transformación de sus comportamientos (“errados”), o se le previene de habitarlos, y se le dispone al quehacer artístico para que condense esta experiencia y cumpla con esta demanda moral (ver más adelante sobre la virtud en el cuidado y la cultura de la autoayuda). El hecho de obrar como ámbito de la manifestación de lo que ya ha sido inoculado. No es gratuito que los implicados en los proyectos sean considerados infantes, jóvenes o mujeres pobres y habitantes de los márgenes de las ciudades, y que esto sea lo que articula la representación de aquellos por los

cuales es útil la práctica artística, ya que ellos son los excluidos. Esta discusión no remite a considerar al campo del arte en extenso, ni mucho menos reúne toda insistencia de la relación arte-cultura, más bien es un artefacto histórico configurado en la historia social reciente de Colombia, y de otros países de América Latina,<sup>27</sup> que traza las trayectorias de las organizaciones no gubernamentales, los movimientos sociales, y cierta cultura política del arte, cuya preocupación encuentra útil y necesaria la intervención artística en contextos específicos como forma de consolidación de valores de convivencia.<sup>28</sup> En este sentido, para generar estos análisis no me remito al arte en general, ni siquiera al arte contemporáneo, sino a unos mecanismos particulares basados en regímenes axiológicos que encuentran, en las personas que transitan y atraviesan ciertas formas de experimentación y creación artística, una cierta reflexión afectiva de orden positivo frente a las coyunturas que les atraviesan los cuerpos.

En la película *Mateo* hay una constatación fundamental que para muchos de nosotros parece obvia: Mateo y todo el grupo de teatro, en ningún momento del relato, realizan o presentan una obra de teatro. No hay tal cual una obra de arte *en sí*. En cambio, constantemente están en una casa comunal, tallereando en horarios extra clase. Explícitamente para M. Gamboa, como lo es para los gestores de la Carpa por la Paz y su programa en el Centro Cultural Horizonte de Barrancabermeja, es en el taller donde se generan las condiciones sociales de reflexión y trabajo sobre las condiciones de vida. Incluso, en el momento en el que llega a concretarse una obra de teatro para presentarse públicamente, como lo reconocí en el año 2012, la obra resulta una textura colectiva en la que los jóvenes se presentan como agentes de reflexión

---

<sup>27</sup> A diferencia de América Latina, en los Estados Unidos e Inglaterra la efervescencia del sentido social, del recurso de la cultura, toma como referente la noción de *engage*. Podría traducir el término como “compromiso”, pero esto no representaría su uso social en esas instituciones culturales. En vez de generar proyectos comunitarios como propuestas de movilización ciudadana, *engage* se concibe como que las instituciones artísticas ya fundadas vayan a generar sus programas educativos y sus dinámicas con los grupos sociales que no participan de sus agendas en tanto que públicos. Es decir, generalmente los no blancos y de bajos ingresos. *Engage* se traduciría más como “engranar”. Lo que en América Latina llamaríamos “formación de públicos”. El régimen de la cultura como recurso implica a las instituciones norteamericanas e inglesas para que se dinamicen con otros grupos sociales, no necesariamente a la creación de ONGs. Para profundizar en el tema se puede ver el simposio *Engage Now!* del Museo Hammer, en Los Ángeles: <http://hammer.ucla.edu/engage-more-now/> Los videos se encuentran en: <http://hammer.ucla.edu/watch-and-listen/> Son importantes las aproximaciones y creencias de Shannon Jackson (2011) al respecto. Otro término complicado es el de *outreach*, que se puede traducir como “superación”, pero que en la agenda de las Organizaciones No Gubernamentales opera más como “compensación” en el marco de políticas de responsabilidad civil: actos de ejecución compensatoria sobre acciones empresariales que pasan por “actos de benevolencia” cuando son requerimientos legales. Agradezco a Antonio Prieto y Lucia Sanromán estas indicaciones.

<sup>28</sup> Uno de los antecedentes dentro de las apuestas del arte contemporáneo en estos temas fue InSite. Este programa curatorial entre San Diego y Tijuana, realizado por más de una década, proponía proyectos artísticos para tratar temas de importancia pública en espacios públicos para la frontera entre México y Estados Unidos, hechos por artistas connotados internacionalmente. Bastante bibliografía ha tratado a InSite como arte público, obras de autores que generan reflexiones públicas. En el año 2014, Lucia Sanromán realizó una retrospectiva de la serie de iniciativas en La Tallera, Cuernavaca. Se pueden consultar todos estos materiales en: <http://insite.org.mx/wp/insite/> y <http://www.saps-latallera.org/saps/insite/>

social para que su comunidad cuestione la situación que están representando. En este sentido, las producciones que realizan no son simplemente obras que analizan situaciones de lo social, sino mecanismos de generación de colectividades y experimentación artística que producen cuestionamientos de orden político ya predispuestos. Cuando toman forma escénica lo hacen para condensar y manifestar lo que el proceso ha desenvuelto, eso que requiere comunicarse para una reflexión social más general. Son la manifestación de lo inoculado buscando contaminar aún más su virus. Más que una investigación sobre la forma en sí misma buscando cierta política, ésta aparece supeditada a constituirse en mediación social. El taller es la práctica principal de muchas de las iniciativas artísticas y sociales. Lo fue también para *La Piel de la Memoria* en 1999, organizado por medio de experiencias etnográficas y experimentación de la memoria social y afectiva de los objetos.

En la descripción que hice de la película y de Mateo es claro que no aparece el análisis formal de una obra de teatro y su vinculación con la política, sino el agenciamiento (que se asume y se da por hecho) que logra el tallerismo artístico como mediación social. En este sentido, siguiendo a C. Miñana (2006), este tipo de iniciativas transforman la consideración de un arte en sí mismo, organizado y promovido por los valores estéticos y la historia del arte, hacia la propuesta de un arte para la gestión pedagógica y social. Un traspaso completamente legítimo para sus gestores, como fue evidente en la Cumbre. Ahora bien, lo que importaría cuestionar de las iniciativas que le salvan la vida a chicos como Mateo no es el estatuto estético del trabajo, su cualidad como obra de arte en sí, sino cómo cierta performatividad bajo regímenes de discurso y valoración opera a la hora de promover experiencias de orden comunitario, experiencias que son enmarcadas en los discursos de paz y memoria. O sea, cuestionar cómo la poética se ejerce al servicio de agendas políticas de convivencia por medio de la producción de actividades. En otras palabras, se trata de cuestionar el régimen axiológico que califica a una práctica cultural como pertinente y anhelable, generalmente en el marco del tallerismo de organizaciones comunitarias de cooperación internacional o política pública, y cómo de manera premeditada, incluso antes de su ejecución, se asume un impacto positivo en el orden de lo afectivo.

El régimen axiológico que respalda esta discusión tiene coordenadas discursivas muy extensas, ya sea de convivencia, solidaridad, cultura de la no violencia, paz, o sano ocio. Reúne un conjunto de valores en los cuales se prioriza su falta de reactividad. Más bien, aparece la reactividad en el relato bajo una serie de duplas significantes: lo "malo, lo paramilitar, lo violento, el conflicto, y cierta masculinidad agresiva" es redimido por "lo bueno, las organizaciones sociales, la paz, la conversación, y cierta feminidad protectora". Claro que hay una reactividad en la narrativa redentora, aparece como una apuesta a la cual se puede redimir. Lo que no aparece en la narrativa redentora es que ella misma sea la causante de afectos reactivos. Que ella sea el conflicto y la contradicción junto al terror que asume

enfrentarse. Lo que se plantea es que resulta tan poderosa que atraviesa el terror sin generar más problemas que los de la vida que salva. La narrativa redentora separa en términos binarios para nada maniqueos la solidaridad y lo reflexivo frente a la agresividad y lo violento. Un orden de lo femenino y un orden de lo masculino. Este binarismo no es maniqueo porque de allí se fundan los elementos primordiales que proveen su legitimidad y también producen la discursividad que marca su efectividad: Acaso, ¿no es una vida solidaria la que siente y se emociona, se conmueve? En la bondad no se puede encontrar reactividad. Lo que no soporta la narrativa redentora es considerar su buena voluntad, su hegemonía de amor, también plausible como una avanzada de afectos problemáticos. De este modo evade la autorreflexión de sí misma, ya que ella también produce expectativas de lo sensible e instaura ciertos regímenes morales.<sup>29</sup>

Tal como se ve en *Mateo*, el miedo y la represión es vindicada por la experimentación libre de lo sensible. Muy cercana a esto es la noción discursiva de tejido social. El uso del término tejido social se refiere a las relaciones de sociabilidad en convivencia, vivir en compañía de los otros, donde los flujos de las relaciones sociales no se interrumpen por la incidencia de actos armados. Tejido social no implica concebir una vida sin conflictos. Aunque una lectura llana y romántica del término consideraría que una sociedad como tejido social se presenta como un blanco lino con una superficie uniforme y sin nudos, donde las relaciones sociales fluyen entretejidas unas con otras, en donde la violencia vendría a ser una tijera que rompe con ese flujo, generando rupturas y asperezas. Con esta noción, al parecer de modo didáctico, se da a entender que una sociedad en tanto tejido social es una sociedad sin contradicciones ni desacuerdos. Otra perspectiva entendería tejido social como un flujo que puede movilizarse sin reproducir actos violentos. Aquí se podría considerar que un tejido social también implica desacuerdos. Tejido social como una malla de nudos problemáticos que no se rompen. Esos nudos y entrecruces de relaciones son los que permiten elaborar las relaciones. Si se rompen, los flujos que elaboran los desacuerdos se desintegran y pueden conllevar a actos violentos. Así, la enunciación de tejido social provee legitimidad. Paz y tejido social son deseos productores de transformaciones de realidad. Anhelos.

---

<sup>29</sup> Cuando se seleccionaban a los actores y los roles que realizarían los miembros del Centro Cultural Nuevo Horizonte para la película *Mateo* surgieron problemas internos. Desacuerdos por no seguir haciendo el tipo de teatro que se les exigía. Algunas de las personas que más le interesaban a M. Gamboa para realizar los roles principales dejaron súbitamente la agrupación. Incluso ya no querían participar de la película. Esta situación implicó una serie de negociaciones, donde los directores de Nuevo Horizonte exigieron que los ahora miembros del grupo de teatro serían los protagonistas de la película y excluyeron a los abyectos. M. Gamboa y sus interlocutores generaron una discusión interna y un proceso de mediación de conflicto. El acuerdo final, como si fuera un asunto de fidelidades, fue: los que están conmigo están por el camino correcto, y se definió que los miembros del grupo de teatro serían, en efecto, los sanos amigos y teatreros en la película, mientras los abyectos que buscaban otro tipo de teatro solo podían representar a los paramilitares. De manera autorizada, el tejido social se mantuvo.

Más aún, con contradicciones o no, según S.Ahmed, “... la idealización del lazo social rápidamente se traduce en la transformación de la relación misma en un deber moral, en el que los otros fallan” (2003-2015; 300). Es por ello que opera políticamente de modo tan importante. No es una metáfora. Tejido social es una imputación moral, que tiene a la convivencia como valor supremo. Imprime sobre los cuerpos el deber de “hacer parte” del tejido, sostener el lazo. Aunque, en el contexto de la crisis de violencia, este deber tiene que ver con la censura a la reacción agresiva y armada que nos fractura. Pero, también imprime sobre los cuerpos la moral de lo que se debe hacer para hacer parte. Lo que implica que ciertas alteridades, no necesariamente de la violencia, como el lesbianismo,<sup>30</sup> también irrumpen el imperativo moral. Y esto no es un asunto de que el colectivo falle en saber entretejer lo que surge. Sino que aquel que no hace parte tiene la falla de no entretejerse. Recibe sobre sí la imputación. Y es éste el que tiene que remediarlo. Pero, para que lo logre, podrá recibir una serie de equipamientos y orientaciones que hacen parte de una gran y extensa trama de culturas de la ayuda.

Los trabajos de la memoria (Jelín, 2002), políticamente hablando y referidos al caso de Colombia, en años recientes vendrían a tomar al tejido social como *leitmotiv* constante.<sup>31</sup> Además, es un trabajo de las mujeres. Este es uno de los performances culturales más importantes para el posconflicto. ¿De qué trata?

---

<sup>30</sup> Para S.Ahmed (2014) es muy importante la demanda social de integración de la mujer lesbiana. Su noción de *feminist killjoy*, aguafiestas feminista, tiene que ver con la expectativa cartografiada a la mujer y sus roles (madre, cuidadora, aquella que limpia). Donde las mujeres, entre esas muchas lesbianas pero no todas, no cumplen la demanda de integración según el rol asumido a la mujer. Además, sus vidas no son depresivas, sino también configuradas por la dignidad de vivir una vida anhelada. Este goce vendría a irrumpir el goce gobernado por el tejido social. Esta perspectiva valdría ser estudiada en contextos de sociabilidad violenta. Pues otras solidaridades como otras demandas violentas emergen. Como el régimen de cuerpos y modos regulado por el paramilitarismo.

<sup>31</sup> En el libro *Memorias para Tiempos de Guerra* (2009), del Grupo de Memoria Histórica (GMH), es explícita la adscripción de los trabajos de la memoria a los roles sociales de la feminidad y a las mujeres. Sin necesidad de hablar de una condición del cuidado para la memoria, el GMH concibe que las labores cívicas que insisten en múltiples organizaciones sociales (con dirección y mayoría de mujeres) constituyen las iniciativas más importantes de posconflicto, al punto de configurarse como repertorio de experiencias públicas. Las narrativas redentoras, como textualidades emocionales, cosas emocionales que hacen las palabras, antes de ser justificatorias (y allí su liga con lo justo y la justicia) y explicatorias de procedimientos, son narrativas públicas del dolor (como plantearía Elsa Blair, 2002). Incluso, en tanto reacción moral a la narración del dolor es que encuentra la narrativa redentora la obligación de explicar y justificar. En esta serie de relatos parece justificado en rol diferenciado de las mujeres ante el conflicto armado. Ver: <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/derechos-de-mujeres-medida-de-paz-articulo-620850>



Imagen# 4. Montaje del diorama “Mujeres en la Casa”, Museo de la Memoria de Medellín, Febrero 2015. Fotografía: David Gutiérrez Castañeda.

Me estoy refiriendo a la descripción del montaje museográfico de Tejido Social, realizado en la Casa Museo de la Memoria de Medellín en el año 2015, y localizado en la sala de exposiciones permanentes. En este montaje se adscribe el rol emocional, afectivo y político de las mujeres en el sentido de ser ellas las que dan forma al libre flujo relacional y de resolución de conflictos. Aquí la memoria parece saber mucho de pop, tal como nos advierte Ricardo Arjona en su popular canción *Mujeres* (1993): “Mujeres, lo que nos pidan podemos, si no podemos no existe, y si no existe lo inventamos por ustedes”, o, tal vez, gracias a ustedes. Tal como sucede en la película *Mateo*, ellas son las que tejen. Además, cocinan y lavan. Y estas actividades, que al parecer no producen conflicto, entre avanzadas económicas y atención al hogar y la intimidad (incluso sexual), son las que les permiten que el flujo relacional se mantenga o se vuelva a tejer. Son madres redentoras y mujeres perseverantes. Acerca de las impresiones sociales sobre quién es el agente violento, en el caso que se estudiará en la Zona de Pesquisas (*La Piel de la Memoria*), opera esta misma concepción de géneros y de articulación de roles sociales para la memoria, y también sucede en la ciudad de Medellín. Las mujeres, por ser quienes son y a hacer lo que hacen, en tanto agentes aún más vulnerados y agredidos por el conflicto, son las que reintegran el tejido social.

Ana María Muñoz, quien ejerció de curadora y coordinadora del proyecto de exhibición permanente de la Casa Museo de la Memoria en Medellín, me comentó en el verano del 2016 que la decisión pedagógica del montaje al núcleo “mujeres” costó mucha negociación. No porque las mujeres no estuvieran de acuerdo en como ser representadas. Más bien, las diversas organizaciones de mujeres víctimas que fueron convocadas a la conceptualización

del montaje (6 organizaciones) de forma más o menos coherente exigían no sólo una representación ecuánime sino que la Casa Museo como institución de la memoria debería gestionar legitimidad con las organizaciones de base. “Debería ser una institución de las víctimas más no del Estado” me comentó A.M. Muñoz. La difícil negociación estaba en entonces referida a los usos institucionales de la representación de “la mujer víctima” más no lo que consistía la representación misma. Todas ellas estaban de acuerdo que la metáfora política de “Tejido Social” era su representación más verdadera. De hecho, ingeniaron varios mecanismos: una muñeca de trapo que se descosía y se cosía, una pintura de paisaje que también entretejía planos y rotos con escenas dramáticas. Siendo estas mujeres organizaciones de base, al entender de A.M. Muñoz, aprovechaban la representación para gestionar una legitimidad institucional importante para su disputa política en términos de la reparación. Donde la adscripción directa entre feminidad a emocionalidad a convivencia opera como un aparato de enunciación legitimante.

Este aparato paradójicamente al trabajar en favor de la representación de las mujeres, al modo de ver de Ana Laura Ramírez (2014) en Ciudad Juárez, impide reconocer que algunas mujeres, subalternas y agredidas, también reaccionan a la violencia con las armas. Esto no quiere decir que se conviertan sólo en las criminales. Como estudia A.L. Ramírez, ellas, en busca de empleo, subsistencia para sus familias y amor por sus hijos, también se convierten en el agente armado del estado: las policías. Ocupan espacios donde su consideración de mujer se negocia dentro del conflicto. Su cuerpo ya no sólo es suave con los hijos, sino también es robusto contra el crimen. Sienten, pero ya no sólo para consolar al dolido. Sino que sienten la sirena y la alarma, y reaccionan con potencia para controlar situaciones de orden civil. Esta mujer policía sería una aguafiestas para los anhelos femeninos del tejido social, es una testaruda (Ahmed, 2014). El trabajo de A.L. Ramírez me llevó a considerar que la feminidad del tejido social es más bien un conjunto de valores, afectos y emociones administrado bajo el imperativo moral de la convivencia e imputado en su hacer a las mujeres que han padecido el conflicto. El montaje dice: “persistimos y resistimos” sobre un gran vidrio que dice “mujeres”. Esta enunciación no describe a las mujeres, sus afectos y persistencias frente al conflicto. Sino que describe su deber. Un deber al que ellas también pueden resistir. Y resignificar.

Inevitablemente, el discurso de tejido social implica una concepción moral del cuidado en la que las mujeres son los agentes que deben realizarlo. Y al performance de cuidar como el acto que no produce conflicto sino que lo redime. Cuidar, en esta perspectiva, bajo la performatividad demarcada en la narrativa redentora y en su representación simbólica, se define como re-coser. Un acto insistente en soportar la avanzada del terror y en esforzarse para volver a reunir los hilos que se han roto. Son ellas las que vuelven por sus hijos, las que ponen el pellejo, las que perdonan, las que insisten en volver a conversar, las que se reúnen, las que se esfuerzan por mantener el hogar más allá de la extorsión, las que cocinan, las que

limpian, las que aman. Ellas son las que cuidan. Y cuidar es todo aquello que no es hacer parte de la obligatoriedad del terror. Esto implica una serie de repeticiones y actos corporales, con costos muy amplios, que disponen y conciben el lugar político de las mujeres, ojalá madres, como las que conservan la vida. Encargarse de la vida es cuidarla. Los costos corporales y emocionales de esta demanda pasan a ser legitimados por una particular moral del cuidado que encuentra en lo femenino todo aquello que se contrapone a lo masculino (y su vinculación con el terror).

Si en la exposición de la Casa de la Memoria de Medellín y en la película hay tácitamente una construcción de lo femenino, y cabe aclarar que no sólo toma cuerpo en las mujeres sino que el acto de cuidado también toma cuerpo y demanda moral en algunos hombres (por sensibles, por talleristas, por sacerdotes, por comprometidos), esto implica que aquí hay un camino de representación de lo afectivo en vinculación al cuidado. Siguiendo lo anteriormente planteado, la narrativa redentora no sólo evita tomar esto en cuenta, sino que es difusa frente a los afectos reactivos y problemáticos, contradictorios, incluso críticos, engendrados en sí misma. Esta narrativa también necesita generar el cuerpo moral de las personas que se encargan de cuidar la vida bajo las expectativas redentoras, sobre todo, en los contextos de terror. Cuidar la vida es construir lo anhelable, y esto es correcto moralmente. Entonces, los cuerpos se refieren a los que viven circunscritos bajo una moral del cuidado que se manifiesta en la encarnación de las coordenadas femeninas en el mundo. Cuidado y feminismo han sido histórica y teóricamente constitutivas<sup>32</sup> (Held, 2006; Tronto, 1993, 2013; Giligan, 1982; Noddings, 1984). Una dinámica binaria transversal es que a la instauración de la agresividad se le contrapone una obligatoriedad de cuidado, leído esto como si una manifestación masculina fuera redimida por una femenina. Estos cuerpos son los de la madre, él y la tallerista, él y la mediadora, y esto es muy importante para la representación redentora, en todo aquel que sea atravesado por lo sensible.

---

<sup>32</sup> En 1983, en el contexto norteamericano, Carol Giligan publicó *In a Different Voice*, escrito que dialogaba con los análisis morales que priorizan lo racional en los hombres y lo afectivo en las mujeres. Desde allí se ha discutido si el cuidado es inherentemente femenino. C. Giligan sí manifiesta, en ese entonces, que mientras los jóvenes hombres hacen respuestas a situaciones morales de manera más racional, abstracta y directa, las mujeres jóvenes son más consideradas a la hora de sopesar las particularidades del caso y desarrollar de manera más extensa los desenvolvimientos personales. Como plantearía en años recientes Michel Slote (2007), no es que las mujeres sean más cuidadosas que los hombres, es que hay educaciones sociales, a veces marcadas en los roles de género obligado, diríamos desde el feminismo Queer (Ahmed, 2014), en que se asume que ciertas personas desenvuelven con mayor facilidad relaciones empático-simpáticas. Y es la atención a las condiciones empático-simpáticas de una situación personal en el mundo en que, para bastante del feminismo actual, se puede generar un performance del cuidado. Ahora bien, en la discusión contemporánea aparece que la vindicación política de manifestarse empático a una serie de situaciones personales es el camino para un cuidado coherente, pero que éste no se reduce a un hacer de las mujeres. Aún así, siguiendo a Joan Tronto (1993), es importante reconocer la construcción social e histórica del cuidado que designó este performance a ciertas mujeres, ligado también a su posición de desigualdad frente a organizaciones heteropatriarcales de la vida social.



Si en la narración de la película hay toda una implícita demarcación de la homosexualidad es precisamente porque el imaginario representativo de lo femenino busca encarnarse en cuerpos masculinos. En la película, la homosexualidad no es un asunto sexual o erótico, sino identitario. No hay sexo en la película. Sino que lo homosexual aparece como cualidad posible de ser desenvuelta en regímenes interconectados: es todo aquello que logra salirse de la moral hegemónica paramilitar y, a su vez, es lo posible de manifestarse en el ámbito del grupo de teatro. Lo que constituye una masculinidad distinta, inevitablemente representada como sensible. A mi modo de ver, no hay una avanzada para cuestionar las relaciones identitarias y de género en el contexto juvenil y del conflicto, sino que en el relato de la película la homosexualidad explícita o de juicio (recordemos a Mateo insultando al sacerdote-tallerista) es una manera circular de solucionar la encarnación de cierto desenvolvimiento afectivo, de cierta oportunidad de lo sensible, en los hombres del relato y los lugares en que esta sensibilidad es posible de manifestarse: es sensible por maricón, es maricón porque es sensible, incluso aunque, de facto, el personaje no sea homosexual.

Aquí aparece una conexión muy inquietante para mí: el triángulo discursivo entre cuidado, sensibilidad y arte (del que aquí se refiere), que en el marco de la narrativa redentora viene a ser encarnado en cuerpos, independientemente de su género o sexo, los cuales asumen roles políticos adscritos a la feminidad. Ya sean talleristas, mediadores, sacerdotes, madres, agentes de política pública, en la narrativa redentora ellos son sensibles y cuidadosos. Pero también son valientes, se esfuerzan, no son problemáticos sino conciliadores, honestos con sus emociones y, sobre todo, creen que lo que hacen trae el bienestar de todos. Como si los ejercicios del cuidado implicaran asumir una cierta dimensión de lo femenino que cumple con su legado de bondad y de persistencia al desarrollar experimentos sociales.

He ido insistiendo en esta presentación en aquello que tácitamente se le exige a la cultura: que cumpla y, en efecto, haga parte de una hegemonía de valores de amor y convivencia que se sienten como buenos y sin (aparente) contradicción. Como si no fuera agresivo exigirles a las personas en crisis que sean amadas, tal cual como la narrativa redentora prescribe. Inevitablemente, los proyectos culturales en el marco de la violencia y la gestión programable insisten en inocular valores dados por correctos. Así, la narrativa redentora tiene fuertes contradicciones. Plantea Elizabeth Povinelli lo siguiente:

...to wish for a redemptive narrative, to seek it, is to wish that social experiments fulfill rather than upset given conditions, that they emerge in a form that given conditions recognize as good, and that they comply to a hegemony of love rather than a truly challenge its hold over social life. It is to wish for a redemptive narrative authored by those who suffer most viciously from the hegemony of this form of intimacy. Instead of redemption's break from social life, I track the immanent dependencies that emerge in actual life.

... desear una narrativa redentora, buscarla, es desear que los experimentos sociales cumplan, en vez de alterar las condiciones dadas, que emerjan de tal forma que las condiciones dadas los reconozcan como buenos, y que cumplan [con los parámetros] de una hegemonía de amor, más que desafiar verdaderamente su control sobre la vida social. Es desear una narrativa redentora

hecha para los que más sufren con saña la hegemonía de esta forma de intimidad. En lugar del descanso de la vida social que da la redención, hago un seguimiento de las dependencias inmanentes que surgen en la vida real. (Elizabeth Povinelli, 2006. Traducción Victoria Argoty).

Las narrativas redentoras operan en lo paradójico que es amar cuando, a su vez, se quiere vindicar la vida de las personas por un mejor estatuto moral.

Estas narrativas no son sólo enunciaciones de orden lingüístico, sino, como he venido mostrando, tienen múltiples mecanismos de configuración del lenguaje, cine, cartas, prensa y oratoria. Por ejemplo, el discurso académico también ha aportado mucho a la consolidación de una narrativa redentora. En diferentes textos, el sociólogo Elkin Rubiano (2014a, 2014b, 2015) ha proferido una presentación con tono de análisis formal en la que anuncia que los experimentos sociales cumplen y, además, sin inquietarse por los usos políticos de esta representación discursiva, ha llegado a calificarla de curativa. Veamos:

En las prácticas artísticas contemporáneas encontramos manifestaciones que invocan tanto el poder del arte para la reconstrucción del tejido social (la curación), como las posibilidades críticas para afectar a la audiencia o denunciar el terror y la catástrofe (el encuentro y el combate). Así, un grupo de artistas pretende actuar contra la injusticia mediante la creación terapéutica. Esta última práctica la podemos agrupar en tres categorías: las que buscan crear con la comunidad (arte colaborativo), crear una comunidad (estética relacional) o crear para la comunidad (arte comunitario o plástica social). En las prácticas que crean con, se da un desplazamiento de la potencia creativa del artista (el modelo romántico del autor) hacia las posibilidades creativas de la comunidad (el modelo de la muerte del autor); *en las que crean una, se busca o bien recomponer un tejido social que había sido roto, o bien construir un lazo social inédito que no necesariamente debe perdurar; en las que crean para, se busca intervenir en lo real reparando a las víctimas mediante intervenciones simbólicas.* (Rubiano, 2014b. cursivas mías).

... Por lo anterior, las prácticas de carácter creativo como la danza, el teatro, la literatura, las artes plásticas, vienen jugando un papel central con las víctimas del conflicto armado. *Prácticas que buscan construir un relato, una memoria o procesos de simbolización de la muerte, cuyo efecto vinculante llega a ser, en muchos casos, terapéutico: procesar el duelo o el trauma.* (Rubiano, 2015. cursivas mías).

Aunque estos tres párrafos aparecen en textos diferentes, evidentemente hacen parte de una misma re-escritura. E. Rubiano va dándole forma a una misma serie de ideas en diversas oportunidades textuales, un ejercicio académico completamente legítimo. Más aún, lo que importa aquí es cómo en tres producciones textuales el mismo conjunto de argumentos opera en una ambigüedad categórica en que se hacen equivalentes los procesos intrínsecos del campo del arte contemporáneo a los de la gestión social y, a su vez, se produce una indeterminación de los mecanismos (tanto performativos y discursivos) en los que estas equivalencias hacen aprehensible que afecto es efecto conciliador y reparador. Se asume completamente que el arte tiene un poder. ¿De qué trata este poder? En un primer momento, se refiere a generar iniciativas de trabajo con comunidades como parte de un ejercicio participativo, de estética relacional hasta ser terapéutico, según sean creados con, para o por

el grupo de personas. En un segundo momento, convocando los poderes emocionales de lo femenino en el tejido social, el arte es curativo en tanto desenvuelve afectos de audiencia o de denuncia. Aquí el orden categórico muta: el trabajo con comunidades pasa de colaborativo a estética relacional y comunitaria, o plástica social.<sup>33</sup> En ambos momentos se manifiesta que el estatuto de autor entra en cuestión, por lo tanto, el mismo autor no es el que provee la contingencia y la concreción de la voluntad de forma que toma el producto artístico siempre indeterminado en el texto de E. Rubiano; puede ser pintura, escultura, escritura, acontecimiento, instalación de fotografías de desaparecidos, videos documentales, derivas por la ciudad, pic nics, salida de domingo a piscina o una reunión dialógica para ver la telenovela de turno. En este análisis, estos procesos generan mecanismos vinculantes, así como se vio en *Mateo*, en los que todos hacemos parte. Y es en esta capacidad vinculante que llega a configurarse la cuestión terapéutica.

Varias confusiones epistémicas surgen de este análisis. En primer lugar, no se asume que la construcción de que el arte puede hacer algo sobre los procesos sociales es una construcción discursiva y política de agentes interesados. Esta cartografía no se analiza ni se habla de los agentes que lo producen. Pareciera que surge por antonomasia. En segundo lugar, que en el dinamismo inefable de la emoción y el afecto, al tomar forma en imagen o acontecimiento, cualquier argumentación puede ser manifestada. Esto porque se opera en la ambigüedad de las emociones públicas que las producciones artísticas producen y, que a su vez, fundan su legitimidad. En tercer lugar, que el tiempo de los procesos del arte contemporáneo no corresponde a los tiempos de los procesos comunitarios, ni necesariamente a sus públicos, ni a sus expectativas de injerencia. En ese sentido, aunque hay interdependencia metodológica entre los ámbitos, y conexión entre los campos, y ahora a los artistas se les demanda participar en la necesidad para desenvolver emociones públicas con las víctimas, el arte contemporáneo no es tal cual ni es equivalente a los procesos sociales. Es así que el relato de un desenvolvimiento de la historia del arte no es, consecuentemente, la historia de los procesos sociales. Aunque E. Rubiano analiza, intuyendo los trabajos de G. Yúdice y A.M.Ochoa, sigue existiendo una indeterminación discursiva que no se acerca a entender los casos concretos que analiza como sistemas de juicios y construcciones de verdades. No se pregunta en ningún momento por qué las prácticas artísticas aparecen como un recurso

---

<sup>33</sup> La noción de plástica social ha sido una propuesta categórica de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá, en relación a los compromisos de la enseñanza profesional de las artes en el marco de las políticas de memoria de la ciudad. Se entiende por plástica social un conjunto de investigaciones y creaciones artísticas que toman el cuerpo personal como social, y como eje de experimentación y atención artística a las relaciones interpersonales. Siguiendo las coordenadas del arte del performance, las artes vivas y el happening, la plástica social es un esfuerzo profesionalizante para que los artistas operen tanto en el campo del arte como en el de los derechos humanos. Para más información ver: <http://www.utadeo.edu.co/es/link/artes-plasticas/42/layout-3/plastica-social> y <http://www.utadeo.edu.co/es/proyecto/artes-y-diseno/33/observatorio-de-plastica-social>

evidente para la terapia, el duelo y la reparación, simplemente describe un programa en abstracto sin analizar a qué organizaciones sociales y políticas corresponde ni a qué agenda afectiva y de incidencia social corresponde.



**[ Dosis. Se sabe porque se siente. Sentir está muy bien.**

Las narrativas redentoras buscan hacer pública una serie de saberes afectivos e intuitivos, así como disciplinares y políticos, de la relación entre prácticas artísticas y procesos sociales realizados en talleres y proyectos. La mayor parte de este argumento está relacionado con la conexión entre práctica artística y emociones públicas, y el lugar valorativo femenino que tienen las sensaciones en la construcción del bienestar social. Estas narrativas se pueden encontrar en un campo amplio y variado de espectros: la academia, los discursos de políticos, los informes de proyectos, las textualidades de divulgación, los relatos curatoriales, etcétera. ]



### **Notas para hacerse de una narrativa redentora**

Para concluir este apartado, voy a recapitular las cualidades de esta narrativa redentora que ya he mostrado. Las narrativas aquí reseñadas corresponden a:

- Representaciones de diverso orden. Como plantea Sara Ahmed (2004), aparecen tanto en los medios de comunicación, películas, cartas, nombramientos oficiales, opiniones públicas, documentales, notas periodísticas y formas de evaluación de las prácticas (aunque en estas últimas no me concentré aquí). No sólo las desarrollan los agentes promotores de las prácticas, sino que también hacen parte de un extenso e interconectado sistema de enunciación entre académicos, políticos, artistas y activistas.
- Se refieren a proyectos y talleres en concreto realizados por agentes culturales y políticos que se vinculan a formas disciplinares de trabajo social, la resolución de conflictos, la pedagogía y la terapéutica, aquí analizado en su conexión con las prácticas artísticas. Son prácticas interdisciplinares que se dan forma por medio de mecanismos proyectuales, que organizan sus condiciones de posibilidad, tanto de la gestión comunitaria y como de los movimientos sociales donde el componente artístico y cultural se genera, no sólo en el enfoque de la práctica sino también en su pertinencia. Y se desenvuelven por medio de talleres.
- Los regímenes de discurso son siempre positivos y propositivos, vinculados al orden de lo femenino. Organizan una conmoción y una serie de manifestaciones emocionales que congregan y fundan la confianza en la práctica entre gremios interdependientes de

profesionales, organizaciones sociales y construcción de comunidades (o sea, los que hacen parte de ellas). Promueven valores tales como el diálogo, la reflexión, la no-violencia, la convivencia, la negociación, y promueven a los integrantes en marcos de solidaridad.

- Se fundan en el hecho de narrar la experiencia de alguien que ha sufrido con saña y que ha recibido el apoyo y el amor de una serie de agentes y organizaciones que por decisión se encargan artísticamente de la situación vital. Manifiestan desenvolvimientos empático-simpáticos, donde estar con el otro y ponerse en su situación es fundamental para la consideración vital. En estos términos las historias de vida y de toma de decisiones son importantes. La memoria no sólo constituye el escenario de la negociación de la representación del pasado, sino que también tiene que ver con aquello que devela importancia presente para el agente, lo cual genera trazos reflexivos intertemporales. Así, asumen que movilizan dimensiones sensibles requeridas para una sociabilidad anhelada.
- Son enunciaciones realizadas desde el lugar de una autoridad, ya sea política o cultural,<sup>34</sup> pero también desde la autoridad que se gana con la manifestación de “he estado allí y he manifestado que sucede” (Tal como M. Gamboa lo hizo). Son narrativas testimoniales o autorizadas.
- Manifiestan una indeterminación de su performatividad, no se analiza lo que se hace y bajo qué criterios, sino que se recalca la verosimilitud del relato con la manifestación de los vestigios de su experiencia positiva. Ahora bien, un cabo suelto que queda aquí pendiente por falta de espacio es que, generalmente, la intervención es supervisada por agentes disciplinares de la psicología y el trabajo social. Ellos, de manera específica, no sólo se encargan de recolectar las evidencias de orden empírico y testimonial de que la práctica ha sido redentora para las personas, sino que también, en muchos casos, son los que configuran los métodos artísticos, o actividades lúdicas que organizan la interacción social, reflexiva y terapéutica.
- El objetivo no es sólo o únicamente la obra de arte, sino el arte como proceso y la configuración de experiencias por medio de talleres.
- Al nombrar lo que logran emocionalmente, también ocultan las negociaciones y gestiones de sus condiciones de posibilidad. Éstas son, muchas veces, económicas.

---

<sup>34</sup> En la inauguración, en el año 2009, de la *Guerra que no Hemos Visto* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, proyecto de Juan Manuel Echevarría y la Fundación Puntos de Encuentro, donde se presentó una serie de pinturas realizadas con algunos agentes del conflicto armado en un proyecto de reintegración social en ámbitos terapéuticos, se hizo un video de opiniones. Ver video en: <https://www.youtube.com/watch?v=NNWXQyMiaMM> . En ningún momento los importantes agentes culturales entrevistados (la directora del museo, los directores de centros de memoria, los altos cargos de la administración local) cuestionan ante la cámara qué motivos hay para llevar los vestigios de sesiones de terapia a las paredes blancas del museo. Ni mucho menos si valen como arte contemporáneo o no. Más bien, reproducen sin el menor titubeo la narrativa redentora. La web del proyecto es: <http://www.laguerraquenhemosvisto.com/espanol/principal.html>

Nos encontramos, entonces, con una construcción cultural que, para otro contexto, Leo Bersani llamó Cultura de la Redención:

Un supuesto fundamental en la cultura de la redención es que un cierto tipo de repetición de la experiencia del arte repara intrínsecamente el daño... La experiencia puede ser abrumadora, prácticamente imposible de absorber [interpretar], pero se supone que *el obrar artístico tiene la autoridad para presumir la cruda materia de la experiencia de una única manera de valorizar que, tal vez incluso redime*, ese material ... quiero demostrar que esa aparentemente aceptable mirada que el arte beneficia una función reconstructiva en la cultura depende de una devaluación de la experiencia histórica... el arte en sí se reduce a una especie de superior función que remienda, [y así] está esclavizado por esos mismos materiales a los que presumiblemente imparte valor... La estética redentora nos pide considerar el arte como una corrección de la vida, pero la virtud correctiva del obrar artístico depende de una interpretación errada del arte como filosofía. (Bersani, 1990:1-2. Traducción propia. Cursivas mías)

O bien, se podría decir como trabajo social. Es el enfrentamiento a la ilegibilidad de la experiencia afectiva y emocional que constituye múltiples apuestas del arte como una herramienta sociocultural, una confianza y un saber que promueve talleres y proyectos. O sea, algo que no sólo se manifiesta como superficie afectiva sino que, incluso por ello, sirve. Esto implica para L. Bersani una degradación de la experiencia histórica del arte autónomo. Lo que, siguiendo a Walter Benjamin y Friedrich Nietzsche, implica el desplazamiento de las maneras individualizantes del destino de la forma (autor) como relato primordial del arte, ya que se concibe que la producción de la forma se constituye como un acto ritual y terapéutico.<sup>35</sup> En este sentido, L. Bersani está proponiendo que la configuración de una narrativa redentora implica concebir que el devenir de la forma no será otro que el mismo al cual se refieren los procesos sociales. El arte entonces estará esclavizado a sus materiales y a los valores de los mismos, llevado por la narrativa redentora hacia la configuración de procesos relacionales. Y se asume que la producción de esta capacidad para relacionar que el arte tiene constituye su forma. Y esto es precisamente lo que debemos reconocer: que el taller y el proyecto como producciones relacionales son la forma misma del arte marcado por una narrativa redentora. El taller y el proyecto serían, entonces, procesos sociales, ritualidades y producciones artísticas que, a su vez, producen diversos vestigios y representaciones. Ahora bien, aceptar este régimen de arte implica aceptar la contradicción inherente entre una experiencia histórica que se interpreta como positiva y la autoridad de los relatos que llaman a los esfuerzos culturales redentores. Contradicción que requiere del trabajo crítico.

---

<sup>35</sup> Una de las genealogías que analiza L. Bersani (1990) es la lectura de la psicoanalista austriaca Melanie Klein acerca de la sublimación de Proust en la escritura de *En Búsqueda del Tiempo Perdido*. Para Klein, Proust sublimó una serie de síntomas en la labor artística, o sea que transformó una serie de impulsos que la afectaban a un camino más sostenible de desenvolvimiento. Para L. Bersani esta lectura dispone a la experiencia de creación y a la de contemplación de la obra artística a una condición que no es su propia forma estética, sino a una serie de condicionantes que son propios de la terapéutica y la utilidad del arte. Para L. Bersani, esta disposición es una degradación de la experiencia histórica e institucionalizada de arte. Esto, en su mirada y para mí también, no es equivocado. Sino que abre a las disputas por el "arte" a otros condicionamientos. Sentirlo equivocado puede operar como una melancolía de aquella experiencia histórica autorizada.

La noción de narrativa redentora opera también como performance cultural de la redención. Rastrear sus iteraciones, y su campo de citas desde la moral religiosa y los discursos de la política pública, es importante, pero requiere un esfuerzo muy grande. ¿Cómo llega la noción de “paz”, con fuerte condición histórica cristiana y colonial, a operar como régimen al parecer secular de emoción, comportamiento y moral pública? ¿Cómo aparece que la disputa por la construcción de otra sociabilidad se configure como una “redención”? ¿Qué es lo redimible? ¿Aquello en lo cual la autoridad absuelve de la culpa? ¿La justicia? ¿La reparación? ¿O el proceso insistente en que aquel gana la gloria por haberse encargado de transformar su lugar en el mundo? La redención como categoría es muy compleja. Su imputación a las prácticas artísticas es incluso muy problemática. ¿Debe el arte redimir? Sólo podremos operar en esta disputa si comprendemos que es la apuesta de anhelos que configuran una serie de experiencias históricas de lo que ha sido la “redención”, como también el “arte”.

A mi modo de ver, no hay que ser nostálgicos con la degradación de la experiencia histórica del arte. Porque esta confusión interpretativa y performativa es ya, desde hace más de 25 años (por lo menos en Colombia y algunas iniciativas latinoamericanas vinculadas a la cultura como recurso), una realidad práctica. Nos guste o no, el tallerismo y el proyecto artístico con la comunidad han llegado para quedarse. Esto nos tiene que llevar a considerar que el pensamiento redentor debe ser cuestionado, no bajo los términos de las artes que no se han degradado, transformando su experiencia de individuación fundante (como objeto o acontecimiento autoral y su mediación institucionalizante, aunque se promueva a sí misma como relacional). Sino que hay que considerar aquellas mutaciones agresivas a la voluntad de forma individualizante: donde las interacciones interpersonales, el conocimiento cultural local, los lenguajes, las colectividades, las contradicciones, los afectos reactivos y productivos, los mecanismos de agregación que definen una entidad comunitaria, la concepción de la ley y vida anhelable, los performances vitales de subsistencia, los problemas y las autoridades vienen a ser los elementos éticos que predominan a la hora de configurar la forma relacional. Esta forma opera en su lugar de producción, pero también puede operar en diversos escenarios. Entonces, habrá que saber más de derecho, de justicia transicional, de historias, de ciencias varias, de etnografía, de gestión cultural, de educación popular, formas diversas de movilización de lo sensible y de derechos humanos para aceptar la producción de relacionalidad y poder desmontar la angustia de calificar a tal o cual narrativa como redentora. Es así, entonces, que se puede asumir, en el marco de las insistencias por la vida en Colombia, al arte como proceso social. No confundamos los criterios de un arte con otro arte.

A diferencia de la propuesta de E. Rubiano, si queremos entender y promover críticamente el reto propuesto por la reparación simbólica, no podemos seguir sólo los recursos de la historia del arte. Aceptemos la degradación histórica. Conozcamos desde allí. Pero también, tengamos ojo avizor para la producción fundante de redención que hace la movilización del afecto el

efecto de una política reparadora. Aprendamos qué puede el afecto, en tanto afecto, antes de insistir en que sea el efecto (y argumento) de una serie compleja de políticas salvadoras. Políticas que vienen a asumir asuntos que a veces le deben corresponder a la ley y a la justicia.

En ningún momento considero que las narrativas redentoras sean una mentira o una ficción diplomática para lograr proyectos culturales en comunidades en crisis. Este es un camino errado de análisis. Son más bien formas discursivas que operan y tratan de generar argumentos. También buscan darse explicaciones y sentido propio de reflexión, donde inevitablemente se reproducen valoraciones socialmente configuradas acerca de la experiencia afectiva. Desde estos puntos de vista, aunque se presentan como los calificativos de orden positivo, cada una construye su práctica de manera muy particular en negociaciones puntuales en las que sólo los casos nos permitirán entender sus configuraciones, usos, pertinencias, negociaciones y contradicciones. Encuentro importante indicar que estas narrativas existen, y que desde allí se da forma a los impulsos afectivos y políticos del entusiasmo, la pertinencia y la legitimidad. La apuesta fundamental de las narrativas redentoras es hacer explícita y verosímil la conexión entre desenvolvimiento afectivo y cambio de comportamiento personal de aquellos agentes que sopesan el terror en sus vidas. Pero, a su vez, conectan con la obligación moral de hacer parte y de encargarse de las decisiones que se toman para enfrentar el conflicto.

Tal como plantea Elsa Blair: “[...] el discurso, la narración, funcionan como un lugar de la memoria en la medida en que es allí donde tienen nacimiento los acontecimientos, pues para que aparezcan y tengan sentido deben ser narrados... el recurso narrativo, eventualmente, permite que la memoria quede integrada dentro de la práctica constructiva humana y las personas adquieran sentido y protagonismo al incluirse en el relato; es decir, permite que los sujetos también se otorguen, a partir de la memoria, un lugar en el mundo” (Blair, 2002; p.25). Esta es la posibilidad que tienen las narrativas redentoras para otorgar a los sujetos la capacidad de integrarse a los acontecimientos y hacer una vida posible, además de transmitir la experiencia histórica a los otros. Es por esta capacidad que se vuelve preciso estudiar sus coordenadas y las iterabilidades.



### [ **Dosis.** Cultura de la Redención.

El performance cultural de arte que surge de la identificación de las narrativas redentoras aparece en un campo extenso desde el campo profesional del arte: el arte como medio o herramienta, o el arte como movilización de lo sensible. A su vez, se sostiene por una larga genealogía de la cultura de la redención, con bases religiosas y morales, en las que la utilidad



del arte aparece como un valor positivo. Pero está separado de la noción de la obra de arte contemplativa. ]



## II. Prácticas artísticas y Procesos Sociales. Algunos trazos

... el arte ahora se ha vuelto biopolítica, porque ha comenzado a producir y a documentar la vida misma, en tanto pura actividad a través de medios artísticos. No solo eso sino que además la documentación estética tal como pudo haber evolucionado bajo las condiciones de nuestra época biopolítica, en que la vida misma se ha vuelto el objeto de la creatividad técnica y artística. Así estamos otra vez frente a la cuestión de las relaciones entre la vida y el arte pero en una constelación radicalmente novedosa, caracterizada por la paradoja del arte que adopta la forma de proyecto estético, ahora también queriendo volverse vida, en lugar de, digamos, simplemente reproducir la vida o decorarla con objetos de arte

Borys Groys. *Volverse Público* (2014; pág.78)



### El tiempo condicional de Mapa Teatro

En la conjugación verbal un tiempo condicional es un tiempo inquietante. No se afirma que la acción de hecho es realizada, sino que se implica a una serie de condicionantes para asumir que el acto ha sido ejecutado. Se le denomina modo potencial. Y en la consideración de esta potencialidad se hacen explícitas las discusiones sobre cómo los modos de hacer pueden conllevar a su real ejecución.

En una publicación del año 2003, Rolf Abderhalden, co-director de la compañía teatral Mapa Teatro y director artístico del Proyecto *C'undua*, realizado en la segunda administración como Alcalde de Bogotá de Antanas Mockus (2001-2003), se refiere en estos términos a la incidencia artística en los procesos sociales (algo de lo que tuvo que ser ejecutor público):

El Proyecto *C'undua* intentó siempre tener una distancia con respecto a la administración distrital. Su objetivo nunca estuvo en poner en práctica una política de recreación o de animación sociocultural, ni orientado a una práctica socio-terapéutica determinada sino, más bien, consistió en interpretar, desde un espíritu crítico y autónomo, y en el *marco específico del arte*, las ideas de una cultura ciudadana democrática... Por este motivo, el Proyecto *C'undua* estuvo permanentemente atravesado por la compleja y no resuelta pregunta sobre la relación arte-gobernabilidad... Los efectos bien *pueden* haber sido reparadores, dignificantes, y por ende, terapéuticos o socializadores, pero no fue esta su finalidad. *Solo la no sujeción a una finalidad desencadena procesos de experimentación. La ausencia de finalidad en el arte implica desinstrumentalizar los procesos.* Mi trabajo, como director artístico del proyecto, fue imaginar un proceso artístico al interior de una comunidad específica, a partir de un mito o de un relato fundador, capaz de generar la producción de narraciones e imágenes constructoras de subjetividad (Abderhalden, 2003. *Cursivas mías*).

¿Cuál es el “marco específico del arte”? Si es que hay uno y es singular. Instrumentalización, utilidad terapéutica y finalidad política son los antagonistas del autor. Develan una suspicacia, no sólo a la finalidad útil, sino también al tener biopolítico de la administración. La reflexión de R. Abderhalden es condicional. Asume una potencialidad narrada bajo un contexto específico y toma una posición en la que se anhela la no sujeción, la desinstrumentalización y la experimentación artística como si fueran un marco autónomo por el cual se desarrollan, con el

espíritu crítico, una serie de obras de teatro. Y como si responder a las condiciones económicas y políticas de gestión y financiamiento público sólo fuera un asunto de administración. No de incidencia. Identifica R. Abderhalden una tensión fundamental: arte y gobernabilidad.

El Proyecto *C'undua: Pacto por la Vida*<sup>36</sup> fue una plataforma de gobierno público que contó con una millonaria inversión por parte de la Ciudad y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Fue planteada para realizar un laboratorio de investigación, creación y desarrollo de actividades públicas en el que la agenda de “La Vida es Sagrada”<sup>37</sup> del Alcalde Mockus pudiera incidir cívicamente aprovechando la experimentación artística. En este ejercicio político se generó un organismo público que, desde la etnografía, la historia y las artes, generaba proyectos y talleres acerca de crisis de la sociabilidad y la construcción ciudadana. Su primera investigación fue en los alrededores del barrio Usaquén, al norte de la ciudad, habitado por desplazados del conflicto armado. En este barrio vive una población de bajos ingresos que es un foco de conflictos armados. Su segunda zona de desarrollo, de modo estratégico por las disputas territoriales de la ciudad, fue el conocido Barrio Santa Inés, mejor conocido como el Cartucho: zona de indigencia, pobreza extrema, tráfico de drogas y movimiento armado (de guerrillas y paramilitares), además de haber sido un proyecto de

---

<sup>36</sup> *C'undua* significa el lugar donde todos iremos después de la muerte, según la mitología arhuaca de la Sierra Nevada de Santa Marta. *C'undua: Pacto por la Vida* es un proceso comunitario, acción artística y etnográfica en pro de varias etapas en la elaboración del duelo y la gestión de la memoria con la comunidad de Usaquén y barrio Santa Inés, en el centro de la ciudad de Bogotá, lugares donde se elaboran las circunstancias simbólicas del desplazamiento y la destrucción de los hogares de varias comunidades de recicladores y desamparados por la construcción del Parque Tercer Milenio. Las acciones artísticas son: *Los libros de la memoria* (2002), *La Casa en la Calle* (2002), *Prometeo acto I y II* (2002-2003), *Limpieza de los Establos de Augías* (2004) y *Testigo de las Ruinas* (2005). La iniciativa surge desde el año 1999, cuando Mockus reúne a colegas académicos de la Universidad Nacional, algunos quienes ya habían sido funcionarios de su gabinete en la primera administración, y otros agentes culturales a un seminario de discusión sobre las posibilidades artísticas de hacer que la vida siga siendo vivida. La noción de “La vida es sagrada” tiene allí sus raíces. Cuando regresa al poder público, Mockus institucionaliza este seminario con el Proyecto *C'undua*, y continúa trabajando con aquellos con los que ya había conversado durante años.

<sup>37</sup> Para conocer las dinámicas de administración de la ciudad y la agenda de la Cultura Ciudadana se puede revisar el documental *Bogotá Cambia* (<https://vimeo.com/14620533>) y *La Vida es Sagrada* (2014). Ambos narran más de 20 años de la agenda de moral pública como agente político del multifacético Antanas Mockus. *La vida es Sagrada* es un leitmotiv propuesto por A. Mockus para insistir, desde su particular apuesta por la regulación moral, que la administración del Estado debe fundarse en un planteamiento biopolítico: La vida debe seguir siendo vivida.

renovación urbana que implicó el desplazamiento de sus habitantes para la construcción del Parque Tercer Milenio.<sup>38</sup>

Esta iniciativa buscaba promover la discusión y la reflexión sobre el lugar artístico en contextos límites de la existencia social. Donde la dimensión de la práctica pública pudiera experimentar formas colectivas para generar relatos, hacer presencia pública con actos simbólicos, así como, tal vez, ingeniar metodologías que permitieran la generación de memorias y formas de mitigar la violencia. En este sentido, Mapa Teatro desarrolló un método de trabajo con la comunidad que fue denominado el Laboratorio del Imaginario Social (Gutiérrez, 2012), el cual cita explícitamente al trabajo del dramaturgo alemán Heiner Müller (1929 1995). En este método los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden elaboraron un tipo de documentación artística con la cual movilizar reflexiones sobre la vida comunitaria con los habitantes del Cartucho: una conjugación de trabajo creativo y experimental con miembros de las comunidades límite con quienes trabajaban acerca de interpretaciones sobre un relato mítico, historia o experiencia vital contrastado con su propia vida. Los procesos de creación se pusieron en marcha como un espacio de reconocimiento de un hecho significativo que une como entidad simbólica a una comunidad, a la vez que da la posibilidad de presentar públicamente los relatos y los modos de habitar ese lugar por medio de multitudinarias obras de teatro en espacios públicos. Siguiendo estas ideas, se puede entender la iniciativa del laboratorio como un ejercicio para hacer partícipe a cierto “otro”, ubicado en un lugar endógeno, de un proceso para dialogar sobre las experiencias de manera poética: se moviliza el testimonio de este otro y la interpretación sobre el presente de su lugar, usando como referencia una narración y un planteamiento artístico. El proceso acabó en el 2003, aunque Mapa Teatro trabajó sobre la iniciativa de manera independiente a partir de los archivos audiovisuales y testimoniales hasta el 2006. En el desarrollo de las piezas *La Limpieza de los*

---

<sup>38</sup> El proyecto *C'undua* también ha sido suficientemente documentado. Se pueden consultar, sobre todo, las memorias de Mapa Teatro y el laboratorio del imaginario social (<http://www.mapateatro.org/mapa.html>), y el catálogo del proceso *C'undua: Pacto por la Vida* (2003). Además, el artículo *El artista como testigo: testimonio de un artista de Rolf Abderhalden* ([http://hemi.nyu.edu/journal/4.2/esp/artist\\_presentation/mapateatro/mapa\\_artist.html](http://hemi.nyu.edu/journal/4.2/esp/artist_presentation/mapateatro/mapa_artist.html)); el artículo *Pequeño Laboratorio del imaginario social* de Rolf Abderhalden publicado en *Arte y localidad: modelos para desarmar* (2007); el artículo *C'undua* de José A. Sánchez ([http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/3/Cundua.pdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/3/Cundua.pdf)); libro *Ciudad-Espejo* de Natalia Gutiérrez (2009); en el libro *Escenarios Liminales: Teatralidades, performances y política* de Ileana Diéguez (2014); una entrevista a Rolf Abderhalden en *C'undua: Pacto por la vida. Perspectivas del Laboratorio del Imaginario Social* (2008 <http://www.latinart.com/aiview.cfm?id=398>); el ensayo *Caminar, explorar, olvidar* de Miguel Rojas Sotelo en *Ensayo sobre arte contemporáneo en Colombia 2006-2007* (2007); el ensayo *Después de Omega* de David Gutiérrez Castañeda (<http://areadeproyectos.org/premiodecritica/?p=202>). Diversos documentos de trabajos teatrales y de instalación interactiva del proceso se pueden ver en: *Prometeo* (<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=video&id=66>) y en *Re-Corridos* (<http://www.youtube.com/watch?v=7LU7IOzMFqc>).

*Establos de Aguías* (2004) y *Testigo de las Ruinas* (2005),<sup>39</sup> Mapa Teatro concibe la noción de “Testigo” como aquel agente que documenta una situación de transformación de la vida pública, un barrio que se convierte en parque, y luego genera una serie de montajes artísticos que dan lugar a la memoria de este proceso (Abderhalden, 2005). La inquietud de R. Abderhalden, su tiempo condicional, narra las disyuntivas irresueltas que le implican como artista al participar en la agenda pública de la Cultura Ciudadana,<sup>40</sup> como funcionario con responsabilidades públicas pero, a la vez, como artista que desea la producción de su obra autoral. Frente a estas tensiones navega el testigo.

Como plantea Doris Sommer (2014), estudiosa de Antanas Mockus, la Cultura Ciudadana es una agenda biopolítica que asume creativamente la administración del Gobierno. Donde los criterios que organizan la política pública imperan como un régimen moral, basado en la honestidad, a la vez que una insistencia en experimentar artísticamente formas de operar las decisiones públicas y de divulgarlas. Siguiendo a D. Sommer, se puede entender Cultura Ciudadana como una poética, una producción a partir del ingenio y la lúdica, en que se usufructúan las formas tradicionales de tomar decisiones reguladoras de los comportamientos cívicos, de generar leyes, para incentivar nuevas e inusitadas formas de relaciones interpersonales en la ciudad. Sería una “acupuntura a la ciudad desde arriba” (Sommer, 2014; pág.16-18). Estas nuevas formas, como formas de gobierno, tienen efectos claros: tanto D. Sommer (2014) como Lucía Sanromán (2014) consideran que es evidente que el índice de homicidios y muertes por accidentes de tráfico se redujo en Bogotá, entre 1995 y 1997, gracias a las campañas y actos de gobierno, como cambiar policías de tránsito por mimos que hacían sentir pena públicamente a los infractores, el hecho de reducir las horas de fiestas hasta la 1 am y convertir a la ciudad en *gentes zanahorias* (dicho en colombiano: alguien que no bebe o fuma y se comporta bien), además de experimentar noches en las que sólo las mujeres podían salir y los hombres debían quedarse en casa.

---

<sup>39</sup> *Testigo de las Ruinas* es, tal vez, la obra que más ha girado de Mapa Teatro. Con más de 10 años de distancia, el montaje ha sido re-visitado en varias ocasiones. Ha pasado de obra de teatro a lectura performance (en los últimos años con la participación en vivo del mismo A. Mockus), y también un registro audiovisual. Su última presentación fue en la Universidad de Antioquia en Medellín y en 18th Street Cultural Center de Santa Mónica en el 2015. Con esta producción Mapa Teatro consolidó su prestigio en la agenda curatorial internacional. Además la obra hace hincapié en los archivos a los que los artistas pudieron acceder por el privilegiado lugar en la Alcaldía de la ciudad, financiado por el Estado bajo una política de desarrollo social no de inversión artística.

<sup>40</sup> Néstor García Canclini, en su libro *La Sociedad sin Relato* (2010), concibe el arte contemporáneo como posautónomo, por lo tanto, no supeditado a las reglas modernas que configuran el campo del arte, sino que es resultado del desahogo de los artistas hacia nuevas coordenadas y su vinculación genética con otro tipo de prácticas que confunden lo político, económico, mercantil, etc., con lo artístico. Aquí la eficacia de las acciones no está en su consistencia plástica (en términos del campo del arte) o en su cambio directo de la realidad (en términos del campo político), sino en su posibilidad de inminencia (denotar que algo está por suceder). En estas inquietudes navega R. Abderhalden.

El sentido de poética que se advierte con D. Sommer, basado en su interpretación de Schiller, Habermas y Ranciere, disloca la concepción artística, o de sujeto artista, hacia alguien que crea obras de arte autorales para ser exclusivamente contempladas y reflexionadas. Se queja D. Sommer de que la noción de utilidad (usefulness) y la de responsabilidad pública (accountability) sean abyectas de la experimentación artística y produzcan una serie de ataques respecto al lugar privilegiado de autonomía artística (Sommer, 2014; pág. 98). Ella desea considerar que ciertas propuestas artísticas son generadoras de inter-relaciones personales que permiten generar otra forma de participación ciudadana, de reflexión sobre la vida, e instauración de valores democráticos. En este caso, algunos artistas pasarían de desarrollar su ingenio y su expresión propia a considerarse como agentes: siguiendo a Gramsci, como sujetos que ingenian plataformas de interacción, potencializan actos colectivos y generan inquietudes reflexivas donde se experimentan nuevos comportamientos (Sommer, 2014, pág.4-6). Así como insiste Martha Nussbaum (2013), la experiencia de estas plataformas desarrolla emociones, nociones y agendas de la esfera pública. Encuentra D. Sommer en A. Mockus estas formas de experimentación: “[...] El Alcalde Mockus descubrió algo que es esencial para el arte. Es su elemento de placer colectivo que en las ciudades puede generar a través del arte colaborativo, en orden para hacer sustentables proyectos de cambio social. Él también inquieta, y demuestra estadísticamente, que la admiración por los co-artistas es un afecto fundacional para la ciudadanía” (Sommer, 2014; pág 155. Traducción propia). Los agentes son creadores, siguiendo esta apuesta, de formas de obrar en el mundo que pueden ser útiles en la política pública, la educación universitaria, la gestión social y la resolución de conflictos. Por lo tanto, las formas de experimentación artística son, a su vez, formas de generación de estados de vida entre personas. Por lo tanto, son instrumentos, mecanismos, medios, que tienen utilidad terapéutica y finalidad política en el marco de la Cultura Ciudadana. Apuestan a las múltiples posibilidades que la noción de “play” podría ejecutar en la esfera pública: juego, obras de teatro, mecanismos de participación, etcétera.

Para Peter Sloterdijk (2012), estos performances sólo son posibles cuando se plantea un vector: un conjunto de valores, de formas éticas de convivencia y de prácticas colectivas anhelables que deben ser ejercitados tanto por los agentes como corporalmente, y por aquellos a los que se les propone. Esto fue claro para la curadora Lucía Sanromán cuando exhibió las propuestas ciudadanas de Antanas Mockus en la muestra *Citizen Culture: Artists and Architects Shape Policy*, en el Santa Monica Museum of Art, en el 2014.<sup>41</sup> Para L. Sanromán (2014): “... [Mockus] procedió un programa de acciones, muchos de forma moral, y dirigió la atención a quebrar las normas sociales establecidas. Muchas veces caracterizadas... como “extraterritoriales”, el compromiso de la administración de Mockus es una estrategia

---

<sup>41</sup> Para revisar la web de la exposición: <https://smmoa.org/programs-and-exhibitions/citizen-culture-art-architecture-shape-policy/>

donde lo raro y lo “otro” es usado para infiltrar el espacio de lo conocido con acciones sorprendidas, en tiempo real, participativas y públicas que se convertían en formas de catarsis y rituales públicos”. El argumento de L. Sanromán consistía en comprender el tipo de performatividad, experimentación y uso de las formas de gobierno, más que intentar posicionar a A. Mockus como un artista del circuito profesional de arte,<sup>42</sup> sino como alguien que extiende y abarca múltiples coordenadas insistentemente. Los vectores que se hicieron evidentes fueron la “vida como sagrada”, la reducción de los homicidios y una cultura del espacio público. Agendas con plena actualidad.

R. Abderhalden, como funcionario público-artista, tuvo que negociar con estos vectores, lo que implicó muchas discusiones y contradicciones en términos de la orientación de las iniciativas y motivos de talleres en los barrios y el manejo de la costosa inversión para hacer piezas de arte pero, sobre todo, en términos de informar y hacer explícito que el tipo de ingenio e imágenes que producía generaban el tipo de esfuerzo relacional y cívico que el programa político esperaba. Estas expectativas no se zanjaron en los informes del proyecto ante las instituciones supranacionales que lo apoyaron. El tipo de inversión que recibía el Proyecto *Cúndua* no estaba orientado a la generación de obras de arte o el patrimonio cultural, no era una beca de creación, sino un programa vinculado a la Alcaldía Mayor en el que los procesos de la Cultura Ciudadana debían experimentarse, evaluarse e indicar esfuerzos simbólicos como sensibles para los habitantes de la ciudad, enfocándose en dos casos extremos de sociabilidad: las montañas de Usquen y el Barrio Santa Inés. Dentro del Proyecto *Cúndua* se ejecutaron instalaciones públicas, se tomó la Plaza de Bolívar para que las libretas con relatos de memoria de los ancianos de Usaquén fueran compartidas públicamente, se intervinieron los recién instalados parabuses con imágenes que surgían de talleres ciudadanos, se hicieron emplazamientos públicos de obras de teatro (creadas por Mapa Teatro) acerca de la memoria y las formas de vida en El Cartucho, entre otras iniciativas. Se siguió la intuición habermasiana de A. Mockus de que habría que hacer que la esfera pública se dinamizara. Aun así, R. Abderhalden se refiere a su experiencia en un tiempo condicional de manera posterior a las ejecuciones en el año 2003, precisamente porque la concepción política del arte dentro del marco de la Cultura Ciudadana entró en una discusión compleja de expectativas. ¿El artista produce obras que comentan la situación social de la política institucional o genera mecanismos que producen aquella política?

A mi modo de ver, R. Abderhalden tiene una concepción muy particular del proceso: aunque los proyectos que él ejecutó generaron un tipo particular de relaciones interpersonales en el espacio público, vía audiencias y notas por los medios de comunicación, esto no quiere decir

---

<sup>42</sup> Muy diferente fue la aproximación desde la Bienal de Berlín, en el 2012, donde se le pidió a A. Mockus crear una obra de arte para ser instalada en la exposición: [http://bogota.vive.in/arte/bogota/articulos\\_arte/mayo2012/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_VIVEIN-11785621.html](http://bogota.vive.in/arte/bogota/articulos_arte/mayo2012/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_VIVEIN-11785621.html)

*ipso facto* que estas prácticas hayan tenido posibilidades redentoras o terapéuticas. Una diferencia radical entre los performances de gobierno de A. Mockus y los de teatro de R. Abderhalden es la finalidad de la experimentación y la construcción del impacto positivo sobre las audiencias. Mientras, D. Sommer cita con puntualidad las estadísticas que demuestran que las formas experimentales de gobierno permitieron una reducción de los homicidios en 1998. Mientras, el tipo de relacionalidad que se investiga en *Cúndua* implica otra situación, si se quiere, menos efectiva: como *Cúndua* era un proyecto experimental en medio de una agenda mayor, su incidencia, por lo menos para los gestores con los que he conversado en el transcurso de los años,<sup>43</sup> estaba en la producción de imágenes y acontecimientos que posicionaran relatos no presentes en la idiosincrasia de la ciudad. Generar relatos de memoria de una ciudad existente pero no del todo públicos.

La pregunta inquietante, del tiempo condicional que propone R. Abderhalden, consiste entonces en saber si en medio de los talleres y proyectos que produjeron esos relatos se puede identificar un impacto efectivo, terapéutico, en las compensaciones de los partícipes de estas plataformas. ¿Es la finalidad de la experimentación de *Cúndua* esta posibilidad? Aún hoy la inquietud sigue abierta. Más aún: por qué los dos performances fueron interconectados históricamente en un plan de gobierno y de responsabilidad cívica. En uno, el gobernante “piensa como artista” (Sommer, 2014; pág. 20) para ingeniar política pública. En el otro, el artista es convocado a la institución pública para generar imágenes públicas. El campo epistémico se complejiza más aún de lo que propone D. Sommer, cosa que ella también intuye: ¿Cuáles son las competencias, en términos de cuidado, los tensionantes flujos entre arte y gobernabilidad? ¿Qué puede hacer artísticamente un gobernante? y ¿Qué puede como administrador público un artista? D. Sommer (2014, pág. 24), quien toma línea siguiendo a Augusto Boal y su teatro legal, cita una conversación con Víctor Laignelet, artista colombiano cercano a A. Mockus, en la que se manifiesta que A. Mockus no instrumentaliza el arte. Permitted cierto espacio de experimentación y de intuición, donde se generó mucho diálogo, donde no se preconció cuál iba a ser la utilidad de la obra de un artista, sino que frente a los problemas concretos se imaginó una serie de actos y actividades que, según la excepcional forma en la que fueron articulados, producían experiencias públicas sin precedentes. Para este caso, la utilidad de un dispositivo está provista por la autonomía de la imaginación y el uso de los recursos con los que los gobernantes podrían operar. La negociación entre utilidad y autonomía de la imaginación artística constituye la manera particular, gracias a la cual, se

---

<sup>43</sup> He podido desarrollar conversaciones acerca de este tema con Rolf Abderhalden, Heidi Abderhalden, Adriana Urrea, Nadia Granados, Ximena Vargas, Claudia Torres, Juana Ramírez, Rocío Londoño, entre otros. Todos partícipes, ya sea como artistas, talleristas, población objetivo, estudiantes y administradores públicos del Proyecto *Cúndua*.



generara en el Proyecto *Cúndua* la tensión entre arte y gobernabilidad. Un espacio lleno de contradicciones y de posibilidades.

Más aún, como programa de gobierno, el dinamismo social que genera es también asunto de escrutinio público. Y es allí donde la infranqueable posición de R.Abderhalden trata de no caer en las narrativas redentoras implícitas en los colegas del sector social. En términos discursivos, la experiencia de R.Abderhalden durante varios años en la gestión con las instituciones del sector social y sus imaginarios sociales de arte, que no corresponden en estricto sentido a los de A.Mockus, aboga por la “autonomía de la experimentación”. Una autonomía en la que el arte se convierte en un ámbito de trabajo donde su responsabilidad no desencadena una finalidad concreta, es decir, compensaciones explícitas en las personas vinculadas. Sino que el arte produce una cierta ambigüedad en la que es posible imaginar y llevar a cabo otros actos de gobierno. En ellos, a su vez, ciertos acontecimientos del campo del arte vendrían a generar situaciones, relatos y encuentros interpersonales que no habrían podido suceder en otro marco de acción. Más esto no quiere decir que las personas vivan mejor o peor su vida, o que se esté transformando fehacientemente. El tiempo condicional de Mapa Teatro, desde las entrañas de una apuesta de gobierno biopolítico que asume la experimentación artística como eje de trabajo, extiende un poco más la reflexión acerca de las prácticas artísticas y los procesos sociales: ¿qué es lo que le compete a un agente-artista que hace parte de los procesos de lo social, y que extiende las expectativas de la ciudadanía, la resolución de conflictos y la educación? Las respuestas de responsabilidad cuidadosa de los artistas que hacen sus obras en medio de la catástrofe social, ¿son suficientes para las demandas de utilidad y responsabilidad pública de los proyectos sociales?

Además de la teoría estética, como hace D.Sommer, las disyuntivas de los agenciamientos sociales desde las ciencias políticas, los estudios del cuidado y los estudios del performance, aparecen nociones que valen la pena considerar para abordar estas inquietudes. Este es el propósito de los apartados siguientes. Darle densidad conceptual a la inquietud condicional que propone R.Abderhalden. En el caso particular del Proyecto *Cúndua*, en términos de sus condiciones de posibilidad administrativa, la autonomía es circunstancial y debe ser entendida en medio de las acciones, ideas y expectativas de la forma de gobierno de la Cultura Ciudadana. Más aún, frente a otras dinámicas menos “desde arriba” del gobierno, toman un tono ético diferente. Son las paradojas que encontramos en las narrativas redentoras ya descritas: proyectos y talleres anclados en contextos micro, donde las relaciones interpersonales son en extremo concretas, biográficas y contradictorias, y desde allí forman sus expectativas; donde la efectividad se hace conmensurable con la disposición de atravesar la experiencia de los talleres y los conocimientos reflexivos que estos generan, ya que se incorporan en la vida cotidiana; y generan materiales y metodologías que son replicables en otros contextos sociales. Hay proyectos y talleres que no existen antes del hacer mismo y que,

a la vez, son fundantes de porvenir. Quisiera proponer un conjunto de herramientas conceptuales que permitan hacer crítica de estos desenvolvimientos para no tener que caer en la enunciación circular, tautológica, de la iteración de las narrativas redentoras. El estudio de estas prácticas artísticas, entonces, no puede enmarcarse exclusivamente dentro de la historia del arte o sobre cualquier marco que privilegie su propio estatuto disciplinario (Bennett, 2012; pág. 3). Sino, como plantea D.Sommer, implica invitar a herramientas extradisciplinarias y dialógicas donde éstas prácticas son precisas, pues atienden las dinámicas de sus formas coyunturales, de materiales diferentes y de formas inmateriales de conexión (Bennett, 2012; pág. 5). Tal vez, siguiendo a L.Bersani, sí se han transformado algunas de las experiencias históricas del arte. Pero, de la mano de A.Mockus y D.Sommer, esto no implica su degradación histórica. Más bien, aparecen otras disyuntivas éticas y políticas donde cada iniciativa que estimula un mecanismo relacional tiene que enfrentarse. Esto implica moverse a unas comprensiones de arte mucho más constructivas que trabajen desde las situaciones concretas. Porque sí, la vida es sagrada y hay que cuidarla.



### **[ Dosis. Tiempo condicional.**

La implicación del campo profesional de las artes y la autoría en los mecanismos de movilización social no es evidente, epistémicamente clara o consecuente. El paso de ser autor a ser agente cultural en los procesos sociales no es cómodo. Se pasa por situaciones de indeterminación e indecisión, donde se toman decisiones parciales, según la articulación y las expectativas de cada agente con las instituciones políticas y las comunidades, y también en el campo de profesionalidad del arte. Este paso es "condicional" porque depende de las negociaciones y los efectos de posibilidad de sus gestores en las dinámicas sociales. Así como sus desenvolvimientos y efectos sociales también se condicionan. ]



### **¿Cómo hacer aprehensible la práctica artística vinculada a los procesos sociales?**

[... Para] estar motivado para actuar es necesario que uno imagine que el esfuerzo que uno puede conduzca a llevar a cabo el performance designado... El Arte no es el producto de un pensamiento unificado que se ha ensamblado en una serie de propiedades comunes dentro de una noción singular, es el producto de una intrincada disociación de pensamiento... ya no es la pregunta ¿qué es el arte? sino ¿qué está el arte haciendo?

Jill Bennett. *Practical Aesthetics* (2012; pág. 6, 11-12). Traducción propia

... digamos, ante todo, que diferentes contenidos pueden servir de base o soporte a las actividades propias de la animación [sociocultural]. Lo sustancial de las técnicas socio-pedagógicas no viene dado en lo que se hace, sino por la forma de llevar a cabo la actividad... En la práctica de la

animación, la actitud con la que se llevan a cabo las actividades, el modo de desarrollarlas y la forma de emprender el trabajo son cuestiones más importantes que el contenido de las acciones.

Ezequiel Ander-Egg. *La práctica de la animación sociocultural* (2006; pág. 21).

Las prácticas artísticas que aquí se refieren tienen múltiples configuraciones, demarcadas por las particularidades de sus devenires en casos concretos. Comparten el hecho de poner en dinámica formas experimentales de vida, gracias a proyectos y talleres en contextos sociales determinados que buscan encargarse de las relaciones interpersonales. Este es el surgimiento de una agenda biopolítica que requiere mayor análisis. No me referiré solamente a lo que hace un artista en su trabajo, considerando la vida de otras personas, y donde la exhibición de estos materiales se asume porque tienen potencia y son reflexivos, sino también a los procesos que son parte de educación popular de derechos humanos y sus mecanismos. Encontramos aquí una intersección.

La idea de que las relaciones inter-personales y sociales comenzaron a integrarse a la experimentación artística en el boom de la estética relacional (ver más adelante el análisis sobre Claire Bishop), a mí modo de ver, no es plausible. Si pensamos desde la historia del teatro, las maneras de narrar las situaciones sociales y disponerlas escénicamente por medio de la construcción de personajes y otro tipo de mecanismos inter-relacionales,<sup>44</sup> esto nos indica que las disputas por la representación que se están produciendo por esta vía son de vieja data. Aunque, es importante aclarar, estas indagaciones no están buscando necesariamente la generación de compensaciones de orden cívico en las situaciones emocionales y políticas en las que se desenvuelve la Cultura como Recurso. La demanda de injerencia social de la práctica artística sí ha cambiado de manera importante. Ahora el tipo de experimentaciones en relaciones inter-personales tiene que abogar por la generación de compensaciones evidentes, haciendo notar la transformación orientada hacia ciertos valores de las personas implicadas. Así, la misma noción de práctica artística se ve re-configurada, donde el quehacer y la voluntad de experimentación artística tienen ahora que considerar elementos tan disímiles como la construcción de la población objetivo a la que se beneficia, el contexto socio-político, o incluso el estado anímico de las personas.

La práctica artística implica un conjunto y una amplia gama de manifestaciones y peformatividades que comparten algunas de las intuiciones que manifiestan E.Rubiano y

---

<sup>44</sup> Augusto Boal es tal vez una referencia obligada en este punto, junto con mucho del teatro del siglo XX. D.Sommers se basa en sus desarrollos para identificar la agencia artística y la defensa a la utilidad. Inspirado en la pedagogía de Pablo Ferire, A.Boal construye el “teatro del oprimido” como un mecanismos tipo foro en que los problemas y circunstancias de las relaciones sociales son tratados en montajes y conversaciones en diversas comunidades de Brasil (Cohen-Cruz, 2005). En estas mediaciones se tratan no sólo temáticamente, sino también las posiciones de los agentes vinculados a las situaciones de la vida colectiva. Brian Holmes (2015) también llama la atención al Living Theatre como un grupo mutante de experiencias escénicas como inter-personales, marcados por viajes y movimientos que reaccionan a las situaciones en las que se encuentran. Esta lista podrá ser muy muy amplia.

D.Sommer: son relacionales, constructivistas, o sea, que trabajan con grupos de personas específicos reunidos bajo cualidades socialmente construidas (pobres, o víctimas, o mujeres, o jóvenes, habitantes de un barrio, o los llamados “menos afortunados” (Gibson,2005), pero también son grupos de personas convocados por intereses comunes); operan bajo contextos específicos y anhelos morales configurados como diálogo entre agentes mediadores y agentes localizados en tal o cual lugar; generan imágenes, actos y acontecimientos con alto grado de ritualidad y relacionalidad que proveen densidad afectiva a las situaciones particulares que enfrentan las personas; generan sistemas de representación hacia afuera de las dinámicas realizadas y, a su vez, se asume que estos registros tienen potencial transformador en otros contextos; son incesantes, una avanzada nunca basta, siempre implica sostener el esfuerzo y reingeniar las acciones. Siguiendo estas cualidades, encuentro en las nociones de proyecto y taller, tal como se ha ido mostrando en esta discusión, las categorías analíticas y de acción que permiten acercarse a las iniciativas de modo crítico.

Ambos, proyecto y taller incluyen las formas de sociabilidad clásicas del arte, la exhibición y la función pedagógica de unos agentes como artífices o motivadores de una serie de dinámicas, pero también dan acento a los procesos y las maneras en las que los actos se ingenian *in situ*, según las condiciones y expectativas del desenvolvimiento. Una serie de prácticas que también reúnen al campo de las ciencias sociales y el trabajo social, y que no sólo corresponden a una forma relacional del arte. Hay mediadores, pero ellos están a la entrega de la vida de las personas con las que trabajan y en las agendas políticas que se potencian por los anhelos. En este sentido, siguiendo la intuición de E.Rubiano, hay una transfiguración de la función de autor en el sentido de la historia del arte. Estas actividades son desarrolladas por agentes de diverso orden y capacidad que trabajan interconectadamente: gestores, líderes, artistas y todo tipo de profesionales. La imaginación de la competencia para el hacer (esfuerzo y conocimiento), las negociaciones colectivas, las formas de hacer (el cómo) y las expectativas de lo que acontezca son las cualidades que marcan la vinculación de las prácticas artísticas a los procesos sociales. Son haceres organizados y proyectados que buscan experimentar formas de relacionalidad y hacer conmensurable (comunicable y evidente) sus procedimientos, esfuerzos y resultados.

La práctica artística viene a ser una forma de conocimiento y de hacer diferenciado, pero articulada con otras formas de conocimiento y ejecución. No se presenta aislada, sino articulada con operaciones de trabajo de liderazgo social, educación, e incluso las ciencias sociales. Siguiendo la idea de Néstor García Canclini (2010), estas prácticas artísticas son pos-autónomas: necesitan comprender las situaciones, necesidades y conocimientos ya cartografiados con cierta especificidad para desenvolver sus ingenios y formas de operación. Tal como plantea D.Sommer (2014), estos desenvolvimientos pueden presentarse como actos inesperados, acciones irreverentes, o que contradicen la ejecución coloquial de los haceres ya

instaurados. Más aún, las condiciones de su desenvolvimiento, en tanto proyecto social, requieren de respuestas evidentes y conectadas con las expectativas de ejecución proyectada. Esto implica que los límites de lo posible tienen en cuenta el contexto, su dinamismo y las diversas contradicciones que implica el llevar a cabo todo. Pos-autonomía se entiende, entonces, como que el devenir ingenioso del artista requiere de las condiciones de especificidad experimental. Más aún, responde a procesos que no puede controlar, ni puede decidir sobre ellos explícitamente, sino que se enfrenta constantemente a la negociación sobre el qué hacer y dónde, y muchas veces, la ejecución se ve sopesada por conocimientos, valores y puntos de vista, incluso gustos estéticos y posiciones políticas, de sus interlocutores, líderes sociales, gestores, educadores, etcétera. Es la negociación en diálogo la que requiere generar mecanismos de interlocución. Como plantearía Grant Kester (2004), se produce la concepción estética de las actividades y la pertinencia de las formas dinámicas en las que los diálogos entre pares se hacen fundamentales (Kester, 2004).

En primera instancia, los proyectos y talleres no surgen a la deriva. Parten de un grupo de agentes emplazados en una situación que consideran, por medio de formas de conocimiento y de entendimiento de las relaciones interpersonales, como algo posible de hacer sobre algunas dimensiones vitales que conjuran crisis o algún fenómeno problemático que, se asume, podría subsumirse: se identifica o construye una necesidad. Los proyectos y los talleres requieren que los agentes quieran hacer parte de las iniciativas, desde múltiples posiciones personales y políticas, y asuman que se encargarán de mediar sus contradicciones y expectativas. Estas formas de conocimiento son de múltiples órdenes: pueden ser manifestadas por saberes especializados de las ciencias sociales, la cultura popular, la gestión social o la opinión general de los agentes acerca de una situación. Estos saberes son comunicables y siempre dialogables (Kester, 2004), desarrollan una sociedad compleja de iniciativas (Holmes, 2007). Los proyectos y talleres experimentan, entonces, formas de hacer consideradas posibles y oportunas, están marcados por el ingenio y la condición de ser plausibles a partir de una serie de necesidades a la cuales habría que reaccionar.

En segunda instancia, planean y organizan una serie de ejecuciones que, a su vez, inciden en las relaciones personales y producen nuevos conocimientos de las situaciones. El propio llevar a cabo manifiesta una experimentación de múltiples órdenes y objetivos. Para eso se generan condiciones de posibilidad: ideas, entusiasmos, dispositivos y objetivos que se organizan en planes de acciones que requieren gestión de recursos económicos, culturales y personales. Éstas prácticas organizan esfuerzos y persistencias, junto con gestiones de posibilidad, para que acontezcan. Las prácticas artísticas producen acontecimientos de estar juntos, implicando labores de creación de diversos materiales que importan socialmente por el tipo de interacción y reflexión que conciben *in situ*.

En tercera instancia, tal como se plantea desde la investigación crítica al desarrollo, estas iniciativas buscan ser sustentables, o sea, aunque se ingenian acontecimientos circunscritos, se busca que desenvuelvan formas de interacción anhelables en el futuro inmediato de las personas (Gibson *et al.*, 2005), además de poder mantener las condiciones de posibilidad económica y social de sus haceres sin requerir intervenciones externas, a no ser que surjan situaciones graves. En este sentido, o las organizaciones sociales de agentes se especifican en laborar en el contexto reiteradas veces o se generan mecanismos de transición en los que las dinámicas sostenidas sean articuladoras de otras oportunidades, junto con las incesantes nuevas coyunturas que enfrentarán nuevos agentes. Esto implica acuerdos y conversaciones por los cuales las iniciativas son terminadas, o se transforman en otras ejecuciones entre los agentes que potencian los haceres y aquellos que encuentran beneficio y expectativas en estas prácticas. Muchos de estos acuerdos consisten en generar los sistemas de representación de los conocimientos, esfuerzos y formas de relacionarse en los ámbitos de las ciencias sociales (libros, coloquios), el trabajo social (informes, divulgación) y también el campo del arte (exposiciones, obras de arte o teatro, funciones y publicaciones de diverso orden), generalmente externos al contexto de la práctica.

A partir de lo anterior, la práctica artística no se reduce a ser el decorado de los proyectos sociales. Las prácticas artísticas se configuran como un eje fundamental que permite que cierta experiencia de lo social acontezca al momento de producir cierta relacionalidad que es posible, informada, realizada y performada, gracias a otros dinamismos y formas de operar. Tienen una importancia fundamental en lo que se puede generar entre las personas. Radica su importancia en el ingenio, entusiasmo y dinamismo que le propone a lo social. Y así, ciertas situaciones imprevistas pueden surgir. Tal como plantearía Reinaldo Laddaga, se pueden entender estas prácticas como:

... constructivistas; se proponen generación de modos de 'vida social artificial', lo que significa que no se realizan a través de la intención de personas reales: significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencias - y desde la perspectiva de los saberes comunes en la situación en que aparecen - improbables. Y que dan lugar al despliegue de comunidades experimentales, en tanto tienen como punto de partida acciones voluntarias, que vienen a reorganizar los datos de la situación en que acontecen de maneras imprevisibles, y también en cuanto a través de su despliegue se pretende averiguar cosas más generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente (Ladagga, 2006).

Aunque producen acciones improbables, aterrizan en lo real expectativas y anhelos de lo social, sorpresas de aquello que vivimos, y éstas responden a las acciones en contexto. No sólo permiten saber algo más de la vida, sino que esto se lleva a cabo en organizaciones sociales y políticas con intereses claros para responder a ciertas necesidades concretas, o al menos inquietantes. A mi modo de ver, la artificialidad se construye por el tiempo, el espacio y las formas de trabajo experimental (hacer algo posible), donde los resultados no aparecen como divagación abstracta, sino que se articulan con iniciativas de orden cívico, muchas

veces llenas de contradicciones, pero que son plausibles de generar efectos conmensurables para las situaciones ingeniadas. O por lo menos, se generan insistencias de narrativas redentoras que, por medio de la organización afectiva y retórica de los haceres, construyen conmensurabilidad.

Las iniciativas de procesos sociales aquí trabajadas movilizan y participan de diálogos sociales sobre lo que constituye llamarse arte, sobre todo en ámbitos más extensos de la profesionalidad artística convencional, y también incluyen cómo el hecho de llevarlas a cabo permite rastrear y conocer lo que puede hacer el arte en relaciones sociales concretas (Bennett, 2012). Tal como plantea D.Sommer: "... [las] artes y las instituciones extra-artísticas que juntas componen una agencia cultural constructiva obviamente no enganchan en los estándares [regulares] del campo de estudio [del arte]... y, desde otra perspectiva, los asuntos humanísticos que conciernen [socialmente] defienden la especificidad del arte como una desviación (bypass) de los efectos sociales a través de los cuales dan testimonio de valores estéticos [más amplios]" (Sommer, 2014; pág.7. Traducción propia). Es por ello que las teorías del arte socialmente constructivo están aún en desarrollo, a partir de una extensa discusión acerca del escepticismo social, y de la utilidad de que el arte es oportuno para las dinámicas sociales (Sommer, 2014; pág.29). Esta disertación busca ser una articulación de estas disyuntivas antes que sucumbir al escepticismo.

En esta línea, me interesa llevar éticamente un poco más allá la acertada definición de R.Laddaga: el desenvolvimiento de estas prácticas en contextos comunitarios implica que hay una responsabilidad adscrita a los agentes (artistas y en general). La comprensión de esta responsabilidad acerca de los resultados del quehacer nos conecta directamente con las problemáticas del cuidado. Un cuidado que implica más allá del estar atento a las consecuencias, ya que en el marco de los proyectos y talleres se busca tener injerencia explícita. Una idea ya planteada: una cosa es hacer algo con cuidado y otra que eso que se haga cuide situaciones de vida. Haciendo algo que cuida es la manera en la que se encargan pragmáticamente estas prácticas de las consecuencias. Más aún, algunos cuidados podrían caer en las narrativas redentoras. Para pensar en estas inquietudes hay que considerar las siguientes dimensiones:

1. Las prácticas enuncian y llevan a cabo demandas de orden social; Hacen contribuciones tangibles, aunque por develarse afectivas, operan en ámbitos de indeterminación en el lenguaje;
2. Buscan la obtención de beneficios explícitos que se hacen evidentes por medio de la construcción de sus representaciones posteriores a sus procesos;
3. Parten de la responsabilidad de compartir la discusión de la continuación o no, a largo plazo, de los proyectos e iniciativas. (Gibson *et al.*, 2005)

Tal como se plantean desde los estudios críticos al desarrollo, la conmensurabilidad y legitimidad de las prácticas no sólo dependen de las cualidades estéticas particulares que manifiestan las formas de experimentación relacionales que se ingenian y se ejecutan exclusivamente desde los estándares artísticos. Sino que su participación y articulación con los proyectos sociales y otras formas cívicas de operar las expectativas vienen a considerarse dentro de una discusión ética. Las reacciones y experiencias socialmente significantes y significativas hacen parte íntegra de la validez de la práctica artística en los procesos sociales. Para ello, las maneras de representar y enunciar el desenvolvimiento afectivo de las inferencias, por parte de las personas que participan de los proyectos, es de vital importancia reflexiva.

A partir de todos estos elementos, entiendo las prácticas artísticas vinculadas a procesos sociales como prácticas extradisciplinarias, en el sentido provisto por Brian Holmes (2007): Se pone en funcionamiento aquí un nuevo tropismo y un nuevo tipo de reflexividad que implica tanto a artistas como a teóricos y activistas en un tránsito más allá de los límites que tradicionalmente se asignan a su actividad, con la intención expresa de enfrentarse al desarrollo de una sociedad compleja. El término «tropismo» expresa el deseo o la necesidad de girarse hacia otra cosa, hacia un campo o disciplina exteriores; mientras que la noción de reflexividad indica ahora un regreso crítico al punto de partida, un intento de transformar la disciplina inicial, acabar con su aislamiento, abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso. Este movimiento adelante y atrás, o más bien esta espiral transformadora, es el principio operativo de lo que llamaré investigaciones extradisciplinarias.

Desde la postura de la pos-autonomía, las investigaciones extradisciplinarias implican el reconocimiento de formas de interacción social que ciertas disciplinas pueden producir, pero que se interconectan a modo proyectual frente a situaciones concretas de la vida social, para las cuales, las respuestas cívicas implican contaminarse de mecanismos producidos en otros ámbitos disciplinares y sociales. No sólo se busca producir materiales y conocimientos nuevos en el mundo, sino hacerlos partícipes de formas de vida reflexivas con especificidad contextual sobre relaciones interpersonales, ecológicas y políticas: “... se definen, [entonces] como arte proyectos que no carecen de ambigüedades, ya que se basan en una circulación entre disciplinas que con frecuencia incorporan una verdadera reserva crítica de posiciones marginales o contraculturales —movimientos sociales, asociaciones políticas, okupas o centros sociales, universidades o cátedras autónomas— que no pueden reducirse a una institucionalidad omniabarcante” (Holmes, 2007; pág.6). Es por ello que son proyectos y talleres colectivos emplazados en contextos (geográficos, sociales, políticos y semióticos) determinados, los cuales generan acontecimientos que se extienden en forma de espiral, en diversas maneras, a través de diversas esferas públicas.



Para Stephen Wright el sentido de las producciones extradisciplinares colectivas es su utilidad: "... [En] la última década hemos sido testigos de un aumento proporcional de profesionales del arte que han pasado de la producción de obras de arte a concebir formas de vida activas y desarrollo de proyectos artísticos para ambientes sustentables, donde se requiere que sus prácticas prosperen, a menudo, lejos del campo referencial del arte. Estos mundos artísticos (Artworlds) son los lugares donde se utiliza el arte y, como tal, son fundamentales para cualquier examen de cualquier tipo de práctica utilitaria" (Wright, 2013: pág.8. Traducción propia). Las investigaciones extradisciplinares ingenian formas colaborativas e interdependientes para ser usadas en contextos políticos emergentes. Estas formas experimentales producen metodologías, así como articulaciones con materiales usables para fines concretos. Lo que implica que las consideraciones estéticas de las producciones también tienen en cuenta sus usos y las discusiones éticas de su pertinencia.

Es por ello que tanto D.Sommer, S. Wright, B.Holmes, y los estudiosos de las prácticas sociales como C.Gibson, no se refieren a autores (como aquellos por los cuales se fundamenta y se cierra el discurso poético de la acción ejecutada), sino a agentes o artífices. Los proyectos sociales también tienen regímenes de representación en los que la responsabilidad o el reconocimiento de la dinámica se le adscribe a un conjunto de personas: La propiedad es necesaria, pero no suficiente, como condición de sostenibilidad y de claridad de las reglas del juego (Gibson, 2005). Independientemente de su éxito o fracaso. A algunos agentes se les adjudica el impulso y la generación de ámbitos experimentales donde los proyectos y talleres toman curso, y por ello nos referimos a ellos como responsables y competentes de saber-hacer y asumir los riesgos e ingenios producidos. Pero, a diferencia de la noción de autoría, las habilidades no son adscritas a un sujeto socialmente construido como propietario de la cualidad estética del trabajo artístico.<sup>45</sup> Sino que corresponden a formas de trabajo colaborativo en que se gestionan liderazgos y labores. S.Wright concibe la autoría como un régimen semiótico que estabiliza los dinamismos metodológicos, rápidamente los encarna en un sujeto a partir del asumido *expertise* (pericia), y viene a adjudicarse un sistema de representación de lo acontecido (que él denomina *commodifying*), lo que en su momento

---

<sup>45</sup> La socióloga del arte Nathalie Heinich (2002) considera la "autoría" como un fenómeno de construcción social e histórica conectado e interdependiente a la de "público" intercedida por la de "obra de arte" en un sistema que regula y acomoda ciertas experiencias como las legítimas en tanto arte. A mi modo de ver, N.Heinich analiza uno de los más importantes performances culturales del arte: el que generalmente conocemos como el arte que se exhibe y tiene autor. Importa para esta disertación que, si bien las labores artísticas son hechas por agentes que negocian su representación a veces en tanto "autores", esta es una construcción social de atribución en una trama histórica muy compleja. Más no define cualquier performance cultural de arte en tanto esté interconectado a la autoría. Como plantearía Richard Schechener (2011), los performativos existen más allá de los agentes que los hacen, tienen vida propia. Una vida artística propia y conectada con sus repetidas repeticiones. En esta disertación también se llama la atención al autor-artista o antropólogo-autor o agente-autor, como una contingencia que permite identificar una serie de performatividades a las que se considera como un conjunto discreto y un instante de su repetición.

Michel Foucault llamó función autor (Wright, 2013; pág. 10). En esta línea, D.Sommer (2014) apuesta a concebir la noción de agente, los artistas devenidos agentes, como un generador de dispositivos, de agenciamientos, de mecanismos sociales, de los cuales tiene que hacerse cargo en su desenvolvimiento, pero que no le pertenecen. Hace parte de ellos al tomar decisiones, pero es en su desenvolvimiento social en que se plantea y se re-construye su forma y su utilidad. Para comprender la labor de los agentes hay que estudiar las negociaciones, intuiciones y reacciones acerca de situaciones concretas de los mecanismos y cómo contaminan labores más extensas por tiempos y ámbitos determinados. De alguna manera aquellos impulsores aparecen como expertos.

Claro que hay un *expertise* (pericia) de algunos agentes impulsores, como también en aquellos que habitan los agenciamientos. Esto aparecerá en el caso estudiado *La Piel de la Memoria*, en la manera en la que la articulación de conocimientos y metodologías de una antropóloga, una artista y varios gestores sociales es la que produce formas de interacción pertinentes para el contexto. En las tareas extradisciplinares, los conocimientos diferenciados importan por su capacidad de ingeniar y reaccionar a los contextos cuando se articulan en prácticas concretas. Más aún, estos son sumas de concepciones epistémicas de diverso orden: pueden provenir de las ciencias sociales, del arte, del activismo, del conocimiento de causa de vivir en la situación, de la sabiduría popular, de la experiencia profesional o el liderazgo político. Son saberes que importan por los afectos e intuiciones que incitan al desarrollo de prácticas justas: no sólo porque son apropiadas, sino porque son pertinentes en términos de los conflictos de la situación. Los actos extradisciplinares implican diversas mediaciones y saberes acerca de cómo es, ha sido, y podría ser la vida cotidiana y sus formas de subjetividad, cuerpo y conflicto. Por lo tanto, aunque algunos saberes puestos en juego en estos performances son profesionales, no son en ningún sentido profesionalizantes: no buscan la incorporación profesional de los agentes sino su desfase, su capacidad de reacción inventiva a situaciones polémicas y demandadas. El qué sólo importa si se sabe articular con un cómo dirigido a un para qué en particular.

Lo aquí descrito aparece formulado por Claire Bishop (2012) como el “social turn”, el giro social de las artes contemporáneas. C.Bishop abre un panorama crítico acerca de la incidencia de ciertas acciones artísticas relacionales. En su argumentación, le provee mayor densidad crítica a las posturas formalistas de las relaciones propuestas por el ya clásico texto de Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*. Tomando como referente las obras de arte de Thomas Hirschhorn y Santiago Sierra (entre otros), C.Bishop reconoce que en el tipo de relacionalidad analizada por N.Bourriaud falta entender las relaciones interpersonales atravesadas por las contradicciones políticas y sociales del mundo contemporáneo. A su modo de ver, la estética relacional genera un mecanismo de estetización y estabilización de los encuentros cara a cara de las personas, lo cual anula las problemáticas que atraviesan sus

encuentros. Diversos autores, como N.García Canclini (2010), Shannon Jackson (2011), Grant Kester (2012) e incluso D.Sommer (2014), encuentran oportunos los análisis de C.Bishop (2012) en la medida en que, desde su lectura de J.Ranciere y Chantal Mouffe, posicionan el antagonismo como una forma de relación social. Estando de acuerdo con la apreciación de estos autores, y con la crítica que realiza C.Bishop a N.Bourriaud, y en específico, habiendo aprendido del constante escepticismo a las narrativas redentoras que la autora manifiesta en múltiples organizaciones de cooperación internacional y museos, a la hora de hacer partícipes a las audiencias de proyectos artísticos para su beneficio, encuentro que hay que incluir conocimientos de orden sociológico y contextual a los desenvolvimientos de sus análisis.

El objeto de estudio de C.Bishop son las obras de arte de diverso orden que producen diversos tipos de relaciones, incluso problemáticas e incómodas. La autora concibe operaciones de orden político en las que las piezas de arte, todas autorales, generarían una situación antagonista. En esta situación en la que los sustratos de la experiencia vendrían a tensionar la representación de ciertas situaciones, como la migración o el empleo (pienso en sus análisis a las producciones de Santiago Sierra). Conceptualmente plausible y oportuno su análisis, C.Bishop no atraviesa los retos de las investigaciones extradisciplinarias. Su lugar de análisis son los autores, sus discursos y las agendas curatoriales dentro del ámbito del arte contemporáneo. Estudia proyectos y producciones de autor-artista a los que les aplica conceptos teóricos de las ciencias políticas. Invita de manera inteligente, mediante nociones de la filosofía política, a analizar obras de arte. El lugar estabilizado del autor como aquel que propone una experiencia de la estética de lo social es evidente en sus análisis.

Para desarrollar sus argumentos, C.Bishop no estudia proyectos o talleres, no realiza aproximaciones etnográficas, no estudia las problemáticas sociales en concreto de las personas que interactúan en las piezas (histórica o sociológicamente hablando) y, sobre todo, no aparece en su perspectiva los procesos de los derechos humanos, la educación popular y la acción directa, y pocas veces aparece el género. De lo que conozco de su trabajo, las opiniones de aquellas personas no-artistas acerca de lo que el artista y la obra hace no aparece integrado en su análisis más que como anécdota. Esto porque C.Bishop no estudia los usos sociales, concretos históricamente, de ciertas posibilidades artísticas. El campo del arte es extendido, hay una serie de aperturas, pero no es atravesado, roto o puesto en riesgo, donde las dinámicas podrían incluso caer en el fracaso. Es por ello, aunque su lectura nos permite concebir elementos para una reflexión ética (desde el problema de la autoridad de la representación), que no aparecen en su análisis las aventuras y desventuras de tenerse que encargar de la vida de las personas. Es obvio que C.Bishop estudia arte contemporáneo y desde allí hace sus importantes aportes. Más no aporta a las prácticas vinculadas con los procesos sociales, donde el régimen de autoridad artística es atravesado por coyunturas sociales más complicadas que buscan esta disertación.

Más aún, hay un elemento que me parece importante recalcar: A excepción de D.Sommer, E.Rubiano, B.Holmes, y en algunas intuiciones de G.Kester, la experiencia del acto violento en las relaciones interpersonales no aparece en el panorama de análisis del “giro social de las artes”. Escribiendo desde México acerca de las iniciativas en Colombia, es importante recalcar, tal como se vio en el apartado de las narrativas redentoras, que sopesar las relaciones de violencia y la memoria constituye el ámbito evidente, necesario y de urgencia del desenvolvimiento de las prácticas culturales. Afectan nuestra consideración, ejecución, pertinencia y desenvolvimiento de las prácticas. Considerar la experiencia del terror y la subjetividad de la violencia, como se verá en la Zona de Pesquisas, en el contexto de la sistemática represión y desaparición de las personas, implica ser más cautos con las posibilidades disruptivas de las prácticas artísticas vinculadas a los procesos sociales. C.Bishop no analiza desde la experiencia de la violencia. Pero hay una intuición dispuesta en el análisis de E.Laclau y C.Mouffe que nos permite plantear un camino de inquietud acerca de la injerencia de las prácticas artísticas según el orden que se investiga aquí.

En su ya famoso texto *Antagonism and Relational Aesthetics* publicado en la revista *October* en el 2004, C.Bishop manifiesta:

En el caso de antagonismo, argumentan Laclau y Mouffe, "nos enfrentamos a una situación diferente: "La presencia del " otro " me impide ser totalmente yo mismo. La relación no surge de totalidades completas, pero a partir de la imposibilidad de su constitución". En otras palabras, la presencia de lo que no soy yo hace a mi identidad precaria y vulnerable, y la amenaza de que la presencia del otro represente la transformación de mi propio sentido de sí mismo en algo cuestionable. Cuando se juega a nivel social, el antagonismo puede ser visto como los límites de la capacidad de la sociedad para constituirse plenamente. Lo que sea que está en la frontera de lo social (y de la identidad), busca definirse destruyendo la ambición de constituirse en presencia plena: "como condición de posibilidad de la existencia de una democracia pluralista, los conflictos y antagonismos constituyen al mismo tiempo la condición de la imposibilidad de su logro final" (Bishop,2004; págs 66-67. Citando *Deconstruction and Pragmatism* de Mouffe, pág 11. Traducción propia).

Así, las relaciones estéticas no son intrínsecamente democráticas, crítica de esta manera C.Bishop a N.Bourriaud. Más profundamente, C.Bishop, en el entendimiento relacional que provee densidad crítica mediante este análisis, llevándolo al terreno de los proyectos y talleres, se puede plantear que este tipo de performances se enfrentan a una importante situación: las dinámicas relacionales, los desarrollos interpersonales, que implican la imposibilidad del completo reconocimiento del otro como uno mismo y, a la vez, en la expectativa democrática de injerencia social de las actividades, se atraviesa la vulnerabilidad y el antagonismo.

Esto nos pone en jaque frente a la conceptualización antes descrita de la práctica artística vinculada a procesos sociales. Su desenvolvimiento no es del todo homogéneo o de por sí solidario. Es por ello que abordar las narrativas redentoras implica otorgarles densidad crítica. No habrá práctica dinamizadora de lo social sino se constituye como una serie de contradicciones, donde afectivamente nos enfrentemos a la dislocación de los lugares

asegurados del yo y sus comportamientos instaurados y podamos considerar la presencia de los otros en un vivir juntos.

Una lectura llana del antagonismo, como una de sus versiones de tejido social (ver *Hacerse de Narrativas Redentoras*), implicaría que la labor es anularla. Negociar los conflictos al punto de erradicarlos. Una dimensión más crítica implicaría de *facto* su reconocimiento: nos constituimos en los desacuerdos y en las problemáticas. Más aún, como A.M.Ochoa (2003) intuye, los proyectos y talleres vendrían a ser iniciativas donde estas tensiones inherentes de lo social, para ella marcadas por la violencia, se esfuerzan y se persiste en desenvolverlas de maneras sustentables para la vida. Sostener desenvolvimientos entre personas vinculadas a conflictos en aparente armonía social es ya, de por sí, una experimentación ética y extradisciplinar. En los marcos de violencia (Blair, 2005a), la construcción de iniciativas culturales que movilicen los antagonismos aparece como un esfuerzo que atiende la vulnerabilidad. La sustentabilidad que tengan, el tipo de producción relacional en la que insisten, abarca el reconocimiento de los problemas, además, la lucha cívica de que no se anule violentamente al otro. Todo esto implica una concepción particular de cuidado.

La advertencia que nos hace C.Bishop es fundamental. Hay un elemento, incluso, olvidado muchas veces por los estudiosos del desarrollo social como Clark Gibson (2005): las relaciones sociales que constituyen a las personas no son *ipso facto* democráticas, ni siquiera buenas. Son oportunas. Supervivientes. Esto implica bastante el análisis de las prácticas aquí estudiadas: las contribuciones tangibles, los beneficios explícitos y las responsabilidades no son abstractas sino profundamente concretas, contradictorias y apuestas claras de sentidos posibles de vida anhelable. No es posible, entonces, considerar la efectividad que muchas organizaciones sociales buscan sin considerar la vulnerabilidad y los problemas concretos de los contextos. Tal como lo reconoce Elizabeth Povinelli (2011), la persistencia, como los costos emocionales, personales y corporales del insistir, se ejecutan, se performan de manera particular, implicando producciones de sentido y posibilidad ancladas en la situación. Aunque son universalizables como representación y reflexión en una serie de campos más extensos, al compartir la experiencia, por ejemplo (incluso, a veces, en los ámbitos del campo del arte), son implicadas a reacciones circunscritas. Son, para citar a Bruno Latour (2007), ensamblajes posibles de una coyuntura social.

Sólo así se performa, se ejecuta, la idea de Shannon Jackson al proponer un “supporting publics”: “... [las] prácticas que performativamente extienden las formas de arte inherente en el espacio, la duración, la incorporación y la colectividad... pueden inducir a una serie variable de respuestas y lecturas... el espacio de la galería y del teatro [puede ser] constitutivo para lo que se hace una comunidad como interlocutora, así es mediadora de problemas sociales concretos de acceso a la ciudadanía” (Jackson:2011.p.13-27. Traducción propia).



### [ **Dosis.** Prácticas Artísticas como Procesos sociales.

Si se entienden los procesos sociales como esfuerzos colectivos o individuales de agentes que trabajan sobre la sostenibilidad de ciertas vidas y acciones, la práctica artística se puede concebir como un conjunto de haceres en los que se experimenta con las relaciones interpersonales, atendiendo especialmente las dimensiones estéticas y sensibles. Son apuestas extra-disciplinares. Son útiles a una serie extensa e interconectada de intereses sociales y políticos. Esto implica trabajar con las disyuntivas del reconocimiento. Aparecen en proyectos y talleres. Tienen efectos de manera afectiva. ]



### **Proyecto y Taller como formas relacionales**

Proyecto y taller son formas de producción. Por lo tanto, son formas de trabajo: organización del tiempo y estructuración de las prácticas. En este sentido, la práctica artística que se investiga aquí toma forma mediante estas dos configuraciones. Las expectativas acerca de las vidas a las que se les busca dar forma, los mecanismos y los conocimientos por los cuales esto se hace posible. Incluso las intuiciones, imaginaciones y empatías toman concreción y aprendizaje en la estructuración de talleres y proyectos. Estudiar talleres y proyectos es estudiar las injerencias acerca de una serie de relacionalidades anhelables entre personas en lugares determinados. Debido a que son los marcos por los cuales los haceres que las prácticas se proponen logran verosimilitud y pertinencia, dan cuenta de cómo se hacen las experiencias y el camino reflexivo, como vivencia o experticia (Senett: 2009,353). La práctica artística que se hace por medio de talleres y proyectos se constituye en oficio. No sólo operan en los ámbitos de su concreción, sus lugares y sus gentes, sino que generan improntas inteligibles para quienes no hacen parte de su acontecer (Sennet: 2009,355) y se encuentran con éstas en múltiples representaciones. Alertan sobre formaciones corporales, modos de hacer y de darle sentido a la experiencia coyuntural, a la vez que imprimen una reflexión sobre las consecuencias sociales a las que están inscritas.

Entiendo proyecto y taller como una articulación. Son haceres interconectados. Uno no es sólo la planeación y el otro su ejecución. La distinción de esta matriz cultural (proyecto-taller) no se basa en que uno sea el discurso y otro la ejecución. En los dos hay un cuerpo que se dispone en acto de discursos y haceres. Los dos operan en simultaneidad paradójica como discurso y como acción simultáneamente. Más bien, constituyen una matriz interconectada en la que se desenvuelven las alertas, las prácticas, expectativas y los haceres, tanto de la planeación como de la ejecución en un tiempo simultáneo, tiempo en el que el taller toma forma, por lo que el proyecto negocia, en tanto concibe la metodología en la medida en que el

taller se hace plausible. El taller, en su irse dando forma, es también productor de discursividad sobre lo real que atiende, como de sí mismo (es por ello que Pilar Riaño lo aplicó como etnografía en el caso de estudio de esta disertación). Y el proyecto es productor de metodología, formas de acción, planeación, objetivos, recursos y organización. La articulación proyecto-taller forma parte de los mecanismos sistemáticos, sistémicos y sistematizantes de las apuestas biopolíticas de la vida contemporánea (Groys, 2014).

Es por ello que podemos entenderlos como tecnologías políticas y afectivas. Implican la puesta en juego de mecanismos técnicos que planean la vida y organizan los esfuerzos sociales. Por técnicos me refiero, en el sentido foucaultiano,<sup>46</sup> a modos de hacer incorporados, aprehensibles en el cuerpo, que en su repetición constituyen la producción de formas de relación vital, conocimientos, pero también de criterios de reflexión y construcción de colectividades. Desde la planeación de encuentros cara a cara, juegos, uso de medios de comunicación, bordados, ensayos teatrales, seminarios, clases magistrales, gestión de presupuestos, conversatorios, los proyectos-talleres son ejercicios que reiteradamente producen situaciones de lo real del modo colectivo programado. Esta reiteración, en series de operación según iniciativas e ingenios, es programable en búsqueda de contribuciones tangibles, conmensurables y explícitas. Así, en el llevar a cabo, en los constantes haceres, las nociones éticas son negociadas, inoculadas, construidas colectivamente. Inevitablemente nos encontramos con la vida-como-proyecto (Groys, 2014), donde las expectativas de esfuerzos organizan con los haceres una búsqueda de logros verosímiles.

Michel Kirby manifiesta que, históricamente, un happening puede ser descrito como “una propuesta de composición de teatro en la cual diversos elementos alógicos, incluyendo ejecuciones sin matriz, se organizan en una estructura compartimentada” (Kirby, 1995. pág 11. Traducción propia). Estos elementos alógicos y sin matriz pueden ser organizados para la producción de acontecimientos en múltiples formas relacionales. Un acontecimiento productor de reacciones inesperadas puede también ser planeado. Lo que implicaría que el happening no es sólo la producción de situaciones indeterminadas, sino la organización programable y posible de los elementos que hacen a algo suceder. La organización de estos elementos, como el lanzamiento de 500 gallinas desde un helicóptero en el Estadio “el Cerro” en Montevideo, por Marta Minujín en 1964, en su acción *Sucesos*, requiere una planeación de actividades logísticas, profesionales e irreverentes, interconectadas para la producción de un

---

<sup>46</sup> Michel Foucault tuvo particular atención en cómo las técnicas, usos performativos que se repiten con bastante insistencia, no sólo configuran la vida de las personas sino el espectro biopolítico en que se asume que es ser un ser humano. En sus *Tecnologías del yo* (1990) se evidencia como el comer y la sexualidad constituyen un conjunto de prácticas sociales e históricamente reguladas. El “cuidado de sí”, apuesta ética de M.Foucault reactivada en su lectura a la tradición filosófica griega, también constituye un serie de técnicas biopolíticas. Más aún, en la serie de iteraciones en que “se cuida de sí” estas pueden emerger como dispositivo crítico a la construcción de ciertas hegemonías.

evento mediático. Allan Kaprow (2003) insistió en considerar la creación de las actividades como una forma artística contemporánea. Para A.Kaprow el llevar a cabo las actividades, tanto como ingeniarlas, y la construcción de la representación de la acción *a posteriori* para los medios de comunicación y el campo del arte, era una investigación artística. El tipo de teatralidad que convoca A.Kaprow va a organizar una serie de actividades de manera consecuente donde la irrupción de la circunstancia podría des-organizar y llevar a reaccionar ante la situación para sostener el desenvolvimiento planeado. La dimensión alógica, entonces, no se encontraba en la planeación o en los resultados esperados del acontecimiento, sino en su capacidad de integrar la circunstancia dentro de la ejecución. Los happenings producían, entonces, situaciones puntuales en que algo se producía entre las personas convocadas, una serie de haceres secuencialmente programados en los que se dislocaba la experiencia coloquial de la vida cotidiana o las instituciones del arte. Acontecía una teatralidad que desjerarquizaba. Aunque programables y productores de impactos evidentes en los comportamientos de las personas vinculadas, los happenings no buscaban generar las compensaciones necesarias acerca de situaciones vitales. Un happening no se ejecuta ni se performa como un proyecto-taller. En el sentido en que, aunque estos implican la integración de las circunstancias vitales en su proceso, en el happening se busca la irrupción de la situación para generar vértigo y reacciones inmediatas, y el proyecto-taller implica la vida cotidiana como una experiencia biopolítica dispuesta a ser mediada para considerar valorativamente la situación en el mundo.

La artista estadounidense Suzanne Lacy, quien motivó el caso de estudio en esta disertación, inclinada por incidir tanto en el campo de las producciones artísticas como en el desarrollo de procesos sociales y de derechos, estudiante de Alan Kaprow, organiza sus trabajos en dimensiones simultáneas entre happenings y proyectos-taller. Las dos dimensiones se acoplan para producir el acontecimiento. El 25 de noviembre del 2015, S.Lacy ejecuta el acontecimiento artístico *De tu Puño y Letra: Diálogos en el Ruedo* (<http://www.centrodeartecontemporaneo.gob.ec/dtpyl/>) comisionado y curado por María Fernanda Cartagena, en ese entonces directora de la Fundación de Museos de la Ciudad de Quito; coordinado por Paulina León, en ese entonces directora del Centro de Arte Contemporáneo de Quito; producido por Oderay Game; sumado a la colaboración educativa de diversas organizaciones sociales como Yaku, Corporación Reyes Latinos y Reinas Latinas de Ecuador, y Caballeros Transmasculinos, y de cooperación internacional como Cooperación Alemana GIZ (por medio de los talleres de nuevas masculinidades de Timm Kroeger), además de las Secretarías de Coordinación Territorial y Participación Ciudadana, Seguridad y Gobernabilidad, Salud, y Secretaría de Cultura de Quito. La acción fue así: En la noche 500 hombres, de diversas edades (voluntarios) leyeron en voz alta 750 cartas recopiladas en el proyecto *Cartas de Mujeres* (2011-2012) de las Naciones Unidas en la Plaza de Toros Belmonte, en Quito. En



estas cartas las mujeres ecuatorianas narraban y testimoniaban la violencia de género que han padecido. Luego de leerlas, los hombres subían con el público y se generaban conversaciones en pequeños grupos acerca de la violencia de género. Cada uno de estos hombres fue convocado a participar por casi 4 meses en diversos talleres acerca de nuevas masculinidades, donde no sólo reflexionaron sobre construcción de género sino también sobre las múltiples violencias que se manifiestan en las relaciones de pareja, familiares, y en el espacio público.

S.Lacy y sus colaboradoras generaron una plataforma de trabajo donde el proyecto implicaba una serie de actividades interconectadas, entre planeación y experimentación artística, que partían del taller, la ejecución de la acción pública, y la producción de una representación mediática (a la vez que artística) del proceso. El happening, el tipo de acontecimiento, no se equipara al taller en este caso. El proyecto concibe una serie de experiencias articuladas que comienzan en la planeación, pasan por la convocatoria pública, desenvuelven talleres (que tienen sus propios objetivos cívicos particulares entre los partícipes), así se produce un tipo de actante que le da verosimilitud al proyecto y al acto mediático. Luego se hace el acontecimiento, el happening, donde irrumpe la situación vital de los espectadores y sus opiniones no educadas o planeadas de antemano. Éste se registra y divulga en diversas esferas públicas.<sup>47</sup> De esta manera la programación del proyecto conecta el taller, y desde los logros de estos, con la acción artística, uno lleva al otro. Más aún, el formato del taller se ve artísticamente atravesado por la acción artística: los elementos formales (las cartas y temas de discusión) seleccionados bajo argumentos políticos se constituyen en materiales de experimentación y trabajo en el taller de derechos humanos. Pero también, la acción artística es atravesada por el taller: los cuerpos, personas, casos, interpretaciones y lenguajes aprehensibles en el taller constituyen su sustrato dialógico. De esta manera, el proceso no sólo produce un evento artístico que también hace parte del campo del arte, sino también de los procesos sociales. El modelo de S.Lacy concilia tanto la experimentación y la teatralidad desde el campo del arte con la performatividad del taller como proyecto. Puede que lo real (Sánchez, 2007), la situación de interacción entre las personas, aunque escenificada y programada, irrumpa produciendo algo que es sólo situación. En efecto, esto sucede constantemente. Más aún, esta irrupción emerge de una serie discreta de elementos organizados. Esto no es a-lógico en el sentido provisto por M.Kirby al

---

<sup>47</sup> En su ensayo de 1995, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*, S.Lacy manifiesta que la injerencia de este tipo de proyectos aparece por medio de grupos concéntricos cada vez de mayor radio: comienza con los agentes de la iniciativa, pasa a los sujetos de la reflexión en el taller que se convierten en ejecutantes, sigue a los asistentes del evento, continua a los receptores de la información mediática de la acción, y así podría llegar a la ciudad o al mundo (Lacy, 1995). La teoría de la injerencia de S.Lacy es una teoría de la información.

happening.<sup>48</sup> El taller y el proyecto también son formas de promover la irrupción de lo real, tal como S.Lacy también lo articula en una producción artística. Encuentra en esta irrupción mecanismos irreverentes de incidencia social y espacios de reflexión. Más aún no opera en la indeterminación o fuera de contexto. Sino que también están discretamente organizados para insertarse en una reflexión o concatenación de situaciones ya provistas en las expectativas y anhelos de su dinámica.

También hay otras maneras de integración de lo artístico en los proyectos y talleres. En múltiples proyectos, el taller desenvuelve una posibilidad artística integrada, y esta condición es la que posibilita el tipo de interacción anhelable. El arte es conocimiento integrado a la metodología, una forma de operar dentro del taller (como en el proyecto *La Guerra que no Hemos Visto*). También en múltiples talleres no se representan por fuera de la situación; a no ser que los artistas deseen construir sus obras de arte desde esta experiencia, o los antropólogos escriban sus textos, o los gestores hagan sus informes. Muchos talleres son puro acontecimiento sin mediación de su representación *a posteriori*. Otra integración posible, es que el proyecto y el taller sean las formas en que se construya una representación artística de una reflexión social más amplia. Las maneras extra-disciplinares en que lo artístico se integra a los procesos sociales es también un ámbito de experimentación.

Desde finales de los 90s hasta ahora, tal como reconoce S.Wright y E.Rubiano, los artistas que desarrollan talleres que desenvuelven prácticas artísticas, y buscan representarlos

---

<sup>48</sup> No es posible equiparar la teatralidad del happening, y su ubicación histórica para la trayectoria de S.Lacy, como si fuera la del proyecto y el taller. Además, la apuesta porque al organizarse los elementos para permitir la irrupción de lo real o la situación no es un criterio exclusivo del happening, incluso es elemento fundamental del teatro experimental o del llamado Artes Vivas desde la nomenclatura de Mapa Teatro en su programa de estudios en Colombia. Así, pues, también el proyecto y taller implican una teatralidad en que lo real busca irrumpir para ser mediado reflexivamente. Una teatralidad que trata más de indagar por la construcción de la presencia del partícipe y la promulgación de sus puntos de vista ante los demás en un sistema relacional. El llamado de atención al happening aquí tiene que ver con que es un concepto grato para S.Lacy: para ella remite a la noción en español de acontecimiento teatral (siguiendo a Jorge Dubatti implica de convivio, de régimen especular y de hacer que tiene en cuenta la estética, Dubatti, 2014), pero que en este caso la indagación estética y política busca la interacción de actores naturales que se presenten a sí mismos. Para S.Lacy, una happening es posible si se ha tallereado antes como preparación. Esto no quiere decir que sea un ensayo, sino que en el taller los elementos y discusiones cívicas o de una consideración transversal de la vida social puede ser configurada. En el ensayo, que se hacen, se aprehenden los elementos de montaje y secuencialidad que da pie a la acción mediática. Aún así, para ella, happening no es taller. Pero sin taller no hay happening. Y es el happening, con su irreverencia, que puede motivar o re-presentar aquellas consideraciones de la vida social trabajadas en el taller a ser comunicadas mediáticamente. Agradezco a Ileana Diéguez la insistencia en esta aclaración.

artísticamente en el campo del arte, han crecido exponencialmente.<sup>49</sup> También con ellos se presentan muchas narrativas redentoras. Además, otros que se desenvuelven de manera más sistemática, son quienes participan en las labores de las organizaciones no gubernamentales, los movimientos sociales y las fundaciones en los marcos de la Cultura de la Paz y la memoria. Los proyectos y talleres con objetivos redentores, que vinculan prácticas artísticas de estas instancias, son una discusión llena de escepticismo en la teoría del arte (Sommer, 2014). Para ello hay que profundizar un poco más en la noción de proyecto y taller.

Desde el pensamiento biopolítico, Borys Groys identifica una dinámica ya sintomática:

La formulación de diversos proyectos se ha vuelto una gran preocupación contemporánea. Estos días, más allá de lo que uno se proponga hacer en economía, política o cultura, primero tiene que formular un proyecto para su aprobación oficial o para recibir fondos de una o varias autoridades públicas. En caso de que el proyecto sea rechazado inicialmente, se modifica con el intento de aumentar sus posibilidades de ser aceptado. Si la revisión se rechaza por segunda vez, uno no tiene otra opción que proponer un proyecto completamente nuevo para reemplazarlo. De esta manera, todos los miembros de nuestra sociedad están constantemente preocupados por concebir, discutir y rechazar un número interminable de proyectos... Y un pequeño número de nuestros contemporáneos pasa su tiempo sin leer otra cosa que no sean propuestas, evaluaciones y presupuestos; todo para proyectos en que su mayoría permanecerán para siempre sin ser llevados a cabo... la verdadera pregunta concierne a qué expectativas están vinculadas al proyecto como tal. ¿Por qué la gente llega a elegir presentar un proyecto en lugar de simplemente embarcarse en un futuro libre de proyecciones? (Groys, 2014; pág. 69-70).

Un presente libre, no de organización sino de sucesos evidentemente concatenados, eso es lo que buscaban los happenings. En cambio, la vida-como-proyecto busca siempre hacer explícitas las contingencias donde se prioriza la planeación, incluso de lo inevitable o de lo instantáneo, como forma de vida. La vida se ha hecho programable y loggable según el programa. Esta es la condición biopolítica fundamental en la que se sostienen todas las iniciativas que buscan resultados tangibles socialmente. La experimentación pasa por abyecciones y contradicciones, pero la confianza biopolítica de que la programación trae afectos y efectos es fundante. Sin esta condición no hay argumento ético sostenible para abocarse a la presión productivista de la labor en tanto inversión de esfuerzo y administración de recursos para el logro de las expectativas. Encuentra B.Groys que el anhelo de futuro *proyectado* es un tiempo des-sincronizado:

Cada proyecto prospera solamente debido a la esperanza de resincronizarse con el entorno social. Y concuerda con el éxito del proyecto si esta resincronización logra conducir al entorno social en la dirección deseada, y concuerda con su fracaso si el correr de las cosas permanece

---

<sup>49</sup> Muchos artistas desarrollan procesos de interacción con grupos sociales (en su mayoría: con los menos favorecidos, olvidando que los ricos también lloran) y luego, más allá de la noción de registro, presentan montajes de materiales (audiovisuales, escultóricos, pictóricos, etcétera) que narran como una bitácora aquello que aconteció juntos. En el caso de Óscar Moreno, quien trabaja con familias de desplazados de la violencia, se generan esculturas, diarios, vídeos y fotografías de sus investigaciones etnográficas y del tiempo que comparten juntos. Aquí, O. Moreno no busca generar una narrativa redentora. Reproduce todo el equipamiento biopolítico de la vida-como-proyecto, conjunto que critica Boris Groys. Para ver más en: <https://micasamicuerpo.wordpress.com/>

inmutable, luego de la realización del proyecto. De todas maneras, el éxito y el fracaso del proyecto comparten algo: ambos resultados cierran el proyecto y ambos resincronizan la temporalidad paralela del proyecto con la temporalidad del entorno social. En ambos casos, esta resincronización habitualmente da la sensación de malestar, incluso de desánimo... Lo que se siente como pérdida es la suspensión de esa temporalidad paralela, de esa vida más allá del transcurso general de las cosas. (Groys, 2014;pág.74).

Vivir por proyectos es vivir en el futuro anhelado que busca acoplarse con el presente inmediato. Esto implica que los acuerdos de haceres y los mecanismos, son negociados en marcos institucionales (desde los estamentos de lo público hasta del sector social o empresarial), donde nociones como cronograma, recursos, resultado o informe vienen a gobernar la producción de vida. Constituyen corporalidades particulares según sean los objetivos y dinámicas a ejecutarse. Por lo tanto, implican desenvolvimientos afectivos: desempeño y satisfacción de metas, competencia, responsabilidad y logro planeado vienen a participar de los estados de ánimo social. Y esto vale tanto para el arte, los trabajos sociales, las organizaciones no gubernamentales y las universidades, como para la empresa privada. La voluptuosidad vital se pasa a la concreción metodológica, donde lo planeable es plausible de verosimilitud. Las narrativas redentoras pueden comprenderse también como ejercicios de resincronización de las expectativas de bienestar proyectadas en los imaginarios y en las opiniones hacia situaciones reales, concretas e inmediatas.

Desde la perspectiva del utilitarismo de Bernard Williams, E.Povinelli (2011) entiende a los proyectos como una plataforma que efectúa una vida que está siendo vivida. Esta incidencia en la subjetividad provee un contexto ético y político. En este sentido, en un mundo dado, se experimenta de manera múltiple, ya que no se vive exactamente el mismo proyecto. La buena vida anhelable está siempre en un intermedio entre las expectativas y el proyecto cívico concreto (Povinelli, 2011). Como ella, me interesa el punto de vista del mundo social en el que los proyectos están situados, y cómo estos capacitan como alternativas para la generación de "otros mundos" humanos posibles. E.Povinelli (2011) plantea que los proyectos sociales son gestos específicos dispuestos (agenciamientos), interlocución de conceptos, materiales, y fuerzas que inoculan en humanos y no-humanos una agencia como organismos. O sea, inocular una capacidad que comienza a operar en el mundo inmediato. Como las prácticas artísticas que aquí se investigan, los proyectos sociales son "fuerzas de actos en el sentido que hacen que algo como un evento definitivo ocurra en el mundo, convirtiéndose en un logro público, pero existen, sin embargo, en el sentido de Spinoza, de persistir en su ser. Y en la medida en que lo hacen, estos mundos alternativos mantienen [un cierto] otro modo que mira hacia nosotros" (Povinelli, 2011. Traducción propia). Esta inoculación de capacidad es para E.Povinelli una intensificación de la potencia de las personas, lo que lo hace constituirse como un trabajo ético. Aún así, estas labores tienen fuertes costos corporales, emocionales y cognitivos: desánimo, cansancio, preocupación, esfuerzo, enfermedad, obesidad, estrés, son

costos somatizados de una vida gobernada por proyectos productivos no sólo económicamente (Byung-Chul, 2012).

Pero también la vida-como-proyecto, al ser programable, se convierte en la construcción de la esperanza como voluntad. Marcados por la vulnerabilidad, estos proyectos sociales son persistencias (endurance y endurant). Debido a que: "existen [...] en la zona precaria de ser y no ser, y entre *vis existendi* [la idea] y *agendi potentia* [la capacidad]... Así [articulan]: la pertenencia social, el abandono y la resistencia. Cada uno de estos aspectos de la existencia presenta un ángulo diferente sobre la cuestión tensa, la capacidad de acontecer y la sustancia ética" (Povinelli, 2011. Traducción propia). Como la articulación para la producción, el conjunto de actividades que implican los proyectos sociales puede considerarse como ejercicios (*askesis*):

Conocer un ejercicio, una *ascesis*, cuyo objetivo es producir dentro de la obligación de estar encarnado entre los lugares y sus gentes... [implica una] dinámica entre la corporalidad y la carnalidad como una condición general de la vida social humana, junto con las peregrinaciones de la persistencia, la resistencia, y la voluntad que esta dinámica produzca, cualquiera que sea el aspecto de esta dinámica según se defina el trabajo que se desprende de las [expectativas del] proyecto social alternativo... [Los] eventos experienciales no son lo existente en el sentido de que muchas personas toman las piedras por existentes. Los eventos experienciales emergen de los ritmos en que se encuentran habitualmente la composición [dinámica] del material humano y no humana, y la descomposición [de los haceres designados]" (Povinelli, 2011. Traducción propia).

En la medida en que los anhelos buscan ser alternativos a la situación que enfrentan las personas, los proyectos son, entonces, una serie de arreglos y de consideraciones particulares de cuidado, son ejercicios del cuidado, donde se enfrenta la decisión de qué dinamismo debe ejercitarse, cómo se articulan los cuerpos y qué esperar de las reiteraciones y repeticiones de su ejecución constante, debido al tiempo asumido de operación que se diferencia de la vida que ya se vive. Las prácticas, como las maneras del cuidado, vendrán también a ser las discusiones que definen la expectativa y el dinamismo, como su posterior puesta en acto. Los ejercicios del cuidado implican, pues, dos performatividades intrínsecamente articuladas: 1) Hacerse saber del dinamismo y la expectativa de formación (muchas veces gobernada por la narrativa redentora) 2) La puesta en acto de los haceres que produce hechos relacionales. A la primera le llamamos proyecto. A la segunda taller. Los dos son respuestas interconectadas al ¿cómo hacer algo? Se identifica un proyecto cuando es explícito por los objetivos, los recursos (intelectuales, económicos y corporales), las ideas que dan forma al hacer. Y el taller, cuando se consideran las condiciones concretas, las relaciones interpersonales a experimentarse y materiales del hacer.

Como plantea Carla Pinochet, el taller es un performance donde "ciertas cosas se fabrican, se reparan, se transforman o se construyen por medio de actividades corporales y acontecimientos. Entran insumos e inquietudes y salen productos, y el taller es, entonces, aquello que acontece en medio: la cocina, la trastienda, el work in progress" (Pinochet, 2015).

Según la apuesta de Richard Sennet (2009), el taller reúne estrechamente a la gente cuando se hace un trabajo humano: “un lugar en el cual el trabajo y la vida se entremezclan” (Sennett, 2012). El taller es un estar juntos haciendo algo acerca de la materia donde, reflexivamente, esta materia puede ser la vida misma de uno y de los otros conjuntamente. Según Ezequiel Ander-Egg, la lógica del taller “es una pedagogía de la pregunta, antes que la pedagogía de la respuesta propia de la educación tradicional” (Ander- Egg, 1991).

Articulado con el proyecto, el taller indica una forma de construcción de conocimientos y su puesta en práctica. Gabriel Arturo Castro (2010), en su genealogía de la noción de taller, encuentra que es un “proceso de producción de significación”. Es por ello que: “... el trabajo, entendido como la facultad específica de los hombres de influir sobre [su] naturaleza, modificándola y transformándola, tiene profundas implicaciones en todos los órdenes de la vida social, incluyendo los aspectos del aprendizaje de los sujetos. El taller no escapa, entonces, a la evolución de los modelos y concepciones del mundo, entronizadas al interior de las instituciones” (Castro, 2010. pág.70). Siempre inquietante, al hacerse alternativo a lo instituido, un taller opera a partir de un conjunto de problemas divergentes que reúnen a un conjunto de personas para responder ante ellos, aprenderlos, informarlos, darles forma y atenderlos para transformarlos. Implica disposiciones, tanto de capacidades corporales, afectivas, cognitivas como sociales: “... la experiencia se presenta como una forma que se inicia, se desarrolla y se completa. La experiencia es una, lo práctico y lo intelectual contribuyen a darle sentido, pero es la parte afectiva (y emocional) la que hace de todo ello una totalidad” (Castro, 2010, pág.72). Para G.Castro, taller implica una consideración de “play”, visto desde el pensamiento de Víctor Turner: “El juego considerado no como el comodín de la diversión pura, la despreocupación, el alejamiento de lo complejo, del deber y del haber, sino [como] la manera de la actividad que educa o permite aprehender conocimientos. Hablo aquí del play, el juego que pertenece al espacio potencial en el cual el game (el juego competitivo, de normas dadas de antemano, de perfecta dirección o manipulación) toma figuras o formas” (Castro, 2010, pág. 74).

El taller, según E.Ander-Egg (1991), es entonces una plataforma de interacción social por medio de inquietudes, una metodología participativa, un entrenamiento que tiende al trabajo interdisciplinario y al enfoque sistémico. Donde los conocimientos surgen de la práctica. Pero lo que se define como la práctica concreta marca el derrotero de los conocimientos a construir y a ser aprehendidos. De manera constitutiva siempre está marcado por una relación entre mediador-mediado, mentor-aprendiz, maestro-estudiante, en la que todos hacemos parte de forma diferencial. Más aún, esta relación constitutiva para hacer taller requiere el hecho de que el programa que se proyecta sea construido dialógicamente. El ejercicio de la mediación no implica la imposición de los haceres, sino una propuesta. Esta es negociada, escuchada, conversada, acordada, y puesta en marcha, siempre cambiando según las circunstancias lo

ameriten. El taller es un sistema relacional entre pares, aunque se reúnan gracias a la motivación en común o a las circunstancias problemáticas, donde el acontecimiento implica un agente orientador, pero es en el hacer que se encuentra la cohesión: la producción de esta cohesión es lo que permite la capacidad de generación de conocimientos, acciones y negociaciones de coexistencia conjunta. Taller implica hacerse parte. Tallerear, la acción de hacer taller, tiene como condición hacerse parte de todas estas dinámicas descritas.

Para Grant Kester (2015) cierta experimentación artística contemporánea, cuando busca responder a situaciones cívicas concretas, es marcada por la realización de proyectos y talleres. Estos son localizados contextualmente y, desde allí, proveen formas relacionales que buscan incidir políticamente, además de que, por medio de su participación en el campo del arte, comunican esfuerzos, haceres y problemáticas. A mi modo de ver, G.Kester comprende el imperativo biopolítico de la vida-como-proyecto. Más aún, intuitivamente cerca de E.Povinelli, encuentra en la experimentación artística ubicada socialmente, no sólo la capacidad de hacer algo conmensurable, como transformación en las relaciones interpersonales, sino también una plataforma crítica donde el imperativo biopolítico puede ser cuestionado desde adentro (Kester, 2012; pág. 88), además de participar políticamente tanto de procesos sociales como del campo del arte contemporáneo. En su estudio de varios casos (Dialogue, Park Fiction, Huit Facettes, y Ala Plástica, por ejemplo), varios elementos de modos de hacer, performativos, son identificados: reconoce que las iniciativas requieren imbricarse en las vidas sociales cotidianas, por lo que no suceden momentáneamente, sino que implican años de reunión de una serie de esfuerzos, construcciones de confianza y propuestas donde el diálogo es constitutivo; sus agentes gestionan recursos, generan plataformas de interacción social (organizaciones no gubernamentales, fundaciones, escuelas, (Kester, 2012; pág.116) donde gestionan y administran recursos, y así hacen parte de los procesos de lo social, implicando agentes y cooperaciones entre pares a partir de redes de trabajo. Generan conocimientos complejos (extradisciplinarios) de diverso orden que orientan los criterios de acción y representación. Son iniciativas que buscan transformar las relaciones personales por medio de proyectos y talleres, junto con las producciones materiales que ellos implican. Aunque también, para otros contextos más, transmiten estas experiencias como reflexión pública; sus ejecuciones atraviesan procesos de revisión crítica, como evaluaciones, grupos focales, o discusiones públicas, y lo manifestado se reintegra reflexivamente a la acción; aunque están fijos en lugares determinados socialmente, sus experimentaciones no son fijas, mutan de medios, herramientas y propuestas según los objetivos particulares en relación a la intención general y la situación a tratar; asumen responsabilidades y se vinculan íntegramente con la educación, los derechos ambientales o los derechos humanos. Por lo tanto, son generativos, multivalentes, pragmáticos y siempre administran la precariedad y el fortalecimiento político acerca de una situación de la vida de las personas (Kester, 2012; pág.

139, 212-213). De esta manera, tal como S.Lacy también investiga, la práctica artística no está al servicio de los procesos sociales, sino que los proyectos y talleres investigan e inciden en estos dos ámbitos simultánea y constructivamente.

G.Kester concibe de esta manera un desarrollo estético que vincula la creatividad con la praxis, un orden activo de la experiencia, más que uno pasivo y estabilizado, que genera nuevas miradas de lo que constituye lo real, que irrumpe de manera pragmática en la subjetividad colectiva antes que individualizada, en contrapeso con cierta cultura política de orden burgués vinculada al mercado económico que el arte requiere. Por ello, propone un trabajo estético que es capaz de generar insumos (actos, imágenes, materiales, ideas) que dan forma a concepciones y acciones cívicas polémicas en el presente. Más allá de las prácticas artísticas, exclusivamente basadas en objetos físicos o en acontecimientos teatrales (delimitados por los axiomas de la autoría convencional, la estabilidad física y la recepción anónima de los espectadores) que exclusivamente producen miradas hipotéticas sobre lo real (Kester, 2012; págs. 82-83), los trabajos que investiga G.Kester se emplazan en una serie de demandas críticas que requieren modos de pensamiento y realización que movilizan encuentros actualizadores entre la teoría y la práctica de las artes, y en otras epistemes, entre diversas personas simultáneamente. Son productores de acontecimientos colectivos localizados y no de unidades connotadas por la posesión individual (Kester, 2012; pág. 113). Esto no quiere decir que no se produzcan objetos físicos ni tampoco acontecimientos y teatralidades, sino que están demarcadas por procesos relacionales que sólo pueden ser significados a condición de comprender las movilizaciones personales y particulares que los demarcan. No es que estos materiales pierdan universalidad comunicativa al ser dispuestos en ámbitos semióticos diferentes a su contexto, sino que sólo pueden ser apreciados a partir de las marcas que los proyectos, talleres y conocimientos de causa de la situación plasman. Cada uno de estos materiales manifiesta las marcas corporales producidas por la co-presencia en tiempo real que las produce, las cuales muestran la intensidad de los procesos sensibles realizados, y se plasman como huellas que relatan los significados circunscritos (Kester, 2012; pág.114).

Es precisamente esta definición la que propone Pilar Riaño, en el caso estudiado en la Zona de Pesquisas, como arte-proceso. No es que la creación artística, en el sentido convencional y autoral, profesionalmente e institucionalmente estabilizada, no tenga procesos. Claro que hay procesos, maneras de ir constituyendo la creación y la unicidad de la obra de arte que puede tener propiedad privada y sostiene el ego autoral. Sin embargo, en la superficie biopolítica de la vida-como-proyecto, arte-proceso aquí se refiere, como plantea G.Kester, a que el proceso considerado es el de las relaciones vitales y polémicas de las personas, de la ecología, de la vida orgánica, o de las interacciones de la memoria, económicas o lúdicas, en situaciones concretas. No depende de la voluntad de un agente ni se orientan solamente a la generación



de materiales que se muestran a los públicos del arte contemporáneo. En cambio, depende de las vidas mismas de las personas, de las situaciones políticas. Además, la creación ahora está siendo gobernada por la necesidad de dar respuestas cívicas y concretas a los problemas. Por otro lado, las creaciones no son sólo un sustrato material o temporal identificable en el tiempo, sino que aparecen como una organización discreta de haceres, junto con la producción de materiales y acontecimientos, hecha por agentes que participan de la situación por un tiempo planeado. Brevemente: arte-proceso se refiere a que los haceres artísticos generan procesos sensibles y experimentales de vida social. No son obra, son obrar. Es una insistencia performativa. Pero también, hay que decirlo, los ejercicios de arte-proceso son aún más problemáticos, polémicos, difíciles y llenos de esfuerzo, en términos éticos, ya que requieren sostener dinámicas personales en el tiempo (y las personas somos complicadas, mucho más, si hay dolor en el asunto a trabajar), a diferencia de hacer obras autorales.

La meta de estos trabajos no es la violenta extracción de información sensible y visual sobre la vida de las personas para disponerla en el campo del arte (o también en el de la administración política), por medio de sustratos materiales y temporales, que es lo que generalmente ocurre en los informes y gestiones de política cultural desde arriba de las instituciones. Se trata de la co-producción (co-labor) que identifica intersticios existentes entre tradiciones culturales, fuerzas políticas de vida anhelable y subjetividades (Kester, 2012; pág. 112). Son movimientos entre la contingencia y la libertad que están en las disyuntivas de producir respuestas cívicas concretas y plausibles. Es por ello que requieren de mayores esfuerzos en los vocabularios analíticos y en las concepciones de arte que sean capaces, extradisciplinariamente, de hacer sustentables conversaciones verbales y no-verbales, la manifestación afectiva reactiva y proactiva, la mediación de las disputas entre grupos específicos de personas, artistas, u otros agentes en una amplia red de participantes que catalizan cada proyecto (Kester, 2012; pág. 112).

Así como lo considera D.Sommer, G.Kester encuentra que no hay una disolución o instrumentalización de la agencia del artista, sino que ésta tiene una especificidad articuladora de haceres posibles entre otros haceres de otros saberes, disciplinas y esfuerzos políticos. El artista como agente es un co-partícipe. Cuando se trabaja desde la praxis integrada a la práctica artística, no hay tal cosa como una instrumentalización. En todo caso, aparece cuando las formas creadas con expectativas de singularidad y autoría se hacen equivalentes a otros desempeños pragmáticos para los que no fueron considerados (Kester, 2012; pág.115). En cambio, cuando la creación es articuladora de praxis resulta imbricada con las demandas de utilidad. Esto no es angustiante, aunque sí se generan negociaciones para permitir extradisciplinariamente su especificidad. Por especificidad me refiero al tiempo, actos, formas de trabajo, intuiciones y mecanismos sensibles que se ponen en juego artísticamente en los talleres y en la representación que de ellos resulta de forma colectiva. Esto también implica la

adscripción de responsabilidades para llevar a cabo y responder las injerencias propuestas, las cuales son adscritas de manera articulada por ser diferenciales (se adjudican según los roles en juego en el trabajo), dependen de cómo, en medio de los proyectos y talleres, los agentes organizan sus competencias y sus alcances. Hay un mandato pragmático: no hay tal cosa como la absoluta autonomía o independencia, estas condiciones sólo son posibles cuando un agente hace uso de su poder para manifestar que no le corresponde asumir ciertas responsabilidades de las inevitables injerencias sobre lo que pone en juego entre las personas, y sobre las cuales aprovecha fundar su privilegio, y así evitar encargarse (Tronto, 2015). El mito de la autonomía absoluta sólo es posible cuando se suspenden o se niegan las relaciones interpersonales de lo que se produce en el mundo (Kester, 2012; pág.109).

El acto ético del desenvolvimiento de un proceso relacional es la voluntad de participar en lo que implica hacerse cargo de las consecuencias. Por lo tanto, surge el reto de generar formas de trabajo no jerárquicas con responsabilidades diferenciadas pero compartidas, autorreflexivas. Para G.Kester esto se manifiesta en el deseo de cultivar, en medio de los conflictos, formas solidarias de trabajo (Kester, 2012; pág.125). El argumento de G.Kester es que el estudio de las prácticas artísticas vinculadas a procesos sociales se puede indagar por modos más complejos y críticos de cambio social (Kester, 2012; pág. 89). Ya que estos: “[...] participan de una renegociación prolongada de la subjetividad a través de estados consecutivos de vulnerabilidad y la soberanía, de generosidad y la autoafirmación” (Kester, 2012; pág.136). Y, ¿por qué no?, también de un cierto amor reflexivo al mundo y a la vida.



### **[ Dosis. Proyecto y Taller (1)**

Las performatividades de proyectar y tallerear están intrínsecamente articuladas. En esta disertación, serán formas de producción y programación de una serie de haceres artísticos. Tienen una lógica, una secuencialidad y unas expectativas de orden social y sensible, así como estético, para organizar una serie de ejecuciones y desempeños. Implican una serie de performatividades (modos de hacer). Estos desenvolvimientos se ubican en apuestas biopolíticas de la cultura como recurso. Pero también son persistencias y esfuerzos de vida. Reaccionan a ciertos dinamismos sociales, y en muchos casos, también a problemas.]



### **Vulnerabilidad y Agenciamientos**

Los samaritanos se enfrentan a un problema fundamental: es más cómodo ayudar sin importar lo que haga el receptor; en términos de la teoría de juegos, extender la ayuda es una estrategia dominante. Una vez que el receptor entiende esto, entonces su propia estrategia dominante es

desempeñar un bajo nivel de esfuerzo. El samaritano desea que el receptor disponga de un mayor esfuerzo propio, pero la estructura de la interacción samaritana se garantiza cuando el destinatario únicamente desempeña un bajo esfuerzo.

Clark Gibson *et al.* *The Samaritan's Dilema* (2005)

... si aceptamos que parte de lo que es un cuerpo (y esto es por el momento una declaración ontológica) es su dependencia de otros cuerpos y redes de apoyo, entonces estamos sugiriendo que no es del todo correcto concebir los cuerpos individuales como algo completamente distinto unos de otros. Por supuesto, tampoco es que estén fusionados en una especie de cuerpo social amorfo, pero si no podemos conceptualizar fácilmente el significado político del cuerpo humano sin entender esas relaciones en las que vive y se desarrolla, no conseguimos el mejor escenario posible para los diversos fines políticos que buscamos alcanzar. Lo que estoy sugiriendo no es solo que este o ese cuerpo está ligado a una red de relaciones, sino que ese cuerpo, pese a sus claros límites, o tal vez precisamente en virtud de esos mismos límites, se define por las relaciones que hacen su vida y su acción posibles. Como espero mostrar, no podemos entender la vulnerabilidad corporal al margen de esta concepción de relaciones.

Judith Butler. *Repensar la Vulnerabilidad y la Resistencia* (2012).

En el texto *What is the transformative about performative?* (1999) la filósofa Kelly Olivier realiza una indagación acerca de la noción de “co-dependencia” y “trabajando por medio de” (working-through) en el pensamiento performativo de Judith Butler. El interés de K.Olivier es identificar las diferencias entre un poder productivo (potencia) y un poder represivo, entre la vida que se afirma y la vida que es negada por formas de poder. Por lo tanto, esto sucede entre la dependencia-dominación y las relaciones interpersonales productivas. Para K.Olivier no hay poder ni sujeto que no se constituya en relaciones sociales. La dependencia entre unos sujetos y otros es constitutiva de la vida. En sus ideas, K.Olivier concuerda implícitamente con J.Tronto (2015). Ambos discuten que no hay autonomía absoluta que no aparezca como una relación de poder en la que un sujeto se aprovecha de los privilegios de dicho poder, esto con el fin de que, en la inevitable dependencia social, asuma prácticamente una independencia, una distancia e incluso una autoridad de decisión o falta de competencia sobre el otro. Concibe que hay relaciones de dependencia que se constituyen en la violencia, mientras que otras se manifiestan en relaciones más horizontales donde la posición de uno afecta la posición del otro interconectadamente. En las que tanto uno como otro se potencian mutuamente e incluso antagónicamente. Pero, para que ello ocurra, es importante que lo que constituya a cada quien sea reconocido mutuamente. Hay un cierto grado diferencial de sujeto que se moviliza por medio del reconocimiento y una transferencia entre pares.

La preocupación de K.Olivier es cómo identificar las dos formas de relación de poder: “[...]si la “subordinación”, el “dolor”, el “trauma”, el “sometimiento”, la “sujeción”, la “vulnerabilidad”, la “susceptibilidad”, la “violencia”, y así sucesivamente, son parte del proceso normal y de normalización de convertirse en sujeto, entonces ¿cómo podemos distinguir entre convertirse en sujeto y ser oprimido, maltratado, o torturado?” (Olivier, 1999. Traducción propia). En experiencias de relaciones desiguales, ¿qué criterios éticos y políticos son los que permiten

identificar estas diferencias?<sup>50</sup> En mi lectura, una de las relaciones que le preocupa a K.Olivier es cuando un sujeto se encarga de otro sujeto, debido a que el segundo no puede constituirse ante el otro, a partir de su grado diferencial, como un interlocutor. Ya sea porque es infante, sufre alguna discapacidad, está enfermo, no maneja el lenguaje, es más pobre, hay una autoridad de por medio, etcétera. Desde la discusión ética (Stone, 2008), podríamos manifestar que hay evidencias claras que nos permiten enunciar un tipo de relación basada en la opresión: cuando hay evidencia física de maltrato, un acuerdo social que manifiesta la producción de violencia extrema, la anulación de una vida, etcétera. K.Olivier se pregunta más que todo por las situaciones sutiles, aquellas invisibilizadas en los comportamientos socialmente aceptados, en los tácitos tonos de la voz, en los actos de violencia simbólica, las miradas déspotas, en los silencios y las órdenes, actos en los cuales todos participamos.

Si toda vida es co-dependiente, y es así que subsiste, las relaciones desiguales aparecen constantemente. Es inevitable. Es en la administración social de las desigualdades donde las formas de opresión y las formas de cooperación se superponen la una sobre la otra. Por ello, K.Olivier propone la noción de “trabajando por medio de” (working-through): “... [como] una operación profundamente ética en la medida que nos obliga no sólo a reconocer nuestras relaciones y obligaciones para con los demás, —es decir, los fundamentos éticos de la subjetividad—, sino también que ello transforma esas relaciones en relaciones más éticas a través del amor o, al menos, de la virtud.<sup>51</sup> Y sin el reconocimiento de nuestra dependencia ética fundamental con la alteridad, a través del cual nos hacemos a nosotros mismos, perdemos nuestras capacidades innovadoras. Sin imaginación, el espacio divino creado entre la gente, perdemos nuestra capacidad de representar a nuestra experiencia. Perdemos nuestra capacidad de encontrarle sentido a la vida” (Olivier, 1999. Traducción propia). “Trabajar por medio de...” implica entonces una alerta éticamente incorporada a los antagonismos: ojo avizor sobre cómo nuestros comportamientos co-dependientes son productores afectivos y efectivos de opresión o cooperación. Esto también tiene fuertes implicaciones en las prácticas aquí analizadas en la medida en que cooperación y colectividad aparecen como anhelos ante unas vidas-que-buscan-sus-formas, y donde la ayuda a aquel otro en situación desigual aparece como condición. La desigualdad aquí descrita no se refiere solamente a los “menos favorecidos”, en el sentido que ciertos analistas como Clark Gibson (2005) parecen concebir. Sino que toda co-dependencia es, de por sí, desigual, entre capacidades, recursos, edades,

---

<sup>50</sup> Una película que investiga estas relaciones es *El caballo de dos piernas* (2008) de Samira Makhmalbaf. En la historia, un campesino contrata, por un dólar al día, a un niño con retraso mental para que cargue y se encargue de su hijo que no tiene piernas por la explosión de una mina (que, a su vez, mató a su madre). El niño no desea que otro niño lo cargue, sino que quiere un caballo real para manipularlo él mismo. En la historia, el niño inválido somete a tal punto a su niño-caballo que lo convierte en su esclavo.

<sup>51</sup> Para una discusión acerca de la virtud ver más adelante en Cuidar.

herramientas, posiciones sociales, por lo que la colaboración requiere ayuda. La pregunta inquietante, siguiendo a K.Olivier, es si la co-dependencia se desenvuelve entre pares o entre subordinados.

Cada uno de nosotros es un flujo de dependencias con las que, a veces sin darnos cuenta que se habita el privilegio de un cierto poder, producimos relaciones de opresión así como de cooperación. Siguiendo la crítica a las narrativas redentoras que realiza E.Povinelli (2006), ciertos regímenes de amor que aparecen moralmente sensatos y anhelables (los más habituales y menos reflexivos) operan en las relaciones concretas como formas invisibilizadas de opresión, e incluso neutralizan formas de cooperación presentes. Peligrosamente, algunos presupuestos sobre qué es lo correcto, cuando parten de la reproducción de valores morales fundados en el agente con el privilegio de la decisión, tienen el poder de ser desactivadores de iniciativas sociales potentes.

De esto trata el “dilema del buen samaritano”. En la crítica que realiza Deborah Stone (2008) se menciona que la sensatez, la honradez, la buena voluntad y los compromisos institucionales, en términos afectivos, podrían invisibilizar ciertas operaciones de privilegio para decidir que corresponden a ciertos agentes con poder por encima de otros, a la vez que concibe que la práctica a desarrollarse es, de por sí, acertada y oportuna. Incluso, como describió C.Gibson, generan la propia lógica de subordinación entre proveedor y receptor que explica la imposibilidad de su bondad. El desempeño samaritano implica que las tomas de decisiones y formas a ejecutarse, peligrosamente adscritas al experto, requieren la construcción de un receptor pasivo. Y, como si de antemano construyéramos la respuesta, se asume que la imposibilidad de desenvolvimiento efectivo sucede porque aquellos por los cuales hacemos los esfuerzos tan fehacientemente no le encuentran a ello ninguna utilidad u oportunidad. Esto es claro en las políticas desarrollistas “desde arriba”. Pero también opera en el “desde abajo” y en la horizontalidad. A esta coyuntura ética se enfrenta todo proyecto y taller, ya que tiene implicaciones fundamentales en la especificidad artística de sus articulaciones y ejecuciones.

En la efervescencia de la última década relacionada con proyectos artísticos vinculados a procesos sociales, al parecer, la evidente manifestación experimental de una serie de relaciones, por medio de diversos mecanismos, es válida. Incluso, las prácticas artísticas que no buscan encargarse de generar las compensaciones necesarias tienen mucho de que encargarse con respecto a las personas sobre las que trabajan. Sobre todo porque, cuando se experimenta cualquier tipo de relación, independientemente que se busque deliberadamente cuidar, se está operando en la desigualdad. Y la manera en la que reaccionamos a ella puede ser opresiva. Dependiendo del poder con el que operemos, podemos invisibilizarla o incluso no asumirnos responsables de las consecuencias de la experimentación. Muchas veces

sucede porque los agentes privilegiados ni siquiera se dan cuenta de las consecuencias de lo que operan. (Estos son los antagonismos que advierte Claire Bishop, 2012).

La propuesta de K.Olivier, que busca que el performance sea afectiva y efectivamente transformativo en la cooperación, es el “trabajando por medio de” (working-through). Recordemos a Ezequiel Ander-Egg (1991), quien opina que, independientemente de cualquiera que sea el performance, importa solo si está dispuesto a un cómo y a un para qué colectivamente construido. Entonces, “trabajando por medio de” implicaría un ejercicio personal y colectivo para tomar decisiones compartidas: dar cuenta explícitamente de las contradicciones que se habitan, los intereses y ámbitos de injerencia, lo que asumo que es posible hacer y que me corresponde hacer, a la vez que se trata de poner en un panorama de sentido las fuerzas afectivas (proactivas y reactivas). Quisiera leer el “trabajar por medio de” como la evidente consideración de la ética en medio de las iniciativas, ya que somos sujetos co-dependientes. Cuando se “trabaja por medio de” se generan actos que se saben en sus contingencias, conscientes de sí mismos en la medida en que aparecen en el mundo. Por lo tanto, se hacen claros sus límites de injerencia. “Trabajar por medio de” requiere tiempo, esfuerzos, disposición, acuerdos y desacuerdos, franqueza de expectativas y organización de roles. Y, sobre todo, requiere de experimentar fracasos, del acto mismo frente a las personas y de su posterior representación, pues esto forma parte de las iniciativas generales de los proyectos. Creer que la vida-como-proyecto es posible, en este marco de discusión, implica integrar el fracaso como experiencia significativa que orienta el proceder y permite mayor coherencia a las acciones. Que retroalimenta. La vida nunca es una línea recta fijada, aunque la vida-como-proyecto genere esta ilusión, el fracaso siempre nos recordará que no es así. Sin embargo, incorporar el fracaso es incorporar los afectos reactivos que produce: frustración, desánimo, cansancio, etcétera. El desgaste es la evidencia del productivismo y también del voluntarismo. Esto implica que un “trabajo por medio de” hace que el entusiasmo baje de potencia. Por lo que implica la inclusión de la pausa, el descanso y el ocio como formas de reconexión afectiva inter-pares.

En los últimos años, Judith Butler ha sido particularmente sensible a estas condiciones. Enfrenta esta dimensión por medio del estudio de la vulnerabilidad. Para ella: “la vulnerabilidad no es una disposición subjetiva, sino una relación con un campo de objetos, fuerzas y pasiones que inciden o nos afectan de alguna manera. Como un modo de estar relacionado con lo que no soy yo y que no es plenamente controlable, la vulnerabilidad es un tipo de relación que pertenece a esa ambigua región en que la receptividad y la capacidad de respuesta no son claramente separables una de la otra, y no se distinguen como momentos separados en una secuencia” (Butler, 2012).<sup>52</sup> Para J.Butler, la vulnerabilidad pasa por una

---

<sup>52</sup> La conferencia puede ser vista en: <https://www.youtube.com/watch?v=hEjQHv0R6rQ>

aprehensión corporal, por lo tanto afectiva, que implica una relación con el mundo, claramente co-dependiente de las diversas situaciones de mundo yuxtapuestas en la experiencia. Cuando plantea que no es una “disposición subjetiva” no está separando la vulnerabilidad de la construcción de la subjetividad, sino, a mi modo de entender, nos advierte que no es una decisión deliberada hacerla o no. Más bien es una capacidad incorporada que se hace posible por las relaciones empático-simpáticas (las ciencias cognitivas vendrían a confirmarlo. Iacoboni, 2009). No es una capacidad que opera a discreción de la decisión operativa. Sino que constituye la base por la cual el mundo se hace aprehensible. Gracias a la vulnerabilidad se comprende que: los cuerpos no son separables e individualizantes discrecionalmente, sino que todo cuerpo está irremediabilmente conectado a los demás. Son más bien las formas de gobierno, de poder, de privilegios, de moral, de creencia, las que hacen discretos a los cuerpos e individuos en panoramas de sentido e identidad, así como también ubican sensaciones producidas y determinan cuándo se activan o desactivan y bajo qué maneras. Desarrollar la vulnerabilidad implicaría, entonces, ejercitar las relaciones empático-simpáticas; darme cuenta de las contradicciones que habito y que configuran mi subjetividad. En este sentido, implica esforzarse en darse cuenta cómo construyo relaciones interpersonales de manera reflexiva. Para ello, hay que estar consciente de que las conexiones que hacemos con el mundo reaccionan instantáneamente, y no son separables en secuencias discretas. Esto es particularmente importante cuando hablamos de prácticas artísticas, pues su ámbito de especificidad implica la propuesta de movilización afectiva, sensible y de las emociones privadas o públicas (Nussbaum, 2013).

Responder a la vulnerabilidad no es sólo responder cómo me siento, aunque este ejercicio implica una apertura reflexiva. Más aún, implica un diálogo donde el desenvolvimiento afectivo (tanto reactivo como proactivo) es manifestado, construido colectivamente y dispuesto en panoramas de sentido. Se trata de hacer verosímiles los bloqueos, las afectaciones, los vértigos, las efervescencias, los cansancios, los miedos, las satisfacciones, los placeres, las frustraciones, las envidias; como también todos los planos grises y monótonos que son maneras de conocimiento y construcción de criterios éticos de trabajo, los cuales están incorporados colectivamente en aquellos que hacen las prácticas artísticas. Trabajar desde la vulnerabilidad implica trabajar desde la intuición. El olfato y la sensación que construyen corporalidad y aprehensión del mundo.

Geopolíticamente la noción de vulnerabilidad no opera como la manifiesta J. Butler. Sino que se asume una definición por cualidad de desigualdad. Aquellos que son más pobres, están en crisis sociales, o cargan características estructurales de marginación, son construidos como “comunidades vulnerables” (Gibson, 2005). Aquí la vulnerabilidad no es una condición corporal de existencia afectiva en el mundo, sino una cualidad que unifica grupos heterogéneos de experiencia social (barrio, identidad de género, empleo o situación alimentaria o de salud) bajo

condiciones remediables en las que la intervención permitiría remediar una situación social hasta normalizarla. La vulnerabilidad, peligrosamente como cualidad de marginación, es algo a ser superado. Si bien es cierto que aquellos que cargan las categorías sociales de exclusión son proclives a experimentar situaciones de agresión y violencia con más reiteración que aquellos que no, esto no quiere decir que todos estemos exentos de estas agresiones. Ana Laura Ramírez (2014) denomina este grado de ser proclive a la agresión como *vulneración*. La noción de vulneración no niega que todos somos vulnerables a las condiciones climáticas, afectivas o de orden socioeconómico. Pero sí reconoce, en el marco de los proyectos sociales, que la desigualdad estructural coloca a las personas en un grado mayor de agresión social. Entonces, lo que habría que ser remediado no es la vulnerabilidad en sí, pues se trata de una capacidad corporal más o menos aletargada,<sup>53</sup> sino los mecanismos de vulneración y las desigualdades estructurales.

Si bien las desigualdades estructurales producen co-dependencias en opresión, y muchos esfuerzos institucionales democráticos se organizan para remediarlo, el peligro de esta lógica de enunciación consiste en que los esfuerzos no se fundan para generar situaciones “inter-pares” y horizontales en que las personas se encarguen de sus situaciones vitales desde la cooperación (Escobar, 1998). Peligrosamente, el intervencionismo social como programa discursivo interactúa con personas, no por sus biografías, potencialidades, o esfuerzos comunes, sino por regímenes estadísticos e ideológicos de indicador social, los cuales reúnen y homogenizan representaciones por cualidades a partir de un problema social a mitigar: hambre, salud, empleo, violencia, estratificación urbana, acceso a servicios, salud, igualdad de género, educación. Tratan más asuntos que personas. Esta objetividad y categorización discursiva de la vulnerabilidad desde la administración o sector social tiene fuertes implicaciones en las propuestas de cuidado. D.Stone (2006), en mi lectura, insiste en hacer un giro de los esfuerzos “desde arriba” y propone considerar los esfuerzos “desde abajo” como formas de organización “inter-pares” donde no se hacen separaciones discrecionales de los asuntos sociales por temática, sino que se interconectan. Y tampoco se asume la homogenización por cualidad como forma de participación en los proyectos. No se asumirían las iniciativas sociales en una lógica proveedor-beneficiario, sino que serían dinámicas de colectividad que organizaran roles (donde unos proveen y otros reciben en formas que pueden también mutar, y se construyen autonomías y capacidades de enunciación) contruidos para la situación específica. Esto quiere manifestar que los esfuerzos tratan de aquello que convoca a los grupos sociales, y quienes son convocados por estos grupos provienen de múltiples

---

<sup>53</sup> Como se verá más adelante en el apartado sobre el cuidado, las capacidades de vulnerabilidad del cuerpo pueden entumirse. Siguiendo los trabajos de Brian Massumi (2002), ciertas condiciones de orden económico, perceptual, social o interpersonal, pueden limitar la capacidad de hacernos sentir el mundo de los otros o el que nos circunda.



biografías y posiciones sociales, y están vinculados a la problemática social en grados diferenciales de vulneración. Pero, están implicados. De esto trata la noción de empoderamiento, revisada en la actualidad como agenciamiento.

Los planteamientos de Investigación–Acción–Participativa (IAP) que pertenecen a la investigación formulada en la Universidad Nacional de Colombia, desde la década de los sesenta, por el sociólogo Orlando Fals Borda (1925-2008), sistematizada en su libro *Conocimiento y Saber Popular* (1985),<sup>54</sup> nos permiten construir un panorama orientador, metodológico y epistemológico, sobre la comunión procesual de iniciativas de educación popular, los movimientos sociales, las prácticas del trabajo social y el reconocimiento de la potencia simbólica y artística en el ámbito colombiano. Aunque O. Fals nunca incluyó a la creación colectiva, explícitamente, dentro del panorama epistémico de la IAP, ni un reconocimiento del potencial político de la imagen, en su práctica intelectual constituyó escenarios fundamentales en los que los procesos de crítica social se interrelacionaban con la creación.<sup>55</sup> Lo que nos permite la IAP es revisar cómo sus postulados y métodos políticos han constituido un escenario de diálogos sobre la conformación de procesos de acción social en Colombia y, a partir del campo multidisciplinar que constituye, reconocer las interacciones entre estas prácticas y las artísticas, y las paradojas que se forman en las relaciones institucionales de financiamiento y gestión de los procesos artísticos.

El fundamento de la IAP es generar procesos de empoderamiento para las organizaciones de base que corresponden a diferentes regiones, y proveer poder local y de reconocimiento autónomo a los mecanismos de organización de las comunidades excluidas frente a las instancias del poder político. El empoderamiento busca que, mediante mecanismos de negociación entre instancias externas e internas a la región u organizaciones de base, se garantice un proceso de cambio y vigilancia sobre las diferentes formas de proceder en el acontecer cultural y social. Las regiones son particulares microcasos donde estos procesos se conforman, gracias al poder popular que les proveen las prácticas culturales como la

---

<sup>54</sup> Desde la década de los setenta la IAP ha sido fuertemente revisada y su lugar ha sido reconocido. Pero es, tal vez, el análisis de Arturo Escobar, en la conclusión de su libro de *La Invención del Tercer Mundo* (1998), el que mejor ha elaborado cómo los postulados epistémicos y metodológicos de O. Fals contribuyen a generar puentes discursivos y prácticos dentro de los movimientos sociales frente a las disciplinas de creación y reconocimiento simbólico.

<sup>55</sup> Tal vez uno de los escenarios más relevantes de configuración de la crítica y la creación (en el marco de la hegemonía política de la alternancia de poderes entre partidos en Colombia, llamado Frente Nacional [1956-1986]), sea el proyecto editorial *Revista Alternativa* (1974-1980), creada por O. Fals, Jorge Villegas Arango, Carlos Duplat, José Vicente Katarain, Jorge Mora, Antonio Caballero, Gabriel García Márquez, Enrique Santos, entre otros. En este proyecto los artistas y activistas del Taller 4 Rojo tenían una relación íntima con el comité editorial. En cada número los artistas concebían imágenes de orden político para las portadas, ilustraciones y afiches de la revista, la cual generaba álgidas discusiones sobre la concepción social de la violencia, el poder y el imperialismo. Para profundizar más, revisar el texto: Taller de Historia Crítica del Arte, *Arte y Disidencia Política: Las Memorias del Taller 4 Rojo* (2015).

educación, los mecanismos de contrapeso político en sus relaciones de búsqueda y la acumulación de conocimientos para crear cambios necesarios y nuevas formas de sociabilidad (Fals, 1985). La noción de conocimiento es, en sí misma, práctica y abierta: implica constituir los escenarios, modos e interlocutores que definan y replanteen los discursos y sentidos de habitar en el mundo. Por esta razón no es un conocimiento específicamente de organización política, sino uno dispuesto a ser determinado en las circunstancias y sobre los objetos que aparezcan imperativos.<sup>56</sup>

El uso político de empoderamiento en los movimientos sociales de género, indígenas y ecológicos aparece con cierta efervescencia en las décadas de 1980 y 1990, aunque incluso aparece ya en la Investigación Acción Participativa mucho antes en la década de 1970. Al respecto, lo que se reconoce aquí es una genealogía difícil, pero fundamental, que aún no ha sido estudiada, y es de vital importancia para la relación entre discurso-poética y su accionar en el mundo. La noción de empoderamiento está fuertemente articulada con la práctica política de la investigación social, de vertiente marxista, presente en la década de 1960 en América Latina. Los fundamentos de O.Fals vinculan desde los movimientos sociales hasta una articulación de sujetos en lo que se denominó organizaciones de base. Esta noción de empoderamiento tiene lecturas muy graves, confusas y mecanismos de manipulación “desde arriba” de las organizaciones sociales. Hasta el punto que ha llegado a ser una noción “que incomoda”. A.Escobar no la lee así. Hace, como intento hacer aquí, una lectura del performance propuesta por el propio O.Fals en 1985, una propuesta alternativa al desarrollo orientado por la versión de “Tercer Mundo”. Performance que no está absuelto de problemas donde cada caso ha sido un universo de disyuntivas. Haría falta estudiar la incomodidad que produce. Incluso como parte integral de su performance. Precisamente por el tipo de retórica que justifica, tal como narrativa redentora, ciertas dinámicas con organismos sociales y grupos sociales en desigualdad y vulneración. Como plantearía L.Berlant (2011), una noción carga una serie de significaciones donde sus bondades también se trastocan.

En la actualidad, a mi modo de ver, esta noción ha sido reemplazada nominalmente, pero no en su intención ética y epistémica, por una traducción de la noción de agenciamiento. Otro tipo de lectura sobre la articulación entre sujetos, circunstancia y aparatos de poder proviene de la categoría de máquina marxista bajo la interpretación de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Tal vez por el tipo de aprecio que tiene el pensamiento de estos autores entre las discursividades de los movimientos sociales, esta categoría parece no habitar contradicciones. Son articulaciones espacio-temporales en las que los “cuerpos pueden”. Para mí, la noción de

---

<sup>56</sup> Esta noción de conocimiento es fundamental, pues es la que va a permitir que los análisis de orden sociológico de los procesos adelantados en Colombia omitan la definición diferencial de arte, considerado como un proceso que ha desarrollado la historia del arte, y concentrándose en lo que configura la práctica misma como medio político y educativo. Mostraré más adelante esta idea con una investigación particular del programa RED de la Universidad Nacional.

agente reacciona a esta definición. Biopolíticamente, los agenciamientos maquínicos también pueden hacer las vulneraciones. De hecho, los actos de vulneración son acuerdos de producción en los que algunos cuerpos articulados con mecanismos de potencialización del hacer usufructúan otros cuerpos. Pero también es un asunto de orientación. Si bien la noción de empoderamiento carga con una serie de valores contradictorios en las retóricas demagógicas que le interpela, vistos desde la lectura de O.Fals y A.Escobar, puede configurarse como una orientación de “trabajo por medio de”. Igual pasa con la noción de agenciamiento en múltiples lecturas de resistencia (Holmes, 2009; Vercauteren, 2010). La orientación que toma el performance, que no define de antemano lo que acontezca con el hacer, organiza una serie de expectativas, condiciones (trabajo “inter-pares”, metodologías experimentales, saberes extra-disciplinares, etcétera.) y afectos que producen otra reacción a la vulneración, y también promueven cierto deseo de transformación social. A mi modo de ver, empoderamiento y agenciamiento responden a historias intelectuales diferentes. Pero comparten el mismo espíritu. Aunque este espíritu también sea usufructuado. Aquí intento convertirlos en sinónimos.

Dentro de esta forma de trabajo se puede entender el proceso artístico y de conocimiento orientado por la IAP como una espiral de actividades analíticas y de mediaciones que vuelve constantemente sobre los actores comunitarios para movilizar su sabiduría. Así, la forma de trabajo implica sistematizar y ampliar la acción cultural, de común acuerdo con los agentes externos del cambio (como las instituciones alrededor del proceso), para fortalecer el poder de las organizaciones formales e informales, construir herramientas intelectuales propias, con flexibilidad y reflexividad constantes. La IAP, como práctica cultural, se basa en hacer que el pueblo pueda generar poder popular. Epistemológicamente, esto se traduce en la relación entre agentes comunitarios y gestores institucionales en:

- Generar una dirección colectiva que se relaciona de manera horizontal con otras instancias comunitarias para organizar y construir los contenidos, logística y apoyo institucional de las plataformas de gestión cultural;
- Un trabajo inter-pares, primero entre iguales. Un elemento constitutivo del modelo pedagógico;
- Potencialización de los intereses orgánicos de los sujetos en comunidad, quebrar la dependencia de los sujetos a los mecanismos institucionales para evitar actitudes paternalistas;
- Y por último, hacer redundancia potencial: hacer que los conocimientos organizados y provistos les den capacidades a las comunidades para continuar solas, de forma autónoma, las labores emprendidas sin apelar a teóricos ni intelectuales de afuera, sino en casos extremos, ni necesitar directamente a los mecanismos institucionales.

Estos postulados constituyen el panorama epistémico de la apuesta por el empoderamiento. Si bien, muchos de los procesos artísticos no hacen explícita su adscripción a estos postulados, en su revisión se hace clara la impronta de estos asuntos, como se ve en el pensamiento de G.Kester o D.Sommers. La IAP como práctica ha configurado un *ethos* sobre las pedagogías colectivas, en el cual es posible analizar la relación entre gestores y actores comunitarios. Es apreciable en las ideas, en las tácticas y actividades realizadas conforme la relación entre artistas y comunidades para configurar empoderamiento (o agenciamiento). Esto tiene fuertes implicaciones sobre la manera en que entendemos la práctica artística, significa que las formas de contemplar lo artístico, en este momento, se refieren a las maneras en que se concibe el arte en la intervención social para construir relaciones sociales dadas como justas, lo que lo convierte en un proceso social de convivencia (Miñana, 2005).

Estas posiciones conceptuales y analíticas se confrontaron sobre casos que conjugan prácticas artísticas y procesos sociales, lo cual amplió el panorama de interpretación del *ethos*, instalado de la IAP, hacia formas concretas de actuar cultural. En el año 2003 el programa Vigía de Paz (de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia) le solicitó al equipo del programa de Estudios para la Educación RED (de la Facultad de Ciencias Humanas, también de la Universidad Nacional) que revisara los modos de implementación artística sobre los procesos sociales que se estaban presentando en el país. La investigación se denominó *Educación, convivencia, conflicto y democracia: Una exploración sobre discursos y experiencias en Colombia que incorporan prácticas artísticas, lúdicas o mediáticas*, coordinada por el profesor Carlos Miñana. Este ha sido el único<sup>57</sup> acercamiento sistemático y general, aplicado a todo el país, respecto al concepto de arte en tanto práctica cultural y como intervención social, el único que he podido documentar desde la década de 1990.<sup>58</sup> El propósito principal del equipo Red era confrontar la idea de educación artística en la formación de valores, la formación para la paz, para la convivencia y la resolución de conflictos. Para ello, se tomaron como base 54 experiencias de amplia trayectoria en este ámbito, en las ciudades de Barranquilla, Cali, Popayán, Medellín y Bogotá.

---

<sup>57</sup> Me refiero a términos de investigación sobre las prácticas aquí estudiadas. La base de datos de Buenas Prácticas del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo informa sobre múltiples iniciativas, pero no analiza y categoriza críticamente ni transversalmente los desenvolvimientos. La base de datos escoge un caso y comisiona a un miembro de la iniciativa a que describa su desarrollo. La web de la base de datos es: <http://www.saliendodelcallejon.pnud.org.co> Paralelo a RED, hay que mencionar los trabajos ya citados de Ana María Ochoa.

<sup>58</sup> El documento íntegro del informe de investigación puede ser consultado en <http://www.humanas.unal.edu.co/red/publicaciones/informes-de-investigacion/> A partir de esta indagación, el equipo de RED ha escrito varios textos como resumen analítico, y ha contrastado los resultados de la investigación con los mecanismos de la política cultural colombiana. Se puede consultar *Aprendiendo a vivir juntos desde las prácticas artísticas: utopías y realidades*, escrito por Carlos Miñana en el 2005. Y *Formación artística y cultural: ¿arte para la convivencia?*, escrito por Carlos Miñana para el VII Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de países iberoamericanos en Venezuela, en el 2006.

La pregunta de investigación es fundamental para el análisis: ¿En qué condiciones y en qué situaciones unos procesos artísticos determinados pueden contribuir en procesos de sociabilidad y convivencia? A partir de esta inquietud se hizo el tránsito de un concepto sustancial y contemplativo de arte a uno procesual, en lo que concierne a la comprensión de la práctica misma. De esta manera, se hace el tránsito conceptual y político al considerar las ideas de convivencia y paz como una generación de espacio de encuentro entre actores culturales, según las posiciones ideológicas y pedagógicas que tienen.<sup>59</sup> El arte, para el equipo RED, es un medio de acción o un método, no un objeto de conocimiento en sí.<sup>60</sup> Se desarrolla en organizaciones, proyectos y talleres. Siguiendo este objetivo, el equipo de RED revisa el concepto de conflicto y convivencia en los casos analizados. Por convivencia da a entender una forma de vivir en sociedad, la interacción social misma que está sostenida mediante relaciones dramáticas y ritualizadas (Miñana, 2005). La convivencia no se ve amenazada por el conflicto, sino por la ruptura del flujo comunicativo y de significado que se soporta en la dramaturgia y el ritualismo de las interacciones, por lo tanto la violencia también es una forma de convivencia, de interacción, de comunicación (Miñana, 2005). Sobre los conflictos, RED los observa como formas específicas de relaciones sociales producidas entre principios de organización, entre individuos o grupos de poder, prestigio o riqueza, entre lo individual y lo social, y juegan también un papel cohesionador y jerarquizador. Los conflictos se constituyen en una cierta cantidad de discordia, de divergencia interna y de controversia externa vinculada orgánicamente con los mismos elementos que, en última instancia, mantienen unido al grupo. Es así que los conflictos no son nocivos para la sociabilidad, son incluso necesarios para mantener el flujo de relaciones sociales y poder reconstruir las formas de entendimiento y acercamiento entre los actores. Lo que es nocivo para la sociabilidad en el conflicto son las formas de destrucción y supresión del otro. Aquellos mecanismos sociales por los cuales no

---

<sup>59</sup> El decir que se refieren a posiciones ideológicas implica que no es el arte por ser considerado cultura constructora de paz y convivencia *per se*. Sino, como al mismo Miñana le gusta recordar, "... si el arte hace terapia, más de un artista ha tenido que ir a terapia por su práctica profesional y el estrés que conlleva..." (Miñana 2004). Dos miradas nos aclaran estas observaciones: no es el arte sustancial (en objeto artístico u obra de arte, como se diría, en otro contexto epistemológico) el que se puede relacionar con las coyunturas sociales de las agrupaciones de base, sino es la manera procesual en la que los actores culturales hacen parte a estas agrupaciones; y que las ideas de convivencia y paz no son adscripciones directas a la práctica del arte, sino forman parte de la orientación ética que tengan los actores culturales que están interesados en la práctica.

<sup>60</sup> La definición de arte que desarrolló el equipo RED omitió los referentes teóricos de los artistas y la manera en que están comprendiendo el acto creador en relación con las comunidades. Lo que para el 2003 los artistas norteamericanos, específicamente Suzanne Lacy, denominaban New Genere of Public Art o Social Practice, y que configuró la base epistémica del importante proyecto *Piel de la Memoria* (1997-1999) que se estudia en esta disertación, muy divulgado por esos años y no revisado ni estudiado por RED. El desarrollo de RED se fundamenta no en la historia del arte sino en los postulados de la estética de la filosofía moderna (de I. Kant, a Wittgenstein y a J. Habermas) y de la sociología de la cultura (P. Bourdieu). Es evidente la separación con el pensamiento del arte, ya que éste se comprende no como una disciplina que genera su propia discursividad sino como un fenómeno aludido por las ciencias sociales.

se dialoga con el otro, sino que se niega su existencia y se le impone el poder arbitrario. El arte, entonces, será aquel mecanismo procesual en el que algún actor político o corporativo, ya sea o no parte de una comunidad, instaura un particular flujo comunicativo que elabora los conflictos.

También dentro del análisis, el equipo identificó 5 tipologías metodológicas y epistemológicas de los procesos, en relación con las prácticas artísticas de acción de las 54 experiencias analizadas, que se mueven entre dos tendencias básicas:

- Tendencia máxima: programas de intervención social integrales de tipo comunitario, inmersos en una forma de vida y que se articulan normalmente con ámbitos regionales y rurales.
- Tendencia mínima: programas de intervención social que generan establecimiento de unos acuerdos mínimos en respeto y convivencia entre desconocidos. Con pretensión de universalidad y preponderantemente en contextos urbanos.

Como se puede ver, ninguno de los logros de la intervención social (ya sea máxima o mínima) tiene relación directa con el hecho de construir como contenido social la práctica artística misma, según los criterios de RED. La base epistemológica de las acciones de intervención social es la sociedad misma, pero no las consideraciones del campo artístico. El concepto de arte se ve expuesto solamente en sus dimensiones educativas, en su uso. Estas dimensiones, a su vez, se dividen en:

1. Programas de intervención social orientados hacia la formación política y/o moral de corte universalista. Se consideran dinámicas de intervención vertical sobre sujetos y colectivos, donde la inserción de las prácticas artísticas es un pretexto instrumental.<sup>61</sup> Estos procesos se orientan hacia la formación moral: mejorar la convivencia a través de la formación de valores y la resolución de conflictos.
2. Programas de intervención social orientados hacia el empoderamiento social y/o cultural local. Su idea es restituir en las comunidades la capacidad de agenciamiento social y el fomento de procesos sociales de base mediante la exigencia de derechos.
3. Programas de intervención orientados hacia la potenciación y la transformación de la persona. Persiguen la gestión, el desarrollo y la consolidación de proyectos de vida

---

<sup>61</sup> La idea de pretexto y texto es fundamental en el trabajo de Miñana (2005), y a su vez es uno de los aportes más importantes que el análisis ha realizado. Pretexto se refiere al proceso de intervención social con medios artísticos en el que lo epistemológicamente relevante son los intereses sociales y las formas políticas a gestionar en las agrupaciones de base: el arte es sólo un medio instrumental. El texto es más complejo, se refiere a los procesos de intervención donde el contenido artístico es el centro de la práctica social misma (talleres de creación, construcción colectiva de murales, jornadas de intercambio artístico), pero lo más interesante es que el argumento de la acción educativa en lo artístico es que se considera al arte como constructor directo de espacios de sociabilidad, valores, convivencia, democracia, etc. Ubicar los programas de intervención social sobre prácticas artísticas como pretexto o texto permite ubicar las consideraciones, no solo metodológicas y epistemológicas de los mismos, sino también la forma discursiva en que se materializan y cómo reconfiguran signos.

personales basados en el arte como alternativa a la violencia, la delincuencia y la drogadicción.

4. Programas de intervención social sobre proyectos integrales de vida. Son experiencias que orientan su acción transversal y simultánea a todas las esferas de la vida social (económica, cultural, artística, social). Por lo tanto, no se enfocan puntualmente sobre alguna de aquellas o sobre la formación moral, política, subjetiva, etcétera.
5. Programas de intervención social centrados en la práctica artística. Buscan fomentar los procesos de creación, formación y expresión artística, más que una formación moral o política a través de aquéllos.

De la ubicación que hace Miñana (2005), se concluye que las experiencias orientadas hacia la formación de corte universalista, el empoderamiento local y la potenciación de la persona, suelen insertar a las prácticas artísticas, lúdicas y mediáticas como un pretexto para generar intencionalmente procesos sociopolíticos. Mientras que las experiencias que se estructuran como proyectos integrales de vida, y en las que se persigue la formación artística como propósito central, las prácticas artísticas, lúdicas y mediáticas se trabajan como un texto del cual pueden derivar acciones o efectos éticos y políticos, pero no los subordinan al arte (Miñana, 2005). Siguiendo estas ideas, se puede hablar de formas sociales de insertar la práctica artística a los procesos sociales. Como proceso y como intervención social, el equipo de RED considera que es imposible garantizar o prever que unas estrategias producirán ciertos resultados. Ya que, dependiendo de la manera como se contempla la inserción en el contexto, los procedimientos metodológicos cambian y los logros orientados se diferencian unos de otros, así como los individuos interactúan con el proyecto. Depende del manejo concreto de cada coyuntura. La investigación del equipo RED es un punto fundamental para la comprensión de la interacción entre prácticas artísticas y procesos sociales en Colombia, no sólo por los ejercicios de conceptualización, sino por la cartografía geopolítica que ubica la construcción de comunidades para los proyectos. La gran mayoría de iniciativas en Colombia se orientan a la mitigación de los conflictos, lo que hace idóneo que las comunidades relacionadas con ellas se encuentren a partir de categorías de exclusión: pobres, desplazados, indígenas, mujeres, jóvenes y niños en crisis, etcétera. Más allá de los casos analizados por RED, esta característica es casi normativa en la revisión de prácticas artísticas con comunidades en Colombia. A excepción de pocos casos, la construcción operativa de la coyuntura se sustenta en las condiciones de exclusión de los beneficiarios.

Ahora bien, la propuesta de RED, acerca del arte como medio para conceptualizar los casos, omitió analizar lo que constituye la condición artística, en sí misma, de cada uno; y tal vez por ello también omitió incluir importantes experiencias de creación participativa y comunitaria (desde el arte) que se estaban adelantando en Colombia a partir de la década de los setenta.

Estas experiencias configuran una historia pertinente para los importantes resultados de su investigación. RED omitió la comprensión de cómo la categoría arte y los modos de proceder de los artistas se han venido enmarcando, contradictoriamente en algunos casos, dentro de los procesos colectivos y de acción política en Colombia, y no rastreó los fundamentos epistemológicos ni históricos<sup>62</sup> propios del campo del arte que se articulan dentro de estos proyectos. Pero, sin lugar a dudas, la cartografía que presenta RED permite reconocer características generales que orientan estas prácticas. Tal vez, ahora es asunto de los investigadores y gestores conciliar las perspectivas sociológicas con las perspectivas del arte para construir un nuevo *corpus* crítico. Ya que en el panorama de proyectos artísticos se conjugan aspectos de gestión política y de intervención con la construcción de condiciones de posibilidad para la creación colectiva. Sin embargo, en algunos casos, se confunde la dimensión social del proyecto con su dimensión artística (incluso si están genéticamente vinculados). Otro punto ausente del trabajo de RED ha cobrado vital importancia en los análisis críticos sobre este ámbito de prácticas. RED no rastrea las maneras en las que los artistas construyen institucionalidad o se relacionan con ella, tanto de forma pública como privada. Hoy en día es habitual encontrar proyectos con comunidades que tienen un fuerte componente artístico desarrollado por corporaciones, organizaciones no gubernamentales (ONG), o proyectos públicos generalmente enmarcados en la gestión de la memoria y la Cultura de la Paz por parte de organizaciones internacionales de apoyo multilateral o embajadas, ya sea por la vinculación de profesionales de las artes a los procesos o por seguimiento de métodos de la escuela de animación sociocultural en su implementación.

Lo que propone O.Fals Borda (1985), y que estudia C.Miñana y RED (2005), es que las iniciativas de trabajo “desde abajo”, orientadas por la ética y la política del empoderamiento, generan colectividades de trabajo entre pares. Empoderarse es manifestar que puedo, que nosotros podemos, y hacerlo. Hacer potencia, hacernos parte de las mismas iniciativas, generarnos como interlocutores y esforzarse para trabajar en la horizontalidad. Donde los proyectos y talleres se configuran en intercambios de cooperación. Teniendo como ojo avizor las alertas del “trabajando por medio de”, considerando que la generación de estas

---

<sup>62</sup> Desde comienzos del año 2000 hasta nuestros días, en Colombia se ha desarrollado exponencialmente la lectura, escritura y publicación de la relación Arte-Política, recuperando, en algunos casos, las discusiones de la década de los noventa sobre Arte y Violencia. Las coordenadas de esta discusión son amplias. Todavía falta revisar en qué han consistido estas relaciones en Colombia y cómo cambian de coordenadas de enunciación, desde la década de 1970 hasta hoy. Para el asunto que nos compete aquí es pertinente recalcar la publicación (en el 2002) de Corporación Región sobre los ensayos analíticos del proyecto *Piel de la Memoria* de Suzanne Lacy y Pilar Riaño en Medellín; la antología *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* por la Universidad de Salamanca en el 2001; la publicación de las memorias del proyecto *Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad* por la Universidad Nacional de Colombia (en el 2002); la publicación de las memorias del proyecto *C'unda: Pacto por la Vida*, hecho por la Alcaldía Mayor de Bogotá en el 2003, y *Arte y Localidad: Modelos para Desarmar* editado por Gustavo Zalamea en el 2006. Todos son textos de referencia para la discusión en Colombia.



colectividades requiere que las personas se conecten y experimenten sus vulnerabilidades. Pero no es la vulnerabilidad geopolíticamente administrada, sino la que propone J. Butler: nuestras capacidades de experiencia y reacción afectiva ante el mundo que habitamos.

En relaciones complejas, entre mediadores y mediados, se ingenian acontecimientos de trabajo *proyectados*, los cuales producen informaciones, labores, afectos y somatizaciones, y buscan que la vida-tome-una-forma y que se transforme. Empoderar no es entonces tan fácil como simplemente hacer que un taller suceda con algunas personas. Esta noción se ha convertido en un adjetivo que legitima cualquier iniciativa interactiva.<sup>63</sup> Me interesa una versión concreta de empoderamiento, no su uso social generalizado. Implica, resumiendo: que se generen plataformas colectivas de cooperación y co-existencia mutua entre agentes, sostenidas en el tiempo, los recursos y los cuerpos; donde, partiendo de la evidente desigualdad y los grados diferenciales, se trabaja en la co-dependencia y la vulnerabilidad como criterio integrador de los acontecimientos; se negocian las iniciativas y se organizan los roles según las competencias y los anhelos; se atienden relaciones vitales concretas; se generan conocimientos y prácticas inter-pares; se manifiestan divulgaciones y comunicaciones externas a la situación para su reflexión social. A mi modo de ver, la acción de empoderar que propone O. Fals Borda, múltiples veces experimentada en Colombia, está hermanada con la noción de “trabajando por medio de”. Lo que une estos conceptos es la consideración de la vulnerabilidad. Empoderar implica encargarse de los tránsitos afectivos, así como “trabajando por medio de” requiere de reflexiones críticas y políticas sobre las desigualdades que nos constituyen, como sociedad, en proyectos concretos.



**[ Dosis. Vulnerabilidad al estar juntos.**

Cuando estamos juntos estamos en co-dependencia. Encargarnos de las influencias y las impresiones de estar juntos requiere una particular atención a la vulnerabilidad. Esto implica "trabajar por medio de" y como inter-pares sobre un conjunto de sensaciones y reacciones que surgen en los cuerpos de unos sobre los otros, y que pueden ser reactivas o proactivas. Es así que se hacen aprehensibles las desigualdades de las relaciones inter-personales. Vulneración tiene que ver con la dinámica constante de agresión en la que se lastima a aquellos que cargan categorías de exclusión y desigualdad. En la vulneración, como régimen de administración de la ayuda, se definen problemas sociales que se consideran remediabiles.

---

<sup>63</sup> En Colombia, México y Estados Unidos, cada vez que se verbalizan las narrativas redentoras que manifiestan las expectativas de las prácticas, la noción de empoderamiento se toma como evidencia de que algo oportuno ha pasado en las personas que participan en los talleres. Los usos sociales de empoderamiento, así como los de sublimación, requieren mayor estudio en el contexto de estas investigaciones sobre prácticas artísticas y procesos sociales. Se asume de manera redentora y no desde una perspectiva crítica, tal como lo propuso O. Fals Borda.

Las situaciones críticas son aquellas que energizan la reacción. Pero también la gobiernan. La noción de empoderamiento ha sido referencia respecto a la atención de estos problemas sociales, considerando la desigualdad mediante la forma inter-pares. En Colombia, las prácticas artísticas que siguen esta propuesta pasan de la consideración del arte como una dimensión en sí misma (texto) a la del arte como medio (pretexto) para generar dinámicas de aprendizaje y gestión de valores como expresión sensible. Todos referidos a una eficacia.】



## Afectividad y Efectividad

La única esperanza de una forma positiva de acción, capaz de resistir la cooptación y la complicidad, se encuentra en la orquestación de un momento singular de gozosa colectividad que es tan breve, tan efímero, tan absolutamente desconectado de cualquier narrativa más amplia o más sostenible de la resistencia o la emancipación, que desaparece casi al motivo de expresarse. El único puro momento, el único momento poético (en este caso, la estética es mucho más un discurso de la pureza) debe producirse lo antes posible de contaminarse predictivamente por las limitaciones de la práctica, la aplicación, o el compromiso.

Grant Kester. *The One and The Many* (2012; pág.75. Traducción propia).

G.Kester confía en la producción singular de experiencias efímeras. Pero es cauto con la “programación” de esta misma voluptuosidad gozosa. El compromiso de convertirlo en programa. Esta preocupación no se refiere a que la práctica sea reiterable, sino a su acomodo como mecanismo administrativo de consecuencia lógica fijado y predeterminado. Por lo tanto, se cancela la posibilidad de experimentación *insitu*. Le preocupa la coacción y la representación con fines redentores de los proyectos. Aún así, encuentra en la producción estética del instante una manera de irrumpir en la complacencia de las expectativas. Pero, generalmente, la orientación por las expectativas configura paradójicamente la legitimidad de los esfuerzos. Demostrar su cumplimiento es demostrar no sólo que es posible, pero también configurar su continuidad. Demostrar implica biopolíticamente enfrentarse con la evaluación. La inquietud sensible de G.Kester en este punto no es que las prácticas artísticas tengan efectos. Precisamente defiende que hay efectos y que importan. Para varios de los autores aquí reunidos es incuestionable que afecto es efecto sobre el mundo, según se oriente. Pero la contaminación que nos advierte G.Kester va orientada a un problema urgente que merece ser estudiado con mayor profundidad: cuando el efecto se convierte en eficacia.

De cualquier performance sólo se aprecia lo que ha hecho en el mundo *a posteriori* (Mckenzie, 2001). Nunca antes. Aunque sea un hacer hecho múltiples veces y por ello podamos intuir más o menos sobre qué vendrá en su acaecer, cuando sucede es que sucede. Las contingencias que se producen son sólo acaecer. No se puede proscribir. Los efectos que tiene en el mundo son transformadores, pero sólo podemos intuir sus derroteros. No darlos

por hechos, mucho menos sus compensaciones. El problema que intuye G.Kester es que el performance se sobredetermina para administrarlo como eficacia. Es decir, cuando ya no se produce, sino que se “aplica”. Por lo tanto, un asunto es estudiar los efectos de los performances y otro estudiar sus eficacias. Al respecto, el pensamiento de Jon Mckenzie es fundamental.

A partir de los fundamentos de Víctor Turner (1986, 2002), Erving Goffman (1993) y Richard Schechner (2011), J.Mckenzie (2001) identifica los performances culturales. Estos tienen la forma de rituales: son producciones escalonadas entre momentos liminales (ambiguos, indeterminados) de relaciones personales (y con el mundo) relacionados con momentos organizados y estructurados. Para que un performance cultural tenga consecuencia, los efectos de ambigüedad que produce deben ser integrados, de alguna forma, en los momentos estructurados. Es mediante esta constitutiva tensión entre los elementos *liminal-norma* que hay movimiento y se efectúan transformaciones. J.Mckenzie identifica los estudios del performance que indaga, guiado por este movimiento, como performances culturales. Tal como se ha ido entendiendo aquí. Pero también identifica como estudios organizacionales a los estudios del performance que indagan el efecto del desempeño como eficacia y de la teoría de la administración económica.

La distinción entre los desafíos de la eficacia y la eficiencia se refleja también en sus muy diferentes temas del conocimiento, los sujetos a los que responden, precisamente, a diferentes retos, llamados diferentes. Los que dedican su vida a la investigación y la creación de performances culturales funcionan en una amplia variedad de sitios, sitios generalmente ubicados dentro de las artes, el activismo y las humanidades; mientras que los investigadores y profesionales de trabajo performance de la organización en entornos corporativos, sin fines de lucro y gubernamentales, así como las escuelas de negocios y de gestión. Más importante aún, los individuos cuyos intereses se centran en la valorización de la eficacia, la transgresión, y la resistencia de rendimiento, por lo general, se posicionan en contra de aquellos cuyas inversiones profesionales implican el estudio y la mejora de la eficiencia, la productividad y la "excelencia" del performance. En efecto, teniendo en cuenta lo que he llamado la liminal-norma de Estudios de Performance, muchos de sus investigadores no podrían incluso considerar el desempeño organizacional a ser el performance en absoluto, o puede ser que desee para despedir de la gestión del performance como, pero la versión más reciente del establecimiento, de los negocios normativos -como siempre. (Mckenzie, 2001; Pos.1702. Traducción propia)

No es gratuito que George Yúdice esté describiendo sobre el mismo año 2001 la noción de la Cultura como Recurso, cuando J.Mckenzie está analizando las tensiones entre performance cultural y performance organizacional. Los dos son el mismo fenómeno: las prácticas culturales se administran y de ellas se esperan cosas eficaces. Que no es lo mismo a que tengan efectos. Sino que implican administraciones “aplicables” para lograr desempeños esperables por medio de políticas públicas, inversiones económicas y simbólicas, así como la creación de organizaciones y acuerdos metodológicos. Las narrativas redentoras vendrían a ser la consideración discursiva-emocional, entre explicativa y justificatoria, de estos acuerdos administrativos. Plantea J.Mckenzie:

Estudios del performance y gestión del performance conllevan procesos de meta-modelización creativa; es decir, cada cual genera y generaliza una variedad de modelos de performance de referencia, algunos de los cuales también funcionan como meta-modelos tanto para el campo de los objetos y el propio paradigma. Tales meta-modelos son ambos referenciales y auto-referenciales; se refieren a las actuaciones que estudian y para su propio performance de estudio. El potencial de tal generalización autorreferencial existe en todo, aunque no siempre se actualiza. (Mckenzie, 2001; Pos. 1851. Traducción propia)

Los performances culturales también desempeñan. Teóricamente generamos meta-modelos para organizar la comprensión de estos mismos efectos que nos interesan estudiar. Lo que aparece en medio de la Cultura como Recurso es una traslación de meta-modelos: el modelo del desempeño de organizaciones se le aplica al modelo liminal-norma. De esta manera, la producción de efectos se asume como producción de eficacias. Es por ello que los performances culturales de arte parece que son susceptibles de evaluación. La evaluación es un asunto que considera un modelo que pueda ser aplicado por la concatenación de componentes esperados por el mismo, y así produce el performance. Esta concatenación debe ser consecuente en temporalidad, manejo de procedimientos y recursos (a veces los de capital humano), evidencias e interpretación de las mismas. La evaluación es un asunto de equivalencia externa de componentes internos. Aquello que se hace, hace para algo más de lo que hace en sí mismo. O sea, que no sólo hacen lo que hacen sino que tienen un hacer. Un objetivo programable. Uno de estos mecanismos es el Marco Lógico.<sup>64</sup> Muchas de las insistencias culturales deben acomodarse a la lógica preestablecida del ML, de manera explícita o tácita, para poder gestionar sus condiciones de posibilidad con instituciones supranacionales. Empieza a operar una serie de ejercicios de traducción entre las maneras de entender los performances culturales a los requerimientos lógicos de los performances organizacionales.

De una manera operativa, no encuentro problemático que la gestión de los performances culturales sea un asunto de las dinámicas de la Cultura como Recurso. De esta manera, vía la gestión cultural, se organizan una serie de posibilidades que permiten a las acciones surgir e implicarse en entender su desenvolvimiento en la vida. Hacerlo aprehensible. Lo que encuentra

---

<sup>64</sup> Uno de estos mecanismos es el Marco lógico (ML), o Logical Framework Approach, como matriz de desempeño social por proyectos creado desde 1969 por USAID, instaurado en 1979 en el Banco Mundial, en 1983 por la cooperación internacional alemana GTZ, y para América Latina por el Banco Inter-Americano de desarrollo en 1996. Desde entonces el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) lo ha promovido. En Colombia se ha promovido por el Departamento Nacional de Planeación desde el 2003. Se generó para que las acciones de desarrollo o bienestar social fueran comprobables y coherentes con unas planeaciones preestablecidas. El ML consiste en una organización discreta de informaciones, objetivos, justificaciones, comprobaciones y planeación de acciones que deben seguirse de tal manera para que el bienestar programado sea eficiente y los recursos estén bien administrados. De esta manera las supranacionales exigen y aprueban una serie de iniciativas de intervención social en los marcos del desarrollo contemporáneo y la ayuda en medio de los conflictos armados. El ML es un aparato político de la era biopolítica de los proyectos. En este link se puede estudiar el desenvolvimiento del ML : [http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/9942/S0400007\\_es.pdf?sequence=1](http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/9942/S0400007_es.pdf?sequence=1)

problemático es la falta de discusión por la traducción de criterios de una dimensión a la otra, y el manejo emocional y administrativo de los efectos como eficacias. En las dinámicas institucionales que evalúan proyectos sociales hay un circuito discursivo, como un fantasma positivista, que quiere entender la interacción social como una organización de criterios discretos: si hacemos A, produciremos B que cambia C y lo podemos indicar con D. Este gobierno de la retórica se acerca mucho a la econometría, y es tal vez el problema más urgente a la hora de confiar y considerar la experimentación artística en los proyectos sociales, visto desde las instituciones del sector social.

Con las acciones de lo sensible nos encontramos con un *impasse* frente a esta demanda. Por el tipo de experiencia y desenvolvimiento en la vida que propone la práctica artística, se requieren múltiples esfuerzos de orden disciplinar (desde las ciencias sociales, como la psicología) y discursivo (la creación de indicadores sociales orientados más allá que la asistencia a eventos<sup>65</sup>). Con estos esfuerzos se trata de sopesar la ambigüedad de la experiencia emocional y sensible que se produce. La producción afectiva se reconoce, pero es mediada en la interpretación por mecanismos disciplinares o formas objetivables de legibilidad. Las formas de administración de los proyectos sociales han insistido en hacer compatible la traducción. Las iniciativas tienen que ser demostrables y “re-aplicables”. Indagar sobre las formas de discurso y disciplinariedad que hacen de las prácticas artísticas algo demostrable es una tarea pendiente. Mi alcance en este apartado es proponer, desde los estudios del performance, otro tipo de consideración respecto a lo que hace la práctica artística en el mundo. Sin negar que los esfuerzos de legibilidad de estos haceres son importantes a la hora de compartir la experiencia y generar reflexiones críticas, siento que debemos reflexionar críticamente el gobierno del indicador sobre la plausibilidad de los procesos sensibles. Es por ello que intentaré indicar algunos elementos para considerarlos sobre esta labor, asumiendo que todavía sigue siendo una tarea que requiere más trabajo.

Los procesos de lo sensible participan de la vida social con algunos criterios que pasan por la ambigüedad. Pareciese que el ejercicio de la crítica no fuera también un ejercicio de evaluación. Más aún, las prácticas artísticas se están evaluando socialmente. En los proyectos sociales por medio de indicadores, administración de presupuestos y discursos de impacto.

---

<sup>65</sup> Los indicadores sociales son herramientas estadísticas que miden el bienestar social. Tecnologías de la información política de gran importancia porque permiten generar conocimientos y evaluaciones plausibles de dinamismo social, por medio de criterios objetivables y cuantificables sobre los comportamientos humanos y los modos de existencia. Instituciones supranacionales y gobiernos nacionales usan generalmente los indicadores como fundamento de las políticas públicas. Nociones como pobreza, alimentación, salud y acceso a los derechos son legibles por medio de resultados de encuestas y datos. Desde las instituciones sociales, incluso desde las administraciones de la cultura, las iniciativas se hacen también legibles por medio de nociones como acceso y asistencia. La relación, en el caso de las prácticas artísticas, entre asistencia y experiencia artística es, muchas veces, equiparable en términos de indicadores. Para ver más sobre esta discusión en América Latina: [http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/4735/S05707\\_es.pdf?sequence=1](http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/4735/S05707_es.pdf?sequence=1)

Una serie de prácticas, como la fotografía estenopeica o las manualidades en barro, pintura y el teatro presidiario, o los programas de radio comunitario, participan de procesos sociales. Estos procesos frecuentemente son revisados y evaluados por valores que, no sólo corresponden a los criterios de la estética, sino también a los de las ciencias sociales, las disciplinas, el trabajo social, la gestión política y la opinión general. La vida-como-proyecto tiene una necesidad: las transformaciones tienen que poderse indicar. Así, como advierte B.Groys (2014), muchos de nuestros contemporáneos se la pasan aprobando proyectos y evaluándolos ellos mismos. Incluso, aunque no sea sólo para la consecución de sus condiciones de posibilidad, desde su construcción interna, muchos necesitan saber que han realizado, de sus pertinencias, éxitos y fracasos. Estos son componentes de conocimiento integral sobre las formas que crean. Y esto no sólo vale para los procesos de lo social. Implica también una serie de consideraciones apuntadas en las narrativas redentoras acerca de la pertinencia de la dinámica en la movilización afectiva y emocional.

Esta discusión lleva a la inminente pregunta: ¿Puede una práctica artística, al vincularse con procesos sociales, ser efectiva? ¿Efectiva en relación a qué? El sustrato de esta pregunta implica que acontecen una serie de experiencias gracias a unas formas y unos contenidos proscritos por las prácticas artísticas a un conjunto de personas, mismas que responden al desarrollo de necesidades sociales identificadas y sobre las cuales se tiene que incidir. ¿Puede una práctica cultural responder a necesidades de grupos sociales? Desde la emergencia de la Cultura como Recurso (Yúdice, 2002) el acuerdo general es que sí. Pero este “sí” se enfrenta a un conjunto de regímenes de discurso donde la noción de efectividad se hace operable por medio de estudios de públicos, de consumo cultural, la participación de la cultura en el producto interno bruto, y muchos, realmente muchos, datos de asistencia a museos, teatros, cines, talleres y actividades masivas.<sup>66</sup>

D. Sommer (2014) insiste en que es en los procesos sostenidos y en las mediaciones constantes de la experiencia donde se produce una posible reflexibilidad y afectividad que

---

<sup>66</sup> En los últimos años, los trabajos de Néstor García Canclini, junto con Ana Rosas Mantecón, han propuesto metodológicamente nociones de consumo cultural. Han sabido también sopesar la estadística por medio de investigaciones etnográficas y cualitativas, generando una aproximación diferente al problema de indicar la experiencia artística (Rosas, 2002 y García y Rosas, 2005).

puede considerar a los performances culturales efectivos democráticamente. Pero, ¿es esto factible? Esta sola pregunta requiere de otra investigación aún más extensa que ésta.<sup>67</sup>

Quisiera tomar otro camino para indagar más sobre el concepto de eficacia, diferente del que señala la capacidad de operar que este concepto tiene en las políticas culturales o su conexión con la democracia. Para ello, seguiré el camino propuesto por Baz Kershaw en su libro *The Politics of Performance* (1992). La pregunta por la efectividad es, en extremo, compleja. Incluso, muchas de las dinámicas que sostienen la producción de narrativas redentoras en los procesos de intervención social son avanzadas, puestas en escena, administración de ideas, argumentos que buscan hacer verosímil una interpretación de efectividad. Consideran que la práctica artística sí hace algo en el marco de la Cultura como Recurso. Y realmente esto tiene que ver con una serie de argumentos sobre el hecho de que la experiencia extracotidiana, que surge en las prácticas artísticas, es integrada como sensación y como elementos reflexivos a la vida en extenso, tal como se propone desde la teoría del ritual.

No podré en este momento desplegar todas las condiciones sociales, usos políticos, científicos y disciplinares, metodologías y estadísticas ingenradas históricamente para hacer explícita o posible la verosimilitud de efectividad de la experiencia artística. Tampoco busco argumentar que no hay tal cosa como la efectividad. Algo sí sucede y opera como experiencia significativa en las relaciones interpersonales trazadas por prácticas artísticas. ¿De qué se trata? ¿Qué genera? ¿Por qué es tan efervescente esta demanda en la actualidad? Por esta vía trata la investigación de B. Kershaw. El autor propone integrar las nociones de afecto, ritual y comunidad, según mi perspectiva, conforme a un modo extradisciplinar, en una coherente noción de efectividad.

---

<sup>67</sup> En la defensa del arte en tanto situación social en Colombia, se escucha mucho decir que el arte transforma la subjetividad. El argumento de que las prácticas artísticas transforman la subjetividad es un campo de discursos complejos muy interesante de analizar. A mi modo de ver, antes de equiparse con conceptos y autores para la defensa y justificación de la práctica artística como productora de subjetividad, me interesa notar cómo este mapa de nociones e ideas opera un campo discursivo en la construcción de argumentos, profesionalidad, y legitimidad de la situación social del arte afirmando o estabilizando condiciones profesionales y de privilegio. Un tema que desborda los alcances de esta disertación. Más aún, como se verá en la Zona de Pesquisas, en relación a los procesos de la violencia en Colombia me interesa indicar cómo la noción de subjetividad orienta una serie de haceres y de argumentos para la realización de proyectos. A mi modo de ver la subjetividad es una pregunta a analizar críticamente, no una respuesta. Es un conjunto de problemas que atender más que soluciones operativas de enunciación.

Para B. Kershaw el problema de la efectividad tiene que ver con la relación planteada entre lo inmediato y los efectos efímeros de los performances,<sup>68</sup> los acontecimientos, los talleres y los proyectos, y los comportamientos de grupos sociales (Kershaw, 1992; pág. 2). En su momento, el autor no tenía ningún problema con asumir la utilidad de las prácticas artísticas. Incluso, tal como anhela D. Sommer (2014), la promovía. Propone B. Kershaw: “Si tenemos en cuenta el potencial de los performances (tanto en su sentido específico como muestra individual, y en su sentido general como una colección de prácticas) para alcanzar una eficacia en un contexto histórico particular, tal vez tenemos que aplastar la pesadilla de la contundencia empírica y construir una aproximación al análisis que será más teóricamente plausible y, de hecho, objetivamente convincente” (Kershaw, 1992; pág.2. Traducción propia). Para ello asume que lo que hace el performance es una construcción de significados articulados con panoramas extensos, socialmente hablando, sólo cuando se acercan a las transacciones de sentidos para ser negociados entre los agentes, los emplazamientos, los acontecimientos y los participantes (Kershaw, 1992; pág. 16). A esta transacción de sentidos la va a llamar ideología: “...un sistema coherente de valores que permite a la gente vivir juntos en grupos, comunidades y sociedades” (Kershaw, 1992; pág.18. Traducción propia). Por lo tanto, son transacciones de sentidos que construyen valores y comportamientos. La relación de estos performances con la eficacia es, entonces, la esperanza de cambiar las formas en que se generan estas transacciones. Para B. Kershaw (1992:pág. 21), la experimentación con estas transacciones puede tener efectos a largo término. En términos de que esto surja, B. Kershaw intuye el concepto de ideología de manera muy similar a G. Kester o D. Sommer. Son trabajos concretos entre pares por un considerable tiempo, donde surgen horizontes de expectativa. Estos horizontes, tal como he insistido aquí, intuyen las convenciones, criterios y formas relacionales a experimentarse (Kershaw, 1992; pág. 21). En los procesos de los performances estos horizontes de expectativa se van cambiando constantemente según las reflexiones acerca de los acontecimientos. Poniendo en perspectiva esos sentidos que permiten estar juntos a los grupos, cada performance transmuta una posible iteración de orden, dirección o ejecución de los mismos. Se develan núcleos de sentido frente a los cuales se reacciona, o se abandonan otros por exceso de insistencia.

---

<sup>68</sup> Hay que hacer una aclaración importante. En su momento histórico, escribiendo en la Inglaterra de comienzos de 1990, cercano y en diálogo con Richard Schechner, Baz Kershaw (en el libro que cito aquí) ejemplificó performance como teatro comunitario y con acciones de carnaval (algunos con tono de resistencia política) en el espacio público. Consciente de que estas iniciativas requieren de reuniones, talleres y esfuerzos proyectuales (incluso hablaba de indicadores y presupuestos), comprendía como performance, tal como lo hago deliberadamente aquí, toda la concatenación de actos que le dan sentido a los acontecimientos: desde los talleres, los ingenios metodológicos, los ensayos, las tomas de espacio público, así como las piezas de teatro y las fiestas. B.Kershaw se está preguntando por las formas de hacer y sus conexiones.



En este punto B. Kershaw convoca el pensamiento de Víctor Turner<sup>69</sup> (2002). En su postura, el tránsito de sentidos sociales se experimenta y se reorganiza tal como V. Turner concibe el ritual. Este momento liminar, *betwixt and between*, entre una cosa y la otra, es un acontecimiento que en efecto sucede. Los performances son insistencias de producción de estos momentos de ambigüedad. Paradójicamente, para B. Kershaw (1992; pág. 24), sin el momento liminal que produce la práctica artística, no habría oportunidad de eficacia. Cuando este momento de las relaciones interpersonales nos sucede se genera la oportunidad para operar otra forma de transacción de sentidos y comportamientos; pero este momento de la experiencia, por su constitutiva ambigüedad, no genera datos fehacientes y conmensurables que lo hagan traducible en términos de evidencia empírica. Los performances producen la experiencia, pero la manera en que la producen no corresponde a las formas organizadas y estabilizadas de la evidencia empírica. Los efectos resultan inconmensurables.

Entonces, si algo en efecto sucede, ¿cómo hacerlo aprehensible si no puede ser del todo explicado? Esta es la angustia de la evaluación. No poder explicar los procesos. Porque precisamente sus formas de legibilidad requieren de estabilización y evidencia, dato conmensurable, que el propio dinamismo del performance no le puede proveer. Aun así, en efecto nos sucede la experimentación liminal, y algún rastro en términos de su movilización tendrá que aparecer. No para responder a la angustiante demanda de la evaluación. Si no porque la estela y el rastro de la experiencia tiene el potencial reflexivo de los desempeños cuando se integran críticamente. ¿Cómo develar los rastros?

Cuando D. Sommer manifiesta que los mimos como organizadores del tráfico, a diferencia de los corruptos policías en la Bogotá de 1996, transformaron moralmente el hecho de habitar la ciudad, propone con este argumento una serie de estadísticas y de relatos sobre experiencias personales acerca del sentirse apenado o expuesto en la falta de la norma. El experimento artístico-político de A. Mockus también concebía una serie de postulados hipotéticos sobre la transformación de los comportamientos ciudadanos, en los que los performances públicos de los mimos se constituyeron en los métodos de ejecución, aprendizaje, transformación y constatación de estas ideas. El ejercicio estaba siempre monitoreado con sondeos de percepción. Siguiendo a B. Kershaw, la actuación de los mimos en la situación generó una experiencia liminal en la que las transacciones de sentido sobre habitar el espacio público produjeron una inesperada reflexión. El mismo performance tuvo que experimentar con el

---

<sup>69</sup> El pensamiento ritual de Víctor Turner (2002) lo comprende como un proceso. A este proceso lo llamó performance. Consiste en la interconexión de fases: una de entrada al ritual como acontecimiento social donde se preparan las contingencias del proceso. Le sigue un momento liminar, donde las relaciones sociales se desjerarquizan y opera la ambigüedad (en este momento se generan *communitas*), y un momento de salida en que las transformaciones operadas en el momento anterior se integran a las formas de vida cotidiana. En su extenso trabajo, V. Turner considerará el teatro, las marchas, los carnavales, los conciertos, entre otros momentos de experiencia afectiva y ambigua, como performances. Podríamos considerarlos como la actualidad ritual.

registro y el monitoreo. Esto, incluso, retroalimentó su ejecución gracias a las reflexiones acerca de su desempeño. Para B. Kershaw, incluso para los administradores de Bogotá en 1996, esto implicó generar grupos de reflexión que operaran como comunidades: “Para continuar nuestra búsqueda de explicar cómo los performances particulares pueden conseguir una eficacia, necesitamos un concepto que puede mediar entre las experiencias de las personas individuales y las estructuras que conforman la sociedad en su conjunto. En otras palabras, necesitamos un concepto que signifique agrupaciones concretas de personas y, al mismo tiempo, incluya las múltiples formas en que diversos grupos sociales pueden ser organizados. La idea de comunidad puede suministrar esta necesidad, que puede ser el eje conceptual que une la experiencia (y acción) de las personas —entre ellos la del performance — a los grandes cambios históricos en la sociedad” (Kershaw, 1992; pág. 29. Traducción propia).

En su lectura de V. Turner, B. Kershaw considera que la *communitas* es aquel momento *betwixt* and *between* del performance que se presenta como el fundamento de la comunidad: “la paradoja de romper las reglas intrínsecas de mantenimiento [de las estructuras sociales] es crucial para la eficacia del performance como su contribución a la formación de comunidades. En cuanto más se presenta la paradoja está funcionando mayor la posibilidad de actuar como un motín [ante la comunidad]” (Kershaw, 1992; pág. 29. Traducción propia). Ileana Diéguez (2014) ha insistido en no equiparar *communitas* con comunidad. En el momento de la liminalidad, las formas normadas de la experiencia cotidiana se desorganizan produciendo un particular, momentáneo e instantáneo estar juntos, en el que lo inadvertido puede acaecer. Los performances producen estos momentos. Producen una cierta desorganización de lo evidente, y los comportamientos y valores que antes del performance estaban regulados por una serie de sentidos, pueden ahora ser experimentados en otros términos. Ahora bien, el tránsito de esta experiencia es el momento en el que el performance ha acaecido, estas experiencias se integran a las formas relacionales instituidas. Pero no se mantienen estabilizadas. Recuerdan la disrupción de la experiencia en *communitas*. El ámbito donde estas experiencias se integran son las comunidades. Los grupos de personas en interacciones cara-a-cara que se reúnen y se hacen partícipes de una convivencia como un estamento, de alguna manera estable por sus lenguajes, roles y comportamientos aceptados, ubicados en lugares del mundo, y que participan de las estructuras sociales en general (Kershaw, 1992; págs. 29-30,66).

En la misma vía que V. Turner, B. Kershaw considera que la vitalidad de las comunidades es posible porque los performances proponen experiencias de *communitas*. Ya que, a través de esta experiencia, los sentidos que organizan y estabilizan las relaciones interpersonales son, en efecto, transformados reflexivamente (Kershaw, 1992; pág. 68). Estos tránsitos que propone el performance van dejando rastros, y de esta manera van produciendo una serie de símbolos que dan configuración a los horizontes de expectativa de las comunidades. Estos símbolos

pueden ser relatos, comentarios, imágenes, también como objetos y archivos. Los rastros tienen, pues, una realidad material, o sea que aparecen como cosas hechas por las manos (Sennett, 2009), o como acontecimientos contrastables entre la vida cotidiana y los momentos de las prácticas artísticas. Estos materiales producen relatos de la experiencia que son reflexivos acerca de estas situaciones. Aunque son producidos por una persona, hacen parte intrínseca de diálogos colectivos extensos. Es en los espacios de integración de la experiencia donde son autenticados (authenticating) (Kershaw, 1992; pág. 246).

Generalmente, las prácticas artísticas vinculadas a procesos sociales ingenian momentos de conversación transversal sobre los desempeños (Kester, 2005). En términos de muchos proyectos siempre hay reuniones en las que se conversa de la experiencia entre los partícipes. Es en estas conversaciones que los relatos son autenticados. Para B. Kershaw, como para G. Kester, esto no quiere decir que sean comprobados o evaluados al hacerse evidentes. Sino que estas conversaciones son mecanismos de integración y extensión colectiva de las reflexiones de la experiencia. Son parte del performance. Al recapitular los materiales y las anécdotas se sigue operando en la construcción del sentido, en la medida en que se va integrando con las versiones de los otros, en contraste con las propias, en las dinámicas comunitarias. Más aún, en términos operativos, los relatos y materiales plasman la huella y los rastros de la integración de la experiencia. B. Kershaw considera que las compensaciones necesarias que surgen al hacerse explícitos los sentidos experimentados se incorporan en el instante del performance, pero que sus procesos de inoculación y fermentación toman más tiempo, pues requieren de sostenidos espacios de diálogo y de producción de otros performances. Las relaciones y criterios de existencia no toman sentido cotidiano solamente en el instante en que “me doy cuenta”. Sino que la iteración e insistencia en las repeticiones de las discusiones y performances en que participamos permite ir sopesando, reorganizando, manifestando, contradiciendo, negando y aceptando los sentidos socialmente construidos en la vitalidad cotidiana en los procesos temporales extensos.

El proceso del performance, desde sus puestas en desempeños hasta sus integraciones reflexivas, no está en ningún momento absuelto de conflicto. La ambigüedad sostenida también produce estrés, vértigo. La desjerarquización de los criterios incomoda la reacción hacia situaciones límites. Y allí está uno de los retos más importantes del empoderamiento: manejar las situaciones de conflicto en las reacciones a los procesos. Esta argumentación es compartida por los estudiosos de la ética (Tronto, 1993; Held, 2006; Slote, 2007). Es allí donde la vulnerabilidad y el afecto se vuelven centrales. B. Kershaw (1992) propone la identificación de los unos con los otros, en medio de la autenticación, como uno de los mejores dispositivos de vinculación afectiva. Si bien, se propone que las prácticas artísticas vinculadas a procesos sociales implican los retos de la activación de lo sensible en programas de trabajo más extensos, donde una de sus condiciones es la labor “inter-pares”, “trabajar por medio de”

requiere de la identificación: “la identificación resultará por la incorporación de la compañía en medio de redes de comunidad. Si algún evento, a través, de sus resultados de identificación, es a menudo una celebración de lo acontecido, refuerza los logros comunes alcanzados por medio de lo que llamamos solidaridad y determinación colectiva” (Kershaw, 1992; pág. 245. Traducción propia). Identificarse permite desenvolver las relaciones empático-simpáticas y la vulnerabilidad, el hecho de ponerse en situación del otro, en el que tanto los afectos reactivos como proactivos, en medio de la reflexión conversada, pueden ponerse en perspectiva.

Los efectos no son, entonces, evidencias circunscritas al dato empírico evidente. Son procesos performativos de incorporación de sentidos, actos y comportamientos reflexionados socialmente reiterados. Frente al afán de la evidencia positivista, debemos reaccionar con la pausa y la insistencia. Y también con la confianza. El problema de la efectividad es la demostración pública de la injerencia. A veces gobernada por las condiciones de posibilidad de los proyectos. En este sentido, las reglas científicas de las ciencias sociales vienen a configurar un campo de negociación donde el informe se convierte en régimen y también en constatación. Esta es una negociación compleja en los marcos de las transacciones acerca de las condiciones de posibilidad (muchas veces económicas) sobre los proyectos: los registros de asistencia vienen a ser la confianza de la ejecución. Esto tiene que ver con los marcos institucionales que dan pauta para la posibilidad de las iniciativas (Gibson, 2005).

Tanto M. Nussbaum como D. Sommer, y también G. Kester, proponen un giro humanista. Dejemos que el acontecimiento se narre a sí mismo. Esto requiere, como intuye B. Holmes, implementar formas de conocimiento extradisciplinares. O sea, producciones de conocimiento en medio de las iniciativas que acontecen, formas colectivas de diálogo en las que, lo que se hace, se dispone en panoramas amplios de sentido crítico en la medida de su devenir. El desenvolvimiento afectivo es difícil de cuantificar, a veces imposible, pero los relatos de la experiencia vienen a tener valor reflexivo a la hora de sopesar las efectividades. El problema de la efectividad, como lo intuye lúcidamente B. Kershaw, viene cuando la práctica tiene que generar los argumentos de su enclave funcional. O sea, cuando no surge por insistencia de las organizaciones de base (como propone O. Fals Borda), sino “desde arriba”, en propuestas institucionales. Este complejo marco de negociación manifiesta las evidencias que son una oportunidad de sostenimiento. Mucho más aún cuando la práctica responde a inversiones de sentido y recursos de los programas públicos. Allí las estrategias de validación, de confirmación de la injerencia y de impacto, vienen a jugar en marcos semióticos donde, peligrosamente, las narrativas redentoras juegan un papel fundamental: ¿Quién va a cuestionar un régimen emocional y de valor socialmente autorizado?

Debemos formarnos de manera más autocrítica. Confiar en que ciertas verdades complicadas deben ser dichas cuando hacemos entusiasmos públicos, estar vigilantes de las contradicciones de nuestros haceres. Al fin de cuentas, proyecto y taller son artefactos,

acuerdos de hacer, que toman sentido cuando las opiniones y las experiencias trazadas son manifestadas. Como todo performance, no podemos anticipar su ejecución. Más allá de la redención, cada iniciativa se forma como un ejercicio: cuando opera, hace algo que requiere seguir siendo operado. La efectividad es una promesa avizorada en el proyecto, realizada en el taller, constatada en el diálogo colectivo. Aquellos que hacemos parte de esto, aunque sea no haciendo parte, participamos del ejercicio de conmensurabilidad. Por lo tanto, incluso las y los autores aquí citados, como este mismo texto, hace parte de este ejercicio. La conmensurabilidad puede ser etnográfica, de opinión, teórica y de sistema de conceptos o herramientas de mirada. Pero esto no quiere decir que por hacer discurso la experiencia no pase por contradicciones en términos de las co-dependencias, desigualdades y opresiones. Los problemas son la vida misma. Un ejercicio es algo del que uno aprende cuando lo repite. Incluso a hacerlo mejor, porque confía de las transformaciones que ejecuto cuando lo hago. Lo mismo pasa con las prácticas artísticas: una práctica logra lo que anhela cuando se hace claro qué es lo que puede, y sigue insistiendo en hacerlo lo mejor posible. Y aquello que puede es concreto, aunque se ponga en jaque con universos más amplios de aspiración. Propondría, para cerrar, más que la evaluación de las prácticas, proyectos y talleres, la opción de que se hagan conversaciones públicas en las que las iniciativas aprendan críticamente de sí mismas. Y que las instituciones aprendan a confiar en ellas como desenvolvimiento afectivo. Tenemos que ganar la confianza en la persistencia.



**[ Dosis. Afecto como efecto.**

Todo performance cultural tiene efectos sobre el mundo en el que opera. Las prácticas artísticas que se estudian en esta disertación movilizan una serie de dinámicas afectivas y emocionales. Se constituyen como ritualidades, procesos extracotidianos, y generadores de comunidades reflexivas. Así, tienen efectos aprehensibles en medio de las situaciones en las que se realizan. Más aún, en la administración de la cultura como recurso, se convoca a una serie de tecnologías políticas de supervisión y evaluación que intentan traducir y hacer evidentes los efectos como efectividades. Así, las iniciativas se generan como mecanismos objetivables de ejecución, de desempeño, de impacto administrado y, lógicamente, como desarrollo social demostrable. ]



### III. Actos de Cuidado

Vi al mantenimiento como toda una tarea y como procesos cíclicos repetitivos —acordado en un estatus muy bajo en cultura— que uno tiene que hacer para sobrevivir en un planeta con recursos limitados ... [experimentando con ello decidí] vivir en el museo con mi marido y mi bebé. Hice todo el trabajo de mantenimiento incluso cuando el museo estaba abierto; retiré el polvo, limpié, cociné, alimenté a los visitantes... El museo puede parecer vacío de arte, pero se mantiene a la vista del público. Mi trabajo será el trabajo artístico (My working will be the work)... [Hoy en día, el mantenimiento se ha venido a llamar sustentabilidad.

Mierle Laderman Ukeles. *Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition CARE* (2011; pág.140. Traducción propia)

El mundo será diferente si movemos el cuidado de su ubicación periférica actual a un lugar central de la vida humana. A medida que transformamos los límites morales actuales para centrar un concepto integral de cuidado también necesitaremos modificar otros aspectos centrales de la teoría moral y política. Tendremos que repensar nuestras concepciones de la naturaleza humana para pasar del dilema de autonomía o dependencia a un sentido más sofisticado de la interdependencia humana. Además, tendremos que reconocer cómo nuestras teorías morales y políticas actuales trabajan para preservar las desigualdades de poder y privilegio, y degradan "otras" teorías que actualmente realizan el trabajo de cuidado en nuestra sociedad... *Una vez que comencemos a ver nuestras prácticas de cuidado, usualmente nos damos cuenta que lo podemos hacer mejor.*

Joan Tronto. *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care* (1993; pág. 101. Traducción propia. Cursivas mías).

Después de reflexionar sobre el significado y la distribución de las responsabilidades de cuidado, entonces tenemos que dedicarnos a cuidar de las formas democráticas. Práctica práctica práctica. Tenemos que cambiar tanto las instituciones como a nosotros mismos, pero podemos empezar por cambiar nuestras propias vidas.

Joan Tronto. *Who Cares?: How Reshape a Democratic Politics* (2015. Traducción propia).

Cuidar es encarnar una discusión sobre lo que es una buena vida y de cómo una buena vida viene a ser... Las artes de cuidar a los demás siempre emergen de y son una reflexión sobre amplias condiciones materiales históricas y los arreglos institucionales. El punto no es, por lo tanto, argumentar si alguien realmente cuida o no. En primer lugar, la pregunta es, ¿qué es lo que creemos que consiste el cuidado, según la manera en que experimentamos una forma de relacionarnos entre sí socialmente, experimentamos esa forma de relación como una forma de cuidar a los demás? Qué es lo que creemos que el cuidado consiste está directamente relacionado con donde creemos que reside el fracaso o lo que creemos que consiste el fracaso.

Elizabeth Povinelli. *Economies of Abandonment: Social Belongin in Late Liberalism* (2011. Traducción propia).

En el marco de la discusión que he venido desarrollando me ha sorprendido cómo, cuando se han discutido las maneras y performances en que ciertas prácticas artísticas construyen los procesos sociales vinculados a los conflictos, y se generan transformaciones o acciones deseables en la vida de ciertas personas, la discusión acerca del cuidado y sus facetas ha sido una constante ausente. Shannon Jackson (2011) sólo usa "cuidado" como adjetivo calificativo para ubicar los públicos infantes de las obras que analiza. Reinaldo Laddaga (2006), aunque

atento a los procesos de las solidaridades, no habla de la atención a las relaciones interpersonales. En cambio, Grant Kester (2005, 2012), quien en su teoría dialógica elabora elementos fundamentales para los ejercicios del cuidado, como la escucha y la recepción, no integra el cuidado como panorama epistémico o ético en su propuesta. Más bien, el cuidado es una elaboración tácita que aún no encuentra el espacio para su discusión crítica en este marco de estudios. Continúa su invisibilidad. Como he mostrado, para algunas dinámicas en Colombia, las narrativas redentoras se construyen en tanto una representación e interpretación, pertinentes sobre las prácticas artísticas, para generar compensaciones necesarias, y esconden una noción virtuosa y la feminización de la práctica del cuidado. Donde el encargarse de las personas y la situación conflictiva es condición fundante de la práctica, discursiva y performativa. Y también, como se puede intuir en B. Kershaw y G. Kester, el cuidado se pasa de largo a la hora de manifestar una reflexión pública de la responsabilidad ética de los artistas y los agentes respecto a los proyectos y las personas con las que se trabaja.

Es tiempo para que la discusión del cuidado tome un lugar central. Esto porque: 1) En el sustrato de todas las iniciativas aquí reseñadas, y sobre todo en el caso de estudio de esta disertación, implica relaciones interpersonales ubicadas en contextos de crisis en los que se asume que la práctica artística opera una dinámica importante para la vida de las personas. 2) Porque las acciones propuestas se desenvuelven en primer lugar para generar experiencias significativas (con todas las implicaciones semióticas del caso) para que estas personas consideren su lugar en el mundo. 3) Porque los actos ingeniados, aunque en algunos casos buscan ser representados y manifestados en los circuitos del arte o del trabajo social, nacen de la consideración de la situación problemática y anhelan incidir en ella. 4) Porque se requiere que empecemos a hacer la discusión ética de estas iniciativas, lo que nos llevará a considerar que la eficacia (tal como la entiende B.Kersahw, 1992) de éstas puede ser considerada más allá de la noción de impacto para asuntos de convivencia. 5) Porque desde la perspectiva del cuidado podemos problematizar las afectaciones y relaciones interpersonales en las que los artistas y agentes participan y generan expectativas por medio de sus proyectos.

Esta propuesta implica poner el cuidado como eje de discusión y de problematización. Esto es mucho más interesante que la defensa moral de que ciertos actos artísticos son de por sí cuidadosos. En realidad, la inquietud es el cómo han sido cuidadosos y cómo podrían pragmáticamente cuidar. Una cosa es hacer algo con cuidado y otra que ese algo sea un hacer que cuida. Como he querido manifestar, las iniciativas que se reflexionan aquí están de acuerdo con encargarse de la vida de ciertas personas. Y este "estar de acuerdo" implica trazos políticos y éticos de diverso orden. Tiene que ver, siendo consecuente con el anhelo que las iniciativas dicen manifestar, con que el acto artístico haga en el mundo de las personas lo que realmente pretende hacer: vivir mejor. Esto inquieta cuando una organización o

institución decide realizar proyectos y talleres artísticos con ciertos (tanto contruidos como necesitados) grupos sociales para generar reflexiones pertinentes, transformación en los comportamientos, situaciones afectivas, reconocimientos o aprendizajes de las personas. O cuando un artista decide trabajar *in situ* con un grupo de personas para generar dinámicas y procesos sociales. Es por ello que he insistido en ejercicios que toman el proyecto social y el taller como formas de trabajo. Siguiendo la apuesta extradisciplinar, esto implica integrar al campo de los estudios del arte el campo de los estudios del cuidado y del performance, por medio de nociones como eficacia, competencia y relaciones empático-simpáticas que toman todo el lugar ético necesario.

El acto de cuidar es complejo. Las demandas sociales, a veces de forma autoritaria, designan a ciertas personas un deber insospechado de cuidar a otras personas, como las madres, las y los educadores, los y las terapeutas, médicos, enfermeras, los y las gestoras sociales. Donde también se generan estas jerarquías y desigualdades que tienen en cuenta grados de profesionalización, privilegio y manejo de los recursos. Mientras otros, debido a la concentración de poder y la relativa autonomía que ejercen en sus acciones, pareciera que no tuvieran que responder al cuidado (Tronto, 2013). Defienden su privilegio. Manifiestan que no les compete. Zygmunt Bauman y Leonidas Donskis (2015) llaman a esta condición *adiáfora*: la insensibilidad y la indiferencia para dar cuenta de tenerse que encargar de las relaciones interpersonales, el asumir que las consecuencias de los actos son insustanciales, grises y sin significado aparente en la acción. Manifiesta Z.Bauman: “[...] por adiaforización entiendo estratagemas para situar, a propósito o por defecto, ciertos actos y/o actos omitidos respecto a ciertas categorías de seres humanos *fuera...* del universo de obligaciones morales y al margen del ámbito de los fenómenos sujetos a evaluación moral; estratagemas para declarar esos actos o esa inacción, de forma implícita o explícita, como moralmente neutros y evitar que las opciones entre ellos se sometan a juicio ético, lo que significa eludir el oprobio moral” (Bauman, 2015, pág. 57). Aquellos que anuncian que el cuidado no les corresponde operan de manera adiafora. Como una insensibilidad a la situación de los otros y como si estuvieran entumidos de sus posibles responsabilidades sociales. Podemos tomar esta advertencia para que los proyectos y prácticas relacionales no se generen como acciones adiaforas. Pero, ¿Qué es encargarse? ¿Encargarse de qué? Lo que propongo es encargarse del cuidado en medio de las iniciativas. ¿En qué consiste este cuidado? ¿Qué cuida la labor artística vinculada a procesos sociales? ¿Cómo integrar críticamente el cuidado dentro de la discusión de las prácticas artísticas y los procesos sociales?

En primera instancia, el cuidado se puede integrar si se admite, como sucede con toda forma de su práctica, que ya se encuentra integrado de antemano pero está invisibilizado. Toda relación interpersonal implica cuidado, pero este cuidado puede ir más allá de la consideración que uno le presta al otro para configurarse en un repertorio de acciones en el que las



necesidades y propuestas pragmáticas son atendidas por medio de acciones concretas. En segunda instancia, se puede integrar si se considera que las formas sensibles de desenvolvimiento de las relaciones interpersonales, a partir de la vulnerabilidad, producen relaciones empático-simpáticas, y que éstas son las condiciones de acciones como la escucha, el diálogo y la intuición a partir de conocimientos de causa que fundan la acción del cuidado. En tercera instancia, hay que reconocer que el cuidado no es una virtud, ni algo fundado en las buenas intenciones. No es una disposición subjetiva y discrecional en que un agente decide o no encargarse de las relaciones interpersonales por virtuoso o loable que sea. Aunque se discute el cuidado a partir de elementos éticos, el cuidado no es un asunto de buena voluntad o consideración sobre el otro. El cuidado es una práctica que subyace en cualquier tipo de relación consigo mismo, con los congéneres, con los otros cuerpos, con el mundo, es una práctica que tiene que ser discutida abiertamente. En cuarta instancia, cualquier proceso relacional, inevitablemente, tiene que ver con el cuidado. Incluso cuando se atiende a experimentaciones artísticas. El cuidado es la reflexión práctica, sensible, ética y epistémica en la que se definen criterios de las relaciones interpersonales para hacer una vida que vive, más que sobrevive. Es por ello que marca cualquier propuesta de proyecto y taller, como marca cualquier iniciativa relacional.

Hay que hacer una clara advertencia. El cuidado como experiencia social e histórica no está absuelto de contradicciones. Así como las ideas se cuidan (Noddings, 1984), las hegemonías también se cuidan o construyen sus propias formas privilegiadas del acto de cuidar. El lugar relegado, neutralizado, de la ama de casa en las dinámicas económicas y de sostenibilidad de la vida (Arango, 2011) es un ejemplo claro. Más aún, aunque cueste decirlo, el capitalismo neoliberal también se cuida. Hay algunos que deben responder, incluso con repercusiones legales, a sostener y atender, a procurar y acariciar, los mecanismos de construcción del plusvalor contemporáneo. Son el servicio doméstico, la secretaría y al asesor. En el campo profesional del arte, las trayectorias de visibilidad autoral, como los intercambios simbólicos y económicos en festivales de teatro, bienales y museos, también se cuidan. Generan diplomáticas negociaciones de capital social que organizan agendas curatoriales, inversiones afectivas que procuran, atienden y buscan darle sostenibilidad a la fragilidad y precariedad que son las condiciones de posibilidad de un proyecto artístico. Siguiendo la crítica que he venido desarrollando, el cuidado también puede ser redentor. Se delega a una serie de personas por las bondades de su ser, como las madres, como aquellas que pueden y saben "realmente" encargarse de La Paz (ver arriba Hacerse de una Narrativa Redentora). Entonces, ¿por qué referirse al cuidado si también la desigualdad se cuida? Precisamente porque puede constituirse como un performance de la sostenibilidad crítica e irreverente si la consideramos en panoramas éticos disruptivos.

Pero esto no es fácil. El cuidado está normado social y legalmente. En el marco de la atención programable a los “discapacitados”<sup>70</sup>, por ejemplo, hay una serie de esfuerzos para hacer que aquellos que “al parecer” no pueden reaccionar con criterio a los mecanismos de cuidado, porque no pueden hablar, están en estado vegetativo o sufren malformaciones congénitas, tengan legalmente que disponerse a los cuidados que los “expertos” definen para ellos. Se denomina de *coercive care* (McLean, 2013). La “falta de respuesta activa”, por tanto no integrada a las relacionalidades normales, de aquel que recibe el cuidado parece ser la condición de una objetualización del cuidado: se le cuida como “objeto” humano. Y son los expertos quienes pueden manifestar cuáles son los mejores cuidados para hacer la vida sostenible. Pero, si el discapacitado reprocha la reacción con movimientos impulsivos, o cerrando la boca, o negándose a recibir el tratamiento, el *coercive care* postula una serie de demandas de orden jurídico, muchas veces dispuestas a los deseos de los familiares para que se les pueda “forzar y obligar” a recibir el cuidado. Aquí opera una situación paradójica: se supone que no pueden reaccionar con criterio, precisamente por su estado corporal, y por ello deben ser “forzados” a ser cuidados. Pero lo que sucede es que reaccionan al cuidado propuesto. Si se asume que no pueden ser interlocutores de la ayuda que reciben es precisamente porque sus maneras de reaccionar no son integradas a las formas de cuidado con “criterio”. Por lo tanto, corresponden a relaciones inter-personales normadas en términos de capacidades corporales (la habla, o las capacidades lecto-escritoras), conciencia (saberse en su situación de receptor de cuidado, enfermo o en crisis) o políticas (no pueden decidir sobre sí mismos, y además deben cumplir los requerimientos y expectativas de sus familiares “emocionalmente” autorizados para decidir sobre ellos).

La paradoja consiste en que se les fuerza a ser cuidados por médicos y familiares, de una manera asumida como conveniente para ellos, porque no pueden “decidirlo” o “tomar posición” debido a su estado corporal, cuando precisamente su estado corporal reacciona en contra de estos mecanismos. Se les trata como “objetos” en la medida en que sus reacciones no se pueden integrar como legítimas de ser interpretadas en tanto que orientaciones de cuidado. Por lo tanto se desactiva su agencia. Como bien han rastreado McSherry y Freckelton (2013), el asunto tiene múltiples puntos de abordaje y solución jurídica. Pero, a mi

---

<sup>70</sup> No hay manera políticamente correcta de referirse a personas que se salen de la norma fisiológica y no caben del desempeño físico hegemónico. Si bien varios autores conciben que no hay cuerpo humano completamente capacitado a la construcción normada del desempeño corporal. Todos tenemos alguna incapacidad referente a formas de vida, capacidad visual, organización corporal, co-dependencia etc. Más aún, políticamente hablando, la expectativa normada de capacidad genera un tipo de construcción de cuerpo, de autonomía y de desempeño donde la toma de decisiones y el manejo de la vulnerabilidad lo convierte en proveedor de cuidado o asume el cuidado de formas aún más dialógicas. No hay acto de cuidado que no implique la valoración de la capacidad como de la incapacidad en tanto los sujetos receptores de cuidado como en lo proveedores. Esta reflexión acerca de la capacidad o discapacidad corporal atraviesa esta condición de enunciación. Agradezco a Antonio Prieto este llamado de atención.

modo de ver, se comparte una condición: son aquellos quienes aman y los expertos los que tienen la capacidad y la caridad de saber en qué “corresponde” el bienestar. Esta condición hace parte de la angustia por “no saber si se cuida bien”, lo que implica integrar el performance del cuidado a una serie de experiencias valorativas desde sí que no hacen verosímiles en sus mismos términos las reacciones del otro cuerpo al ser “cuidado” de manera “cuidadosa”.

La lucha política de los “discapacitados” ha mutado precisamente a “capacidades diferenciadas” porque se dispone no sólo una disputa de estatuto jurídico de la independencia y la co-dependencia de la persona, sino que también como su configuración corporal hace e interactúa con el mundo. Por lo que sus afectos y sus corporalidades, sus formas de construcción de saber y comunicación con el mundo no están “limitadas” sino que son precisamente “diferenciadas”<sup>71</sup>. Son un “pensamiento en el acto” (Manning y Massumi, 2014). La disputa de diversas organizaciones por esta dimensión es de vital importancia para las críticas del cuidado. ¿Es el objeto “objetualizado” del cuidado completamente inactivo? ¿Puede el objeto del cuidado reaccionar? Plantea S.Ahmed:

La palabra "cuidadosas" es interesante, ya que nos recuerda el vínculo entre cuidado y angustia. Cuidarse (incluso cuidar a los otros) puede significar "tener cuidado", que pueden generar una relación angustiada con el mundo ("ser precavida"). Sabemos, sospecho, que los objetos que amamos nos ponen ansiosas: Tenemos miedo de romperlas, así que los tratamos con más cuidado (o los guardamos, y usamos sólo los objetos que no nos importan tanto). Ser cuidadosa es un sentimiento angustiante. Cuando estamos angustiadas, tendemos a ser más torpes con nuestros cuerpos, pues estamos extremadamente alerta ante todo lo que puede salir mal, y esas "posibilidades" se vuelven objetos de sentimiento. Por lo tanto la angustia y la preocupación con frecuencia conducen justo al suceso que se desea evitar: destrozos. Podemos señalar aquí que la femineidad está asociada tanto al cuidado como a la angustia. Una relación femenina con los objetos podría describirse como una modalidad de precaución que de hecho restringe la movilidad del cuerpo femenino dentro del espacio doméstico, así como del espacio público. (Ahmed, 2003-2015; 116).

Es precisamente la sensación de angustia la que “las” lleva a demandar los protocolos y mecanismos jurídicamente plausibles para que su cuidado sea consecuente con el bienestar y no prolongue el sufrimiento. Para que ella, al cuidar “como puede” no destruya lo que cuida pues se encuentra “torpemente” relacionada al “objeto” y así le pueda “usar” para su amor y familiaridad. Este bien podría ser un argumento para entender por qué apuestas por “el

---

<sup>71</sup> La puesta política de Antonio Centeno y sus iniciativas *Yes, We Fuck* son importantes en este camino. El dar cuenta que el cuerpo “tullido” coge, goza, provee una irrupción en las lógicas sexuales como las políticas. No es que “pasivo” sea cogido por “activo” (independientemente del género o sexo, sino en términos del desempeño) y que “pasivo” sea sinónimo de imposibilidad de desempeño. El sujeto al cual hemos denominado “pasivo” tiene agencia sobre su placer. Aunque necesite ayuda. Por lo que usufructúa la denominación. Más aún, su capacidad “diferenciada” le permite experimentar otras consecuencias placenteras de los cuerpos precisamente por cómo se hace cuerpo. Así como puede coger, también puede ser cuidado. A la medida de integrar los “saberes en acto” que constituye su lugar en el mundo y en el nuestro. Se puede revisar esta iniciativa en: <http://www.yeswefuck.org/>

cuidado coercitivo”. Más, discrepo con S.Ahmed precisamente en la consideración de la agencia del objeto. Esto es raro en su pensamiento. Es una autora particularmente interesada en la capacidad de agencia de los objetos en el mundo. Precisamente su estudio de las emociones tiene que ver con lo que “hacen los objetos emocionalmente”. Pero al referirse al cuidado,<sup>72</sup> esta capacidad de agencia del objeto se reduce al “uso”. Si bien la relación con la angustia y el “saber mejor cómo” puede llevarnos a comprender apuestas por el cuidado coercitivo, la reducción de la agencia del objeto al “uso” es grave para las vindicaciones “diferenciales” y “tullidas”. En la medida en que la “objetualización del objeto de cuidado” es una administración política que reduce al “sujeto discapacitado” a ser el “objeto afectivo” de la cuidadora, de la cual “ella” tiene plena autoridad de decisión pero está tan ligada a él y teme ser torpe. Y así, S.Ahmed no logra ver que la agencia del “objeto de cuidado” puede ir más allá de la “objetualización” de un repertorio político que no asimila las reacciones del objeto en tanto tal (su propio dinamismo, su propia incitación y afectación, sus propios saberes). La maternidad es tal vez el ejercicio de cuidado más criticado en términos de la “objetualización del objeto de cuidado”, los hijos. Así como hay maternidades agresivas (S.Ahmed lo reconoce), también hay maternidades críticas al reconocerle a los hijos su capacidad de agencia, incluso cuando son bebés.

Una colega muy querida de mi doctorado me comentó que cuando estaba recién en su primer semestre tuvo que ir con su pequeña bebé a una reunión escolar de su hija más grande, mientras su pareja se encargaba de su hijo adolescente. En la conversación con otras madres, una la interpeló diciéndole que era muy egoísta de su parte hacer un doctorado con sus hijos tan pequeños. Ella, de manera inmediata, le contestó que la mejor enseñanza que podría darles es que se encarguen de sí mismos. Y el mejor ejemplo, que su madre se encargue de ella misma. Esta colega adorada, a su vez que es madre, hace un doctorado, trabaja en la divulgación crítica del teatro, coordina y asesora una escuela Montessori. Ella y su pareja han tomado como referencia en la educación de sus hijos las consignas éticas de María

---

<sup>72</sup> A Sara Ahmed, cuyo su pensamiento me ha ayudado bastante en esta disertación, le incomoda el cuidado. En varias de sus aseveraciones sobre el cuidado, en varios de sus libros (2003-2015, 2010, 2014), este concepto aparece como consecuente a las formas hegemónicas de administración de los cuerpos y las subjetividades. Pensando junto a ella, es claro que el lugar social designado a la mujer para cuidar surge de un poder patriarcal, y la imputación de deber del cuidado hacia la mujer es consecuencia de una serie de estudios feministas vindicativos de la maternidad (pienso que discrepa con Nel Noddings (1984) y Virginia Held (2006)). Es una autora crítica a la virtud y la buena voluntad. Pero también indica que el cuidado es un performance que puede mantener el orden establecido de los cuerpos y que merece ser criticado. Eso lo aprecio. Pero me interesa “incomodar la incomodidad acerca del cuidado”. Afirmino: hay cuidados críticos que reaccionan al mundo más allá de los imperativos patriarcales de mujer, las morales de la virtud y las obligaciones de la colectividad. Es trabajo de esta indagación encontrarlos para que sigamos discutiendo. Una nota más: cuando S.Ahmed se refiere a objeto no se refiere a la materialidad de una “cosa” sino a relaciones, ideas, actos, personales y cosas que también se ligan a las emociones al objetivarse. Al relacionarse con estos como objetos. Más aún, imbuida en su desmantelamiento del cuidado, no se da cuenta que en con referencia al cuidado vuelve inmediatamente al estatuto de “cosa” del objeto y su relación de uso.

Montessori. Cuando la inquieté sobre cómo puede hacer tanto, mientras para mí el tiempo se me va de las manos, me respondió que puede hacer lo que puede hacer gracias a un gran esfuerzo que cansa, y además porque sus hijos han aprendido a cuidarse a sí mismos. Me recordó que María Montessori advierte que hacer algo para un infante que ya puede hacerlo por él mismo es limitar su desenvolvimiento y maneras de apropiarse del mundo. Así que, ella como madre está allí pendiente y orientando, pero no ejecutando lo que ya pueden hacer sus hijos, aunque sí organiza logísticamente con su pareja e hijos lo que aún no pueden hacer. Simultáneamente, sus hijos se van dando cuenta de lo que ya pueden hacer y se van encargando cada vez más de todo lo que hacen, construyendo una cierta capacidad en co-dependencia. De este cuidado trata la búsqueda en esta disertación. Hay saberes, pertinencias, y capacidades de encargarse de la vida que vamos construyendo juntos, reflexionando y conversando, incluso desde capacidades diferenciales. Quien provee está, a su vez, en un lugar inestable en su voluntad frente a quien recibe. Esta inestabilidad permite que el juego de roles y las autonomías se negocien, cambien, y se conversen, se ejecuten de maneras irreverentes haciendo posible lo anhelado y, en efecto, cuidando. En este sentido, también hay cuidado de “tullidos” o de personas con “capacidades diferenciales”, precisamente por la capacidad de los cuidadores y cuidadoras de saberse inestables. Desde esta perspectiva, el cuidado no se da indagando por protocolos que solucionen la angustia, sino atravesándola. Sabiendo que se puede hacer en tránsitos afectivos en donde ese “saber en el acto” indica cómo puede cuidarse o incluso gozarse. Ahora bien, hay que implicar las prácticas artísticas a esta postura. Veamos ahora algunos elementos de esta discusión.



## **Cuidar**

En 1969 la artista norteamericana Mierle Laderman Ukeles escribió su *Manifiesto for a Maintenance Art*. Estando bajo el cuidado de su hijo recién nacido, y de la casa donde vivía en matrimonio, M. Laderman tuvo que hacer una pausa en su trabajo como artista. Asumió labores del hogar. Un día, tras el comentario de que no podría producir nada mientras estuviera a cargo de su pequeño bebé, M. Laderman empezó a considerar una sugestiva idea: ¿Qué tal si fuera posible que lo que día a día realizaba para cuidar de sus amados y de la casa pudiera ser considerado una acción artística? Su primera propuesta: tomarse el museo como si fuera su hogar, vivir en él, mantener al museo, a su bebé, a su esposo y a los visitantes. Convertir su trabajo, día a día invisibilizado como obligación de las mujeres por la familia, en una producción de visibilidad y reflexión feminista. En la medida en que, efectivamente, el museo era mantenido al igual que su familia. El *Manifiesto* sería el núcleo conceptual que conectaría y diferenciaría el hacer de M. Laderman como performance artístico del quehacer

de las otras mujeres que mantenían el museo. El *Manifiesto* hace que M. Laderman sea la autora que políticamente indica la mirada a esas otras mujeres, más pobres que ella, que hacen que los dispositivos (como la exhibición) sean mantenidos y sostenidos. Desde este proyecto, M. Laderman ha propuesto performance de larga duración, en el que aprovecha el privilegio de la creación artística como mecanismo mediático de visibilización sobre las prácticas de cuidado y sus contradicciones sociales. Implica también labores de hombres, migrantes y afrodescendientes, dándole paradójicamente una vuelta de tuerca, desde lo que puede el arte, a la consideración social acerca del cuidado. En *Touch Sanitation* (1977-1980) M. Laderman apretó las manos diciendo “gracias por mantener a Nueva York vivo” a más de 8500 empleados del Departamento de Sanidad de la ciudad, mientras hacían su trabajo recogiendo la basura. Es, desde entonces, artista en residencia en este Departamento.

M. Laderman encuentra varios elementos en los que el movimiento feminista ha venido insistiendo desde mediados de la década de los setenta. Asumiendo que somos sujetos co-dependientes, que hacemos que se mantengan nuestras relaciones interpersonales (alguien da y alguien recibe), se puede entender las labores del cuidado en estas disyuntivas: la labor de las mujeres en el hogar, o en el servicio, y de algunos hombres también, es labor del cuidado, socialmente regulado y adscrito a sus roles sociales; sin esta labor, las condiciones de salubridad, alimentación, educación para los más pequeños y mayores, la sostenibilidad de las relaciones solidarias y la administración de las condiciones mínimas de vida no se efectuarían. La labor del cuidado consiste en la sustentabilidad; es un trabajo cíclico, repetitivo e incesante, no tiene un final aparente o conciso, siempre vuelve a comenzar. Implica una serie de haceres interconectados que tienen como expectativa a una serie de personas, situaciones, objetos y cuerpos, humanos como no humanos, en tanto estos sostienen desenvolvimientos vitales. Construye corporalidades, son muy cansados y requieren mucho esfuerzo y energía; son labores insubordinadas y están heteropatriarcalmente segmentadas; son muy mal pagadas y están en las escalas bajas de la autoridad. Son labores invisibilizadas, no constituyen inversiones de prestigio, gastan muchos recursos (materiales, temporales, de mano de obra, de dinero) que no se dirigen a la concentración de capitales económicos y simbólicos; y, aunque sostienen cualquier posibilidad de poder (como agencia, como potencia, como decisión), son sistemáticamente relegados de la discusión política o cívica. Son labores que requieren de la generación de relaciones empático-simpáticas, ponerse en la situación del otro, para generar criterios y acciones plausibles de mantener a sí mismo, como a los otros, por los cuales se hace la acción. Son labores intuitivas, sensibles y que se fundan en la vulnerabilidad. Como empleo, son trabajos que encuentran en la profesionalidad, como la medicina, la terapéutica o la pedagogía, mecanismos disciplinares que definen los criterios, deontologías (discusiones éticas) y metodologías que regulan las injerencias interpersonales

(Tronto, 1993, 2013,2015; Hamington, 2004,2010; Molinier, 2011; Noddings, 1984; Slote, 2007; Stone, 2008; Held, 2006). El cuidado se presenta en series y cadenas.

Ya en 1971, Milton Mayeroff, en su inaugural libro *On Caring* argumentaba que no se puede entender la vida sin integrar una discusión sobre el cuidado, lo denomina el “más significativo sentido” de la vida, la antítesis del abuso de una persona sobre otra (Mayeroff, 1971). También reconoce que, debido a la inevitable condición del cuidado, no hay vida que se desarrolle sin ser cuidada. Esto llega a parecer obvio, el hecho de que el cuidado esté integrado a cualquier relación. Pero no lo es del todo, su importancia queda eclipsada por tópicos de orden político de mayor visibilidad. Como ha demostrado en su trabajo la politóloga Joan Tronto (1993, 2013,2015), estudiar prácticas del cuidado implica un reto para los estudios éticos y sobre la democracia: implica el esfuerzo de integrar el cuidado en marcos generales de pensamiento de la sociedad, teniendo en cuenta que las prácticas del cuidado surgen a partir de condiciones contextuales, históricas, de aprendizajes y de relaciones de género, económicas y políticas muy particulares. Se puede generalizar la condición del cuidado en la vida humana, más los criterios de su desempeño implican entender trazos sumamente particulares. Hacer visible el cuidado es entonces una labor que implica discutir qué sentido significativo y qué forma de vida se construye socialmente.

Se tiende a definir *cuidado* como el hecho de poner interés sobre una situación, o llamar la atención sobre una situación, instaurar la prudencia. Como palabra dicha que hace cosas en el mundo, cuidado recoge enunciaciones como “mucho cuidado con”, “tratar con cuidado a”, “tener cuidado con”. Muchas son acciones de advertencia. Más aún, cuidar implica una serie de acciones en que se tiene la voluntad de hacer algo sobre sí mismo o sobre otro (persona, cuerpo, situación) para mejorar su existencia. El cuidado es un ámbito de múltiples contradicciones si se entiende desde la perspectiva del biopoder. En las prácticas de cuidado también operan tecnologías, programas y dispositivos. Más aún, la orientación de los mismos puede corresponder a las construcciones de relaciones de opresión así como de cooperación. Ciertos cuidados no están absueltos de poder autoritario, muchas veces lo procuran. Mientras otros pueden producir otras irreverencias y potencialidades. Es por ello que J. Tronto propone que hay que poner el cuidado en el centro de nuestras vías políticas. Frente a esta situación, algunos movimientos sociales recientes han tomado la plataforma del cuidado como una forma política, vinculando agendas feministas, ecológicas y altermundiales. Si se piensa el cuidado como una manera en que, en la vía democrática, se localizan socialmente las responsabilidades, se ofrecen oportunidades sustentables para reabrir aquello que ha sido cerrado dentro del juego político de la ciudadanía, podríamos concebir formas posibles de existencia.

J. Tronto define cuidado, específicamente *care*, como una performatividad que denota preocupación, aceptación, desestrés, deber. Cuidado siempre expresa acción o disposición, la

búsqueda de algo: “en sentido general, se sugiere que el cuidado puede ser visto como una especie de actividad que incluye todo lo que nosotros hacemos para mantener, continuar y reparar nuestro mundo, con el fin de que podamos vivir en él lo mejor posible. Ese trabajo incluye nuestros cuerpos, a nosotros mismos y a nuestro ambiente, todo aquello que interviene de manera compleja en la redes de una vida sustentable” (Tronto, 2013. Traducción propia). La misma J. Tronto reconoce que la definición es extensa, abarcadora, incluyente de actividades que no se hubieran considerado cuidado (como la ecología, las labores espirituales o formas de activismo). Y, ¿por qué no? Incluyente también de formas de experimentación artística y cultural.

Esta definición puede ser tratada de tal manera que permita entender e investigar prácticas concretas de cuidado. Extendiéndose así a cómo opera dependiendo el contexto en que se utilice. Para ello es importante ubicar cada práctica según su *propósito*: “un conjunto de sociólogos piensa el cuidado como una labor de amor en las cuales hay una actividad privada e íntima que desarrolla una particular conexión emocional, como una combinación de afectos responsable, con acciones que proveen a las personas individuales la necesidad o el bienestar en las interacciones cara cara” (Tronto, 2013). El propósito es una construcción social, por lo tanto atraviesa las complejidades del poder y de esfuerzos sociales. Requiere la voluntad de los agentes. No tener la voluntad de cuidar, como el agente condicionado, también es un propósito (de privilegio). Como plantea E. Povinelli (2011), puede haber propósitos de mantener las desigualdades. Aunque J. Tronto propone que el cuidado es una interacción cara-cara, algunos dan y otros reciben en organizaciones temporales y de recursos (que son interdependientes y que pueden transformarse incluso en roles), que implican una conexión emocional y están fundados en el flujo de afectos, es cauta en el sentido de que también estos afectos pueden ser reactivos. Además, el cuidado no sólo implica intimidad. Pueden ser desenvolvimientos públicos. Puede que las prácticas de cuidado, por medio de la administración del bienestar, sean arbitrarias o sostengan la disparidad.

El cuidado acontece en términos de una responsabilidad particular en el encuentro con las necesidades de unos y otros. Siguiendo a Virginia Held, J. Tronto argumenta que el cuidado concierne tanto a emociones como a entendimientos racionales fundados en el conocimiento de la situación o de ciertas técnicas. Aunque V. Held (2006) considera que el cuidado se refiere a los otros (generalmente necesitados de cuidado) como condición pública, J. Tronto considera que el cuidado puede ser autorreferencial a sí mismo o al grupo del que uno hace parte. Este cuidado de sí, donde resuena la propuesta de M. Foucault (1990), también hace parte de un escenario de relaciones públicas-privadas-intimas. El cuidado es nutritivo, se encarga del crecimiento de las personas y el mundo físico. Según su propósito, la práctica de cuidado es *anidada*, O sea que corresponde a un conocimiento localizado y a una serie de



acciones situadas, aunque contrastado con sentidos más generales, que hacen verosímil una manera de operar bajo una secuencialidad (Tronto, 2013).

Las relaciones de poder constituyen una dimensión fundamental en las prácticas del cuidado. En algunos casos, el cuidado siempre se relaciona en una circunstancia en que unos poderosos, proveedores de cuidado, “care giver”, atienden a unos débiles receptores de cuidado, “care receiver” (Tronto, 2013). En términos sociológicos, es la circunstancia en la cual el que da el cuidado aparece como poderoso, mientras que en el flujo de la relación puede que sea el receptor del acto de cuidado quien ostente un poder (condición que surge cuando el cuidado pasa por empleo). Tal como plantearía K. Olivier (1999), en las relaciones interpersonales del cuidado también se pueden generar opresiones o cooperaciones. Uno tendería a pensar que el proveedor de cuidado se ubica en un espacio de mayor autonomía y capacidad para decidir sobre la orientación y el modo de la práctica de cuidado. Y el que lo recibe, a su vez, está supeditado por esas decisiones (como se asume en la política desarrollista). Pero esta lógica no es posible de universalizarse, aunque es claro que el receptor necesita del acto de cuidado del proveedor. Ser receptor del cuidado no implica necesariamente estar en situación de desventaja. Proveer cuidado no implica necesariamente tener el control de la situación. Ser el que hace no adjudica mayor poder sobre el que recibe. Puede incluso operar al contrario. Hay además un atenuante importante: el saber incorporado que permite intuir, imaginar y proponer acciones de cuidado surge de la conexión afectiva con la situación, el cuerpo y las personas, es así que se identifican necesidades y criterios de acción. No hay cuidado sin movilización de las vulnerabilidades. Lo que dispone a las relaciones de cuidado en una situación crítica en relación con la ética. Frente a los flujos y trayectorias de las susceptibilidades, los anhelos de bienestar, las complacencias, el servilismo pero también frente la ayuda, el dolor, la preocupación, las condiciones de sustentabilidad de la vida, hacer el cuidado es movilizar afecto en el mundo. No hay, entonces, práctica de cuidado que no esté dispuesta a discusiones éticas. Es por ello que hay que discutir las prácticas del cuidado de manera reflexiva, mutable, colectiva, y que respondan a la situación que las convoca. Una práctica de cuidado integra disposición y acción para obtener un contenido ético (Hamington, 2010, pág. 4).

Gracias también a su conexión con la vulnerabilidad, el cuidado puede ser considerado como una manera en la cual se convence al otro, a través de una implicación moral, para que continúe en su comportamiento formado, mantenga las relaciones interpersonales estabilizadas y procure sostener las formas de vida y autoridades fundadas. Más aún, cuando los agentes del cuidado se ejercitan en la relación empático-simpática, conectan con la vulnerabilidad y conciben las labores de cuidado como “inter-pares”, o sea que se hacen “trabajando en medio de”. Cuando conversamos colectivamente sobre el sentido del cuidado, cuando proveedores y receptores mantienen abierto el diálogo crítico, el cuidado se torna en

un acto crítico y posibilitador de opciones de existencia, mientras la vida está haciéndose sustentable. De esta manera, paradójicamente, los actos de cuidado manifestados dentro del biopoder pueden erosionar a los regímenes estabilizados. La noción de empoderamiento, tal como la plantea O. Fals Borda (1985) implica entonces que las relaciones proveedor-receptor, aunque hay uno que necesita del acto del otro, se construyen bajo criterios inter-pares. El proveedor también puede hacer explícitas sus expectativas y vulnerabilidades, y el receptor puede manifestar sus potencialidades.

En este orden de ideas, el cuidado es fundamental para la democracia; “a la ciudadanía en democracia se le cuida cuando los ciudadanos cuidan la democracia en sí misma (Tronto, 2013). Esto se denomina “care with”, una manera de soporte y deber ante la crisis. Lo que implica ver un lado humano de la existencia más allá del mundo de la economía, atender el mundo íntimo del cuidado de los compañeros y la familia, de los amigos, como del mundo político. En este sentido la política pública no se entiende solamente como la administración de la economía, sino que debe ser entendida como el dominio crítico del cuidado. Claramente es un pensamiento feminista el que aquí se manifiesta, que cuestiona la separación de género entre roles sociales masculinos y roles sociales femeninos, lo privado y lo público, instaurados en el siglo XVIII europeo. Cuestiona la naturalización del género. Sin romantizar el cuidado, discutiendo un poco sus fundamentos como acción social, J. Tronto se da cuenta de que las relaciones sobre el cuidado son relaciones inequitativas, que posicionan retos inmediatos para cualquier compromiso con la igualdad. En ese sentido, cuando se dice cuidado, no se dice cualquier imaginario social de bondad. Sino que se plantea la pregunta sobre cómo se hace el cuidado. Deconstruir las prácticas culturales del cuidado, implicaría entonces cuestionar las contradicciones internas de esas prácticas en el sentido de organización ética y política.

El cuidado necesita que las relaciones sean sostenidas, como también necesita un esfuerzo físico y mental para que pueda ser realizado. En el siglo XX, el cuidado fue profesionalizándose, a la vez que la feminidad también, en tanto que se incrementó el número de enfermeras con más maestras, asistentes, o secretarías. Generalmente, el cuidado como trabajo se refiere a las labores de la limpieza, a preparar la comida, el cuidado del cuerpo, remover los desperdicios; trabajos que se mueven desde la casa a la industria y se demandan, mayormente, a las mujeres y a las personas con desigualdades estructurales, en el sentido de etnia, clase social y estatuto de legalidad, que de manera oculta sostienen la economía de crecimiento moderno y neoliberal (Tronto, 2013; E.Gutiérrez, 2010). Las profesiones del cuidado, como el trabajo social, participan del mercado laboral de manera subordinada. No son el centro de la construcción de la plusvalía y la concentración de capital económico y simbólico. Es por ello que indagar en las prácticas de cuidado implica aterrizarlo en un conjunto de acciones de disparidad, donde cada caso y propuesta concibe una atención a esta misma disparidad en múltiples órdenes y consecuencias: puede ser una forma de

empleo, la calidad de un trabajo, la disposición personal ante un proyecto, o la búsqueda de ciertos logros.

Ahora bien, antes que un conjunto de soluciones morales, investigar desde el cuidado corresponde a identificar un conjunto de problemas éticos, políticos y culturales en el marco de acciones que buscan el bienestar y la sustentabilidad para que, en efecto, las vidas prosperen. Es indagar por las acciones con intenciones positivas:

Cuidar, en un sentido ético significativo, no es mero sentimiento, sino que describe un conjunto de acciones vinculadas a la disposición y a la identidad. El cuidado se actualiza a través del performance. Los cuidadores deben "hacer" algo por los demás. El cuidado puede tener empatía como base imaginativa, pero se da cuenta en actos individuales [y sociales]... el cuidado integra una disposición de apertura y de intenciones positivas con los performances de las acciones que lleva a la prosperidad a aquel que es cuidado. Las iteraciones positivas del cuidado, a pesar de las nuevas cualidades de cuidado fácil, no se hacen de manera automática. Las expectativas de nuestro ser, efectivamente capaz de cuidar, siguen un performance importante en nuestras decisiones (Hamington, 2010; pág. 5. Traducción propia).

Varios autores importantes (Noddings, 1984; Slote, 2007; Held, 2006) han llegado a considerar el cuidado como el fundamento de la ética. Describen el cuidado como una virtud que disponen los agentes a su práctica. Sin la virtud del cuidado, al parecer, no habría ética. Esto quiere decir que en esta noción de virtud hay una serie de formas socialmente aprendidas y moralmente instaladas, y con estas formas se asume que el cuidado se desempeña de manera correcta y coherente. El acuerdo social construye lo bueno. Una virtud que aparece en cualquier acto, interesado o desinteresado para el agente que lo desempeña, en la que se tiene en cuenta moralmente y de manera loable la interacción interpersonal, es inexorablemente buena en la interpretación. Varias de las descripciones que hice en las narrativas redentoras suscriben el cuidado como una virtud de sus enunciaciones y puestas en marcha (a la vez que la adscriben a un rol político de las mujeres). En medio de las catástrofes, la perspectiva de la virtud manifiesta que los valores que gobiernan la práctica, sostenidos por la legitimidad de sus agentes, son correctos. Son caritativos. Arielle Russell Hoschschild denomina esta situación como una economía de la gratitud (2012), cualidad de todo trabajo emocional, tanto de quien provee como de quien recibe. La ayuda implica para los que la reciben una reacción de gratitud ante aquel que la da, quien no es capaz de irrumpir esta reacción. Esta gratitud implica una serie de tránsitos afectivos, emocionales y económicos en los que "el corazón se administra" por medio de la bondad. Se permite, pues, el usufructuar no sólo a los ayudados para la representación social del bienestar administrado por las organizaciones que lo hacen, sino imputar a los ayudados a "devolver la ayuda". Y ésta no sólo opera como reconocimiento, sino también en medio de unas transacciones económicas muy complejas, como permitir la explotación de recursos naturales locales.

Aquí se corre un peligro crítico para los estudios del cuidado. Una reflexión que asume que la virtud, como la caridad, vale por la ética está rondando peligrosamente como una dictadura de

la buena voluntad (Povinelli, 2006); donde lo que se instaura moralmente como correcto, reproduce una serie de prácticas que podrían, a su vez, violentar la situación de aquellos que reciben el desempeño. Algo que se funda desde la autoridad de la buena voluntad, y que desde allí se devela como incuestionable. Siguiendo a Sara Ahmed (2014), hay maternidades violentas, trabajadores sociales agresivos, terapeutas que abusan. Como bien critica Deborah Stone (2006), la política desarrollista asume tácitamente que injerir en las dinámicas de vida de aquellos a quienes se considera que lo necesitan es bueno. Es bueno ser samaritano. En la medida en que son los valores instalados los que responden que son correctos, más no las reacciones y tomas de posición de aquellos por los cuales se hacen. En esta virtud no hay empoderamiento: las personas no reaccionan críticamente ante al beneficio otorgado, sino que tienen que aceptarlo por su propio bienestar. Como si hacer algún tipo de ejercicio físico para la salud no pasara por las disyuntivas de hacerlo de manera pertinente. Hacer algún ejercicio que uno considera bueno para su salud puede producir mayores dolencias al no concebir cómo es pertinente hacerlo, y lastima la salud que busca redimir. Algo considerado como bueno puede no resultar pertinente.

No estoy argumentando que las prácticas sean erróneas. Nada por el estilo. Son esfuerzos de vida. Hablo de que esta virtud se presenta como una serie de valores y asuntos socialmente contruidos, tal como se considera al cuidado, pero que también reproducen interpretaciones de lo real, a veces absueltas de contradicción y antagonismo. Como si ser caritativo bastara. Es importante recordar que, desde la perspectiva de los estudios del cuidado (Stone, 2008), hay una serie de desigualdades, grados diferenciales de sujeto, y juegos de poder que marcan la relación entre quién da y quién recibe. Esto no quiere decir que quien recibe se encuentra en posición de inferioridad frente a quien da. Puede ser al contrario (pensemos en el servicio doméstico). Y a veces, desde la autoridad se desea mantener el régimen de relación entre uno que da y otro que recibe, régimen estabilizado para no perder los privilegios otorgados o sostener relaciones de co-dependencia desde la opresión. Entender el cuidado como virtud desactiva cualquier posibilidad de réplica y de demanda social sobre la incomodidad del acto desempeñado en pro del beneficio. Anula el empoderamiento y genera un régimen de amor y de cuidado que debe ser mantenido. El peligro de asumir que las iniciativas son virtuosas es no encontrar en su desenvolvimiento contradicciones, problemas y antagonismos. Arturo Escobar (1998) logró llamar a este régimen “la invención del tercer mundo”: habremos unos que tendremos que desarrollarnos por nuestro propio beneficio, lo que quiere decir, incorporar formas de ciudadanía, urbanismo, consumo y disciplinamiento a nuestras formas de vida. Donde aquello que se incorpora es socialmente contruido desde la autoridad. Manifiesta J.Tronto:

El problema con el altruismo es que se presume como el comienzo de un motivo no egoísta del yo, antes que ser, como manifiesta en el pensamiento sobre cuidado, un impulso natural (aunque no entrenado) de todos los humanos de conectar el uno con el otro tomando en cuenta el otro,

ayudándole en las necesidades, desde mi punto de vista. El punto de partida de varias doctrinas morales del altruismo resulta del egoísmo; algunas personas actúan de una manera altruista por decisión y por ello nadie debería cuestionarles. Desde el punto de partida de la naturaleza relacional humana, las doctrinas del egoísmo son formas inadecuadas sobre las cuales se significa ser humano; que algunas personas decidan ser egoístas no es aceptable como la manera en cómo los humanos deberían actuar. De esta manera, altruismo se reduce a una identidad, alguien la tiene y otros no... En esta perspectiva, la elaboración de un conjunto social y de políticas institucionales es el lugar para soportar el egoísmo de unos y su altruismo. Esta condición debe ser deconstruida, para poder manifestar que el altruismo es un reto lo suficientemente profundo acerca de la inequidad y las maneras en las cuales la responsabilidad del cuidado es distribuida (Tronto, 2013).

El cuidado tiene que ver con la ética. Pero no es la ética en sí. La ética tendría que dar cuenta de que, a veces, el cuidado opera de manera redentora, altruista. ¿Cómo integrar un cuidado crítico a la relación entre prácticas artísticas y procesos sociales? Intuyendo desde la respuesta de J.Tronto o Maurice Hamington, no es por el hecho de considerar al cuidado una virtud. Sino, desde una perspectiva más pragmática, considerarlo un performance. Lo que implica, siguiendo a Judith Butler, que son performances parecidos a los del género. Son reiterativos, cíclicos, instalan simultáneamente lo que producen a la vez que lo van produciendo:

Que el género es performativo sugiere que no tiene estatus ontológico, aparte de los diversos actos que constituyen su realidad (plantea J.Butler). En consecuencia, la feminidad y la masculinidad no están determinadas biológicamente sino que son el resultado de numerosas opciones actos-apariencia, comportamientos entre corporales, vocalizados que tanto forman y refuerzan (o, alternativamente, como en el performance de la drag, se resisten a) nociones de sexualidad existente. Del mismo modo, el cuidado se puede describir como un performance de las acciones en favor de los demás... Iteraciones de acciones de cuidado ejemplifican el cuidado como aspectos de la identidad individual. De esta manera, la identidad moral puede decirse que es un performance basado en iteraciones de acciones éticas que se ajustan o se resisten a las normas sociales. La empatía con los demás, necesaria para el performance de cuidar es también una actividad de fomento de la identidad, dada la naturaleza social de la formación de la identidad (Hamington, 2010; pág.4)

Las y los cuidadores replican formas incorporadas. Que también pueden resistir a las formas morales implícitas que marcan su identidad. O sea, en la consideración de que algo hacemos reiteradas veces, los unos sobre los otros, puede disponerse en un panorama reflexivo en que la instalación de lo que se hace puede cuestionarse en la medida en que se hace. Como propone K. Olivier (1999), esta labor de simultaneidad paradójica se denomina “trabajando en medio de”. Análogamente, se puede elegir subvertir las normas de comportamiento del cuidado a través de iteraciones de actos que cuidan de manera diferente. La repetición de acciones de cuidado puede establecer estándares de cuidado individuales o comportamientos que desafían las convenciones sociales, la creación de una práctica subversiva o radical del cuidado. Tales hábitos de cuidado no sólo hacen más fácil el proceso de cuidar, sino que ellos, en concierto con la imaginación, abren la posibilidad para el cuidado que se aplicará a las

nuevas circunstancias y los individuos. (Hamington, 2010; pág. 5). Así, pues, la persona que cuida tiene un poder y una agencia que se orienta hacia actos efectivos.

El cuidado, entre la disposición y la acción concreta, opera performativamente de múltiples maneras. En la disposición o advertencia puede faltar la empatía pero no la puesta de atención. Más aún, el cuidado de acción concreta requiere de la empatía y la atención, así como de la decisión de hacer algo especificado. M. Hamington reconoce que estas formas de hacer surgen del hábito, la imaginación y el conocimiento de causa (Hamington, 2004), pero sin la experiencia dialógica, estas actividades siempre estarán mal fundamentadas. Siguiendo a J. Tronto, llamar al cuidado una práctica implica que se trata de pensamiento y acción, que están relacionados entre sí, y que se dirigen hacia algún fin, el cual se desenvuelve en la escucha y en el diálogo (Tronto, 1993; pág.108). Evelyn Nakano Glenn (2000; pág.4 citado por Hamington, 2010; pág.4) identifica tres aspectos ventajosos de la descripción del cuidado como la práctica. En primer lugar, la práctica del cuidado es algo que todo el mundo necesita, no sólo aplica para los más desiguales en la sociedad. En segundo lugar, el cuidado siempre se practica en relación, y aunque tienen diferentes relaciones de poder, el cuidado no es del todo impotente, por lo tanto él o ella contribuyen a la relación. Por último, la práctica del cuidado puede ocurrir en diversas formas y no se limita a configuraciones específicas. Más aún, aunque sé que puedo lograr el desempeño del cuidado, no voy a estar motivado para actuar si no llego a ver el resultado como valioso o importante (Hamington, 2010; pág. 7). Es por ello que la construcción colectiva del propósito es fundamental: no sólo provee legitimidad a la acción, sino que se considera por medio de los hábitos de la vida cotidiana, la imaginación y el conocimiento extradisciplinar, la manera justa en la que las metas de la acción pueden lograrse, a la vez que lo justifica en un panorama más extenso de sentido social y sensible.

Entonces, el cuidado no solo afecta a la ética. Es afectado por la ética. No se puede equiparar el cuidado a la ética. Habrían dimensiones de la ética, como la justicia, que aunque incluyen el cuidado como dimensión deontológica requieren de otros esfuerzos (Tronto, 2013). Por ejemplo, la reparación simbólica: no habrá una plausible reparación simbólica para las víctimas del conflicto sin iniciativas que surjan de la empatía, la comprensión de las disyuntivas cotidianas de estas personas, bastante de imaginación, y conocimiento de causa para hacer actos donde la vida torne sentidos extensos de supervivencia. No habrá reparación simbólica sin cuidado. Más aún, no habrá ningún tipo de reparación legal sin consideración integral del cuidado. Pero, integrar el cuidado no soluciona dimensiones políticas y éticas importantes para la reparación: el acceso a la justicia, el reconocimiento efectivo de los derechos, entre otros. El cuidado advierte que estas dimensiones deben surgir. Se debe cuidar la ciudadanía para que ella pueda crecer como se considera debe hacerlo.

Entonces, surge una definición constructiva y performativa de cuidado. Asumiendo que el cuidado puede promover contradicciones, propongo entender cuidado como toda serie de

actividades relacionales *in situ*, contextualizadas, que organizan esfuerzos, emociones, cuerpos y recursos reiteradamente, para un conjunto de propósitos particulares donde se busca que la vida, personal, colectiva y del mundo en general, siga siendo sustentable en la medida de sus transformaciones y coyunturas. Donde los criterios de un cuidado correcto, promotor de vida, corresponden a las conversaciones y decisiones sociales, éticas y políticas de lo que sostienen las relaciones personales y los esfuerzos. Más allá de la noción de cuidado como advertencia, se busca aquí una noción pragmática de cuidado: donde se parte de la consideración acerca de sí mismo, el mundo y los otros, pero se orienta hacia diversos mecanismos en los cuales se encarga de la acción para hacerlo sustentable de manera explícita.

Ahora bien, las ideas, los afectos y las motivaciones también se cuidan, se hacen sustentables (Noddings, 1985). También son procesos de vida. Entonces, cualquier iniciativa que busque movilizar acciones y extender críticamente la atención acerca de un conjunto de discursos, arquitecturas de sentido u organizaciones de conceptos, también son prácticas de cuidado. Tendemos a pensar que la eficacia pragmática del cuidado es la evidencia de la transformación material de los cuerpos y objetos para que sigan viviendo. Los niños no se enferman, la basura es recogida, la casa es limpiada. Esto es cierto. Pero, además, las ideas también deben ser cuidadas: la justicia requiere de muchos cuidados críticos para hacerse sustentable en su contexto de denuncia, como los propósitos para cuidarla, son asuntos cívicos de vital importancia (Tronto, 2013). Cuidado y justicia son interdependientes (Noddings, 1985). Pero, también hay que considerar que las dimensiones afectivas deben ser cuidadas. Si consideramos que los proyectos sociales, como cualquier iniciativa interpersonal, surgen, se promueven y efectúan desde la vulnerabilidad, desde la posibilidad de generar situaciones de la sensación que podrían estar truncadas, pues entonces las actividades del cuidado también tendrán que responder a la sustentabilidad afectiva. Esto no quiere decir que sólo los afectos cómodos pueden ser manifestados, sino que los afectos problemáticos (que son los que generalmente incitan procesos sociales difíciles) pueden ser desenvueltos a partir de criterios éticos, en los cuales se insiste en que intervengan las dinámicas experimentales que buscan movilizar. Esto no quiere decir, a la manera del buen samaritano, imponer hegemonías de amor que la gente debe cumplir por su bienestar. Entiendo el término sustentabilidad afectiva en el sentido de cómo encargarse éticamente de las implicaciones para dar cuenta de la vulnerabilidad y responder a ella. Estas dimensiones del cuidado de los afectos y los conceptos también se manifiestan materialmente: tienen que ver con el movimiento de los cuerpos, los estados de ánimo, las formas en que se convive juntos, los discursos e imaginarios que producimos.

Hay que integrar las inquietudes y performatividades del cuidado a la discusión de las prácticas artísticas y procesos sociales. Para ello hay que entender qué preguntas se generan

para los proyectos y talleres desde la perspectiva del cuidado. Esto es construir el cuidado, también, como eje epistémico: reconocer cómo, en medio de las prácticas, los agentes no sólo advierten la situación de los otros, sus crisis y sus necesidades, sino cómo es que la interpretan, cómo reaccionan a ellas, cómo ingenian actos que responden a la expectativa y a la interpretación, cómo se constata que un acto realmente ha cuidado, y qué decisiones, capacidades y valores se ponen en juego. Requiere describir cómo se está atento a las necesidades de las situaciones y las personas con las que se labora, incluso frente a las propias, para generar formas de interacción. Dar cuenta de las persistencias, costos corporales (energéticos, emocionales y económicos), y los entusiasmos. Sin olvidar describir la forma ingeniada, porque allí se concretan una serie de potencias y performatividades que son, en últimas circunstancias, las que hacen acciones posibles.



### **[ Dosis. Cuidarnos.**

El cuidado es una práctica de vida y sostenibilidad. Es un performance, generalmente invisibilizado, y con demandas económicas y bastante contradictorias. La virtud es una defensa para la ética del cuidado, pero esconde imperativos de buena voluntad y privilegio que refuerzan las contradicciones sociales. El cuidado, como práctica crítica, es un conjunto de acciones explícitas en las que los agentes tienen en cuenta las situaciones de desigualdad, así como los saberes y sensaciones, intuiciones y vulnerabilidades, para reaccionar, según criterios reflexivos, y encargarse de otras personas, del mundo ecológico, de los objetos, de las ideas y también de los procesos. Pero también permiten que los agentes reaccionen y propongan cómo podrían estar siendo cuidados. Cuidar se presenta como una serie de ejercicios. Unos cuidan a unos pero son cuidados por otros. Aquellos que son cuidados van a cuidar a otros. De acto en acto se van transmitiendo energías y esfuerzos vitales en diversos flujos temporales y circunstancias interconectadas. ]



### **Artes cuidadoras**

M.Laderman hace el cuidado, lo performa o llama la atención por el hecho de que otros lo ejecutan. En este sentido, aunque algunos de sus proyectos no son llevar a cabo las actividades de cuidado, sus acciones permiten disponer un panorama de sentido frente a la incesante invisibilidad del cuidado. Ahora bien, ¿cómo las prácticas artísticas vinculadas a procesos sociales se hacen estas actividades de cuidado?

En uno de sus oportunos análisis, Suely Rolnik comenta:



Una de las búsquedas que ha movido especialmente las prácticas artísticas es la de la superación de la anestesia de la vulnerabilidad al otro, propia de la política de subjetivación en curso. Y es que la vulnerabilidad es la condición para que el otro deje de ser simplemente un objeto de proyección de imágenes preestablecidas y pueda convertirse en una presencia viva, con la cual construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad. Ahora bien, ser vulnerable depende de la activación de una *capacidad específica de lo sensible*, la cual fue reprimida durante muchos siglos, manteniéndose activa sólo en ciertas tradiciones filosóficas y poéticas que culminaron en las vanguardias culturales de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuya acción se propagó por el tejido social en el transcurso del siglo XX. La propia neurociencia, en sus investigaciones recientes, comprueba que cada uno de nuestros órganos de los sentidos es portador de una doble capacidad: cortical y subcortical. (Rolnik, 2006. *Cursivas mías*)

La propuesta de S. Rolnik consiste en entender que la práctica artística activa socialmente la capacidad específica de lo sensible. ¿Qué quiere decir esto? Para S. Rolnik quiere decir dar cuenta de las potencialidades presentes en el cuerpo por medio de su capacidad de vulnerabilidad. Una capacidad que, en su perspectiva, los regímenes dictatoriales, el terror y el capitalismo cognitivo han entumido y neutralizado. Han hecho cuerpos que se esfuerzan en no ser afectados, que son inevitablemente vulnerables y cancelan la posibilidad de respuesta a las sensaciones incorporadas. Para S. Rolnik esta capacidad de la vulnerabilidad, al desentumirse, devela la potencia del cuerpo vibrátil: el cuerpo que cognitivamente hace aprehensible las vibraciones del mundo circundante, da cuenta de que es afectado, y se permite experimentar una capacidad de respuesta. No sólo corresponde a la capacidad fisiológica de reaccionar a las sonoridades del mundo, sino también al orden insospechado de flujos energéticos, activos o reactivos, que atraviesan la existencia corporal. Una condición importante, en la capacidad cortical (conocimiento y afecto explícito, visible) y subcortical (el conocimiento implícito, invisible) para que el cuerpo vibrátil se desentuma, es la experiencia empático-simpática. O sea, la capacidad y oportunidad de generar una ligazón corporal (afectiva y cognitiva) con otros cuerpos, animados o inanimados, humanos y no-humanos.

Todas y todos los autores que investigan desde la perspectiva del cuidado apuestan a que las relaciones empático-simpáticas son la condición fundamental de todo acto de cuidado. Además, M. Nussbaum, D. Sommer y G. Kester, manifiestan (casi al unísono) que lo que realizan, performan y experimentan las prácticas artísticas en procesos sociales tiene como condición la empatía-simpatía. Entonces, se hace claro que la conexión entre cuidado y prácticas artísticas tiene que ver con esta capacidad acerca de la vulnerabilidad y las relaciones empático-simpáticas que se integran a los procesos sociales en tanto una organización de lo sensible.

Lo que valdría la pena estudiar, frente a todo el panorama que se propone en esta indagación, es cómo los casos, las iniciativas, los proyectos y talleres en situación y contexto, proponen, experimentan y movilizan actos, materiales, ejercicios, y puestas en escena acerca de la vulnerabilidad, las empatías y simpatías conectadas con desenvolvimientos afectivos

particulares. Por lo tanto, hay que saber cómo estos desenvolvimientos afectivos se aterrizan en acciones concretas. El camino para estudiar estas experimentaciones, en el marco de los propósitos y que son propuestas de interacción entre pares, sería llamar la atención a las sonoridades, espacialidades, temporalidades, materialidades, corporalidades, teatralidades que se ingenian en los proyectos y talleres. Tal como propone G. Kester (2012), todos los actos, procedimientos, puestas en escena y materiales que surgen de la experimentación están atados a su situación y a sus cuerpos. Pero estas situaciones no están aisladas. También hacen parte de procesos culturales más extensos, tanto de la desigualdad como de la insistencia para la vida, que requieren de indagaciones históricas.

Por ejemplo, en el tercer piso del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), en Santiago de Chile, está expuesta una colección de arpilleras de reciente adquisición, vestigios de las labores de la Vicaría de la Solidaridad (1973-1992)<sup>73</sup> como ejercicio que denuncia a las violaciones de derechos humanos (Wolff, 2015, págs. 94-95). Esta colección está hecha con una técnica de bordado que, sobre sacos de harina o de papa, o sobre tela, se cose a mano con hilos y lana de colores un relato o un paisaje. Muy parecidas a las producciones artesanales indígenas andinas del Ecuador y de Colombia. La composición de la imagen implica una organización en un plano rectangular, en el que la parte inferior se asume como la perspectiva del lugar más cercano a la mirada, y la superior, como el más lejano. En esta organización entre planos superpuestos se cosen fragmentos de tela de estructura geométrica, fragmentos que van dando forma a una serie de figuras que constituyen montañas, arquitecturas, personajes, carros, nubes o lluvia, etcétera. A partir de estos elementos de composición, y en el desarrollo de talleres colectivos de costura para la generación de empleo (para las mujeres) y de reflexión acerca de los crímenes de lesa humanidad, se plasman relatos y memorias, afecciones y conocimientos, que organizan disputas de orden cultural, político y económico. Al mismo tiempo, las mujeres que lo realizan a partir de la mediación experimentan lenguajes ya incorporados en su tradición textil, pero que permiten atender a núcleos afectivos truncados.

Precisamente esta misma propuesta de la Vicaría encuentra una activación 10 años después en el Magdalena Medio Colombiano, en el poblado de Mampuján, en los Montes de María. Después de la masacre paramilitar conocida como El Salado, donde 13 campesinos fueron asesinados y toda la población fue desplazada, un grupo de mujeres, a partir de la iniciativa de ciertas organizaciones, comenzó a generar sus propias y reflexivas arpilleras como práctica de memoria. En Bogotá, desde la instauración del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, las y los gestores del Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE) llevan algunos

---

<sup>73</sup> Para ver las arpilleras: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98130.html> Y otra vez, el documental sobre Mampuján: [https://www.youtube.com/watch?v=9v\\_rsVojQt8](https://www.youtube.com/watch?v=9v_rsVojQt8) Sobre la *Guerra que no Hemos Visto*: <http://www.laguerraquenohemosvisto.com/espanol/principal.html>

años cosiendo telas, cosiendo relatos, tal como Mampuján y La Vicaría, con las madres de los jóvenes asesinados como falsos positivos en la administración de Álvaro Uribe Vélez como presidente. ¿Cuál es la potencia relacional, empática, vibrátil, para que este tipo particular de composición, acción y materialidad conecte imagen con relato y con memoria? ¿Cómo aparece y emerge en contextos sociales tan distantes?

Pilar Riaño, en los talleres que anteceden al proyecto *La Piel de la Memoria* (en 1997), propone un ejercicio de construcción de relatos de memoria por medio de la creación de imágenes compuestas en planos rectangulares de papel. Se denomina *Colcha de Retazos*. Cada participante del taller dibuja en su rectángulo, en un esquema similar a las arpilleras, una situación de la memoria. Luego, la comenta con los demás participantes. El siguiente participante comenta su relato e imagen. Luego, a partir de sintonías entre una imagen y otra, se van disponiendo una al lado de otra. Así, hasta que todos los dibujos compongan una imagen general construida con las versiones y sensaciones, intuiciones y descubrimientos, de todos los miembros del taller. Un ejercicio similar se propone en los ejercicios del proyecto *La Guerra que no Hemos Visto* del artista Juan Manuel Echevarría y la Fundación Puntos de Encuentro. Sólo que, en este caso, los planos rectangulares son pintados y el relato que componen está realizado por una sola persona, por lo que la conexión entre planos está organizada por un mismo criterio compositivo.

Las arpilleras, siendo un dispositivo, como performance, y como práctica artística y del cuidado, conjugan artesanía, tallerismo, organizaciones sociales de derechos humanos, grupos sociales que insisten en representar sus situaciones vitales en una particular manera de construir relatos del pasado y representarlo. Estudiar esta materialidad relacional sería entender cómo se experimenta la vulnerabilidad, la empatía y la simpatía en procesos artísticos y sociales. Trazar los flujos históricos en que va emergiendo, desde la artesanía hasta los movimientos de derechos humanos, en todo el territorio andino, es todavía una labor pendiente.

Este tipo de indagaciones también pasan por revisar críticamente las narrativas redentoras a las cuales se les imputan ciertas prácticas. Andrea Phillips (2011), en su indagación acerca de la cultura del cuidado, investiga como éste promueve un cierto tipo de responsabilidad entre los artistas, y considera que la demanda de contenidos sociales y de capacidad terapéutica es producto del desplome del sector social en las políticas neoliberales. Analizando desde Londres y Ámsterdam, A. Phillips propone a los artistas desmontar las paradojas del estado de bienestar fallido, como del neoliberalismo exitoso a la hora de irrumpir en la representación y el relato de la salud pública, la vivienda digna o las condiciones migratorias. Para A. Phillips, *social practice*, retomando la propuesta de S. Lacy que se revisará en la Zona de Pesquisas, consistiría en la creación de eventos que promuevan la disrupción: "... Este modelo [neoliberal] organiza a los artistas como doctores y a las audiencias como pacientes. Y, justo a la manera

de los hospitales privatizados, el modelo es dramáticamente y financieramente afirmado cuando los pacientes se convierten en clientes [beneficiarios]. A través de este proceso, el concepto singular de lo público (más allá de públicos antagonistas, competitivos y oportunistas) se funda en la promesa de un sentido unificado de lo social, una sociedad reconocible, en la cual el público es formado o toma lugar” (Phillips, 2011; pág. 43. Traducción propia). Lo que le interesa a A. Phillips es cuidar y cultivar un público crítico a la hora de discutir las formas instauradas de cuidado. A. Phillips confía en que las prácticas artísticas que trabajan en procesos sociales construyen una crítica a las formas de administración del sector social, y ahora cultural. Aunque esto implique estar siempre legitimando la práctica como relevante, en estos dos ámbitos, como una forma de arte con su propia especificidad y como un acto cívico con injerencias contrastables ante las situaciones sociales destrozadas (Phillips, 2011, pág. 53).

Michael Stone-Richards<sup>74</sup>, como curador y filósofo, propone una serie de acciones artísticas que permitan que ciertos espacios abandonados de la ciudad de Detroit sean resignificados, a la vez que densificados por la representación de las historias de abandono. Para M. Stone la respuesta a *¿who cares?*, por el reconocimiento de habitar la ciudad y la promoción de ciertas experiencias que conecten a los ciudadanos con su sostenibilidad. Por ello, promueve instalaciones públicas, intervenciones y proyectos relacionales, en los que los artistas ingenian emplazamientos y actividades colectivas en las que se conversa sobre la forma de habitar la ciudad.

Para A. Phillips y M. Stone las propuestas que organizan en sus eventos son proyectos autorales. En la medida en que conciben formas relacionales críticas, estas teatralidades permiten discutir sentidos más extensos de habitar la ciudad o atender la salud pública para los públicos del arte. Procesos de autorías y desenvolvimientos compartidos que permiten dar cuenta del cuidado.

De manera clara: considero que las prácticas artísticas que aquí he ido describiendo o conceptualizando pueden ser, y en efecto son, formas de las prácticas del cuidado. Se encargan de la vida. Al ser colectivas, generan experiencias y formas de trabajo en las que se responde afectiva y poéticamente a situaciones e ideas de lo real, y le proveen densidad, además de realizar, performar, acciones y acontecimientos interpersonales que irrumpen la manera en que se atienden estas situaciones o ideas. No solo se encargan de las personas, sino también de las ideas y las formas de relación. Su condición experimental y extradisciplinar permite intervenir en la iteración de las formas habituales de cuidado, proponen cuidados inesperados cuando se ejercen en proyectos sociales y talleres donde los elementos no incluidos en los propósitos de cuidado (como los estados de ánimo, la

---

<sup>74</sup> Para revisar el trabajo de M.Stone se puede ver: [http://www.detroitresearch.org/?page\\_id=722](http://www.detroitresearch.org/?page_id=722)

imaginación, los emplazamientos, los haceres materiales con las manos, la memoria, la representación de la colectividad, el amor y los duelos, por nombrar algunos) son integrados. No absueltas de problemas y coyunturas, las prácticas artísticas que se encargan de procesos sociales son cuidadoras porque tienen la capacidad de experimentar mecanismos e integrar dimensiones vitales en los contextos que los hábitos cotidianos o las disciplinas no habían considerado. Organizan una serie de actividades, cuerpos y esfuerzos que hacen y producen hechos reflexivos en el mundo con los que se insiste en seguir siendo vividos. Precisamente, tienen esta capacidad integradora y de potenciación porque no sólo reaccionan al campo del arte, sino que reaccionan a una serie de campos de fuerza extensos e interconectados, en los que las vidas buscan formas. Activan e integran a los proyectos sociales las capacidades específicas de lo sensible. Tal como plantea E.Povinelli:

Tal vez las artes del cuidado deben estar orientadas a la potencialidad de lo actual, para la eliminación de los obstáculos reales que impiden el esfuerzo, ya sea de grupos que están tratando de cambiar su mundo a través de un proyecto social o de permanecer como están en un mundo cambiante que les rodea. Las artes del cuidado se centrarán en la distribución diferencial de la "facilidad de hacer frente" [al cambio de mundo]. El cuidado se hundiría en los recovecos de lo cotidiano, lo común y lo mundano. Será el descubrir que es que todo está amañado. En lugar de responder a terroristas amenazantes, se encontrará a la gente tratando de hacer un pequeño refugio frágil. (Povinelli, 2011).



**[ Dosis.** Las prácticas artísticas que cuidan.

Aquellas iniciativas de trabajo artístico extra-disciplinar que no sólo procuran atender y representar una situación sino que se encargan de transformar o sostener los entusiasmos y las acciones de vida pueden ser consideradas artes cuidadoras. Son un conjunto de orientaciones y modos de hacer en los que se encargan y se asumen responsabilidades acerca de las situaciones vitales. Su dimensión artística implica una atención a la experimentación estética y a las sensibilidades. De hecho, atienden a dimensiones corporales y emocionales que habitan en las y los creadores, y en las y los agentes. No todas las prácticas artísticas se constituyen como artes cuidadoras. Esto se identifica con las dinámicas y responsabilidades que cada iniciativa asume y responde. ]



## **El cuidado corporizado**

M. Hamington (2004) reconoce que las prácticas del cuidado están incorporadas. Los cuerpos y las personas construidos por el cuidado también construyen cuidado como esfuerzos imaginativos con la vida. ¿Sabemos nuestros cuerpos como cuidarnos? La respuesta de M. Hamington es que sí. Sabemos maneras de consolar, sabemos cómo limpiar, sabemos

cómo escuchar y dialogar. Estas no son sólo actividades instintivas, sino que fueron aprendidas por comportamientos que exhiben el cuidado que hemos recibido o que reconocemos de las situaciones (Hamington, 2004): “El cuidado surge en las personas, contextos y relaciones particulares... veo a las comunidades, la sociedad y sus instituciones como sistemas de relaciones que pueden presentar diferentes grados de cuidado” (Hamington, 2004).

En sus análisis, M. Hamington (2004, 2010) propone que estos saberes, al parecer innatos para cuidar, surgen por vía de las relaciones empático-simpáticas, los hábitos y comportamientos cotidianos, y los conocimientos de causa aprendidos sobre las situaciones que habitamos. Quisiera indagar sobre algunos elementos de las prácticas corporales del cuidado que considero se ejercitan en las experimentaciones artísticas.

### Relaciones Empático-Simpáticas

Empatía proviene de una concepción propia del cuerpo y las emociones fundada en el romanticismo alemán de Robert Visser en 1873 (Foster, 2011). Para R. Vischer la categoría de empatía implicaba la habilidad de una sensación no específica que produce imágenes en la mente, así se distingue entre una forma mental de significación fiel del momento en que están usando los músculos del cerebro. Empatía consiste, entonces, en el acto de reproducir en un ambiente la imagen de lo otro, una imagen sintetizada por la experiencia física y emocional. Empatía, por lo tanto, requiere una conexión física. Requiere una presencia. La experiencia de profundidad y habitar lo otro afecta el sentido del propio cuerpo. Y afecta igualmente a las emociones de uno mismo. Empatía, en esta perspectiva, trata de la manera en que hay una conexión cuerpo a cuerpo como experiencia física de otro cuerpo, humano o no-humano en mi cuerpo, y así constituimos un estar juntos. La empatía reproduce una serie de expectativas de valor sobre qué es aquello que le pasa al otro cuerpo que yo estoy sintiendo, y qué es aquello que le pasa a mi cuerpo que el otro está sintiendo. Mientras simpatía habla de todo un régimen de emociones en las cuales me dispongo en la relación con el otro. En las transformaciones recientes del término, producidas por las investigaciones de las ciencias cognitivas, el fenómeno empático sigue manteniendo su condición de experiencia física, más aún es la condición necesaria para que se pueda producir la simpatía. Simpatía, entonces, hace parte de la manera en que entendemos cómo la conexión de uno con el otro está marcada por valores emocionales y éticos. La simpatía es la configuración de la empatía en términos de valores, emociones y discursos (Iacoboni, 2009). La simpatía requiere de discernimiento. Frente a la interpretación coloquial de tener simpatía por alguien, como una sensación positiva, en análisis críticos se propone que también hay sensaciones de rechazo que se pueden entender gracias a que hay conexiones empáticas y valoraciones simpáticas.

Propongo entender las relaciones empático-simpáticas como un proceso escalonado: en un instante, capacitado por la vulnerabilidad y las neuronas espejo, conecto con el otro. O sea, ejerzo la empatía. Luego, en la simultaneidad e instante entre afectación y reacción, dispongo la conexión a una serie de emociones, valores, prenociones culturales y morales en las cuales le doy cualidad a la relación. Matizo la relación según sopeso e interpreto la situación de encuentro con manifestaciones discursivas e incluso kinestésicas, como la capacidad de dar cuenta a la injerencia del movimiento del otro sobre mí (Foster, 2011). A partir del proceso de las relaciones empático-simpáticas sé si me quiero acercar, si me siento seguro, si me parece adecuado el rechazo o la presencia con el otro. Si en la empatía me conecto afectivamente, en la simpatía realizo juicios acerca de la presencia, acto e identidad acerca de con quién me conecto. Este proceso, tal como en la vulnerabilidad (Butler, 2014), es inmediato pero mediado. Sucede en la circunstancia, pero opera la iteración incorporada de estructuras sociales.

Para Marco Iacoboni (2009), desde las ciencias cognitivas, y en este orden de ideas, la empatía no es la simpatía. La empatía da cuenta de la capacidad corporal, cognitiva, de hacer aprehensible la circunstancia de otro cuerpo u otros cuerpos interrelacionados a partir de un conocimiento sensible del contexto. Hacer verosímil la situación del mundo — subcorticalmente, como plantearía Suely Rolnik (2006b)— en el momento en que el propio cuerpo, gracias a los mecanismos de las neuronas espejo, reproduce la experiencia externa, que sucede en otro cuerpo, de manera interna, como si fuera propia (aunque no necesariamente la ejecute). En otras palabras, el cuerpo tiene la capacidad de recrear lo que le pasa a otro cuerpo a modo de sensación, sin necesidad de *hacer* o *ejecutar* la acción. Es una construcción, una percepción interna de lo externo: hago cuerpo la circunstancia del otro. Para Iacoboni (2009), la simpatía surge de la empatía, pero implica el grado de comodidad o rechazo de la circunstancia del otro cuerpo en la que se ponen en juego valores, expectativas y afectos. La simpatía sería entonces la dinámica personal<sup>75</sup> de la empatía cognitiva, donde se ponen en juego los valores por los cuales nos encontramos con los otros. Somos influenciables. Como indaga Iacoboni (2009), la capacidad empática del cuerpo requiere un límite. De lo contrario no sería explicable la capacidad de autorreconocimiento. Contrario a la interpretación vulgar de empatía, como el hecho de dejarse llevar por los otros, este autor promueve comprender que la construcción cognitiva de la autonomía circunstancial de un cuerpo es necesaria para las relaciones empáticas. Hay límites. Cognitivamente nos permitimos o no ser permeados por otros. Es así que construimos perspectiva.

---

<sup>75</sup> Se entiende el término persona desde la perspectiva de Víctor Turner (2002), como la configuración social de los roles y relaciones sociales. La construcción de cada cual en tanto toma en cuenta su implicación con los otros y las maneras en que se presenta, junto a la concepción que esta dinámica produce de sí misma, que toma partido de una experiencia axiológica.

Otro proceso complejo es la compasión. Desde esta perspectiva, la compasión implica valores sociales, regímenes de discurso y configuración de la moral sobre los comportamientos que una condición cognitiva y sensible del cuerpo contiene. La compasión es posible gracias a lo permitido—limitado de las relaciones empático—simpáticas, donde hay una entrega emocional desmesurada a la situación del otro (Ahmed, 2003-2015). La compasión es una emoción producto de las relaciones corporales, alimentada de valores morales y roles sociales. A mi modo de ver, conforme Joan Tronto (2013), cierto modo de compasión es el sustrato emocional de la necesidad de ayudar y comprometerse con el otro. Como plantea Ariele Russell Hoschschild (2008) se asume evidente que sus roles implican la atención de alguien que lo necesita.

Al respecto se refiere S. Ahmed:

Compasión como sufrir con otros y piedad como sufrir por otros. Todas estas formas de sentimiento solidario implican la fantasía según la cual se puede "sentir por" o "sentir con" pero esto depende de cómo imagino que el otro siente. De modo que "sentir con" o "sentir por" no significa una suspensión del sentir "acerca de": Uno siente con o siente por otros sólo en tanto uno siente "acerca de" sentimientos de los otros en primera instancia.... La compasión se ha vuelto el nuevo rostro del conservadurismo. Conmoverse con el sufrimiento de algunos otros (los pobres "merecedores", el niño inocente, el héroe herido) es también ascender a un lugar que no llega a ser tocado por otros (cuyo sufrimiento no puede convertirse en mi simpatía o admiración)... La compasión por el sufrimiento de otro se convierte en un presente que puede extenderse a otros: la promesa de este regalo se vuelve la esperanza de la nación... Con nuestra compasión se puede reparar el sufrimiento de otros, y la nación puede "restaurarse" o "sanarse". Aquí podemos rescatar a quienes sufren, y encarnar la esperanza de aquellos a quienes se ha negado la entrada al "nosotros" de la vida civil. Además, de manera importante, si nuestra esperanza es un regalo, entonces el otro queda en deuda con nosotros. La posición de endeudamiento es la posición de la gratitud: el otro debe estar agradecido por haber sido salvado o introducido a la sociedad civil. (Ahmed, 2003-2015; 63, 289-290).

La compasión como valor anhelable es muy productiva para la nación de los dolientes. Permite de una manera integrar el dolor hacía sistemas de representación en donde puede "restaurarse". Importante consigna para los mecanismos de reparación simbólica. El reto es poder producir el "sentir acerca de" en un "sentir con", en el cual se relacionan formas de interrelación polémica de discusiones sobre los posicionamientos de sí y del otro, abiertas a debate público y retando las zonas de confort.

Para Fritz Breithaupt (2011) este posicionamiento, la relación empático—simpática de la persona, implica la manera en que nos relacionamos con los otros: es tomar posición sobre los otros en una relación compleja (más de dos cuerpos en situación), donde los valores, las expectativas y la comprensión de la propia circunstancia de una persona, de modo autorreflexivo, pone límites a la influencia de los comportamientos de los otros sobre su comportamiento. Esto permite que unos anulen a otros o se compadezcan de ellos. Entonces, la empatía—simpatía, más que un flujo romántico con un habitar o una entrega al mundo, implica un saber poner límites al mundo y una capacidad circunstancial de permitirse cierto



mundo del otro. Implica tomar posición, en favor de unos y no de otros. Y esta posición toma forma, corporalmente, por medio de los gestos. Y también, como lo analiza F. Breithaupt (2011), es susceptible de construir relatos y argumentaciones. Enunciaciones de diverso orden. Es por ello que F. Breithaupt llama a esta capacidad empatía narrativa.<sup>76</sup>

Esta perspectiva es muy importante aquí, ya que el flujo de lo sensible y del afecto (en una situación que permite el reconocimiento de ciertas poéticas e imágenes que movilizan la vida social —sustrato de la prácticas artísticas aquí analizadas—) es mediado y posibilitado por la agencia de las personas y sus relaciones empático—simpáticas. Luego, éstas comprenden flujos emocionales de diverso orden, donde la producción de compasión por medio de prácticas artísticas es entendida como una movilización sensible propia de una capacidad asumida en las personas que realizan la práctica artística, la cual permite la consideración de las vidas de las personas.

Susan Leigh Foster (2011) propone entender las relaciones empático-simpáticas y la compasión como mecanismos históricos de las relaciones interpersonales. Atraviesa la matriz colonial. Por lo tanto, la manera en que operan, genera conexiones y también permite estados kinestésicos, ya que está marcada históricamente y le provee dirección. Esta direccionalidad de la aplicación de la simpatía implicó grandes contrastes. Propone interpretar S. Foster que, así como los colonos europeos no fueron capaces de identificarse con el sufrimiento de los africanos negros que fueron capturados y llevados a las frías Europas o a las tropicales Américas, se da cuenta cómo la simpatía estaba moral y socialmente configurada (Foster, 2011.págs.144-145). Había una sensación de reconocimiento de sí mismo frente a la presencia del otro que sí existía, pero que enmarcaba en valores que disponían una consideración colonial:

La simpatía, más o menos posible para todos, ayuda a generar puentes entre diferentes miembros de grupos sociales y clases, ya sea rendir la tolerancia frente aquellos que pertenecían a otras naciones. Las naciones salvajes, en contraste, se resolvieron alrededor del estoicismo hiperbólico en el que la simpatía era casi extinguida por parte del colonizador, y que las lecturas de la escena de aquel otro eran casi imposibles. Siendo obligados a esconder sus emociones, los salvajes adquirieron la tendencia para disimular y conceder una verdad que el colonizador esperaba de su experiencia. Mientras el comportamiento de las sociedades civilizadas existía como un continuo, las prácticas culturales de los salvajes se acercaban a unos grados de depredación que hacían de ellos simular la concepción europea preescrita. Entonces, aquellos colonizadores que podrían provocar una mirada simpática como respuesta a la otredad, ni podían leer la escena de desagravio de este otro, o estaban impedidos, ya que les parecía una escena casi inhumana. Las escenas de los otros eran no leíbles. No sólo porque los salvajes disimulaban ante los colonizadores, sino porque también la intensidad de la negación de la simpatía creaba un nuevo tipo de diferencia basada en un nuevo tipo de rango social.... Y la simpatía se producía sólo en aquellos individuos que podían entender la lógica narrativa de esos valores culturales. Siguiendo esta lógica los individuos sólo pueden concretar una respuesta simpática de los otros, solo si pueden leer la escena en la cual están involucrados, si ésta se

---

<sup>76</sup> Para Breithaupt (2011) la empatía narrativa se define corporal y poéticamente como la capacidad de darle forma de relato a la sensación de permisión o límite de la situación de otro en un contexto compartido.

sitúa en las posibilidades de los valores culturales que ya han aprendido (Foster, 2011. págs. 144,145-153).

El límite de la compasión es la imposibilidad del reconocimiento del escenario del otro. Cuando S. Rolnik propone que las experiencias históricas, organizadas por la instauración del terror y la seducción del capital financiero (2006c), han entumecido la capacidad de la vulnerabilidad se identifica con la propuesta analítica de S. Foster sobre la incapacidad histórica del reconocimiento de la escena del otro. Este entumecimiento de la capacidad de la vulnerabilidad tiene que ver con la manera en que se construye la simpatía gobernada por valores y narrativas. Existe la conexión empática, pero se inserta en una ceguera incorporada y de apropiación negativa en la cual no se puede hacer verosímil la situación del otro. Por lo que la simpatía se hace unilateral a la hora de considerar la situación del otro.

Esto acontece también en la paradoja del buen samaritano (Stone, 2006) o en la invención del tercer mundo (Escobar, 1998). Frente a la imposibilidad del reconocimiento del otro en su escena, el proveedor del cuidado considera correcto asumir que los actos e inversiones que siente correcto hacer sólo pasan por el escrutinio moral de sus colegas. Así, se da por hecho que aquel que recibe el cuidado, o es un agente pasivo o no es capaz de reconocer el bien provisto (si es que se le puede llamar un bien). Esto también acontece en las solidaridades marcadas por la subjetividad de la violencia (véase sobre la subjetividad de la violencia en el estudio sobre *La Piel de la Memoria*). Si habitar en medio del contexto de terror constituye silencio y desapego a la situación del otro, implica que no ejercito la construcción social de la simpatía, sino que entumo la capacidad corporal de hacerme vulnerable a su presencia y valorarla. Estas ideas son cercanas al análisis del antagonismo (Bishop, 2012).

En este ámbito de preguntas, la propuesta antropofágica de S. Rolnik<sup>77</sup> tiene conexión con el empoderamiento de O. Fals Borda en términos del esfuerzo que se requiere para poderse conectar con el otro y configurarse como un inter-pares. Para S. Rolnik (2006d) encontrarse a sí mismo en la dimensión del otro requiere un ejercicio de consumir, digerir al otro. No me puedo considerar como "sí mismo" en tanto no haya "consumido" al otro. En palabras diferentes: no puedo considerar la constitución de mi acto, mi acción sobre el otro, lo que hago por el otro (o lo que asumo que es por su bien), sin considerar cómo este haría la misma acción hacia mí (o lo que asume que es por mi bien). Quitarme la autoridad sobre la definición de lo que el otro necesita, y qué actos se deben hacer, aparece como condición fundamental de la simpatía reflexiva y de cualquier práctica de cuidado. La propuesta de S. Rolnik implica

---

<sup>77</sup> La noción de antropofagia, propuesta por la vanguardia brasilera de 1920, le permite a Suely Rolnik proponer un mecanismo de desobjetivación y de encuentro con el otro. Esto requiere poder integrar la crisis de la propia inseguridad ontológica: abandonar la seguridad del yo soy. Para revisar una apuesta reciente de la lectura antropofágica de Suely Rolnik, ver: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik>

no sólo el esfuerzo de conocer al otro, sino poderlo integrar a mi propia constitución. La simpatía antropofágica tiene la posibilidad de abrir escenarios de mutuo reconocimiento.

El empoderamiento, el “trabajo por medio de”, las prácticas del cuidado, sustentadas por las relaciones empático-simpáticas, no son tan simples. La práctica artística como proceso requiere de un tiempo prudente en el que las diversas maneras en que nos hacemos “inter-pares” se hacen realmente posibles. Activar la vulnerabilidad implica negociaciones, desacuerdos y ejercicios en los que se hace aprehensible la situación del otro. Lo interesante de las prácticas artísticas es que, a la hora de activar lo sensible en contexto, inevitablemente ejercitan estas oportunidades y retos. Más aún, M. Hamington (2004) manifiesta que las relaciones empático-simpáticas son el fundamento de todo performance de cuidado, pero no lo único que lo constituye. Hay que tener en cuenta que otros elementos sustentan las prácticas.

### Intuición, Hábitos y Conocimientos de Causa

Según Laurent Berlant la "intuición" es un proceso de recopilación de datos a través de modo sensual en una dinámica afectiva cuyo trabajo es dar sentido confiable de la vida, como una traducción de la memoria social en la memoria personal, incluyendo la respuesta visceral que produce esta memoria (2011;52). Entrenar la intuición es la historia de la biografía individual y colectiva (2011; 53). La intuición es el saber que se sabe en el cuerpo, tránsito de los saberes sociales y sus recuerdos de forma incorporada. Es un tipo especial de olfato y de capacidad de decisión no explícitamente comunicable. Surge de la experiencia mediada del instante con los repertorios emocionales, biográficos y colectivos que permiten asir la situación. Es acumulativa, no porque se genere como repertorio evidente, sino que una experiencia puede llevar una serie de otras experiencias en que los criterios intuitivos toman presencia. Aunque no necesariamente una forma comunicable clara. Están “allí”, hacen, pero son presencias inefables de saber.

M. Hamington (2004) manifiesta que aquellos que se describen como cuidadosos en nuestra sociedad son, a menudo, las personas que pueden "sentir" las necesidades del otro y responder en consecuencia: “Esta sensibilidad no es magia sino una habilidad o hábito. Nel Noddings describe ensimismamiento como una intensa preocupación por el otro que viene del cuidado: presiento al otro en mí, veo y siento con el otro, me convierto en una dualidad. Es intuición. Algunos han perfeccionado estos hábitos de cuidado a través de [formas] modeladas o el esfuerzo consciente. En consecuencia, el cuerpo percibe al otro, no sólo con datos empíricos, sino también con un saber afectivo, el conocimiento perturbador que puede provocar respuestas viscerales que conducen a los hábitos de cuidado” (Hamington, 2004. Traducción propia). Es a partir de las relaciones empático-simpáticas que se sabe intuir la

necesidad e ingeniar las acciones más coherentes. "Aprendemos" los hábitos de cuidado de los demás por haber sido, nosotros mismos, cuidados. Esta es una epistemología encarnada, algo de lo que sabemos sobre que el cuidado puede ser articulado, mientras que otros aspectos del cuidado siguen siendo un conocimiento tácito del cuerpo (Hamington, 2004). A veces podemos saber más de lo que podemos decir, es verosímil porque compartimos experiencias. La interacción humana crea "momentos" de cuidado. Las situaciones de dependencia, la interdependencia, la enseñanza, el trabajo social, y otras situaciones pueden ser descritas como momentos en los que el cuidado se hace posible. También la práctica artística. Aunque el cuidado puede penetrar nuestras interacciones, es distinto de la interacción, y toma su dimensión moral (Hamington, 2004). Por lo tanto, aunque el saber cuidar es incorporado, incluso cuando se realiza, se performa, de manera tácita, en ciertos momentos de las interacciones sociales cotidianas emerge de manera explícita.

No todos los hábitos, como las costumbres, son cuidadores. Es por ello que se pueden dividir en tres categorías: *acaring* (fuera del cuidado), *noncaring* (no cuidador), y *caring* (cuidador) (Hamington, 2004). Un hábito *acaring* es un patrón moralmente neutral que el cuerpo utiliza para navegar por su entorno, son los hábitos que permiten ponerse en situación pero no necesariamente operan el cuidado. Tal como en el hecho de presentarse y reconocer a los congéneres de una situación. Hábitos *noncaring* son los que dañan a otro ser encarnado; los ejemplos incluyen el abuso conyugal, abuso de menores, y las reacciones de rabia. Los hábitos que cuidan son aquellos que exhiben una relación para el crecimiento y bienestar de sí, de los otros y del mundo circundante. Prácticas y actividades sutiles como las interacciones suaves táctiles, un tono suave de voz, o una inclinación de cabeza, así como las interacciones más complejas, como atender a los enfermos, abrazar a un bebé, o enseñarle a alguien a leer, pueden ejecutar cuidado (Hamington, 2004). Y también coser relatos de memoria en telas. Reconocer cómo estos comportamientos aparecen en las interacciones personales indica a los proyectos y talleres las posibilidades de propuestas relacionales.

Según J. Tronto (2013) algunos de los hábitos y roles explícitos sobre el cuidado son asignados bajo la matriz de género. Desde la perspectiva aquí estudiada, mantener estables los roles de género que adjudican el cuidado es una barrera a la respuesta empática. Cierta régimen heteropatriarcal asume que los hombres no nos encargamos de ciertas situaciones donde el cuidado es prioritario, lo que impide un reconocimiento y la adscripción de labores al respecto. Los hombres también integramos el cuidado, aunque socialmente esté subordinado al reconocimiento público. Lo que implica, en el caso de las dinámicas sociales inter-pares, ejercitarse en hacernos partícipes de las conversaciones, decisiones, criterios y actos que cuidan. Puede parecer obvio que en el marco de los proyectos los agentes nos encargamos, pero una mirada a la construcción de género de los roles denota que hay cierto

desplazamiento de labores entre hombres y mujeres. Por lo que en la dinámica siempre se requiere estar atentos a las desigualdades que habitamos.

El conocimiento extradisciplinar y colectivo evidencia y crea el potencial para cuidar. Cuanto más sabemos acerca de alguien, una situación o ciertos saberes populares o profesionales, mayor es el potencial para cuidar, proponiendo ejercicios o acciones. Gran parte de nuestra comprensión de los demás tiene sus raíces en nuestros cuerpos, y por lo tanto no siempre está disponible para nuestra conciencia explícita (Hamington, 2004). El conocimiento sólo abre la posibilidad del cuidado, pero requiere asumirlo de manera práctica. Por lo tanto, cuidado no es sólo la perspectiva que orienta las acciones sobre la vida, sino los actos concretos que reorganizan las series de acciones a ser ejecutadas. El cuidado es elección y organización de haceres. El conocimiento de causa sobre una situación, ya sea desde la opinión o la disciplina o la investigación, o desde la identificación de hábitos, nos indica una colección discreta de datos articulados. Esto incluye una red de sentimientos enredados y percepciones sutiles, entendidas a través del cuerpo (Hamington, 2004), que permiten indicar qué acciones a realizarse orientarán mejor el cuidado y la experimentación. Trabajar desde el cuidado requiere una perspectiva cauta, no siempre las apuestas son positivas, también las cosas pueden salir mal. Pero la atención a las causas de los errores permite reacciones coherentes y oportunas.

Es en este punto donde M. Hamington (2004) integra la imaginación cuidadora. Similar a la actitud de “ojo avizor”, la atención constante al movimiento de los procesos va indicando posibilidades y callejones sin salida. La cotidianidad no es una experiencia discreta, se media de esta manera gracias a la interpretación. Por ello, cierta pericia a la hora de discutir experiencias comunes debe ser ejercitada por los agentes. La posibilidad de ingeniar actos y mundos plausibles que insiste en la experimentación artística está siempre en un movimiento entre lo posible, lo coherente y lo correcto para la situación. Es por ello que el conocimiento extradisciplinar promueve la participación de las disciplinas como de los saberes y experticias de los líderes y agentes locales. Así, el cuidado incorporado (*embodyed*) se encuentra entre la posibilidad y el deber. Ciertos ingenios, por interesantes que parezcan, podrían no ser pertinentes a la situación donde interactúan.

La imaginación cuidadosa se refiere a nuestra capacidad de trascender nuestras limitaciones físicas y extrapolar nuestros conocimientos al cuidar a los demás, incluso a otros relativamente desconocidos, pero también a la integración de criterios de cuidado a la hora de ingeniar propuestas artísticas. La imaginación cuidadosa combina enfoques racionales tradicionales con la moral, los valores generales y socialmente aceptados, con una apreciación de lo que el cuerpo sabe e intuye, de lo que es posible proponer para la situación (Hamington, 2004). Este tipo de imaginación siempre está abierta al diálogo crítico. En términos artísticos M. Hamington propone:

... el cuidado requiere comprometerse con diversas personas para comprender sus circunstancias específicas y pasando así más allá de la angustia por lo desconocido a honrar la diferencia y encontrar los puntos en común que pueden dar a luz a la conexión. Por ello, el arte promueve el cuidado. Por ejemplo, a través de novelas y representaciones teatrales, los encuentros se realizan con diversos individuos ficticios. Como Martha Nussbaum describe, las novelas construyen y hablan con un lector implícito que comparte con los personajes ciertas esperanzas, temores y asuntos humanos generales, y que la razón es capaz de formar enlaces de identificación y simpatía con ellos, pero que está situado también en otro lugar y debe ser informado acerca de la situación concreta de los personajes. A menudo, el arte puede cautivar a las personas en los procesos imaginativos simpáticos como ningún otro medio. (Hamington, 2010,16)

En la experimentación artística, incluso más allá que la producción de la ficción, se producen acontecimientos ambiguos que desorganizan la vida cotidiana. De esta manera, en el espacio del taller ciertas formas de interacción donde lo simbólico importa, o la labor con medios tecnológicos, o en la discusión acerca de una película o la invitación a participar de experiencias de orden colectivo (como una obra de teatro callejero), opera una identificación simpática inusitada, unos relatos no desarrollados y reflexiones que no se habían incorporado a los sentidos de mundo de las personas. Allí también se comparten “esperanzas, temores y asuntos humanos generales” y también se “comparten identificaciones” que en otras condiciones no se hubieran producido. El cuidado es un reto, pero no es abstracto, ni requiere excepcionalidad moral (virtud). La voluntad de reconocer nuestra propia vulnerabilidad e imaginar nuestro propio poder para ayudar a los demás es lo que se necesita (Hamington, 2010; pág.17). Múltiples proyectos sociales han encontrado en la experimentación artística un camino comprometido hacia este tipo de cuidado.



**[ Dosis.** Sabemos cuidar, pero necesitamos considerar criterios.

Corporalmente, hemos incorporado una serie de performatividades acerca de cómo cuidar y por qué es un cuidado pertinente. Esto se debe a unos saberes que van de la intuición al conocimiento de causa. Así como a la capacidad de generar relaciones empáticas-simpáticas y permitir la vulnerabilidad. Aun así, un cuidado pertinente es aquel en el que estas capacidades y saberes se reflexionan, y se contrastan críticamente a la hora de operar socialmente. Ya que estos pueden reproducir valores y morales contradictorios o agresivos. ]



## **El cuidado como proyecto**

J. Tronto (2013) ha propuesto una serie de nociones-fases transversales a cualquier iniciativa social que integra el cuidado. Desde la perspectiva extradisciplinar, o sea en términos de

prácticas artísticas que no sólo responden a las consideraciones y juicios del campo del arte, sino que están intrínsecamente acordadas con proyectos de lo social, estas nociones permiten proponer y entender un panorama crítico que no limita la experimentación, sino que advierte las diversas situaciones contradictorias y de poder a las que se enfrenta cualquier iniciativa. Propongo considerar estas nociones no como una obligación de revisar cualquier iniciativa, sino como herramientas conceptuales que nos permiten evaluar, sopesar y construir criterios de iniciativas que quieren hacer explícito el hecho de que integran el cuidado en sus procesos. Podría decirse que serían fases de los “trabajos por medio de”. O tal vez los sustratos de las conversaciones que se llevan a cabo para organizar los proyectos (Kester, 2012). Para comprometerse, como anhela J. Tronto, y efectuar un mejor cuidado. Estas son:

1. *Cuidando que* (Caring about). En esta primera fase del cuidado, alguien o algunos notan necesidades de cuidado insatisfechas. Aquí aparece explícita la motivación por la cual se insiste en generar el proyecto.

En este primer momento una persona o un grupo da cuenta de que requiere necesidad de cuidado, ya sea para sí mismo, para su grupo o para el ambiente ecológico en general. La construcción de la necesidad tiene que ver con expectativas, tanto de la persona como de las relaciones sociales en las que se ubican las personas. Lo que se quiere lograr se hace explícito. Las crisis aparecen como una situación a la cual responder. A veces se construyen por advertencias de conocimientos disciplinares. Se definen, entonces, propósitos, urgencias y también el contexto relacional, el lugar en el mundo en el que se ubica el proyecto. J. Tronto (2013) advierte que algunos agentes con poder, político o disciplinar, pueden construir las necesidades de unos y otros, y las razones del por qué el proyecto debe hacerse. Sin consultarles sobre su perspectiva acerca de la necesidad, o manipulando sus demandas. En esta fase esa primera consideración del cuidado, la atención y el advertir toma su mayor importancia.

Tal como reconoce D. Sommer (2014), múltiples agentes culturales se esfuerzan en las iniciativas porque han reconocido un propósito. Este elemento es el fundamento de múltiples negociaciones sobre las condiciones de posibilidad. Pero es también el reconocimiento de la vida relacional que se quiere dinamizar, por ello el propósito es fundamental e indicador de aquello que hay que experimentar. Propósito indica propuesta.

2. *Encargándose de* (Caring for). Una vez que se identifican las necesidades, alguien o algún grupo tiene que asumir la responsabilidad de asegurarse de que se cumplan estas necesidades.

Una vez que la necesidad ha sido identificada, alguien o un grupo se encarga de llevarla a cabo. Ya desde la construcción del propósito los agentes y los conocimientos que se requieren han sido convocados. Esta fase se articula en relación a las necesidades, y es

cuando se propone una organización discreta de acciones que generan un marco, un límite tanto semiótico como ético, de la experimentación artística. A su vez, se articulan un conjunto de organizaciones institucionales, como líderes, interlocutores, iniciativas personales, en los que se identifican aquellos con los cuales se mantienen las conversaciones que promueven las formas de relaciones a experimentarse. También se adjudican roles y responsabilidades. No necesariamente el agente que cuida debe ser de la comunidad a la que se cuida, pero si imbricarse con ella. Tener la voluntad de cuidar.

3. *Dando cuidado* (Care-giving). La tercera fase de cuidado requiere que el trabajo de cuidado realmente se realice.

La tercera fase requiere que el proyecto se realice. Que la iniciativa se ponga en marcha. Es la fase más importante: es donde se ponen en juego las intuiciones, los conocimientos y las formas de trabajo. Es cuando las relaciones interpersonales se experimentan de manera directa. Para J. Tronto (1993, 2013, 2015), aquí se pone en juego la “competencia”, la capacidad de poder realizar la práctica. Esto no es sólo un asunto de pertinencia. Sino que aquellos agentes que ponen en marcha el dispositivo son competentes de llevarlo a cabo porque conocen, han construido criterios y asumido las responsabilidades, ya sea porque habitan la situación, han sabido intuirlo y comprenden sus contingencias, o porque tienen las capacidades para reaccionar ante las situaciones coyunturales.

4. *Recibiendo cuidado* (Care-receiving). Esta es una fase simultánea a la anterior. Tiene mucha más importancia. Aquí se performa, se desempeña la reflexividad.

En la medida en que la iniciativa se esté realizando, habrá una reacción personal y social, incluso del entorno no-humano que está siendo afectado. Atender a estas reacciones y hacer juicios reflexivos alimenta simultáneamente las coordenadas de desempeño de la iniciativa. A veces la colectividad no responde de manera verbal, sino que tiene que ver con reacciones emocionales y afectivas que van dando tono al entorno. Hay que tener la capacidad de integrar estos afectos a la reflexión. Llegando a la consolidación de las actividades, es un momento de retroalimentación acerca de la posibilidad de la iniciativa, su pertinencia, sus errores y sus posibles deudas y costos personales, corporales o emocionales.

5. *Cuidando con* (Caring whit). Esta última fase requiere que las necesidades del cuidado y las formas en que se realizan sean revisadas y respondan coherentemente con los compromisos y expectativas del orden social, político, estético y emocional que se propusieron. La justicia, la igualdad, la libertad y el respeto aparecen como enigmas para ser entendidos en el desarrollo de la iniciativa.



En esta última fase, casi transversal e invisible a todas las anteriores, J. Tronto (2013) propone que el tratamiento de las necesidades debe consistir en un compromiso democrático con la justicia, la igualdad y la libertad. Como también en encargarse de las diversas formas de representación que el proyecto anhela proponer, y posteriormente, a su ejecución para incidir. Entonces, no hay práctica de cuidado que no se labore teniendo en cuenta panoramas éticos extensos. O que presente en esta etapa reflexiva las expectativas, lo que se quiso hacer frente a lo que se pudo hacer. En esta dimensión se ponen en juego las capacidades de trabajo en equipo, la pluralidad, la comunicación, y el respeto.

La propuesta conceptual de Tronto no nos lleva a pensar que toda práctica de cuidado sea buena, sino que organiza un entendimiento performativo de las acciones en el cual uno pueda complejizarla para encontrar la relación entre las expectativas y las maneras de hacer, con una ejecución concreta. Reconoce la autora que esta práctica puede ser también disfuncional o impertinente. En ese sentido, afirma que pensar sobre el cuidado es pensar en contradicciones, paradojas que surgen cuando nos encargamos del mundo. Así, para J. Tronto (2013) el problema del cuidado está inserto en la teoría política, al considerar las transformaciones de la co-dependencia de la vida de algunas personas en relación a los proyectos políticos:

Irreductiblemente, detrás de todas las actividades humanas hay trabajadores del cuidado concentrados esencialmente en sostener la labor por medio del trabajo del cuidado... de esta manera se presume que en una democracia igualitaria todos los ciudadanos son receptores de cuidado. Al ser receptores de cuidado, todas las necesidades de los ciudadanos y sus interdependencias en relación a otros, hacen entender que encargarse de las necesidades es una de las bases de la equidad. Por supuesto, la sección de que todos los humanos son receptores de cuidado no es lo mismo que decir que todos los humanos reciben de igual manera el trabajo del cuidado y atienden de igual manera sus necesidades. Las necesidades van de individuo a individuo en un momento del tiempo, tienen que ver cómo cada individuo, y cada grupo en la sociedad, en relación a un contexto político, administran y disputan los trabajos de cuidado. Aunque todos los ciudadanos son necesitados, no todos son necesitados de la misma manera (Tronto, 2013. Traducción propia).

Las contradicciones fundamentales acerca de los trabajos de cuidado tienen que ver sobre cómo se construyen las necesidades, se valoran y se promueve remediarlas. Esta inquietud es particularmente importante cuando se refiere a las cualidades de beneficio que se asume disponen las prácticas en el mundo. Para J. Tronto, una democracia del cuidado “tiene su centro en asignar responsabilidades, en asegurarse que los ciudadanos democráticos son capaces en lo posible de participar en la asignación de las responsabilidades del cuidado” (Tronto, 2013. Traducción propia). Estas indicaciones tienen particular importancia cuando se refieren a proyectos sociales. La noción misma de “comunidades vulnerables” (Gibson, 2005), o sea la selección de ciertas situaciones de crisis y necesidad (marcadas por la pobreza, la violencia o la marginación casi a modo estadístico o etnográfico) en personas calificadas de esta manera, como si valiera por la vulnerabilidad en sí, trae

consigo una pregunta similar: si todos somos cuerpos vulnerables, ¿cuál es el fundamento de la administración política que orienta los proyectos sociales del cuidado a sólo aquellos marcados por la desigualdad estructural? No es que valga la pena hacer estos esfuerzos, sino que, la lógica que califica y las categorías generan prenociones autorizadas que no responden a cómo las personas se conciben a sí mismas y reaccionan a su supervivencia. Esta pregunta vale tanto para las iniciativas del trabajo social, los programas de desarrollo, la educación popular, como para las agendas sociales de los proyectos artísticos vinculados a procesos sociales. Esto sigue siendo una investigación pendiente. He intentado en esta disertación reconocer, tal como lo hace G. Kester (2012) y D. Sommer (2014), en no hacer sustancial la desigualdad en grupos calificados. O sea, cerrar en algunos, generalmente pobres o marginados, la construcción política de la necesidad, sino reconocer que somos co-dependientes, vulnerables y precarios. Todos movemos agendas de cuidado que tienen que ver con nuestros anhelos y situación vital. Más aún, pendiente de indagación crítica, habría que investigar por qué cierta institucionalidad política direcciona estas efervescencias para sopesar cierta marginación. Donde la transformación de la vida aparece casi que políticamente incuestionable.



**[ Dosis.** Elementos a tener en cuenta para que una práctica cuide.

Sin un afán generalizador o de demanda moral, se identifica a las consideraciones de "Cuidando que", "Encargándose de", "Dando Cuidado", "Recibiendo Cuidado", "Cuidando con" como reflexiones a tener en cuenta para una serie de prácticas de cuidado pertinentes, según las iniciativas. ]



## **El cuidado feliz e infeliz**

One can, of course, always perform a competence; but one need never perform it for that competence to exist. This gives art particular potency in its contemporary moment of trans-social migration: it can deploy its (in)competences and self-understanding in social settings far removed from art, without ever performing them as art.

Uno puede, por supuesto, siempre realizar una competencia; pero uno nunca debe realizarla para que la competencia exista solamente. Esto le da al arte una potencia particular en su momento contemporáneo de migraciones trans-sociales: se puede desplegar sus (in)competencias y propia comprensión en situaciones sociales muy alejadas de arte, sin jamás realizarlas en tanto arte.

Stephen Whright. *Competence en Toward a Lexicon of Usership* (2013; pág.17. Traducción propia).

En su análisis del psíquico mediático Walter Mercado, por medio de una lectura acerca de J. L. Austin en *El Archivo y el Repertorio*, Diana Taylor (2015) retoma el asunto del performativo feliz e infeliz para referirse a los lenguajes que actúan, que hacen una cosa cuando se dicen, pero que felizmente fallan al hacerlo. Siguiendo a J. L. Austin, D. Taylor manifiesta que, al contrario de las constataciones de hechos, el performativo enmascara, imita enunciados de hecho. Por ello, el enunciado que constata es verdadero o falso, mientras que el performativo es feliz o infeliz. Ya que el enunciado performativo no se puede analizar de manera anticipada, sino cuando acontece. En el enunciado performativo infeliz las cosas salen mal, o sea que algo no se hace cuando se dice. Según D. Taylor: "... Hay fallos, actos que no causan efecto y son declarados nulos, inválidos, porque: 1) el procedimiento seguido es errado o la persona que lo ejecuta no es la apropiada (malas apelaciones) o 2) el procedimiento es el correcto pero su performance es fallido (malas ejecuciones)" (Taylor, 2015). Para D. Taylor, en la búsqueda de su performativo felizmente infeliz, o sea que una enunciación no hace lo que se asume que debe hacer, pero resulta felizmente haciendo otra cosa, resulta que los fallos, las apelaciones y las malas ejecuciones conllevan grandes cantidades de diversión ("a lot of fun". Taylor, 2015). En el performativo felizmente infeliz, una persona no autorizada (en su análisis, Walter Mercado) utiliza medios inapropiados para trastocar, pronunciar y efectuar nuevos órdenes (Taylor, 2015).

Hay unas cualidades del performativo felizmente infeliz en las que me interesa indagar aquí. Mientras que en el performativo feliz se cumple la tácita promesa de que se hace lo que se está diciendo, una enunciación satisfactoria, en el infeliz la promesa de hacer lo que se está diciendo no se cumple. La enunciación resulta insatisfecha. En cambio, en el performativo felizmente infeliz, la insatisfacción de la promesa de que no se hace lo que se dice produce una (divertida) satisfacción de que otra cosa se hace. No sólo no se hace otra cosa diferente a lo que se dice (y lo que tendría que hacer), sino que esta liminalidad puede ser también productora de diversión. Por lo tanto, en el acaecer de la enunciación las malas ejecuciones y/o las malas apelaciones, que podríamos llamar los haceres irreverentes, no satisfacen la promesa de su enunciación, pero satisfacen otra situación que podría aparecer más divertida.

Me interesa integrar los haceres irreverentes a los performances del cuidado. Pero esto no es tan simple como manifestar que el hacer algo que no se cumple, al hacerlo mal, se produce otra situación que es divertida. Si un niño no es alimentado no se pone feliz, se enferma. Si una enfermera ejecuta mal los procedimientos puede hacerle daño al paciente. Si un terapeuta no es competente para llevar a cabo un taller en medio de víctimas puede que se lastimen las solidaridades. El cuidado no es complacer plenamente, aunque implica competencia, la demanda ética de cumplir pragmáticamente con lo que se requiere y también en administrar la gratificación. Más bien la satisfacción de una acción. Para M. Hamington la práctica es también un elemento esencial en el cuidado, especialmente teniendo en cuenta la definición del cuidado como performance (Hamington, 2004; pág.10). Cualquier performance de alta

calidad requiere de práctica y de iteraciones necesarias para el desarrollo de la competencia habitual o requerida. El cuidado no es una excepción. Las iteraciones ayudan al cuidado para desarrollar hábitos que se pueden aplicar en nuevas circunstancias (Hamington, 2004; págs. 38-60). Además, para el autor, el cuidado se basa en vínculos causales que existen en una cadena perceptual, entre hacer un esfuerzo y lograr la satisfacción. Para que alguien pueda estar motivado para cuidar, los vínculos deben percibirse en un alto grado de potencial: esfuerzo + actuación + resultados + satisfacción (Hamington, 2010; pág.6)

Precisamente por las consideraciones éticas y políticas del cuidado como performance aparece que la relación entre el cumplimiento del desempeño y la satisfacción social del acto es directa. La primera tiene que acaecer correctamente (hacerse, cumplirse, ser feliz) para que la segunda también suceda felizmente. Un cuidado performativamente feliz, ya no sólo para satisfacer la enunciación de lo que se dice frente a lo que sucede, sino porque esta satisfacción tiene que ver con las formas de vida de las personas y cómo se injiere en ellas en su sustentabilidad, tiene que tener correctas apelaciones y correctas ejecuciones. Si el hacer se cumple de manera correcta se asume que también la satisfacción del acto. Por las mismas razones, el cuidado performativamente infeliz, ya sea como nos advierte en sus fases J. Tronto (2013), puede fallar en la competencia de los agentes, en la organización de los procedimientos, en la atención a las reacciones o incluso en la manera en que conecta inter pares o estar juntos. El cuidado performativamente infeliz, el que no cumple, se asume que hace de manera incorrecta, y por ello no hay una satisfacción del acto. Esto es también un saber incorporado. Cuando cuidamos sabemos que las cosas pueden salir infelizmente mal. Las profesiones tienen sus criterios y entrenan sus advertencias en medio de los procesos para reaccionar a esta infelicidad performativa. Pero también en los hábitos y en la vida cotidiana hay olfatos, intuiciones, actividades de respuesta en la emergencia (en los dos sentidos de la palabra: como algo que aparece y algo que es urgente) que sopesan la infelicidad performativa. Estas incorporaciones también están en los proyectos y talleres.

No hay que asustarse. Incluso en contextos de violencia extrema (como recuerda A.M.Ochoa, 2003), hay saberes, negociaciones, advertencias, conocimientos de causa y también ingenios que avizoran la infelicidad performativa del cuidado, sopesando el contexto social frente al procedimiento a veces de manera inmediata. Ahora bien, pasando por todas las advertencias y reacciones, el cuidado resulta infeliz, el proyecto fue un fracaso y ni siquiera se hicieron verosímiles las contaminaciones afectivas que se anhelaban o sus formas relacionales no fueron productoras de experiencia, entonces opera una circunstancia fundamental: las responsabilidades no se pueden abandonar. Virginia Held (2006) diría que las responsabilidades no se abandonan nunca. Estoy de acuerdo con ella. Más aún, frente a la infelicidad opera un *impasse* ante la responsabilidad. ¿Cómo lidiar con el fracaso? Un elemento es asumir que los procesos acaban cuando acaban, eso significa que las dinámicas

de las relaciones interpersonales, vía el diálogo colectivo, generan una agenda de reflexiones que la iniciativa tiene que atender. Habría entonces también que entrenarse en integrar críticamente los afectos reactivos que surgen de los procesos. La insatisfacción está a la orden del día. No habría incluso vida sin que ésta se manifieste. En las fases de “Recibiendo el Cuidado” y “Cuidando con” es donde aparecen estos entrenamientos de respuesta y reflexión crítica. Es de recalcar que, precisamente desde la perspectiva de los haceres extradisciplinarios, en la iteración aparece la infelicidad del performativo y trae consigo afectos reactivos, problemáticos y confusos que atender. Además de mucho cansancio. Más aún, es de reconocer que el tránsito por la infelicidad y la frustración es parte íntegra de la experiencia. La vida y los cuerpos aprenden de sí mismos. El enfrentamiento crítico con la infelicidad performativa permite producir aprendizajes y conocimientos de causa relevantes. El error es éticamente importante. Aunque hay que encargarse de las consecuencias y sus angustias.

M. Hamington considera que la acción de cuidar, que incluye una noción de eficacia percibida, reconoce que la cuestión de lo que constituye “buen” cuidado (feliz) y un “mal” cuidado (infeliz) sigue siendo un tema de discusión análogo a la de los principios. Que alguien tenga unos principios que regulan su vida, no quiere decir que estos sean buenos o pertinentes en todas las situaciones o para todas las personas (Hamington, 2010; pág.6). Los conocimientos, los aprendizajes de las iteraciones, los saberes incorporados, como también los saberes disciplinares, como bien pueden ser las costumbres, vienen a ser criterios en los cuales se fundan los principios que definen la percepción de la eficacia. Si un cuidado es asumido feliz o infelizmente tiene todo que ver con la discusión de la percepción de eficacia. La percepción de eficacia no sólo evalúa desde las reacciones, también desde los procedimientos y las competencias. Manifiesta M. Hamington:

Me gustaría ofrecer una nota acerca de la evaluación del cuidado. Los performances tienen lugar en un mundo social y así se observan. Aunque a través de la experiencia y la práctica a menudo se tiene una buena idea si el performance sea bueno, no siempre puede ser el mejor juez. Del mismo modo, el público puede no tener la experiencia y habilidades de observación para reconocer un buen performance del cuidado. Comprender el funcionamiento del cuidado requiere una negociación entre la empatía individual, la intención sobre [el hacer mismo] y reflexiones sobre lo que constituye un cuidado de calidad. Al definir los elementos del cuidado en los años 1990, Tronto incluyó la "competencia" como un elemento porque “con la intención de brindar cuidado, incluso aceptando la responsabilidad por ello, pero luego no proporcionar un buen cuidado, significa que al final la necesidad no se cumple”. Una persona que sinceramente cree que está cuidando puede ser paternalista, o asfixiante, o simplemente ineficaz. En este contexto, la comunidad puede proporcionar recursos para la reflexión (Hamington, 2010; pág.5. Traducción propia).

La consideración acerca de un cuidado feliz o infeliz, bueno o malo, pertinente o impertinente es una extensa discusión ética y social. Que, como performance, no se puede anticipar: sino que se puede dar cuenta del hacer cuando el hecho acontece. Si la percepción de eficacia es una construcción social, un acuerdo de principios del cual también hay que

encargarse por medio del diálogo, entonces la conexión directa del cumplimiento del desempeño y la satisfacción del acto es su resultado. Un resultado que, siguiendo a J. Tronto, encuentra su sustento en la noción de competencia. Un performance de cuidado feliz, donde el cumplimiento del desempeño lleva de manera directa a la satisfacción del acto, es construido en gran parte porque hay una percepción de la eficacia que, como principio, confía en la competencia del agente para llevar a cabo el desempeño de antemano a que él performance acontezca.

Es precisamente en este punto que confío en que también hay performativos felizmente infelices en las prácticas de cuidado. Claro está que estos no son aquellos por los cuales no se cumple el cuidado. Su felicidad consiste en que el cuidado se cumple. Hay, en efecto, un pertinente cuidado. Incluso, éticamente apreciable. Pero cumplen el cuidado de manera, si se quiere, infeliz. O sea, cuando el cumplimiento del desempeño lleva de manera indirecta a la satisfacción del acto, ya que se ejecuta por medio de (in)competencias. Los cuidados felizmente infelices son aquellos que tienen que ver con la experimentación artística, pero no se reducen a esta<sup>78</sup>. Son aquellos que instauran la liminalidad, la ambigüedad, las irreverencias, a la hora de operar experiencias colectivas que se encargan de la vida. Y es en medio de estas desorganizaciones propuestas por la forma relacional experimentada que algo de diversión aparece más allá del cuidado habitual. Se moviliza así la hegemonía de roles que adscriben los sujetos y también las maneras por las cuales se debe cuidar. Lo que conlleva también a hacer irreverentes los mismos resultados efectivos de cuidado.

Los bordados arpilleros de la Vicaría de la Solidaridad, de Mampuján y de MOVICE, como prácticas, como performance de las mujeres, están contruidos a partir de una percepción de eficacia fundada en una serie de intuiciones aprendidas por las iteraciones del acto. Cuando las mujeres bordan, conversan. Y conversar, dando forma material al bordado, potencialmente permite una reflexión integrada sobre sus relatos, por lo tanto, sobre sus memorias y sobre sus duelos. Como performance, el acto de bordar arpilleras es también un acto de cuidado. Un cuidado acerca de la memoria, de la construcción colectiva del dolor y de la representación

---

<sup>78</sup> Los terapeutas Gianfranco Cecchin, Gerry Lane, y Wendel Ray (2002) proponen la irreverencia en este asunto. La práctica terapéutica se encuentra no sólo disciplinariamente regulada, sino también éticamente. Ciertas acciones o recomendaciones son “posibles” de ser hechas de acuerdo a marcos teóricos y metodológicos de intervención como de la interpretación del caso y su contexto social. Estos “posibles”, como performances, son reiterados al punto de agotarse cierta expectativa en casos que no se acomodan a la interpretación del terapeuta. En esta circunstancia los autores proponen el ingenio: reaccionar de manera irreverente al caso y a la persona, e incluso llegar a recomendar “mal”. Esto no quiere decir sin encargarse del cuidado ante el paciente. Sino de manera que lo que instruye sea algo que no sea esperado. Pero supervisando y atendiendo que estas series de indicaciones no le hagan daño al paciente ni a sus congéneres. El terapeuta no se hace incompetente ante la situación. Ingenia una salida irreverente. Por lo que la manera en que opera podría entenderse como una (in)competencia: organizar una serie de dispositivos de tal manera inusitada para producir reacciones inesperadas, pero que son acordes con los protocolos y orientaciones performativas del cuidado. Agradezco a Fausto Lamont esta indicación.

pública. No argumentaré aquí que este acto de bordado las sana. No he elaborado las herramientas conceptuales e históricas que permitan hacer esa argumentación. Pero, lo que sí puedo decir es que por medio de estos actos de bordado se encargan de sus vidas. Se cuidan en este acto como pares. Los bordados arpilleros son un performance de cuidado felizmente infeliz. ¿Por qué? Porque no es evidente que relatar y bordar cuide, y que además la memoria deba ser cuidada. Porque este performance experimental no sólo ingenia nuevas maneras de cuidar colectivamente, sino que indica y da visibilidad a cuidados que deben ser atendidos a partir de activar la capacidad específica de lo sensible, en el marco de proyectos y talleres. A mi modo de ver, esto es lo que cuida la experimentación artística.

El cuidado feliz plantea que el desempeño lleve a satisfacción. El movimiento donde la dirección de uno a otro es directa requiere de una serie de prácticas, instauradas en las percepciones, eficacias y principios socialmente construidos, en los que se haga evidente. Generalmente las fundadas en los hábitos instaurados, las costumbres o las disciplinas. La iteración de estas prácticas aparece en la lógica evidente de esfuerzo + actuación + resultados + satisfacción, donde la condición es la confianza en la competencia y el desempeño del agente para llevar a cabo este camino performativo. Todos los elementos corporales, afectivos, de procedimiento, de esfuerzo, de ejecución, de actividad, de práctica, de haceres, de percepción, de principios, de concatenación de fases de cuidado, de dirección, de relación entre proveedor y receptor, de tiempos, espacios y expectativas son los que se experimentan en las prácticas artísticas vinculadas a procesos sociales. Se incluyen haceres irreverentes, ya sea porque no se habían podido integrar al cuidado, o porque aparecen como extraños o raros, o porque de plano parecen incorrectos. Al insertar los haceres irreverentes aparece la ambigüedad, el ingenio, la recursividad y las maneras experimentales (si se quiere, también juguetonas) en las que las relaciones que producen cuidado entre inter-pares acontezcan.

Claro que al experimentar de esta manera también se disponen los principios y percepciones de eficacia. Estos no pueden quedar estabilizados. Son contaminados por las prácticas artísticas. Más aún, porque los haceres irreverentes instalan el vértigo, propio de las experiencias liminales, en que no sabemos con claridad qué formas relacionales se terminen produciendo y cómo operen en términos de cuidado. Esto sopesa, cómo concibe B. Kershaw (1992), incorporar (*embodied*) la ambigüedad también a los resultados. Si vamos a experimentar artísticamente con las relaciones sociales, desde la perspectiva del cuidado, se tiene entonces que saber que este vértigo existe y afecta. Y que este vértigo es algo que también debe ser colectiva y dialógicamente construido. La confianza inter-pares en el “trabajando en medio de” se hace fundamental. También cómo integrar el error. A mi modo de ver, no es que por hacer cosas irreverentes en momentos apropiados se cometan más errores. Las mismas lógicas evidentes también cometen errores y, a veces, instauran complicadas narrativas redentoras. El errar es como la vida misma. Lo que es cierto, es que las lógicas

evidentes y las competencias explícitas de cuidado tienen sopesados socialmente sus criterios, maneras y reacciones ante los errores, atadas a los principios sociales. Lo que nos toca éticamente hacer en el marco de los cuidados felizmente infelices es incluir dentro de la fase “Cuidado con” de manera más radical la conversación, no sólo de las expectativas, sino de los criterios de reacción sensible y juguetones que le hacen justicia a la práctica cuando aparezca el error. Ejercitarse en el “ojo avizor”.

La lógica esfuerzo + actuación + resultados + satisfacción aparece de forma no tan evidente en el cuidado felizmente infeliz. La propuesta de performance del cuidado felizmente infeliz es, entonces, una reacción crítica a las virtudes de las narrativas redentoras, a la vez que una integración a las potencialidades de la experimentación artística. Estas prácticas se encargan de las vidas de las personas y sus necesidades (emocionales, políticas, solidarias, ecológicas, etcétera.). La práctica hace el cuidado. Incluso aparecen cuidados que no se habían identificado y otras maneras de manejar los esfuerzos (también menos cansados).



**[ Dosis. Feliz cuidado.**

Un cuidado feliz, desde el conjunto de prácticas analizadas, refiere a una serie de maneras que son pertinentes pero que son irreverentes a las demandas morales o ya normalizadas. Pero que el cuidado sí se efectúa. Son reflexivas y jocosas por lo que las propuestas afectivas pasan por la experiencia del juego y la creación de acciones inusitadas sin abandonar la condición de encargarse de cuidar. ]



## **Coraje**

El filósofo Milton Mayeroff (1971) anticipó el reto de las acciones de cuidado al incluir “el coraje” entre la lista de los principales ingredientes de cuidado: “... No tengo ninguna garantía de que [las prácticas de cuidado] terminarán o en qué situaciones desconocidas se harán o cómo me encontraré a mí mismo en ellas. La seguridad a partir de puntos de referencia familiares se ha ido y no puedo anticipar plenamente quién voy a ser o quién se convertirá en mi interlocutor” (Mayeroff, 1971; pág. 27). Pareciera que M. Mayeroff estuviera hablando de insistencias extradisciplinarias que buscan hacer de la vida algo posible. Frente a las ambigüedades y temores, vértigos y problemas a los que se enfrentan las prácticas de cuidado, las prácticas artísticas y los procesos sociales, el coraje es el afecto que nos impulsa a seguir adelante. Tal vez por ello resultamos tan testarudos, tan *willful* diría Sara Ahmed (2014). No perdemos nuestras persistencias.







Imagen# 4. Interior del Bus-Museo donde se hizo la instalación. Archivo Suzanne Lacy (1999).

**ZONA DE LAS PESQUISAS.  
*La Piel de la Memoria. Barrio Antioquia:  
Pasado, Presente y Futuro* (Medellín,  
1996-2011)**

Comunidad barrio Trinidad. Cordial saludo. Yo como niño del Barrio Trinidad espero que la paz mejore. Los niños quieren la paz en este barrio, quieren la alegría y nosotros queremos la tolerancia. Queremos que haya amor, respeto y que haya amistad y que no haya violencia sino amor. Atentamente Yury y Yurany Andrea.

¡Uy! en un lugar vivo del planeta y del barrio. Barrio Antioquia surtidores de vida a otros barrios, surtidores de sueños a la juventud ¡Pilas! Con ese barrio que es de ustedes y recuerden que de las grandes batallas nacen los mejores héroes, y la batalla contra la tristeza no es cualquier cosa. ¡Pilas! Con las familias, con los niños, con los jóvenes, pilas con ustedes mismos y hagan de todos sus recuerdos memorables verdaderos testimonios de vida, procuren que sean buenos recuerdos. Listo.

Hola amigo o amiga. Quisiera que este museo ayude a recordar y que esos recuerdos sean regalados a las nuevas generaciones. Que a partir del recuerdo podamos perdonar, llorar juntos, darnos la mano, abrazarnos e imaginar y vivir una vida un poco más tranquila, más hermanada.

Me dicen que diga algo sobre lo que quiero que sea el barrio, yo me pregunto ¿que si con sólo querer se puede conseguir algo? y me digo: ¿cuántas madres no lo han querido? ¿Cuántas hermanas aún lo están queriendo? ¿Cuántos abuelos hoy lloran por lo que quisieron y no fue? No es querer, es hacer hoy, mañana y todos los días; no es congregar hoy la gente alrededor de un recuerdo. Es dejarla reunida alrededor de una idea, de algo que se pueda realizar todos los días, el proporcionar a los muchachos y a los niños algo en qué entretener un tiempo que no saben qué hacer con él. Cómo decía mi abuela: si ocio te causa tedio el trabajo es un buen remedio.

Cartas a un lector anónimo del Bus-Museo *La Piel de la Memoria*, junio 1999. Barrio Trinidad -Barrio Antioquia, Medellín. Mauricio Hoyos. *La Piel de la Memoria. Barrio Antioquia: Pasado, Presente y Futuro* (2001a:83).

## I. La iniciativa **LA PIEL DE LA MEMORIA**

*La Piel de la Memoria* intentó responder a la discontinuidad y el vacío que preocupa al presente del Barrio Antioquia a través del arte, el ritual y la conmemoración comunitaria.

Pilar Riaño. *Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, Arte Público y conmemoración* (2003:9).

Conocí muchas ciudades de Medellín a finales de los años noventa y comienzos del 2000. La de la fiesta, la de la cultura, la de los coloquios de animación sociocultural<sup>79</sup> que continuamente organizaban las Organizaciones No Gubernamentales (ONG) de la ciudad y que eran de los ejes metodológicos que más enriquecían la relación entre arte, cultura y política. Conocí sociólogos, gestores y activistas. Ellos me presentaron una ciudad. La ciudad de las películas *Rodrigo D No Futuro* (1990), *La Vendedora de Rosas* (1998)<sup>80</sup>, y *La Virgen de Los Sicarios* (1999). La ciudad de los escritores Fernando Vallejo y Héctor Abad Faciolince. La ciudad de jóvenes pandilleros, reclutados por las milicias urbanas para ser la carne de cañón de sus disputas territoriales. Coches bomba, atentados, asaltos y masacres en que los hombres jóvenes y pobres, en su gran mayoría de mi edad, eran asesinados. También la fuerte represión y el asesinato a líderes comunitarios y académicos, además del control de zonas de comercio y el tráfico de drogas. La ciudad cuyas fachadas intentaba cambiar el alcalde Sergio Fajardo (en ejercicio del 2004-2007), en conjunto con activistas y ONGs, a través del programa *Medellín: La más educada*,<sup>81</sup> al tiempo que buscaba la generación de espacios públicos de mayor acceso y gentrificación (como parques, bibliotecas, museos y hospitales), la transformación de los comportamientos ciudadanos, y la pacificación de las calles a través de negociaciones con los grupos armados. Ha habido mucho empeño en Medellín. En este Medellín surgió el proyecto *La Piel de la Memoria*.

Organizados en bandas juveniles, organizaciones delincuenciales, milicias urbanas y en las redes del narcotráfico principalmente, los jóvenes de Barrio Trinidad, entre otros barrios, fueron

---

<sup>79</sup> La Animación Cultural es otro performance cultural de arte vinculado al deporte y al trabajo social de vertiente francesa. Consiste en una perspectiva de trabajo social que fundamenta su desempeño en la articulación de prácticas artísticas y deportivas, en vez de abordajes psicoanalíticos, como metodología en la labor con colectividades en crisis: jóvenes, prisioneros, etcétera. Busca por medio de la expresión artística y el desarrollo de proyectos colectivos (obras de teatro, juegos, partidos) de elaborar los problemas personales y colectivos. Conocí la labor de animación sociocultural en Medellín aproximadamente en el 2002, convocaban acciones de mimos, grafiti, teatro callejero, futbol y talleres de manualidades con diversas comunas de bajos estratos de la ciudad. Estas labores estaban soportadas por diversos coloquios y talleres de diversas instituciones públicas (Universidad de Antioquia, Comfenalco, entre otras).

<sup>80</sup> Para ver las películas de Victor Gaviria se puede consultar: *Rodrigo D No Futuro*: <https://www.youtube.com/watch?v=cyUVLzbFNUs> *La Vendedora de Rosas*: <https://www.youtube.com/watch?v=P6KvDMJzq4w>

<sup>81</sup> Medellín es ahora muy conocida por su modelo particular de urbanización. Lo que se conoce como modelo Medellín, réplica del modelo Barcelona, consiste en generar equipamientos urbanos para socializar los espacios públicos (Escobar, 2011).

tildados como los artífices del terror, en especial entre 1989 y 1993, cuando Medellín fue escenario de una de las más crueles violencias vividas en Colombia (Hoyos, 2001a). Estos jóvenes fueron los cuerpos continuamente asesinados en la ciudad. Además de ser constantemente estigmatizados por los imaginarios de violencia del país, estos jóvenes, en su mayoría hombres de estratos socioeconómicos bajos, vivían como *sicarios*. Eran los cuerpos armados de espirales complejas de delincuencia y venganza; ser filial a alguien, pertenecer a algo, implicaba vengar su futuro asesinato. Era un compromiso. A mediados de los noventa, esta dinámica llegó en Medellín a niveles de catástrofe social. Había que hacer algo al respecto.

En la revisión etnográfica y estadística que realizó el historiador y trabajador social Mauricio Hoyos sobre *La Piel de la Memoria*<sup>82</sup> entre 1999 y 2001, se indica que el proyecto nació como un “elemento de apoyo a un pacto de no-agresión entre los combos, grupos de jóvenes armados del Barrio Antioquia o Barrio Trinidad que mantenían en vilo la vida social de sus pobladores” (Hoyos, 2001a:13). En mayo de 1997, la Corporación Presencia Colombo-Suiza (donde trabaja Jorge Humberto García) y la Corporación Región (donde trabajaba Juan Fernando Vélez y María Teresa Giraldo), contratados por la Oficina de Asesoría de Paz y Convivencia del municipio de Medellín (creado por la administración en la presidencia de César Gaviria), realizaron el proyecto *Historia de Barrio*, que luego continuó de otra manera y otros objetivos con los Talleres de Memoria impartidos por Pilar Riaño desde 1997, convocados por Corporación Región y con el apoyo de P.Riaño, a partir de su investigación doctoral en Antropología Social para la Universidad de Columbia Británica en Canadá. Esta investigación consistía en una experiencia puntual de recuperación de la historia del barrio que permitiera a los participantes, la gran mayoría vinculados directamente con los conflictos, conocer su pasado y reconstruirlo colectivamente con los relatos individuales que contenían informaciones comunes sobre momentos coyunturales de la vida en común. La iniciativa del año 1997 apareció, gracias a una inquietud puntual, como recuerda Jorge García (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Jorge Humberto García): los jóvenes agrupados en combos armados no sabían ni reconocían las raíces de los conflictos de los cuales eran protagonistas armados. Aunque se trabajara intensamente en procesos de convivencia pacífica en diversos proyectos,

---

<sup>82</sup> El proyecto *La Piel de la Memoria* ha sido profundamente documentado y se cuenta con múltiples trabajos reflexivos sobre la dinámica y el método de trabajo. Principalmente se puede consultar: *La Piel de la Memoria. Barrio Antioquia: Pasado, Presente y Futuro* de Mauricio Hoyos Agudelo (2001); *Arte, Memoria y Violencia: Reflexiones sobre la Ciudad* de Pilar Riaño, Suzanne Lacy y Olga Agudelo (2003); *Encuentros Artísticos con el Dolor, las Memorias y las Violencias* de Pilar Riaño (2005). Todos estos textos se encuentran en internet. Estos son los documentos más generales que analizan la experiencia. En archivos hay múltiples informaciones extra. El documental del proceso se puede ver en: <http://www.youtube.com/watch?v=okA5z12ITpg> Se realizó en el año 2003, por solicitud de Pilar Riaño y Suzanne Lacy, con material de archivo del proceso del año 1999. Se realiza en inglés para presentarse ante un público angloparlante en los Estados Unidos y Canadá. En la web de Lacy hay otra versión de este vídeo: <http://www.suzannelacy.com/skin-of-memory/> Desde el año 2000, Suzanne Lacy y Pilar Riaño han realizado múltiples exposiciones, conferencias y charlas públicas acerca de este proceso.

los jóvenes sólo vivían momentáneamente en paz. Los pactos de no-agresión, promovidos desde la administración pública de la ciudad por medio de intervenciones de convivencia, se anulaban constantemente a pesar de los esfuerzos institucionales. Se esperaba que en mayo de 1997 esta experiencia de *Historia de Barrio y Talleres de Memoria* “reconstruyera el tejido social, reconociendo los fundamentos de las agresiones y conflictos, y desde allí promoviera la elaboración de los duelos que la gran mayoría de sus habitantes nunca habían logrado realizar” (Hoyos, 2001a:14). En el proyecto, un equipo multidisciplinario entre antropología, artes, historia, y trabajo social, trabajó con líderes comunitarios del Barrio Antioquia en un proceso que incluyó formación pedagógica y artística, difusión, producción y colaboración. Desde el año 1997, “se hicieron tres talleres del recuerdo con veinticinco sesiones grupales en las que participaron cerca de cien personas del Barrio Antioquia. Estos talleres terminaron en la construcción de anécdotas, música, fotografías y un *Anecdotario*<sup>83</sup>” (Riaño, 2003:9). La base institucional de esta iniciativa, como la articulación entre organizaciones, tiene la base de la responsabilidad contractual que Presencia Colombo-Suiza asumió frente a la Presidencia de la República y los programas estatales de juventud bajo la dirección de de Lucía González. Presencia Colombo-Suiza, quienes desde mediados de 1996 habían adelantado esfuerzos de cuidado y generación de procesos de pactos de no-agresión, convoca a Corporación Región y le provee de las condiciones laborales para que inserten en Barrio Antioquia diversas iniciativas culturales. Pilar Riaño, quién ya se había integrado como cómplice de las reflexiones de Corporación Región, propone para este ejercicio de proyecto de intervención social la memoria como eje rector. En conversación con Lucía González en el verano del 2016 me comentó que después de trabajar en diversas iniciativas privadas su compromiso la llevó a encarar los conflictos en Barrio Antioquia. Durante sus 5 años de labores, donde *La Piel de la Memoria* fue uno de tantos ejercicios de cuidado propuestos, llegó a generar plataformas de empoderamiento social de más de 120 jóvenes vinculados a las rencillas por medio de empoderamiento laboral y gestión de pactos de no-agresión. Para L.González la intención de generar programas transversales e interinstitucionales era una estrategia para consolidar diversos frentes ante la apatía y la imposibilidad de gestación de acuerdos duraderos. En sus

---

<sup>83</sup> El *Anecdotario* fue un ejercicio de crónica, producto de los talleres de memoria en 1997 coordinados por Pilar Riaño. El desarrollo de los temas que se propusieron inicialmente, tenían que ver con la reconstrucción de las historias personales de los participantes, en especial, con sus recuerdos más dolorosos. Se planteaba que era la mejor manera de elaborar duelos, que no se habían elaborado, duelos de seres queridos, por efecto del accionar de los combos u otras razones, pérdida de estatus social en el barrio, desconfianza entre vecinos y amigos, especialmente. Esto llevó a horas de relatos que, además de expresar una situación personal, fueron tejiendo una historia del barrio y de la ciudad, vista por sus actores principales (Hoyos, 2001a). Se trabajó el Barrio de modo histórico bajo los temas de Los inicios; El Decreto 517 de 1951: zona de tolerancia; La violencia de los años 50; Vida comunitaria; Personajes del barrio; Fiestas, celebraciones y bares; Educación; Vida religiosa; Organización comunitaria y liderazgo; Espantos que espantan; Tiempos difíciles; Tiempos de cambio y paz. Las organizaciones reprodujeron en fotocopias el documento y lo repartieron en el Barrio. Este documento fue la base para la obra de teatro que se produjo dentro de *La Piel de la Memoria* en el año 1999.

palabras: “Sólo una experiencia integral lograría contagiar una verdadera sensación de comunidad en medio de la violencia diaria”.

Desde el año 1998, Riaño se rehúsa a entender la rutina de la violencia y del terror como un comportamiento inherente a la identidad de las personas. Una discusión particular de Riaño acerca de algunas opiniones de Michael Taussig sobre la cotidianidad de la violencia. Ella niega considerar el terror como usual: “esta conceptualización genera indiferencia, sufrimiento individual, victimiza, y niega la agencia de los sujetos” (Riaño, 1997: 3). Bajo esta concepción, promueve *Talleres de Memoria* como una estrategia de identificación de las raíces de los conflictos, para mostrar que son construidos por las personas y que se asume una percepción de que son inherentes a la vida social. Por ello, Riaño decide estudiar las enunciaciones del pasado, las palabras emocionales, las posiciones de las personas, los significados de los lugares, como activos socialmente en los actos de violencia. Como promotores, como receptores, como movilizadores, como sufrientes, como habitantes, como negadores, como recordadores. En ese sentido, discutir críticamente la visibilización pública del joven, hombre y pobre, como generador inevitable de conflicto y las actividades criminales en la ciudad de Medellín. Y de esta manera, des-instalar las concepciones de intervención social como “emplear a los jóvenes”, como si la raíz del conflicto fuera el trabajo y la capacitación, aunque esta dimensión tiene mucho que ver, al entender las coyunturas personales, las solidaridades, las emociones y las expectativas de supervivencia históricamente configuradas en la vida marginal. Para Riaño, promover la memoria es promover estas disyuntivas: “La memoria es dinámica, es una fuerza poderosa, a la vez que plural, conflictiva y un terreno de disputa”. (Riaño, 1997:3)

El proyecto de arte público *La Piel de la Memoria. Barrio Antioquia: Pasado, Presente y Futuro* se construyó desde el año 1998 como una iniciativa que continuará la labor de *Talleres de Memoria* (1997) a partir de la comprensión de las dinámicas de la memoria histórica de los *pobladores*, como Riaño nombra a los habitantes de Barrio Antioquia (Riaño, 1998 y 2006). Se buscó movilizar la experiencia de la antropología del recuerdo y el olvido (Riaño, 2006) como una actividad que hiciera una presencia pública en las calles del Barrio, y que vinculara a más personas que los que hacían parte de los talleres de memoria del año 1997. Que la dinámica se extendiera. Con esta actividad se postula la posibilidad de disponer un reconocimiento público de los duelos truncados, aliviar el dolor y exorcizar los recuerdos ingratos de los habitantes del Barrio Trinidad que se han generado desde hace más de cincuenta años de conflictos armados (Hoyos, 2001a). Manifestaba Hoyos:

Se esperaba fortalecer el clima de convivencia barrial entre sus habitantes, a través de estrategias relacionadas con la recuperación de la historia individual y colectiva y su expresión artística que tienen como propósito mejorar las relaciones entre vecinos, elevar el nivel de vida de los pobladores por medio de su cualificación para la inserción laboral, y superar el clima de impunidad en que se desenvuelven, para permitir que la vida fluya sin temores, aunque existan diferencias, para que tengan sentido de humanidad y para que pacten la paz, fueron los

propósitos de este proyecto. Evitar el congelamiento del odio que se perpetúa como único referente que alimentan la venganza y la inmovilidad. La clave aquí es cómo el recordar puede permitir la elaboración creativa, cómo el pasado puede utilizarse para transformar. (Hoyos, 2001a: 14)

Muchas expectativas tuvo el proyecto. Tenía que generar las compensaciones necesarias para la elaboración del duelo truncado de una comunidad. Desde la insistencia de Pilar Riaño, se seleccionó la memoria como eje de trabajo. Un eje extraño para el momento histórico. No sólo porque no había tantas iniciativas públicas como hoy que tomarán a la memoria como una dimensión primordial de las relaciones sociales para ese entonces, como tampoco se reconocía que las personas de Barrio Trinidad eran susceptibles de promover memoria. Recuerda Riaño (2006), que los agentes políticos de la ciudad los llamaban unos “desmemoriados”, sobretodo a los jóvenes. La insistencia en la memoria por parte de Riaño no sólo estaba orientada a generar una labor social sino en producir las condiciones etnográficas de su disertación doctoral.<sup>84</sup> Riaño entendió, de manera retrospectiva, a la memoria como un ritual: “El papel de la memoria, los rituales del arte como motores de la elaboración del duelo colectivo y particularmente como dispositivos de reconstrucción de las confianzas en los lazos sociales. El modo en que las respuestas culturales e intervención social a través del arte, la memoria y la cultura pueden cuestionar las separaciones tajantes entre representación y experiencia de aquellas construcciones binarias, como víctima-victimario, que no dan cuenta de las complejidades y contradicciones desde las que se viven las violencias” (Riaño, 2003:11). La movilización ritual de la elaboración de la memoria y el duelo era potencialmente realizable, al modo de ver de Riaño, si se instauraba desde un mecanismo artístico. Esta ecuación sería el sustrato por el cual se le daría legitimidad institucional a la iniciativa, pertinencia ante los pobladores, y se administrarían sus condiciones de posibilidad.

El proyecto lo coordinaron y apoyaron cuatro instituciones: Secretaría de Educación y Cultura del Municipio de Medellín (Ángela Velázquez, como agente), Caja de Compensación Familiar-Comfenalco (como agente, William Álvarez), Corporación Presencia Colombo Suiza (como agente, Jorge Humberto García), y Corporación Región (como agente, Juan Fernando Vélez aunque toda la organización participó de manera activa en la gestión y promoción). Además, la Cámara de Comercio de Medellín y la Oficina de Asesoría de Paz y Convivencia, a través de Presencia Colombo Suiza, “aportaron recursos económicos importantes para la ejecución de los eventos programados” (Hoyos, 2001a:15), como también lo haría la Secretaría de Educación. Todos bajo la dirección e investigación de Pilar Riaño, la dirección artística de

---

<sup>84</sup> La investigación de Pilar Riaño busca documentar las memorias de los pobladores de Medellín por medio de la etnografía, para encontrar las vías complejas y plurales en las cuales se ha sentido la violencia, cómo afectan las vidas y las maneras en que se reflexiona sobre los contextos sociales específicos de Medellín (Riaño, 1997 y 2006).

Suzanne Lacy, la coordinación y producción de Mauricio Hoyos, el diseño técnico de Victoria Eugenia Ramírez y la asesoría visual de Raúl Cabra (en algunos momentos). Colaboraron antropólogos, como Amparo Sánchez y Lourdes Franco. Todos profesionales y miembros del sector social y académico de la ciudad. Hubo también otra diversidad de aportes en especie y trabajo que, aunque no fueron cuantificados, alimentaron la articulación, como las labores de la “Junta de Acción Comunal del barrio Trinidad Comuna 15 de Medellín, la sede del Programa Vida Para Todos del Municipio de Medellín, la Gerencia Social de la zona Suroccidental, el Comité Interinstitucional del Barrio Trinidad, el Liceo Benjamín Herrera, las escuelas Santísima Trinidad y Paraguay, los preescolares del Barrio Trinidad y la Parroquia de Barrio Trinidad” (Hoyos, 2001a:15).

El Grupo Dinamizador, el equipo de personas del Barrio que realizaron *La Piel de la Memoria* (en otras palabras, los “beneficiarios directos de la intervención”<sup>85</sup>) fue variado. Todos eran habitantes del barrio, de diversas edades, que no contaban con grados altos de escolaridad o profesión. La mayoría de los jóvenes estaba en la secundaria. Los mayores, o no habían terminado la secundaria o cursaban carreras técnicas en secretariado. En el equipo se encontraban Luz Adriana Arcila (30 años en 1999), Sandra Zapata (30), Fabiola Arango, Dora Alba Franco, Lina Jaramillo, José Jaramillo, Yuri Jiménez (14), Jenny Jiménez (15), Kelly Lozano, Luz Elena Montoya, Milena Medina, Irma (Mima) Piedrahita (16), Diana Quintana, Janeth Eusse, María E. Rendón, César Elioth Ethan Orrego (17), Nancy Ruiz (16), Marleny Torres, Gladis Franco, Camilo Cárdenas, Sebastián Vargas (16), entre otros. Diecisiete mujeres, la mayoría adolescentes, de un grupo de veinte personas. Cada una de estas personas trabajó como parte integral del proyecto, durante el año de planeación, en diversos talleres, gestiones y actividades. Fueron interlocutores directos y tuvieron agencia, capacidad de decisión y de acción.

Los objetivos del proyecto fueron puntuales desde el comienzo, recapitulados desde *Talleres de Memoria* (1997), Riaño los manifiesta así:

---

<sup>85</sup> La noción de “beneficiario directo” tiene hondas implicaciones en el trabajo social (Mosquera, 2011). Se refiere a las personas, vinculadas a los conflictos y problemáticas, por quienes se hace una intervención en primera persona. O sea, se les hace partícipe de una serie de técnicas y ejercicios de orden reflexivo y de capacitación (laboral, manutención, de valores y comportamientos cívicos) por medio de actividades y proyectos. Son quienes participan de los talleres, los que realizan las actividades primordiales, a veces privadas, sobre los que los gestores incitan la reflexión y la capacitación. Mientras, “beneficiario indirecto” se refiere a aquellos vinculados en relaciones filiales y personales, o también del contexto de vida de la problemática a transformar. El indirecto parte de la asunción que la transformación y empoderamiento de una persona específica contagia, muta, permea, las relaciones sociales en que esta persona se encuentra vinculada, de esta manera genera compensaciones en otras personas. Generalmente, desde la evaluación estadística de los proyectos de intervención, el beneficiario indirecto es identificado como el que asiste, el que se entera o el que de manera extensa, participa de los eventos y actividades propuestos por el proyecto. Así lo va a entender Mauricio Hoyos (2001a), cuando comprende que los beneficiarios indirectos de *La Piel de la Memoria* son las personas del Barrio que donaron objetos y asistieron al bus-museo y a la obra de teatro desarrollada por el proyecto en 1999, mientras los directos fueron aquellos que hicieron parte del Grupo Dinamizador.



- Crear a través de un proceso de arte colectivo un espacio para la reflexión acerca de la relación entre pasado, presente y futuro.
- Fortalecer los lazos sociales de la comunidad a través de: el desarrollo del arte como *neutro* para el descubrimiento de las relaciones entre los individuos, los vecinos, los ciudadanos y las organizaciones. El concepto de la activa neutralidad se desarrolló por los indígenas en Colombia y fue aplicado a la construcción del arte. Como un espacio de activación neutral. Fortalecer el equipamiento como líderes de jóvenes y mujeres.
- Ofrecer la oportunidad de comunicaciones entre personas que atraviesan condiciones similares en la ciudad, el país y el mundo. (Riaño, 2000b:2).

Los objetivos son programáticos. Tienen como esperanza incidir en los imaginarios de los flujos temporales, los lazos de solidaridad, el fortalecimiento de líderes y generar mecanismos de comunicación. Responsabilidades adscritas a una actividad artística en este caso. Pero no cualquier arte, sino uno neutral y ritual. Una “activación neutra” de la experiencia de vida. En este juego complejo de los años 1997 a 1999, la comprensión de la realidad del Barrio Antioquia, las expectativas de intervención social, las actividades de orden cultural y etnográfico, las experiencias de creación artística promocionadas por S.Lacy, como el fortalecimiento de mecanismos de vida por medio de talleres, fueron valorando, promoviendo, resaltando y realizando una concepción artística bastante particular. Una que tuviera como condición una neutralidad ante las avanzadas de violencia, que no las promoviera, que no fragmentara, sino que permitiera *encuentros* (como Riaño titula su ensayo desde 2002, varias veces publicado, donde analiza el proceso). Una concepción artística que no se promoviera a sí misma como expresión, sino que la expresión fuera útil a las responsabilidades adscritas a su ejecución social en el marco del proyecto.

*La Piel de la Memoria* se inició en junio de 1998 con una serie de talleres en que Suzanne Lacy y Pilar Riaño trabajaron con un equipo de gestores para crear una versión de una instalación—museo y una acción de celebración final del proyecto (Riaño, 2003). Luego de esto, el Grupo Dinamizador trabajó durante un año en una serie de talleres como proceso pedagógico del proyecto con Mauricio Hoyos, en la preparación de un proceso de recolección de objetos que se exhibirían en un Museo en el Barrio (Riaño, 2003). Los talleres permitieron sensibilizar a los participantes; no se trató de que ellos fueran artistas o historiadores, no se buscaron obras para la posteridad o reconstrucciones literales o episódicas de su historia. Se trataba de encontrar elementos que simbolizaran los procesos de vida que ellos percibían en el tiempo y el espacio, “de tal manera que sus pares en el barrio, y los otros habitantes de la ciudad, vieran y leyeran en el evento de arte público su propia vida, su historia y una manera de representarla” (Hoyos, 2001a:71). En este sentido, los talleres no promovían la educación artística como promotor de transformaciones sociales. No formaban artistas. Tampoco, aunque a largo plazo sí era una expectativa del proceso en general, buscaba inocular los

valores de los derechos humanos y la convivencia de manera directa. Los talleres fueron un espacio de experimentación, una especie de entrenamiento etnográfico y de reconocimiento de las propias trayectorias de vida y sus vicisitudes, en los cuales identificar objetos de memoria era un ejercicio táctico.

Desde 1998, Riaño promueve el proyecto interdisciplinar como antropología aplicada y de colaboración. La memoria fue una fuerza motora para el arte, la comunidad y la investigación —intervención social. Como una energía y una fuerza epistémica. El Grupo Dinamizador visitó algunas casas del barrio, recolectó los objetos que representan una memoria significativa, “realizaron diálogos—entrevistas con las familias acerca del significado de las historias que se evocaban por cada objeto” (Riaño, 2000:6). Esta acción desarrolla la noción de objetos mnemotécnicos, que Riaño llama “memorísticos”<sup>86</sup> y que había desarrollado antes como ejes de *Talleres de Memoria* (1997). Se le pidió al Grupo Dinamizador que “describieran como periodistas, como si fuesen arqueólogos contemporáneos los objetos, visitando casa a casa a los pobladores del Barrio” (Riaño, 2000:5). Estos diálogos son de vital importancia, porque desde allí se comienza a configurar la experiencia del recuerdo que conecta con las elaboraciones del duelo promovidas: “Estas conversaciones ayudaron a los residentes para establecer conexiones entre los objetos y los lugares del mundo material, como organizadores de la vida diaria y que establecen conexiones continuas con el pasado” (Riaño, 2000b:6). En la preparación, varios objetos fueron identificados; quinientos objetos fueron recolectados y luego trescientos fueron exhibidos en julio de 1999 en una instalación de museo de memoria localizado en un bus de uso público de la década de los cincuenta, que durante diez días recorrió todas las calles del Barrio. Los objetos fueron seleccionados por los residentes porque potenciaban memorias significativas de sus días en el barrio y la ciudad (Riaño, 2001). En la segunda parte del proyecto, dos mil cartas, escritas por los visitantes del Barrio, fueron distribuidas en cada casa por cien jóvenes. Estas cartas contenían deseos de esperanza para el futuro de los residentes del barrio escritos por aquellos que habían visto los objetos en el museo. Las cartas se entregaron en una acción que se realizó al final del proyecto, una especie de carnaval y coreografía de mimos y bicicletas, con música de chirimía (Riaño, 2001). El proyecto se basó en dos aspectos: “la riqueza verbal, de ejecución y de expresión artística de la cultura popular local, y una centralidad en las calles como espacio de socialización, circulación e interacción” (Riaño, 2000b: 5). Es por ello que el Bus—Museo debía poder

---

<sup>86</sup> Prefiero llamar a los objetos del Bus-Museo como mnemotécnicos más que memorísticos. Cada objeto, coloquial, local, personal o popular se recolectaba y se transformaba (en su uso por parte del proyecto) en uno mnemotécnico. No porque no produzcan en su agenciamiento relatos y experiencias de pasado en el presente (memoria). Sino, que me interesa recalcar la capacidad técnica, de uso deliberado para procesos de lo social, en tanto superficie inter-temporal de los objetos en el transcurso de sus vidas sociales (Appadurai, 1990). Es una manera de diferenciar estos objetos específicos en Barrio Antioquia de los que se usan en el arte contemporáneo para concebir esculturas en relación a la memoria. Ver más adelante.

moveirse por el espacio, atendiendo que los límites simbólicos de los grupos armados no permitían una movilidad por el Barrio Antioquia. A través de este mecanismo, se buscaba generar un espacio en el presente que activara procesos de duelo colectivos e individuales, y que permitiera a los individuos visualizar un futuro a partir de principios de coexistencia pacífica y reconciliación, así como producir sentidos innovadores de identidad y pertenencia (Riaño, 2000b).

Las nociones de “la elaboración del duelo colectivo” y “dispositivos de reconstrucción de las confianzas en los lazos sociales” son los dos elementos que en los relatos y los textos para la construcción de la iniciativa, para su evaluación y divulgación, construyen una narrativa redentora. Están detrás de los objetivos cívicos que el proyecto pretende alcanzar. En varias conversaciones que tuve con Pilar Riaño, ella fue crítica con estas dos nociones. Claro que se propuso que *La Piel de la Memoria* fuera una iniciativa cívica que tratara y promoviera experiencias calificadas bajo este régimen de discurso. Que las hiciera aprehensibles. Precisamente porque lo que estaba detrás eran las dinámicas densas y agresivas de las relaciones interpersonales como principal preocupación. Pero, para ella también había una disertación doctoral en la que estaba considerando varios de los elementos asociados a los usos sociales de la memoria, y a la memoria como medio de construcción del pasado en el presente, desde donde se articulan diversas posiciones ante la violencia. Aquí la convivencia apreciada como valor aparece en este marco como anhelable, y un valor a integrarse para un flujo de relaciones interpersonales sin agresiones. Precisamente, se trata de la construcción de “Tejido Social” que se analiza en la Zona de Conjeturas. Si bien, Pilar Riaño consideró que esta iniciativa buscaba indagar y promover estos dinamismos, otra cosa es que el performance los zanje o los solucione. En esto ella es escéptica. Se puso en marcha un mecanismo muy interesante acerca de la memoria y las emociones que produjo una experiencia social, pero otra cosa es que este mecanismo solucione la compleja trama de relaciones conflictivas.

Con el mismo interés, otros agentes de la iniciativa conciben el “impacto” de *La Piel de la Memoria*. Más aún, la enunciación y la construcción de expectativa de estos regímenes de discurso no son gratuitos. “Tejido Social” es un componente importante en las narraciones de justificación para la intervención social, desde finales de la década de los ochenta. En el momento en el que la iniciativa convoca este régimen, al suceder en el ámbito de la gestión de proyectos culturales de la ciudad, inevitablemente aparece en medio de una serie de iteraciones discursivas bajo expectativas morales. Y esto, a pesar de la inquietud que produzca en los agentes, será una forma argumentativa exterior, e incluso interior, de la piel del cuerpo colectivo de Barrio Antioquia. Para *La Piel de la Memoria*, las narrativas redentoras no son, pues, un conjunto unificado de aseveraciones de qué hacen los anhelos. Sino una red, no tan bien articulada, de enunciaciones de sus agentes, sus espectadores, sus pares, de los medios de comunicación, de la opinión pública, las instituciones vinculadas, entre otros, en la

que se le provee una serie de valores compensatorios a la iniciativa temporalmente articulada, lo que será como la que ya fue (¿?) Las expectativas como las revisiones. Además no es toda la enunciación. Sino es el momento del relato en el que se asevera su “bienestar”. La iniciativa tiene enunciaciones bastante potentes y críticas. Aún así, todas comparten un momento de narrativa redentora. *La Piel de la Memoria* también es una iniciativa marcada por la era de proyectos, la Cultura como Recurso y el performance del desempeño.



**[ Dosis. Discursos de proyectos**

Las iniciativas generan sus propias discursividades. Ya sea para argumentarse ante diferentes instancias evaluadoras o de financiamiento, o para comunicar y divulgar alcances y procesos en diferentes ámbitos. Las narrativas redentoras se develan. Son textualidades académicas, o incluso de gestión periodística, que vienen a narrar lo que pasó y también a organizar la información y su representación. Para ello, importa la construcción de la crisis, las personas, los objetivos, las decisiones y los valores que se toman en cuenta para incidir como relato. En todo esto aparecen articulaciones, entre conceptuales y valorativas, econométricas como afectivas, que dan sentido a las concatenaciones de enunciación. Algunas de estas articulaciones, como "memoria", no sólo corresponden a impulsos de organismos sociales. También pueden ser inquietudes académicas que están en la vida social pero que se vuelven esfuerzos cívicos. ]



## II. LA PIEL DE LA MEMORIA. Itinerancia de performatividades.

La memoria es sobre todo, dicen nuestros más primeros, una poderosa vacuna contra la muerte y lamento indispensable para la vida. Por eso, quien cuida y guarda la memoria, guarda y cuida la vida; y quien no tiene memoria está muerto.

Sub-comandante Marcos , citado por Pilar Riaño. *Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, Arte Público y conmemoración* (2003)



Imagen# 5. Instalación Bus-Museo. Archivo Suzanne Lacy (1999).



### Barrio Antioquia (Medellín, 1950-1999)

Creo que los padres y los adultos, pienso, queríamos vivir eso. De alguna manera, inconscientemente decíamos “hoy hay bala”. Y pasaba. Como eso se vive en el entorno, y no uno sabía, entre chisme, show, y va uno a ver. Hoy es viernes, qué pereza, ¿a quién van a matar?

Luz Adriana Arcila (2013)



Imagen# 6. Vista general de Barrio Antioquia. Googlemaps (2013).

Antes de 1985, cuando fuera inaugurado e impulsado el Aeropuerto Internacional José María Córdova, al oriente de Medellín, en el municipio de Rionegro, el Aeropuerto Olaya Herrera, ubicado al costado oriental del Barrio Trinidad, en pleno centro-sur de la ciudad, era el principal puerto aéreo de la región. Inaugurado en 1932, el Olaya Herrera era el segundo puerto de vuelos nacionales e internacionales de Colombia. Era un punto estratégico. No sólo movilizaba la segunda mayor densidad de pasajeros del país, sino que también se movían allí una gran cantidad de productos de importación y de repartición nacional de las fábricas de manufactura textil que pertenecían a las más importantes empresas de Colombia, ubicadas en Medellín. Fue planeado, además, como un puerto muy práctico. Las fábricas se encontraban a no más de cinco kilómetros de distancia hacia mediados del siglo XX. Hoy en día es un aeropuerto de uso regional y tiene la mayor cantidad de hangares del país. La zona se encuentra reestructurada urbanísticamente en múltiples sentidos. Las calles que delimitan la zona, como la calle 30 y la carrera 49, hoy están organizadas por los medios de transporte masivos de la ciudad como el metro. Hay equipamientos urbanos y culturales de libre acceso, como la nueva sede del Museo de Arte Moderno de Medellín, el edificio inteligente de Bancolombia; el parque zoológico de Santa Fe fue reactivado y la sede deportiva de Comfenalco se encuentra en buenas condiciones. Además, al lado del aeropuerto se ha instalado un parque—biblioteca de la Alcaldía, administrado por la misma Comfenalco hasta estos días. Hay nuevos centros comerciales y las Empresas Públicas de Medellín ubicaron una sede administrativa. La estación de transporte público del sur, ubicada al lado del aeropuerto, fue remodelada y le anexaron un centro comercial. Y muchas empresas textiles abrieron tiendas de venta a bajos costos, ubicadas por la carrera 65. La zona es un proyecto modelo de gentrificación. Pero no siempre fue así.

En las zonas verdes de resguardo del aeropuerto Olaya Herrera, hacia 1960, se fueron ubicando los inmigrantes campesinos de toda la región de Antioquia, principalmente por la violencia partidista de los años cuarenta y cincuenta, de adscripción liberal, como también los afrocolombianos de la región del pacífico, Chocó y Urabá, e indígenas ecuatorianos de la región de Otavalo. Los grandes propietarios de la zona empezaron a cambiar y a vender lotes en terrenos anegadizos y pantanosos que, para ese entonces, estaban por fuera del perímetro urbano de la ciudad y que no contaban con servicios públicos ni accesos viales apropiados, ni otro tipo de equipamiento urbano, pero que serían estratégicos para el ingeniero Manuel Escobar, quien proyectó la zona suroccidental, el Medellín industrial (Hoyos, 2001a). Así se dio forma legal, en 1945, a lo que urbanísticamente se denomina Barrio Trinidad en la Comuna 15. Pero, afectuosamente, fue siempre conocido como Barrio Antioquia, ya que desde las familias fundadoras hay personas de toda la región. La ubicación al lado del Olaya Herrera era, como el mismo puerto, muy práctica según las transformaciones modernas de Medellín. Mientras las clases medias iban ocupando los costados occidentales del centro, las zonas industriales del Barrio Trinidad eran potenciales de acceso al empleo en las fábricas, incluso para continuar el cultivo y una vida semicampesina, en las zonas aledañas a las escuelas y hospitales del costado norte del centro, y para moverse caminando o en bicicleta, de uso común en el barrio (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Jorge Humberto García). Para las familias de desplazados antioqueños hacerse de un rancho en los márgenes del Barrio Trinidad erapreciado. Aunque las actividades económicas tradicionales ya no eran del todo posibles en las lógicas urbanas: las fritangas en cocinas improvisadas, o fabricar morcilla y chorizos, rápidamente dieron paso a restaurantes y empresas de productos cárnicos y embutidos que advertían posibilidades laborales. También el Barrio se fue profesionalizando: los albañiles de hilo y plomada dieron paso a los topógrafos, ingenieros y arquitectos; las lavanderas a las lavadoras eléctricas; la Plaza de Mercado de Guayaquil a las plazas de mercado satélites; el Ferrocarril de Antioquia y la gran terminal de transporte terrestre, que era el barrio de Guayaquil al lado de Barrio Trinidad, fueron dando pie al Centro Administrativo La Alpujarra en los años ochenta; los pozos del río y las quebradas, frecuentadas por lavanderas, bañistas y pescadores, cambiaron por los desechos industriales y dieron pie a la línea recta de la canalización del río Medellín, sinónimo de orden en medio de los años sesenta (Hoyos, 2001a).

Y esto no es historia antigua. También comprende a los asentamientos de la década de los ochenta, producto de las guerras entre guerrilleras y paramilitares. Las familias llegaban a ubicarse en alguna zona abandonada para construir sus ranchos, o a rentar casas de bajo costo en medio de la carrera 65 con calle 23, lugar central del Barrio, o algunas calles aledañas. El Barrio se construyó con base en el esfuerzo colectivo, el *endurance*, la persistencia, diría la antropóloga Elizabeth Povinelli (2011), de los cientos de inmigrantes que llegaron a la ciudad (Hoyos, 2001a). Ya para 1949, la lógica inmigrante estaba consolidada.

Primero hacerse de una vivienda en un terreno, después gestionar y negociar con los vecinos y el Estado el acceso a los servicios públicos, a una iglesia, la escuela y los centros de salud. Mientras, buscar empleo o sobrevivir con la esperanza de habitar un lugar con más opciones. Así fue, desde la década de los sesenta hasta los noventa.<sup>87</sup> Cuando la muerte y el estigma producían muchísimo miedo. Ya en los años noventa, en el imaginario de la ciudad y de conflicto, Barrio Antioquia era uno de tantos focos oscuros de la violencia. No tan protagonista como otras comunas, pero se asumía que era un barrio “echado a perder” (Gutiérrez, 2015. Entrevista a Pilar Riaño).

Al principio, estas transformaciones fueron la posibilidad de inserción laboral para muchos pobladores del Barrio, como los artesanos o los empleados de fábricas. Pero, en los años sesenta, después de la bonanza urbanizadora de la modernidad antioqueña, llegó el desconcierto. Los habitantes del Barrio sintieron cómo sus habilidades y conocimientos no eran suficientemente competitivos en el nuevo mercado laboral; muchos se quedaron al margen de la economía formal esperando mejor suerte, hasta que la suerte llegó en forma de cannabis, un nuevo negocio. Uno, no del todo nuevo, pues desde que se decretó al Barrio Trinidad como zona de tolerancia, en la década de los cincuenta, se desplazaron para sus calles los negocios de la prostitución y la venta de alcohol, y se organizó el circuito nocturno de la ciudad. Desde entonces, la zona empezó a ser estigmatizada y los negocios ilegales comenzaron a pulular. La zona de tolerancia trajo indigencia y a los *camajanes*, personajes de los barrios que consumían marihuana y cometían asaltos callejeros, a casas y algunas empresas y bancos (Hoyos, 2001a). Con ello, muy pronto en la década de los cincuenta, “los habitantes del barrio conformaron bandas importantes que hicieron modificar los sistemas de seguridad de bancos, almacenes e industrias y la actitud de las autoridades” (Hoyos, 2001a: 24). Los conflictos armados son tan viejos como el barrio mismo.

Es un barrio donde habitan muchos migrantes y gente en búsqueda de opciones en la segunda urbe más grande de Colombia, ahí se generan tensiones sociales inmediatamente. A esto hay que sumarle que los conflictos propios de la migración se reproducen en las calles del Barrio. En la década de los cincuenta, mientras se rumbeaba bajo decreto, en pleno momento de la Violencia partidista en el país, hubo asesinatos a migrantes liberales en las recién trazadas calles del Barrio. En los años ochenta, los grupos de limpieza social, de adscripción paramilitar, arrasaron con los *camajanes* e indigentes (Riaño, 2006). Los desplazados en masa de la década de los noventa, junto con muchos residentes de varias generaciones, se adscribieron a los grupos armados que administraban el exceso de plusvalor debido al negocio de la cocaína (antes, la marihuana), pues estaban en busca de opciones de vida. Ingresar de manera invisible a los hangares del aeropuerto, viajar como mulas fuera del

---

<sup>87</sup> En junio de 1990, la Revista *Semana* informaba de las transformaciones del Barrio Antioquia: <http://www.semana.com/nacion/articulo/guerra-civil-en-medellin/13662-3>



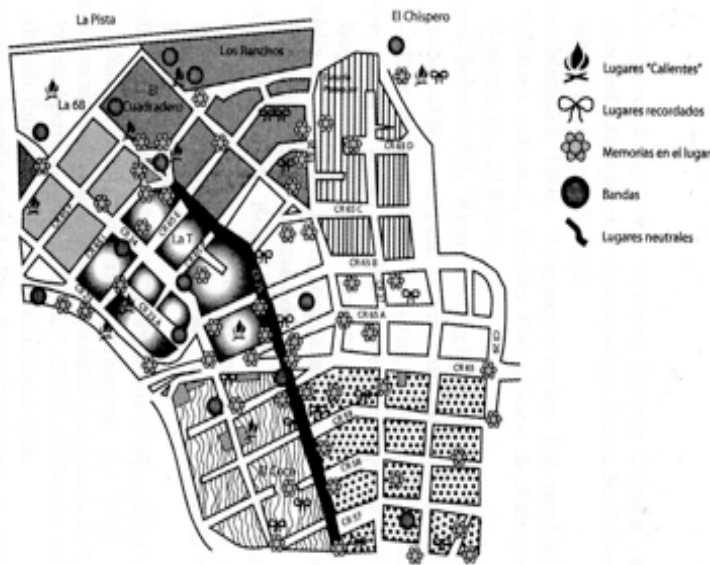
país y el narcomenudeo fueron posibilidades para vivir. Pero también para el control territorial, base lógica de la violencia en Colombia (Fals Borda, 1962).

A comienzos de la década de los noventa, la carrera 65 era una barrera territorial. Lo recuerdan como un Muro de Berlín (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Luz Adriana Arcila). Dividía el barrio según como los combos, las agrupaciones juveniles armadas, administraban el espacio y la filiación. Riaño (2006) cartografió estas barreras cuando ubicó lugares de memoria en el Barrio. Nueve sectores dividían simbólicamente el Barrio en los noventa: El Coco, La Cueva, El Chispero, Los Ranchos, El Cuadrero, La T, La 68, La 65 y La 25.<sup>88</sup> Cada zona, definida por sus condiciones topográficas y urbanísticas, era controlada por un grupo armado de organización piramidal, en el que los jóvenes eran el ejército armado y visible que controlaba el tránsito espacial. Operaban como sicarios en motos, un principal medio de transporte del barrio y de sociabilidad, y se encargaban de administrar las relaciones de solidaridad y ayuda entre los pobladores de su sector, de modo exclusivo y excluyente (Gutiérrez, 2013. Entrevista con Sandra Zapata). La amistad y la solidaridad estaban configuradas por la zona en la que se vivía (Riaño, 1998). Así como unían, también separaban. Y esta escisión generalmente era violenta. Los lugares se *calentaban*. Analiza Riaño:

En el idioma local, *calentarse*, inscribe una agencia activa para los individuos, pero también implica una agencia activa del lugar o el territorio. Los lugares que son calientes se caracterizan por el modo territorial de comportarse como fuego, como un entendimiento sobre el cual se requiere un tipo de raciocinio sensorial que está relacionado con la sensación y el deseo, profundamente entrelazado, con el conocimiento individual del lugar y sus acontecimientos de terror. La sensación del modo-lugar es articulada encarnado en experiencias de mayor conciencia. Para el poblador ordinario, este saber sobre los lugares, de acuerdo con su modo y temperatura, funciona como un marcador de circulación de caminos y desvíos que tomar. (Riaño, 2002: 294. Traducción propia).

---

<sup>88</sup> En las revisiones historiográficas de la violencia en la ciudad, estas bandas son protagonistas. Ver en el periódico el Colombiano: [http://www.elcolombiano.com/proyectos/serieselcolombiano/textos/conflicto\\_urbano/bandas.htm](http://www.elcolombiano.com/proyectos/serieselcolombiano/textos/conflicto_urbano/bandas.htm)



Imagen# 7. Mapa de sectores y combos de Barrio Antioquia. Tomado de Pilar Riaño (2006:221).

En la experiencia de Barrio Antioquia, "calentarse", como indica Riaño, cartografiaba el espacio de lo posible. Donde había una tensión por el control del territorio, se *calentaba*. La temperatura iba subiendo y eso se esperaba. "Sube, sube la temperatura" dice el merengue *Rompecintura* de los Hermanos Rosario sobre la fiesta de los fines de semanas. En el contexto de Barrio Antioquia esto podía ser leído no sólo como que la fiesta era el centro de reunión, goce y movimiento de los cuerpos sudorosos, mediante la comunión de caderas en parejas de baile siempre voluptuoso, sino también como que los fines de semana, gracias a la fiesta "esto está que arde". Las calles hervían en muchos sentidos, también en los agresivos. Las efervescencias traían consigo violencia. Y con ese calor efervescente, mezclado con alcohol y drogas, emergía el crimen. Como nos recuerda Luz Adriana en el epígrafe de esta sección, aunque el espacio se calentaba, la anunciación del asesinato también producía la curiosidad. "... y uno va a ver...". Respetando los inevitables límites simbólicos del territorio, la curiosidad producía saber de lo sucedido, lo que marcaba a los lugares para ser recordados y reorganizaba la cotidianidad de los tránsitos de la vida. También lo reconoció Riaño (1998: 3): "La violencia mora y circula en las calles, en las manzanas o en las casas de los pobladores, pero como una fuerza segregadora y desplazadora. Como un palimpsesto, estos espacios se convierten en marcas mnemotécnicas donde capas de memoria se superponen". Así, la memoria hace lugar y formas de vida, gracias a las maneras en las que "los individuos toman conciencia de sí mismos en la interacción con su ambiente que los rodea y gracias al poder de los lugares para situar a los individuos de ese ambiente" (Riaño, 1998). En la compleja capa de migraciones y de conflictos en búsqueda de la persistencia y la sobrevivencia, en el ambiente del lugar llamado Barrio Antioquia estaba la violencia. No sólo desde ese momento, finales de

los años noventa, sino desde su propia configuración. Una cosa es llamar al ambiente violento, ecosistemáticamente, y otra es decir que los pobladores de Barrio Antioquia *son* violentos. La diferencia radica en las maneras en que se deciden opciones y se realizan acciones de persistencia frente a la realidad imperante (Povinelli, 2011), y otra que inherentemente los pobladores opten por manejar sus relaciones sociales por medio de actos de agresión y violencia de manera indiferenciada. Esta es la gran diferencia entre subjetividad de la violencia (Pécaut, 2001) e identidad de la violencia. Aunque, también, en el Barrio ha habido un sano goce. La fiesta y la idiosincracia popular son efervescentes. Se rumbeaba mucho en el barrio. Se hacían fiestas de celebración continuamente. Aunque, generalmente, representaban promesas de homicidio (Gutiérrez, 2013. Entrevista a César Elioth).

En esta sucinta descripción del Barrio Antioquia se intenta dar cuenta de los complejos sustratos de habitar, superpuestos entre sí, que han construido los pobladores y a los cuales se han expuesto históricamente. Las circunstancias de violencia que marcan al Barrio lo clasifican y lo estigmatizan, son productos complejos de actitudes sociales e imaginarios, internos y externos, acerca de la migración, los partidos políticos, la pobreza, el desplazamiento, la prostitución, la marginalidad, la indigencia, la drogadicción, la fiesta y, como aquí muestro, el *hombre joven pobre*. A través de ellos se promueven prácticas violentas. De esta manera se negocian las oportunidades de vida, aunque las que realmente existen, para algunos, son el asesinato y la delincuencia.

La manera en que se estaba viviendo el conflicto armado en Colombia se transformó radicalmente en la década de los ochenta. Con el fortalecimiento de los grupos de narcotraficantes y la consolidación del proyecto paramilitar, quienes se suman como agentes de la atención social y política que ya se encontraba en el país, gracias a los ataques de las fuerzas armadas del Estado frente a los grupos guerrilleros y a la dinámica del secuestro sostenido que desarrollaban las guerrillas y la delincuencia urbana (Palacios, 2003). Los narcotraficantes consolidaron su negocio, mientras que los paramilitares fortalecieron una agenda de extrema derecha. La extorsión, el secuestro, la intimidación a líderes de organizaciones sociales, el genocidio de un partido político de izquierda (el Partido Unión Patriótica), el asesinato a líderes políticos de gran visibilidad, como también el asesinato sistemático a líderes sociales y a ciudadanos de a pie, los atentados violentos por medio de carros bombas y las masacres en las principales ciudades del país (como las tomas armadas del Palacio de Justicia en el año 1985 y la del Departamento Administrativo de Seguridad en el año 1989 en Bogotá (Gutiérrez, 2014)), transformaron radicalmente la experiencia del terror de los colombianos (Riaño, 2006 y 2010). Ya sea porque se vivió en el cuerpo propio o por la manera en la que los medios de comunicación difundían la noticia y representaban las masacres. Las décadas de los ochenta y los noventa representaron, para la sociedad colombiana, una fuerte guerra interna y una complejidad acerca de sus transformaciones, que

se fue alejando de la comprensión de los ciudadanos comunes y corrientes (Pécaut, 2001). Nos dice Riaño (2006:30): “En estos años, las organizaciones paramilitares consolidaron su poder en el campo con el apoyo de acaudalados terratenientes y de los carteles de la droga. A finales de los años noventa, estas realizaciones se habían expandido a todo el país, con un ejército de más de ocho mil miembros. Tanto guerrillas como paramilitares financian las operaciones con dinero de la droga. El ejército colombiano cumple muchos papeles en esta guerra, ostenta uno de los peores historiales de abuso a los derechos humanos, y de espaldar, según se ha aprobado, las actividades paramilitares y la violencia”.

La lucha terrorista del narco por la no-extradición, que tiene a Pablo Escobar como principal protagonista, la lucha del paramilitarismo por el control territorial y por acabar de raíz con el proyecto guerrillero, la falta de legitimidad social de algunos grupos de guerrilla de izquierda (ya que orientaron su guerra contra la sociedad civil (Pécaut, 2001)), todo esto implicó una serie de discusiones acerca de la paz y la violencia que han marcado radicalmente la cultura política nacional. Desde la década de los ochenta volvió a aparecer un mecanismo político que ya existía en la política colombiana, pero que fue retomado con plena responsabilidad social: los acuerdos de paz (Gómez, 2013)<sup>89</sup>. Desde entonces, estos proyectos de paz han implicado la rearticulación de las políticas culturales y académicas de la sociedad colombiana, hasta las negociaciones en La Habana. Esas formaciones acerca de cómo las instituciones se encargan de los procesos de sociabilidad, de los procesos de reconciliación, de los procesos de responsabilidad social, son aún, en términos de su dinámica cultural, un objeto amplio de estudio (Riaño, 2006). Pero tienen como eje primordial, la identificación del agente armado como agente político de la violencia. Por lo tanto, el agente armado con el que se puede movilizar una agenda política de negociación acerca del abandono del acto violento tiene que disputar una posición de orden político, llámese proyecto de nación, defensa de grupos sociales, etcétera. En el caso del narcotráfico, el incremento sostenido de sus actos de terror, en una guerra de baja intensidad a comienzos de los noventa, está vinculado a una disputa por la representación política, que tiene a Pablo Escobar como principal agente.

Lo que ignoran los acuerdos de paz son las transformaciones emocionales y afectivas del terror de la sociedad en contexto y en extenso, al concebir acuerdos donde sólo se organizan las prioridades del agente armado en relación con el Estado, frente a la adscripción jurídica de la culpa y el sostenimiento vital de este agente o su reinserción. O sea, un acuerdo de poderes. Aquel agente armado que no es un agente político es, entonces, adscrito como delincuencia, sobre todo en los microespacios de supervivencia de los barrios, como en Trinidad con sus jóvenes armados. Las operaciones y contaminaciones afectivas de la supervivencia ilegal y armada, los flujos emocionales que produce cierto terror microlocalizado

---

<sup>89</sup> La exposición del Museo Nacional de Colombia sobre los acuerdos de paz puede consultarse en: <http://www.museonacional.gov.co/sitio/tdepaz/paz2.html>

en los cuerpos de lo cotidiano, no tienen sistema de representación en los acuerdos de paz. A no ser que sea desde la psicología social, que adscribe esta representación como consecuencia privativa de la víctima, pero no como trazo social. Además, las consecuencias de esta violencia delictiva quedan sin marco social de elaboración, pese a no disputar una participación en la movilización política. Emerge una política de la violencia del crimen organizado. Aquellos que padecen violencia delictiva son víctimas jurídicamente, aún así quedan al margen de las dinámicas de reparación simbólica. Esto precisamente sucede con la violencia de Barrio Antioquia en los años noventa.

Según Hoyos (2001a), el Barrio comenzó su camino hacia la construcción de un clima de convivencia barrial en diciembre de 1993: “los combos que mantenían azotado al barrio por las continuas balaceras, decidieron fomentar un cese al fuego” (Hoyos, 2001a: 25). Proceso que es reconocido en muchas partes, promovido desde las diversas institucionalidades sociales que intervienen en el Barrio, y presentado como uno de los más exitosos emprendidos en la ciudad, desde entonces. Pero estas negociaciones no son jurídicamente consideradas como acuerdos de paz, sino como pactos de no-agresión. Un mecanismo de prevención para que los hombres jóvenes y pobres tengan la precaución de no cometer actos violentos vía la gestión y la capacitación de empleo, deseando consecuentemente que abandonaran su filiación al combo. El pacto de no-agresión no tiene, pues, compensaciones de orden jurídico en la adscripción de la culpa: la culpa por el crimen no negociado. Pero si gestiona compensaciones de orden laboral y gestión de acceso a la ciudadanía (legalización de los papeles, oferta de empleo y capacitación). Lo que demuestra Pilar Riaño en su indagación por la memoria es que la filiación no puede ser entendida como una predisposición a la violencia o una manera rápida de ganarse el dinero. Sino en el sentido extenso de la supervivencia: no sólo se organizan las condiciones de posibilidad (de manera violenta) para el día al día, sino que también toman forma las solidaridades, las complicidades y las pertenencias a una serie de lugares en el mundo. Por lo tanto, en 1996, atender al fenómeno violento de los combos requería generar mecanismos reflexivos en los que se atendieran la solidaridad y la pertinencia, pero abandonando la reacción armada y la conexión con el negocio del narcotráfico y la delincuencia. De esto trataron los talleres que Presencia Colombo-Suiza insistió en Barrio Antioquia. Las dinámicas culturales que se estudian aquí se enmarcan en el sostenimiento y la persistencia de esta iniciativa por transformar la vida (Tronto, 2013; Sloterdijk, 2011).



## Morir Joven (Medellín, 1989-1999)



Imagen# 8. División urbanística y poblacional de Medellín por Comunas. Wikipedia (2013).

Del año 1993 al 2005, no hay perfiles sociodemográficos de la Comuna 15 —Guayabal— (ver imagen 7), en la que se encuentra ubicado Barrio Antioquia. Como informa el Departamento de Planeación de la Alcaldía Mayor de Medellín (2010), la población de la Comuna 15 en 1993 fue de 67 mil personas, repartida casi en 50% hombres y 50 % mujeres. La mayor densidad poblacional es de personas entre los quince y treinta y nueve años. Se estima que cerca de trece mil personas vivían en Barrio Antioquia en ese año. Entre 1994 y 1997 hubieron más de quince mil homicidios en Medellín (Carrión, 2010), alrededor de cuarenta mil jóvenes fueron asesinados desde 1985 hasta el 2002 (Riaño, 2006), donde el punto más alto se alcanzó entre 1992 y 1994. Desde 1990 al 2002, el 93% de estos homicidios han sido para hombres en edad promedio de veintisiete años o menos. El 84% de los casos no tiene motivo identificado, sin embargo existe el motivo de la limpieza social, el 71% de los casos pertenece a estratos socioeconómicos bajos, fueron cometidos en barrios con estas características, y el 88% fueron realizados con armas de fuego (Cardona, 2005). La mayoría de asesinatos sucedieron en la noche, priorizando fines de semana. En términos relativos a los años 1992 a 1995, Barrio Trinidad tuvo una adscripción alta de casos, al mismo momento en que Medellín tendría la tasa más alta del país (Franco, 2012). Aunque en el promedio de la década se encuentra por debajo de la media, dejando a barrios como La Candelaria, Santa Cruz y el Popular sobre la media, y como menos violento a El Poblado (barrio de clase media-alta) (Cardona, 2005). Lo que estos estadistas están describiendo es el *sicario*. Figura primordial del conflicto en la ciudad y del

narcotráfico en Colombia, y actividad de muchos jóvenes entre los quince y veintisiete años en Barrio Antioquia, desde 1990 a 2001 (Hoyos, 2001a).

Identifica Riaño que, entre 1987 y 1990, más del 78% de las víctimas de muertes violentas en Medellín fueron jóvenes entre los quince y veinticuatro años de edad, ocho de cada diez eran hombres (Riaño, 2006: xxx). Esta tendencia de producción de muerte va ser sostenida en la década de los años noventa, e incluso se va a incrementar en la ciudad de Medellín en particular. Riaño también demuestra que los jóvenes se van a convertir en el ejército ilegal de los cárteles en la lucha por la toma territorial del circuito de la droga y el enfrentamiento ante el Estado. Esto va a conllevar a la multiplicación de bandas de sicarios, pandillas juveniles y milicias urbanas en la ciudad. Y a la participación, vía empleo y vía fortalecimiento, de cierta masculinidad violenta, como también la búsqueda de opciones de vida para márgenes sociales de las ciudades. El narcotráfico penetrará en todas las áreas de la vida social e institucional de las ciudades y el país. Medellín es tal vez la ciudad colombiana en la cual este fenómeno produjo mayor alcance violento y vulnerabilidad de su sociedad civil. Riaño documenta que cuando llegó a la ciudad de Medellín para su tesis doctoral, en 1996, el promedio anual era de 150 homicidios por cada 100,000 habitantes (uno de los más altos de la historia de la ciudad) y más de cien grupos armados de bandas y milicias estaban activos y operando. Las milicias se convirtieron entre el año 1992 y 1998 en los principales detonadores de control territorial de los barrios de la ciudad. Simultáneamente, con el fortalecimiento del proyecto paramilitar, los jóvenes de las milicias fueron implicados en lo que se denominó limpieza callejera y vigilancia a los barrios, lo que generó una amplia variedad de grupos juveniles armados que suministraba servicios a redes de tráfico de drogas y crimen organizado, así como también se encargaban de fortalecer una moral vigilante, masculina, católica y heteronormativa dentro de la vida cotidiana de los barrios por medio de la intimidación armada.

En el momento en el que Riaño llega a Medellín ya se habían configurado en la ciudad lo que se denominaron Las Convivir. Esta es una iniciativa del entonces gobernador del departamento, Álvaro Uribe Vélez, quien se convertiría en presidente de Colombia por primera vez en uno de sus dos períodos en el año 2002. Para el año 1995 existían alrededor de cuarenta y cinco asociaciones en la región. Analiza Riaño: “El rápido crecimiento de esas asociaciones de civiles armados de carácter privado coincidió con la agudización de las luchas por el control territorial entre esfuerzos paramilitares y guerrillas que tuvo presente el departamento de Antioquia... Desde el año 1996 los grupos paramilitares de extrema derecha aumentaron su presencia en la ciudad Medellín” (Riaño, 2006: xxxiii).

La imagen del sicario paisa en su versión homoerotizada por licencia del autor, aunque no homosexual, fue internacionalmente conocida en el libro (que luego se hizo película), *La Virgen*

de *los Sicarios* (1999), de Fernando Vallejo (1942, Medellín). En la historia, un joven, Alexis,<sup>90</sup> de una comuna pobre de Medellín, asesina a otro joven por una disputa doméstica. Luego, conoce a un escritor con el cual mantiene una relación sexual, más que por su deseo porque puede quedarse con él en moteles o en su casa y así no tiene que volver al barrio, donde sabe que lo esperan los *parceros*, los amigos del asesinado, para vengar su muerte. Mientras, Alexis recibe encargos de un hombre adulto en una cafetería de la ciudad para asesinar personas, debido a rencillas propias del conflicto y del tráfico de drogas. Por esto recibe algún dinero y, sobre todo, protección. El joven se mueve como *parrillero*, es decir, el que va en la parte trasera de la silla de una moto, para hacer los *mandados*, los encargos. Una manera rápida de atender el encargo con un revólver, asesinar, y huir sin ser capturado. Antes de cada encargo, Alexis visita la virgen de María Auxiliadora para pedir por su protección, y también para pedir disculpas y así salvar su vida. Al final, Alexis es asesinado por venganza. Sus amigos, a su vez, intentarán vengarlo. Para el caso de Barrio Antioquia, William Álvarez (2006) considera esta lógica de guerra como espirales de venganzas sin raíz aparente, que no emergen con las bandas en Barrio Antioquia por el narcotráfico de los ochenta, sino que son comportamientos que parten de lo que él denomina un conflicto fundacional: producto del enfrentamiento entre sectores fundadores de Barrio Antioquia, lo que generó competencias y probables rivalidades, no sólo espaciales, sino simbólicamente, por el desarrollo y el progreso de sus comunidades (Álvarez, 2006). Para Álvarez, los conflictos entre inmigrantes, que reproducen las maneras de manejar las crisis propias de las guerras rurales en la violencia de los cincuenta, se generan como una cultura cotidiana de supervivencia en la marginación. Los hombres jóvenes del Barrio aprenden y reproducen estas lógicas, a la vez que heredan las rencillas de los grupos filiales a los que pertenecen (no sólo familiares, sino también de los amigos del Barrio). En busca de opciones de vida, la delincuencia y el empleo ilegal en el espacio público (la venta ambulante en semáforos, los lustrabotas, entre otros) son actividades prioritarias. De allí al sicariato, el ejército armado del narco, sólo hay un paso. Según Hoyos (2001a), la mayoría de crímenes de los jóvenes del Barrio son contra el patrimonio económico: hurto simple, calificado y agravado, extorsión, estafa, abuso de confianza, daño en bien ajeno, principalmente, y contra la vida y la integridad personal: homicidio con fines terroristas, preintencional, culposo, agravado, lesiones comunes y culposas, y tentativa de homicidio. Pero quizá las actitudes cotidianas son las que mejor hablan del Barrio y sus jóvenes, de sus formas de relación social. La mayoría de expedientes por contravenciones de la Inspección de

---

<sup>90</sup> Discutiendo la representación de aquellos que padecen la violencia y sobreviven con ella, el relato de Alexis en *La Virgen de los Sicarios* es el opuesto al de *Mateo* (analizado en la Zona de Conjeturas). Mientras *Mateo* puede sostenerse económicamente gracias al emprendimiento solidario de las mujeres del Magdalena Medio (su madre) y así desmarcarse del "negocio", otra es la historia de Alexis. Mientras *Mateo* media su experiencia de vida en los procesos estéticos y serios que le da el tallerismo de teatro, Alexis no se articula o no lo convocan a ninguna mediación propia del trabajo social.



Policía de la zona entre 1995 y 1999 (Hoyos, 2001a; Riaño, 2006), muestran comportamientos sociales donde el respeto hacia el otro y los espacios comunes y sus bienes son vulnerados con una alta frecuencia de violencia física y sexual, entre golpes, amenazas, robos desfachatados, insultos, celos, destrucción de bienes y abusos en el espacio público. El *sicario* no es sólo una estadística. Es un entramado de sentido de oportunidades, de prácticas, pertenencias y creencias, frente a las circunstancias de vida en medio de la violencia que, en términos sociales, clasifican, conciben y promueven al *hombre joven pobre* como sujeto armado, dándole encarnación. La subjetividad a la que se refiere Álvarez (2006), sostenida en la administración simbólica de la venganza y la filiación.

La estadística, desde la sociodemografía, así como la teoría política (politología) y la historia han sido las manera en que las instituciones pueden dar cuenta de las transformaciones de la ciudadanía. Pero también han sido las epistemes que mejor han descrito la violencia en Colombia. Múltiples autores, como Marco Palacios (2003), han comprendido el desarrollo de la violencia en Colombia en términos de datos numéricos y de procesos de larga duración, con alto grado de abstracción. Importantes y valiosos análisis han surgido desde esta perspectiva. Más aún, la comprensión de las disyuntivas cotidianas de las personas es velada por abstracciones conceptuales, históricas y numéricas donde las narraciones de la violencia política, que considera los conflictos en relación a la administración del Estado y sus protagonistas, y desde allí la fuente de creación de los argumentos en las agendas de guerra de grupos armados legales o ilegales, se toma como la violencia en sí (Pécaut, 2013). Como la narración que la violencia en Medellín en los noventa, como producto de los capos del narcotráfico contra la extradición como interpretación universal de la violencia. En este plano, las rencillas personales, que tienen en el Medellín de los noventa al hombre joven como protagonista, son explicadas y analizadas a partir de dimensiones macropolíticas como lógicas del narcotráfico. A las personas se les adscriben roles que afirman las descripciones macropolíticas. Es así como las diferentes concepciones de la violencia y los imaginarios sociales de delincuencia y marginalidad reproducen la comprensión de las disyuntivas de las personas y, a la vez, reproducen estigmas y condiciones a ser remediadas por los proyectos de intervención social.

En este sentido, la administración de la culpa y las decisiones sobre los mecanismos violentos para la resolución de rencillas personales no tiene sistema de representación en la narrativa política general, aunque sí en el trabajo social pues los proyectos de intervención son una mediación entre las nociones macropolíticas atendidas en contextos específicos por medio de agentes institucionalizados. A no ser que sean consecuencia o promotora de una violencia política específica (canon del relato sobre la contradictoria figura de Pablo Escobar, por ejemplo). Esta concepción de la violencia política como la violencia en sí, es a su vez una estrategia subjetiva en que todos aquellos en relación a los contextos de conflicto nos

desapegamos de las crisis como un asunto de nuestras vidas, pues no estamos implicados ni decidimos en la dimensión política de la situación. O sólo se da cuenta de ella en términos de lo político (estatal), como si la violencia fuera asunto de sus protagonistas armados y con búsquedas de estatutos políticos. La sensación de la experiencia de terror y los imaginarios de violencia, la micropolítica de la violencia (Blair, 2011), vendrá a tener representación pública en Colombia en años muy recientes, donde la memoria se configura como el campo de disputas de sus representaciones. Las aproximaciones desde la antropología, el psicoanálisis, y la historia cultural han aportado en esta línea. Y la reparación simbólica,<sup>91</sup> sin mucha claridad operativa y epistemológica, su más compleja performatividad política.

En 1997 un análisis psicoanalítico de la Universidad de Antioquia decía sobre los jóvenes de Barrio Antioquia (citado por Riaño, 2006:11): “tienen una concepción de vida fatalista, que le resta importancia a la responsabilidad o participación individual en el curso de los sucesos de la existencia propia, mantienen un afán por una imagen narcisista de potencia agresiva por la intimidación, la burla, del chantaje y por un impulso de venganza o por la deriva de la satisfacción maníaca en la rumba y la locura”. Estos jóvenes no sólo están locos, sino que según los psicoanalistas, son la encarnación de la anomalía, por lo tanto de la anomia: comportamientos que son incongruentes a las normas sociales y las solidaridades que promueven. Encuentra Riaño que la calificación de los habitantes del Barrio en estos términos es sintomática desde el año 1950, cuando se define la zona de tolerancia, y a la vez desde el año 1988, cuando unos periodistas norteamericanos visitan Barrio Antioquia y hacen una nota de prensa: “Barrio Antioquia es la zona más peligrosa de Medellín”. Comenta: “psiquiatras, políticos, estadistas y periodistas contribuyen a lo largo de cuatro décadas a la construcción del discurso y unas representaciones sociales que ponen a los habitantes del Barrio entero entre la patología, la inmoralidad y la delincuencia social, y al Barrio como epicentro y símbolo de la marginalidad social que se teme y evita” (Riaño, 2003:11). En este sentido, la paradójica comprensión de la solidaridad del joven en combos con sus parceros, la fraternidad constitutiva que hace un lugar en el mundo, sólo puede ser aprehensible en tanto también está

---

<sup>91</sup> Yolanda Sierra, restauradora, jurista y profesora de la Universidad Externado de Colombia, la Universidad de los jueces en Colombia, considera que la reparación simbólica tiene fuertes e importantes contradicciones (conversación informal con el autor, 2014). Frente a la evidente imposibilidad de financiar económicamente la reestructuración de la vida de los agentes armados, Sierra propone la labor cultural. Pero una en específico: el reposicionamiento de los significados e interpretaciones de los conflictos vía su reconfiguración simbólica. En términos específicos, reparación simbólica refiere a un ejercicio de derecho en medio de imputaciones jurídicas. Cuando un juez reconoce que a ciertos ciudadanos se les debe reparar por el daño causado por acciones estatales, para-estatales y del crimen organizado. Cuatro son los niveles de esta reparación: vía económica, vía de restitución de tierras a desplazados, vía de recuperación del derecho social y vía simbólica. La aplicación de la reparación simbólica es específica, no equivalente al trabajo social, pues ésta sólo se aplica cuando hay sentencia de juez. Sierra está promoviendo que se conjuguen la acción del trabajo social y ciertas prácticas artísticas vinculadas a los derechos humanos como criterios de las sentencias de ley. Un tema amplio de discusión, pues su aplicación sólo toma en cuenta la presencia y ejecución performativa de los actos de justicia legal de modo explícito.

vinculada a los actos violentos. Pero no como en la superficie de esta solidaridad anómala, entre las adscripciones y las filiaciones, se encuentra un lazo de estar juntos en el mundo que, si bien es la posibilidad de promover la administración del terror, es también lo que permite y desenvuelve ciertas confianzas no narradas y difícilmente, dolorosamente, integradas a la construcción de comunidades más extensas.

A esto habría que sumar que la concepción estadística de la violencia entre los hombres jóvenes del Barrio en los noventa, los sicarios, era comprendida en términos de actividad laboral sin representación simbólica ni comprensión de su subjetividad. Recuerda Jorge Humberto García (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Jorge Humberto García), que los proyectos Presencia Colombo Suiza en el Barrio entendían la convivencia como la instauración de mesas de negociación de acuerdos de paz entre los jóvenes, y que las dinámicas de intervención social que sostenían los valores de los acuerdos eran la tecnificación y el acceso al empleo legal. Luego de pocas semanas estos mismos acuerdos se rompían y volvían a aparecer los asesinatos. Esto lo desconcertaba, porque las intervenciones de formación para el trabajo eran, por así decirlo, exitosas entre algunos jóvenes. Esto porque también eran necesarias. Sólo que en la intervención como formación para el trabajo, reflexionaba Jorge en 2013, “había algo más que no estábamos tomando en cuenta”. Diría en la actualidad que en los pactos de 1995, no se tomaba en cuenta a Barrio Antioquia como *forma de vida* (Agamben, 1996), sino en los conflictos a partir de indicadores de ocupación en la ilegalidad. Tengo la impresión de que para Riaño, en 1996, eso de lo que no se estaba dando cuenta era precisamente la memoria. Lo que, como espero demostrar, comprendía las formas de vida y también las lógicas conflictivas de habitar el Barrio desde su fundación. La memoria aparece como comprensión en tiempo presente de dinámicas históricas, de cómo se han ido construyendo cuerpos, comportamientos y solidaridades, donde su movilización reflexiva generará compensaciones íntimas y públicas en relación a la vida cotidiana y del duelo. Y este será el sustrato poético y político de *La Piel de la Memoria*.

Es muy importante recalcar que documentalmente no he encontrado ninguna información que califique o informe a los jóvenes de los proyectos como *sicarios*. Sobre todo en *Talleres de Memoria* (1997), donde se acercaron de manera explícita a estos grupos, y algunos de ellos como Milton se quedaron en los procesos que siguieron. Mientras que en *La Piel de la Memoria* su implicación era indirecta. Aunque algunos de ellos, se sabe bien, participaron de las espirales de venganza y asesinato. No todos. De manera deliberada, se opera una desclasificación en la intervención, que implica desposicionar una prenotión de la persona construida de antemano, para permitir que surjan enunciaciones en sus propios términos para, de esta manera, reposicionar los valores y juicios adscritos a los roles de la concepción macropolítica de la violencia. Que los pobladores, quienes fueran, pudieran proponer su representación en relación a sus conflictos de la naturaleza que sea con plena confianza y sin

el temor de la culpa jurídica o social. Esto buscaba la primera iniciativa, *Talleres de Memoria* (1997) y una expectativa de arte en *La Piel de la Memoria*.

Bajo este marco de pensamiento, es muy interesante, en tanto que sintomático en el contexto colombiano, que las prácticas de intervención social se hagan con los sujetos que son calificados como marginales. La dinámica propia de los proyectos es atender al clasificado, de antemano, bajo categorías de exclusión/necesidad (Tronto, 2013). La revisión de Barrio Antioquia de Pilar Riaño cuestiona desde el propio proyecto la construcción de esa clasificación. De tal forma que el proyecto artístico se promueve para ir en contra de la clasificación marginal institucionalizada por las estadísticas.



### **Culpa y Pactos de no-agresión**

Según Riaño, la violencia sanguinaria desestructuró la confianza de los pobladores. Además, el énfasis marginal del Barrio “silenció las experiencias y las memorias traumáticas y dolorosas de los habitantes y los modos creativos y recursivos desde los que han mantenido un cierto sentido de dignidad” (Riaño, 2003:13). Para Luz Adriana, el conflicto armado del barrio era de sólo unos cuantos, no de todos. El barrio tenía más vida (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Luz Adriana Arcila). Es paradójica la representación del Barrio. Mientras para la ciudad la vida del Barrio consistía en la marginación y la delincuencia, para los pobladores vivir allí no se reducía a esta enunciación. Las disputas violentas concentraron tanto la visibilidad como los esfuerzos estatales y públicos de intervención. Remendar una cotidianidad en conflicto se convirtió en la condición pública de representación de los pobladores para la ciudad. Inevitablemente, estos esfuerzos, en primera instancia, implican la administración de la culpa y el reconocimiento del delito. Ejercicio fundamental de los pactos de no-agresión.

Para mediados de los años noventa, los acuerdos de paz se sostenían mediante la articulación de mecanismos de rendición de los actores armados, y mediante la generación de mecanismos jurídicos de legalización o indultos a las culpas (Giraldo, 1994 y 2012). Los acuerdos de paz se sostenían en reconocer a los actores armados como agentes políticos, ya que los conflictos en los que estaban inmersos buscaban incidir en las administraciones del Estado por medio de ataques a la sociedad civil. Me refiero a las guerrillas o los paramilitares de adscripción de extrema derecha. Se dice que en Colombia se vive una guerra interna de baja intensidad, pues el conflicto armado, el de los agentes políticos, no genera enfrentamientos armados diarios, sino que suceden con una separación temporal y geográfica significativa (Grupo de Memoria Histórica, 2013a). Pero la noción de baja intensidad se construye a partir de comprender los actos armados de las organizaciones en disputa por un estatuto político o por el control territorial (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Hunzaua Vargas), por lo

que las nociones de guerra y acuerdo de paz se construyeron en los noventa siguiendo las nociones de estatuto político de los agentes armados. En el marco de la Ley de Justicia y Paz 975 del 2005 en el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, se le otorgó estatuto político a las organizaciones paramilitares y con un juego político, acorde a la Ley, los cabecillas recibieron rebajas de penas. Rebajas bastante generosas para los crímenes de lesa humanidad que habían cometido. La violencia política se toma en cuenta como la violencia en sí.

A la hora de promover acuerdos de paz con los combos o bandas, los grupos armados juveniles, hay ambigüedades en la aplicación de la técnica, lo cual es producto de entender la violencia política como la violencia en sí. A estos agentes armados no se les puede adscribir un estatuto político en el marco del conflicto frente al estado. En los Barrios se promueven acuerdos, no con los cabecillas, sino con los jóvenes que son adscritos como fuerza armada; aquellos que están allí, a veces, sin opción, aquellos a quienes la avanzada violenta de búsqueda de oportunidades se les presentó en el barrio con cara de un amigo. Más que figuras contra-estatales, se presentan como criminales organizados. Por ello, los acuerdos de paz en los barrios tenían más el perfil de procesos de inserción social, en términos de capacitación y acceso al empleo, que precisamente una negociación de un estatuto jurídico de las culpas y la ilegalidad. Este perfil tienen los acuerdos de Barrio Antioquia promovidos desde 1993 (Hoyos, 2001a), denominados pactos de no-agresión. Pacificar por medio de ocupación. Como decía una de las cartas al inicio de esta zona: “si el ocio te causa tedio, el empleo es buen remedio”. La concepción del conflicto en el barrio se sostenía bajo el imaginario de la falta de acceso a la ocupación económica legal de los jóvenes.<sup>92</sup> Los acuerdos, entonces, eran mecanismos de inserción a la vida económica legal y pactos de no-agresión. Un ámbito muy importante, así lo recuerda Jorge García (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Jorge Humberto García). Pero no definitivo. ¿Qué pasa con las culpas? La relación entre culpable y atacado no es blanco y negro para los jóvenes en Barrio Antioquia.<sup>93</sup> Son interdependientes. Un día, uno es víctima, otro es victimario. La lógica que sostiene este comportamiento es la herencia de la

---

<sup>92</sup> Las paradojas sobre la necesidad de que los jóvenes acaten las normas para su legalización, la dependencia frente a las organizaciones, y el fundar las intervenciones en acceso a los empleos, se narran en un informe sobre los acuerdos de paz en el Barrio en 1997: “Las intervenciones del Estado por el hecho de no haber sido articuladas a una visión integral de las necesidades reales de la comunidad, han generado dependencias en los beneficiarios frente a las entidades sociales privadas o estatales, demandando constantemente todo tipo de ayudas, sin asumir un papel participativo frente a sus problemas. A los jóvenes se les ha dado dinero y trabajo sin acompañamiento, generando que los jóvenes se desarticulen inmediatamente del proceso, ya que no tienen disciplina ni acatan la norma con facilidad. Otros, empezaron a trabajar en una empresa y no pudieron adaptarse al horario ni a la supervisión, retirándose para quedarse en casa de nuevo”. Informe de atención psico-social a los procesos de paz de Barrio Trinidad. Archivo Luz Adriana Arcila.

<sup>93</sup> Tampoco lo es incluso para los sujetos a los que jurídicamente se les adscribe la culpa. En *Horacio* (1993) Mapa Teatro encara una reflexión sobre la culpa y los regímenes jurídicos de adscripción al leer, y luego trasponer a escena, el mito de Horacio reescrito por Heiner Müller en 1968 con presos de la cárcel Pícola de Bogotá. Victimario es también un complejo entramado de interpretaciones y de calificativos. Mapa Teatro intuye la pregunta: ¿De qué es víctima el victimario? ¿Es plausible esta pregunta éticamente?

venganza en tramas amplias de rencillas y tomas del control personal y territorial (Álvarez, 2006). El espiral se reproducía a sí mismo, sumándose de casos y experiencias dolorosas en cada uno de los implicados, haciendo a veces imposible reconocer sus raíces.

No puedo afirmar que haya impunidad en Barrio Antioquia. Hay una serie amplia de expedientes que dan cuenta de procesos adelantados y cerrados con cargos de penas a los culpables (Hoyos, 2001a). Pero lo que me causa inquietud es que en un contexto tan delimitado con álgida violencia y producción de homicidios, ninguno de los gestores del sector social ni los documentos se refieren a la justicia cuando contextualizan a *La Piel de la Memoria*. No se habla de adscripción de la culpa y el reconocimiento de la víctima en términos jurídicos. Como recuerdan casi todos los entrevistados en el Barrio, la gente, incluso las mismas familias y amigos, sabían quiénes habían cometido los homicidios. Incluso, las experiencias más fuertes del Bus—Museo sucedían cuando el asesino se encontraba con el objeto de quién sabía que había matado, o cuando unas compañeras de estudio se daban cuenta de que el esposo de una de ellas había matado a la hermana de la otra (Riaño, 2003). En estos momentos, los gestores sociales como William Álvarez y otros, intervenían, llevaban a los protagonistas a un lugar apartado y generaban conversaciones íntimas donde se elaboraba la situación mediante el careo, el resentimiento, el reconocimiento de las culpas y la adscripción de quién era el culpable. En el caso de las compañeras de estudio, decir que las decisiones de sus familiares no tuvieron que ver con sus decisiones, por lo que no podían heredar el resentimiento del homicidio (Riaño, 2003). Es fácil escribirlo y analizarlo en un relato posterior de un proyecto artístico. Difícil, a veces imposible, vivirlo. ¿Cuál era la justicia que sucedía en Barrio Antioquia? No tengo respuestas categóricas a esta pregunta.

Más aún, claro que había agentes policiales que recorrían el Barrio para su seguridad. Pero, como recuerdan Luz Adriana y Sandra (Gutiérrez, 2013. Entrevistas a Luz Adriana Arcila y Sandra Zapata), los policías también hacían parte de los grupos armados, o tenían una labor casi imposible en una ciudad donde los capos de la droga ofrecían un millón de pesos colombianos de la época por sus cadáveres. La aplicación de la justicia legal era trunca. Además, como recuerdan los entrevistados, se desconfiaba de que la aplicación de la justicia legal fuera efectiva. Lo que implicaba una práctica común para declarar el caso ante las dependencias de Estado, más no continuar ni insistir en el proceso, incluso conociendo quiénes eran los culpables. Había una percepción de impunidad, de pocas capturas y poca aplicación de la justicia, aún cuando hay casos en que la justicia funciona y hay culpables. Podría pensarse como un estado constante de anomia donde la ley no regula la violencia. En mis múltiples visitas, no he podido dar cuenta de las razones de esta percepción, si es ineficacia de las formas jurídicas, de aplicación de la ley, o temor a represalias. La justicia se promovía siguiendo las lógicas de venganzas heredadas, justicia por las propias manos (Álvarez, 2006). Recuerda Luz Adriana: “la gente sabía quién mató a sus familiares o

conocidos. Se guardaba rencor en nombre propio... a la justicia no le interesaban los procesos del Barrio, no tenían la seguridad. No ha habido una policía amigable, era destructora. Ahora sí, pero en ese entonces no. También eran alcahuetas, recibían extorsión de los grupos armados. Las familias no querían subsanar esa violencia de esa manera sino de otra. La primera opción era alimentar el círculo vicioso de la violencia. *Vamos a solucionar las cosas como a nosotros se nos da la gana*. Con la guerra, la violencia. No se confiaba en la policía” (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Luz Adriana Arcila). Pero eso no significa que no se aplicará la ley. Hubo juicios, muchos de los culpables pagaron con cárcel. Aunque, debido también a las conexiones entre estado y narco, las vías jurídicas también eran corruptas. Algunos de los delincuentes, sin importar qué tan menor o mayor fuera el crimen, llegaron a ser representados por abogados que se dedicaban a sacarlos de prisión financiados por los mismos grupos armados y confabulados con agentes judiciales, según me comentaron algunos informantes en el Barrio. Lo imperante para esta reflexión es que la percepción de la justicia y la norma como reguladores de la convivencia eran desconfiadas a mediados de los años noventa en Barrio Antioquia. Lo que incitaba a una administración de la culpa y el castigo por vías de las filiaciones violentas y las espirales interminables de venganza.

La construcción de víctima en Barrio Antioquia, al modo de ver actual, es particular. Casi anacrónica. Viéndolo de manera retrospectiva, gracias a la persistencia de múltiples organizaciones sociales y de derechos humanos, como H.I.J.O.S Colombia, la Fundación Manuel Cepeda, entre otras, y los esfuerzos del Gobierno de Juan Manuel Santos por diferenciarse políticamente de su antecesor, el estatuto de víctima fue promovido legalmente desde el 2009 (Gutiérrez, 2014. Entrevista a Claudia Girón). Con este estatuto, el genocidio del Partido Político Unión Patriótica en los años ochenta y los noventa, entre muchísimos actos armados en esta incesante guerra, ha sido reconocido públicamente. Se generaron instituciones que administraron y supervisaron la reparación económica, jurídica y simbólica de las víctimas. Además, como me comentó Claudia Girón, de la Fundación Manuel Cepeda, el estatuto reconoce tanto a víctimas de la violencia política como a aquellos que han sufrido la violencia y la agresión en general. Desde la política pública del 2009, quienes puedan demostrar la agresión por parte de grupos armados ilegales o legales en relación a conflictos políticos pueden adjudicarse la categoría jurídica y política de víctima y ser merecedores de reparación. Aquellos que hayan sufrido violencia del crimen organizado, tales como secuestros extorsivos o asesinatos masivos por conflicto del tráfico de drogas, no son considerados víctimas. Ello implica que la comprensión sobre la adscripción de la culpa, sobre quién es el victimario y en qué condiciones lo es, tiene en cuenta la violencia política pero también otros mecanismos de agresión delincencial en tanto vinculados a casos específicos. Una apuesta porque la violencia política no sea tomada como la violencia en sí. Para 1997, estas herramientas hubieran sido de vital importancia. Así lo reconoce Riaño en 2006, cuando por

primera vez en sus análisis de las situaciones de conflicto nombra la noción de víctima y reparación en su etnografía sobre Barrio Antioquia, producto de *Talleres de memoria* (1997). Pero esto no fue así en aquellos años. El reconocimiento de la culpa en Barrio Antioquia, truncado en términos jurídicos, evadido de la labor de los acuerdos, marginado y estigmatizado por la ciudadanía de Medellín, se convirtió en un asunto privativo de los afectos y filiación personal. Ser víctima no tenía estatuto público para ellos, hoy y en ese entonces. Era privado, en los dos términos de su acepción: no hacía parte de las relaciones sociales de la comunidad y era cortado del flujo de representación pública, por lo que resultaba inevitablemente íntimo. El rencor era el afecto social que más permeaba los cuerpos sin reconocimiento de culpa. El rencor es la contaminación afectiva que enciende, como un fósforo, la calentura de los espacios públicos como de las pasiones que conectan con las armas de fuego.

La categoría de víctima no era adscrita a los pobladores debido a que no padecieron de crímenes con estatuto político. como los que en esos años sufrió La Comuna 13 al oriente de la ciudad, realizados por agentes paramilitares, guerrilleros o estatales. Con esto se rompía una discusión por la representación política de los crímenes por rencillas y bandas, importante para los procesos de paz. Pero, a su vez, permitía generar otras enunciaciones sobre el dolor y la pérdida sin ser del todo condicionadas a sus usos políticos en el ámbito público. Se generaban las representaciones del rencor. Y en esto, la fuerza ética y epistemológica de la memoria es de vital importancia. Aprovechando que Medellín es una ciudad que organiza sus eventos en relación a la muerte y los muertos, estos relatos de memoria generan secuencias narrativas que organizan la vida local y los momentos informales de reunión. (Riaño, 2003). Así fue para Milton.

Riaño conoció a Milton, un joven más a o menos de veinte años, en 1997. Lo estimó mucho. Aún hoy, en la web oficial de Riaño en su Universidad y en la re-visita de *La Piel de la Memoria* del 2011 aparece como protagonista una foto de Milton. Riaño lo cita más de 5 veces en su etnografía de Barrio Antioquia, es su fuente local más citada. Me dijo en nuestra conversación del 2015 que esto se debe a que podía usar su nombre propio como informante debido a que ya estaba muerto (Gutiérrez, 2015. Entrevista a Pilar Riaño). Milton era un líder de uno de los combos, hacía parte de los grupos armados pero lo había dejado. Era carismático y defendía a todos sus colegas del Grupo Dinamizador a capa y espada. “Gracias a él y a Mima nos metimos a los tugurios donde nadie se metía”, recuerda Sandra (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Sandra Zapata). Jorge García lo recuerda como un “pelado que deseaba cambiar. Más aún ... Es que el pasado no perdona. A él le tocó en carne propia, hizo mucho por querer cambiar y la gente no lo deja a uno. Se las cobra. A él se la cobraron. Él quiso cambiar pero no lo dejaron. Le cobraron por ventanilla como decimos aquí” (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Jorge Humberto García). Pilar Riaño y Milton conectaron muy bien en un taller, entre otros, en la hacienda de



Presencia Colombo Suiza, talleres que Riaño hacía con los jóvenes de los grupos de capacitación de mecánica de motos y acceso al empleo promovidos desde la Asesoría de Paz, en el marco de *Talleres de Memoria* (1997) y antesala de *La Piel de la Memoria*. Varios gestores, entre ellos Pilar Riaño y Jorge García, se comprometieron en ayudarlo para que terminara la escuela, consiguiera trabajo y organizara sus documentos legales. Él les confesó que quería cambiar, pero sabía bien de lo que se trataba. Recuerda Jorge que comentó en un taller: “para nosotros es muy difícil salir de esta vida. Por qué no hacemos un ejercicio de prevención con niños mejor que con nosotros, eso dijo. Un tipo con una claridad de lo que se debía hacer” (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Jorge Humberto García). Milton fue asesinado un domingo, mientras dormía en su cama. El joven que lo mató entró a la casa, fue directo hasta el final del pasillo a su habitación y le disparó. Su familia completa vio todo, estupefacta. Una lógica incesante de venganza. La gente no lo deja a uno cambiar. La muerte estuvo en las entrañas del Grupo Dinamizador. Una huella en el corazón, recuerda Luz Adriana. Riaño, en su etnografía del 2006, dio a Milton su lugar:

... este material que organiza la vida diaria de los vivos, y que se constituye en fuentes narrativas orales, son los artefactos y prácticas de recuerdo que establecen una forma de continuidad entre la vida y la muerte de la persona ausente. La continuidad es establecida a través de medios como los recordatorios. Con frecuencia los jóvenes que se involucran de manera activa en el conflicto armado, como crimen organizado, escriben las palabras que quieren que se incluyan en sus recordatorios. Así lo hizo Milton, quien fue líder de una de las bandas, pero que había firmado un acuerdo de paz y se convirtió en poco tiempo en un líder comunitario. Él, sin embargo, dejó las palabras, en febrero de 1998 fueron incluidas en su recordatorio después de su muerte violenta: *Esto no es un adiós sino un hasta luego, para que todos mis amigos y la gente de mis ranchos con aquellos que hicieron hasta lo imposible para que yo saliera siempre adelante, gracias por estar conmigo hasta el último en mis días. Para mi familia que a pesar de todos mis errores nunca me dejaron sólo. No me olviden. Oren por mi* (Riaño, 2003:18).

Este texto va en su nombre. Para insistir que si se puede.



### **[ Dosis. El cuidado habitual.**

Frente a las crisis inter-personales que incluyen violencia y agresiones, aparecen respuestas sociales. Estas también pueden ser entendidas como ejercicios del cuidado. En estas diversas articulaciones, de diferentes formas de institucionalidad, se reacciona o se previenen los problemas sociales. Esto resulta gracias al conocimiento que se crea de la situación y de las personas. Muchas de las maneras de reaccionar tienen que ver con mecanismos habituales o ingeniosos para la situación, y que responden a las disciplinas del sector social (psicología, trabajo social, medicina social, etcétera) o de las instituciones públicas (justicia, desarrollo social, etcétera). Este es un cuidado que es consecuente con las formas instituidas, sus expectativas, sus afectos y sus impactos. Generalmente corresponden a agendas macropolíticas. Reacciones de política pública. ]



**[ Dosis. Proyecto y Taller (2).**

Los proyectos saben a qué se enfrentan. Las personas y la situación "están ahí". Pero van sabiendo qué pueden, cómo lo pueden y qué esperan de ello al sumar múltiples esfuerzos e iniciativas. Un proyecto es más bien la sedimentación de muchas proyecciones que van sabiendo qué han ido pudiendo y qué no pueden. Así, la pertinencia que abre el ingenio es posible. Tallereando se va haciendo algo entre personas acerca de la situación en la medida en que vamos sabiendo qué otras cosas pueden llevar a caminos irreverentes y necesarios. ]



### III. Tallerear (I) (Medellín, 1996-1997). Testimonio, memoria histórica y violencia

En Barrio Antioquia hay múltiples organizaciones movilizando proyectos desde mediados de los noventa. El Comité Interinstitucional de la Comuna 15–Guayabal reúne todas las iniciativas, articuladas junto a la Biblioteca Comunitaria Cristo Rey, el Parque Biblioteca Guayabal, la Corporación Región, Comfenalco, la Corporación Presencia Colombo Suiza, el programa CERCA, la Oficina de la Juventud de la Alcaldía Mayor de Medellín, entre muchas otras, desde 1995. Según la cartografía de organizaciones juveniles del 2007, “hay veintisiete organizaciones juveniles, entre deportes, prácticas culturales (principalmente artísticas, un 57%) y educación. Con rangos de edad de catorce a veintitrés años, de varios géneros. Barrio Antioquia cuenta con seis organizaciones, la segunda mayor densidad de iniciativas de la zona” (Torres, 2007:16). En su mayoría las iniciativas son autogestionadas. Pero esto no siempre fue así. En los noventa, eran mayormente las organizaciones identificadas las que promovían proyectos culturales con jóvenes. Aunque aún “las iniciativas son muy frágiles en términos de sostenibilidad” (Torres, 2007:16), dan cuenta de un nuevo escenario para la juventud. Los empeños de múltiples gestores sociales han dado frutos. Años de talleres surgidos de proyectos de intervención cultural han generado bases, un terreno fértil para generar entusiasmos.

Como recuerda Luz Adriana, los jóvenes empezaron a participar en iniciativas de talleres, de manera constante, desde principios de los noventa (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Luz Adriana Arcila). La oferta se configuró gracias a los empeños de los acuerdos. Desde entonces, es una práctica común por la serie de proyectos y plataformas construidas para el Barrio. Los actuales Parques Bibliotecas administrados por Comfenalco concentran la oferta en el Barrio: programas de dibujo, lectura, acceso a los nuevos medios tecnológicos, deportes y recreación. El ocio juvenil tiene espacios para desarrollarse. Desde que Presencia Colombo Suiza movilizó talleres de capacitación laboral al día de hoy, la transformación y extensión de la dinámica de taller ha abordado múltiples dimensiones de la vida. Esta gran efervescencia de iniciativas da cuenta de la gran energía que las supervivencias tienen en Medellín.

Con la performatividad de tallerear y el proyecto, tal como se ha analizado en la Zona de Conjeturas, me propongo dar cuenta de cómo se realizaron dinámicas colectivas, entre educación, historia, y cultura en las iniciativas *Talleres de Memoria* (1997) y *La Piel de la Memoria*: cuáles fueron sus enfoques, esfuerzos, metodologías. Me propongo analizar cómo las prácticas de proyecto y taller conjugan una serie de esfuerzos acerca del cuidado. Iré rastreando la forma en que la voluptuosidad de acciones, tanto artísticas como de trabajo social, que van a irse hilando con base en el desarrollo de *La Piel de la Memoria*, va respondiendo a una muy particular atención acerca del cuidado y los esfuerzos afectivos para que la vida siga siendo vivida. Pero, como antesala, hay que entender el proceso con el que

Riaño fue construyendo una particular noción de subjetividad de la violencia en la que se prevé y se incita a cierto tipo de actividades que buscan incidir en la cotidianidad de Barrio Antioquia.



### **La antropóloga. Pilar Riaño (Bogotá, Vancouver, Medellín, 1996-2013)**



Imagen# 9. Pilar Riaño con Nancy y Patricia en Barrio Antioquia. Archivo Suzanne Lacy (1998).

Pilar Riaño<sup>94</sup> (Bogotá, 1958) llegó a Medellín en búsqueda de sus propias convicciones, pues consideraba a la "memoria", más como un camino de estudio que un objeto de estudio en sí mismo, para comprender las violencias sociales en extenso, no sólo las políticas (ver imagen 8). Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia (1983), Maestra en Comunicación de la Simon Fraser University (1990), y Doctora en Antropología de la University of British Columbia (2000), ha colaborado con el Instituto Colombiano de Antropología e Historia en Colombia, y es profesora de la School of Social Works de la University of British Columbia. Desde el 2008 al 2013, Riaño ha sido parte del Grupo de Memoria Histórica,<sup>95</sup> realizando informes sobre los genocidios, crímenes de lesa humanidad y actividades de la memoria en Colombia. Riaño es una de las primeras figuras académicas, que junto con varias organizaciones sociales, ha insistido desde mediados de los noventa en la memoria como fuerza política de vital importancia en Colombia.

---

<sup>94</sup> En este blog se puede consultar la trayectoria de Pilar Riaño Alcalá: <http://blogs.ubc.ca/priano/>

<sup>95</sup> En este link se puede ver la conclusión del trabajo de Pilar Riaño en el Grupo de Memoria Histórica y la redacción del Informe Basta Ya!: <https://www.youtube.com/watch?v=8WexyEMRipE&feature=youtu.be>

Cuando Riaño estaba pensando su tesis doctoral, titulada en primer lugar *Stories from the pobladores: The intersections of urban violence and cultural identities in the cities of Medellín and Bogotá* (1998), pensaba articular la historia de un barrio en la ciudad de Bogotá y uno en Medellín. Desde mediados de los noventa, ya radicada en Canadá, Riaño se comprometía con diversas iniciativas de intervención social en las dos ciudades. Deseaba comprender cómo se articulaban los lugares, los relatos, las trayectorias con las historias de los pobladores, para de esa manera identificar cómo opera la memoria. En sus continuos viajes a Medellín, desde mediados de los años ochenta, se acerca a Corporación Región. A mediados de los noventa, a partir de que la Corporación le acogió con su proyecto doctoral, fue planeando una iniciativa de investigación que reconociera la memoria en la ciudad, además de plantearse como un proyecto de intervención social. Riaño se adscribía a la investigación—acción, promovida desde los trabajos de Orlando Fals Borda (1985), fundador de la sociología en la Universidad Nacional de Colombia (Ver en Vulnerabilidad y Agenciamiento). Un tipo de trabajo antropológico de la memoria y el olvido que, desde la articulación de organizaciones del sector social, academia y líderes comunitarios, generará mecanismos de transformación social, dando cuenta simultáneamente de cómo se conforma la relación identidad—memoria en los procesos de cierta violencia en Colombia. Plantea Riaño:

Respondí a esa expectativa asegurando que los procesos y la metodología tendrían algunos usos prácticos para los jóvenes, los grupos comunitarios, para las ONGs con las que trabajé. En algunos casos, la investigación y su metodología sustentaron mis reflexiones sobre experiencias pasadas con el fin de desarrollar posteriores planes de acción. En otros, mi trabajo se vinculó con el proceso de reevaluar su aproximación al quehacer en una comunidad y, en otros, como parte de la tarea de sistematización de su experiencia... Por ejemplo, participé en discusiones interdisciplinarias sobre el desarrollo del Plan Estratégico para la ciudad de Medellín. Mi trabajo sirvió de enlace con iniciativas nacionales y municipales que buscaban una resolución pacífica de los conflictos, a través de los muchos seminarios y talleres de memoria que realicé con la variedad de organizaciones nacionales, grupos sociales, antropólogos, colegios y universidades. Este amplio contexto social, mi etnografía y escritura constituyen histórica y socialmente, productos específicos que se han ido gestando a partir de ideas sociales más amplias (Riaño, 2006).

En Corporación Región, Riaño encontró un espacio experimental donde podía apostarle a la etnografía y movilizar su compromiso por posicionar a la memoria como agenda política. Una agenda promovida fuertemente desde organizaciones de izquierda a mediados de los noventa, como la Fundación Manuel Cepeda (Gutiérrez, 2014. Entrevista a Claudia Girón), pero que no tenía estatuto público y tenía poco desarrollo académico en Colombia, al contrario de las agendas políticas y sociales de los países del cono sur latinoamericano (Jelin, 2002; Sarlo, 2005). Para Riaño, ello implicaba jugar múltiples roles: ser asesora de organizaciones del sector social, miembro de la comunidad académica nacional e internacional, interlocutora de organizaciones políticas, además de situarse como “alguien de la casa” en los diversos barrios de Bogotá y Medellín en que realizaba etnografía (Riaño, 2006), además de viajar

constantemente desde Vancouver. Una vida muy intensa, con condiciones del lenguaje (no sólo en el idioma) y modos de trabajo diferentes, pero interconectados.

Ella buscaba y la situación la buscaba a ella. Los jóvenes de Barrio Antioquia aparecen de manera singular en la trayectoria de Pilar Riaño. Mientras asesoraba en Medellín, trabajaba etnográficamente en diversas comunas de la ciudad en situaciones de marginalidad. Entre diversas urgencias por el fenómeno del sicariato, Corporación Región participa, entre otras iniciativas, en *Historias de Barrio* (1997) como un mecanismo de dar cuenta de la historia cotidiana en las escuelas desde 1995. Una estrategia para que, al aprender las transformaciones de la vida de sus barrios, los jóvenes generaran reflexiones sobre su entorno inmediato y se apropiaran de la escuela como espacio de la ciudadanía. Además de generar trabajo interdisciplinario entre docentes e insertar contenidos culturales en los currículos (Tamayo, 1997). Esta iniciativa partía de acciones como preguntar, buscar, ordenar y crear para que los jóvenes indagaran contenidos y formas de representación en relatos, maquetas y dibujos. En sus inicios, *Historias de Barrio* era una estrategia pedagógica sobre la historia cotidiana por medio de actividades curriculares y extracurriculares (Tamayo, 1997). A través de esta iniciativa, trabajada con más de diez colegios en Medellín, se identificaron lugares, relatos y protagonistas de la vida de la ciudad. En 1997, Riaño empezó a colaborar con Corporación Región, retomando esta iniciativa pero aterrizándola en una serie de *Talleres de Memoria* en los que los contenidos y métodos del proyecto se expandieran a apoyar las gestiones de los pactos de no-agresión como de los ámbitos de capacitación. Tallerear fue el mecanismo que encontró Riaño para producir etnográficamente la información que alimentaba a sus discusiones académicas y para participar activamente en los proyectos de transformación de la vida.

Con esta plataforma de diálogo, los intereses y convicciones de Riaño comenzaron a tomar forma. Desde su propuesta doctoral se dilucidaba una opción por el estudio de la categoría y la vida social de los jóvenes. Los documentos que Riaño produjo en estos años trataron de entender cómo las poblaciones y los grupos sociales que estaban creciendo y naciendo en la década de los ochenta se enfrentaban a las oportunidades de trabajo y a la organización geopolítica de la violencia en el desarrollo de la juventud. Le preocupaba la organización de sicarios y milicianos como bandas urbanas y, sobre todo, su articulación con el proyecto paramilitar. Encuentra Riaño que los barrios populares son el ámbito social donde surgen las bandas juveniles. Reconoce a las bandas juveniles como una organización moral que se cohesiona gracias a una fuerte conexión religiosa y a los valores de la tradición cultural que legitiman su acción y empoderamiento armado. Revisando los casos en Medellín y Bogotá, Riaño encuentra que las bandas juveniles se ubican en los barrios de migraciones desarrollados después de la violencia de los años cincuenta y sesenta (Riaño, 1997). Con esta incitación, junto con las conversaciones que tenía sobre la violencia en las ciudades y sus

urgencias sociales, Riaño va acentuando su mirada sobre la problemática juvenil. Desde 1997, comenzará a concretar una serie de preguntas académicas a la vez que se sumará a intervenciones sociales sobre las dimensiones de la juventud y la memoria. Concentrará sus esfuerzos en Medellín, dejando de lado sus indagaciones en Bogotá. Ya en 1998, aunque revisa otros casos cartografiados en Medellín, su atención se concentra en Barrio Antioquia, después de haber participado desde *Talleres de Memoria* en la zona. Encontrará en Barrio Antioquia el espacio para indagar sus inquietudes. En el 2015 me comentó que encontraba a Barrio Antioquia bastante particular. No tenía la concentración de iniciativas de intervención social como otras comunas, el imaginario social acerca del Barrio en la ciudad estaba lleno de estigmas y a la vez lo encontraba como un lugar voluptuoso, donde el cuerpo, el baile, la fiesta y el goce se presentaban de manera permanente, a pesar de la fuerte violencia que padecía: “es que hay que ver los cuerpos de las mujeres de Barrio Antioquia, son muy libres” (Gutiérrez, 2015. Entrevista a Pilar Riaño). Ello implicó que se fuera comprometiendo cada vez más con los proyectos de intervención cultural de la zona. Con este empeño, promovió *La Piel de la Memoria*.

Gracias a varias estancias de investigación<sup>96</sup> realizadas entre 1996 y 2000, Riaño pudo concentrarse en Medellín. En estas búsquedas, reconoce que la investigación en antropología de la violencia ha tratado de entender cómo los grupos sociales, cuando pretenden alcanzar metas de orden político y económico, utilizan la violencia como estrategia, la violencia política. Este enfoque llevará a pensar la violencia en tanto una cualidad cultural que califica la identidad de sus grupos sociales (Riaño, 2006). Riaño decide investigar la violencia como una experiencia de vida en la cotidianidad que actúa de manera dinámica, formativa, fenomenológica y performativa. A partir de autores del ámbito latinoamericano como Myriam Jimeno (etnografía de la violencia), Alfredo Molano (crónica testimonial de los protagonistas de la violencia política), Arturo Escobar (crítica al desarrollo), Néstor García Canclini (culturas híbridas), Carlos Monsiváis (cultura y medios de comunicación), Jesús Martín Barbero (consumo cultural, medios de comunicación y juventud), además de otros autores como Carolyn Nordstrom (estudios de la memoria y la violencia) y Allen Feldman (etnografía y memoria), Riaño trata de entender etnográficamente los significados sociales de la violencia. A través de la exploración de la memoria que crea múltiples vehículos y relaciones sociales, entiende entonces que la violencia, y las maneras en que es experimentada diariamente, no pueden ser reducidas a los espacios de muerte y destrucción. Metodológicamente, su aproximación trata de entender la cotidianidad de la violencia como la manera en la que las personas actúan creativamente para darle forma y significado a sus vidas (Riaño, 1997). Donde

---

<sup>96</sup> Gracias al Departamento de Antropología de Columbia Británica en Canadá, al apoyo del Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC) de Canadá, del Centro Internacional de Investigaciones para el Desarrollo (CIID), y Corporación Región en Medellín, Riaño pudo realizar sus estancias de investigación (Riaño, 2006).

la construcción social de la memoria permite reconocer la tensión entre identidad-violencia (Gutiérrez, 2015. Entrevista a Pilar Riaño). Y toma a los jóvenes como estos protagonistas, insistiendo en que el no-reconocimiento del pasado y el olvido, hace parte constitutiva de la memoria, y que los jóvenes participan de estos entramados recreando pasados en sus presentes, construyendo sus pasados presentes. Esta construcción está permeada y habitada por la experiencia de la violencia.

Más aún, Riaño está interesada en no promover una comprensión de los barrios populares como culturas de la violencia o culturas del terror *per se*, e incluso critica esta perspectiva. Ya desde este momento, se generará un enfoque epistemológico que la propia Riaño alimentará para discutir categorías como: identidades de la violencia, terror inevitable y condiciones estructurales para el acto violento, en las opiniones de Michel Taussig y Charles Bergquist<sup>97</sup> sobre la violencia en Colombia. Dichas categorías buscan explicar el comportamiento violento común, resultado de la cultura y de la identidad, y producen un pensamiento que, según Riaño, corre el riesgo de reforzar el determinismo cultural (2006). También tiende a deshumanizar a aquellos sujetos y promotores de la violencia en una relación categórica entre víctima y victimario, sin precisar los distintos procesos y transformaciones de las relaciones políticas, del control territorial y de la administración del poder que promueven actos de violencia, ya sea en términos del Estado o de la vida cotidiana (Riaño, 1997). Se trata de cuestionar tanto el entendimiento de la violencia política como el de la violencia en sí.



## La subjetividad de la violencia en Colombia

Me he vuelto cínica sobre la utilidad de un deber antropológico de escribir contra el terror. Valor potencial de la escritura para educar o traer al conocimiento público lo que sucede en algunas partes del mundo, pero el sufrimiento de la supervivencia cultural de quienes viven en la violencia requiere respuestas más efectivas, pragmáticas y cívicas, respuestas que no pertenecen exclusivamente a un texto guardado en los claustros y conferencias académicas... compartimos con investigadores, ciudadanos o sujetos de investigación, el propósito de la creación de conocimiento como un fenómeno fluido sobre nuestras prácticas y acciones.

Pilar Riaño. *Jóvenes, Memoria y Violencia en Medellín* (2006:lii).

¿Cómo se entiende la experiencia de la violencia? Daniel Pécaut insiste en ver más allá de la lógica de “amigo—enemigo”, lógica de adscripción a los grupos armados, como base de los estudios de la violencia. Más bien, se propone entender “las experiencias y representaciones de las poblaciones que están expuestas a su poder y, en lo particular, a sus acciones... Las cosas cambian cuando el territorio es objeto de disputa por varios protagonistas, y las

---

<sup>97</sup> Para ver una entrevista a Charles Bergquist: <http://www.elespectador.com/noticias/politica/historia-de-colombia-no-de-cuba-charles-bergquist-articulo-495950>



medidas de intimidación y de terror comienzan a volverse rutinarias” (Pécaut, 2013). Estudiar la experiencia de la violencia no implica identificar adscripciones políticas a los grupos armados por parte de la sociedad civil, o rastrear las confusas cartografías por el poder y el control territorial en las interrelaciones paramilitares—narcotráfico—guerrillas—militares—Estado, para el caso colombiano. Más bien se trata de, partiendo de estos importantes conocimientos, sumar procesos etnográficos y experimentales para dar cuenta de la cotidianidad de las poblaciones, marcadas explícita o implícitamente en las dinámicas del terror.<sup>98</sup> Este tipo de estudios implican apostarle al sujeto que habita la experiencia de la violencia, no necesariamente, ni tampoco excluyendo, al protagonista armado. Entiendo por subjetividad de la violencia como los modos de vida que se van construyendo en la cotidianidad, que se configuran simultáneamente en relación —como respuesta o repercusión— a los mecanismos que dan cuenta de los comportamientos violentos, enmarcados en tramas implícitas o explícitas de administración y organización del terror, y múltiples formas de poder y miedo. Habitar los ámbitos violentos no hace a una persona violenta, ni tampoco lo vuelve un protagonista armado del conflicto (Riaño, 2006), pero sí implica que el sujeto toma y define una serie de decisiones y comportamientos, por los cuales sopesa la supervivencia de sí y de los suyos, a las maneras en que se relaciona y se moviliza en la vida cotidiana. Habitar los ámbitos violentos no se refiere únicamente a vivir con la guerra o en conflicto político en la puerta de la casa, como si la violencia política fuera la violencia en sí; implica dar cuenta de las diversas tramas afectivas de agresividad, miedo y terror, permeadas en los cuerpos y en los tonos de sus acciones, como se le presentan a las personas en sus condiciones de vida, ya sea por ser partícipes de los actos violentos, presenciarlos o dar cuenta de ellos por medios de comunicación (Ahmed, 2004). Cómo la experiencia de estos afectos, en el continuo movimiento de promoción o recepción de estos flujos, dan forma a las relaciones sociales. La

---

<sup>98</sup> Daniel Pécaut, desde sus trabajos a comienzos del 2000, insiste en una perspectiva fenomenológica cuando propone la noción de experiencia. Intuyendo una perspectiva cercana a la escuela francesa de Merleau Ponty, más no claramente ejerciendo una investigación desde estas coordenadas. Pécaut insiste en analizar la percepción de la violencia cotidiana (no necesariamente la generada por los grupos armados con búsquedas de estatuto político) y cómo esta percepción orienta la acción social, la ciudadanía y los comportamientos cotidianos. La fenomenología de Pécaut no llega a comprender la propiocepción y kinestesia del cuerpo o cartografía emocional en el terror, más aún, promueve un giro epistémico de gran importancia: es hora de comprender la violencia como un fenómeno que emerge en la vida de las personas y en el cual ellos toman posición para la propia supervivencia, y que estas decisiones no son necesariamente equivalentes a ser o no adscrito o partidario a un grupo armado en búsqueda de estatuto político. La violencia es algo que también nos toca. Está en nuestros cuerpos.

pregunta por la subjetividad de la violencia implica una micropolítica<sup>99</sup> antes que una macropolítica (Rolnik, 2006; Blair, 2011), en la que la etnografía experimental es de gran importancia. El pensamiento de la subjetividad de la violencia requiere una atención particular, para luego dar cuenta de los desarrollos que Riaño hace en esta área y su implicación en *La Piel de la Memoria*.

No es preciso desarrollar aquí la complejidad que desencadena el fenómeno de la violencia en Colombia,<sup>100</sup> sino más bien identificar cómo ha configurado una subjetividad particular en las maneras de asumir y comportarse en el mundo por parte de los ciudadanos con los que se desarrollan las prácticas. Desde el año 1993 múltiples investigadores han realizado varios esfuerzos para comprender cómo los actos violentos se presentan de manera reiterativa en las relaciones sociales en Colombia en contextos donde no se definen necesariamente actos de control del poder económico y territorial, sino que la violencia se presenta como una subjetividad que define la sociabilidad.<sup>101</sup> Para el investigador Daniel Pécaut, en Colombia se presenta una generalización de la violencia caracterizada en las últimas décadas por una banalización del terror.<sup>102</sup> Este análisis se sostiene en revisar, desde la década de los setenta,

---

<sup>99</sup> La micropolítica en la perspectiva de Suely Rolnik (2006), nutrida del pensamiento de Felix Guattari, no se refiere a la política de lo pequeño o lo doméstico, a la política de pequeña escala. Sino, más bien, a la política de las formas que no tienen cabida o representación en los ejercicios habituales de la administración del poder, como la economía y la justicia, pero que sí están influenciadas y marcadas por estas tramas. En ese sentido, la experiencia y transmisión afectiva de un sujeto a otro, los afectos problemáticos o reactivos, las emociones y la construcción de los imaginarios harían parte de una discusión micropolítica. Es llamar la atención por la dimensión política de las sensaciones y los afectos.

<sup>100</sup> Entre los análisis sobre la violencia política en Colombia es importante revisar a Marco Palacios en *Entre la Legitimidad y la Violencia: Colombia 1875-1994* (Ed. Norma, 2003).

<sup>101</sup> Los investigadores que han profundizado esta línea de trabajo son Myriam Jimeno, María Victoria Uribe, Daniel Pécaut, Elsa Blair, junto a Pilar Riaño.

<sup>102</sup> Esta categoría causó fuertes discusiones y, sobretodo, desaprobaciones. María Victoria Uribe lo reseña en esta entrevista: <http://lasillavacia.com/historia/17769> Lo que Pécaut intentaba recalcar era una dimensión de la violencia que estaba presente en la cotidianidad (2001). Más aún, al llamarla “banal” se connotan los usos de la palabra no como prosaica o regularizada, cotidianizada (muy cercano a Hannah Arendt), lo que buscaba él. Sino como intrascendente. Lectura habitual de la palabra. Esta connotación molestó bastante. Pues daba la impresión de que la situación de terror y muerte no era desgarradora para los sujetos. Además, el libro del 2001 donde desarrolló este tema se titula *La Guerra Contra la Sociedad*, otro eje de incomodidad. Pues, al usar la categoría *guerra* implicaba que el objetivo de la milicia, legal o ilegal, era atacar a la sociedad civil. Si es en parte el argumento de Pécaut, a la hora de ubicar en una trama analítica los carros bombas en centros comerciales en la década de los noventa, por ejemplo. Más aún, esta ecuación daba la impresión de que el Estado salía del análisis y que tales atentados perdían en la explicación su agencia en la violencia política. Lo que intentaba plantear Pécaut es que hay una experiencia de las personas que asume y reproduce en su cotidianidad la violencia al habitarla. Y que esta violencia es muy diferente a la que analizamos desde los protagonistas armados y la violencia política, aunque estén interconectadas. Lo que ha intentado Pécaut, y otros más, es entender la experiencia de la violencia en la vida social, más que las tramas de la violencia política como explicación. Su libro del 2013 lo llamará *La Experiencia de la Violencia*, una re-edición del libro del 2001. Elsa Blair también discutió esta categoría. Pero en su trabajo decidió analizar la construcción de la violencia en los agentes armados estatales, los militares, y la construcción escenográfica de sus actos (Gutiérrez, 2015. Entrevista a Elsa Blair).

con el auge de la economía de la droga y la conformación de grupos narcotraficantes y paramilitares, cómo cambian el panorama político del conflicto, sostenido hasta entonces en la tensión de las guerrillas frente al Estado. Esta reconfiguración conlleva la exacerbación de actos violentos entre grupos armados por el control territorial para instalar el negocio de la droga o empresas multinacionales, cooptando grupos sociales en marginación pero con acceso a recursos naturales e imponiendo prácticas de vigilancia, tanto en ciudades como en el campo (Pécaut, 2001 y 2013). De esta manera se busca recalcar que mientras más crecen los enfrentamientos entre los diversos grupos armados entre sí, más se afecta a los ciudadanos en diferentes ámbitos de la vida social, sobre todo aquellos de más vulneración por circunstancias de pobreza y desigualdad económica (Pécaut, 2001). No es gratuito identificar en las estadísticas que las principales víctimas de la violencia política son personas de la sociedad civil. A esto se suma que las otras formas de violencia también tienen como escenario la misma sociedad civil (Pécaut, 2013). Esta exacerbación de la violencia se instala en la vida cotidiana por la reiteración de masacres gracias a tensiones de control y, a su vez, por los mecanismos de los narcotraficantes para insertar el temor en la opinión pública como forma de contrarrestar la ofensiva estatal al negocio de la droga (sobre todo desde finales de la década de los ochenta y principios de los noventa). Pero, también la percepción de la experiencia violenta se agudiza por la conformación de circuitos delincuenciales y el control de territorios urbanos por el paramilitarismo en los últimos diez años (Pécaut, 2013). La banalización del terror consiste precisamente en la cotidianidad de la práctica violenta y la manera en que se construye bajo sus parámetros una normalidad social:

...la violencia generalizada no se vive como una guerra o catástrofe... sino que aparece como un proceso banal que ofrece oportunidades, produce acomodamientos y tiene normas y regulaciones. Esta trivialidad, pues, no sólo tiene que ver con el perfil personal de los que están implicados en la violencia, sino también con el hecho de que ésta se expresa por medio de interacciones que no aparecen como ruptura total con las interacciones habituales ni dan origen a nuevas representaciones o nuevos imaginarios. (Pécaut, 2001).

Para la investigadora Myriam Jimeno, esta reconfiguración de la acción violenta en la cotidianidad tiene la capacidad de alterar la seguridad de las personas, hace dudar de la confiabilidad del entorno y de los pares, y clausura vínculos de solidaridad en las comunidades. Este proceso conlleva el aislamiento de los individuos, la negación de comprender e incidir en las relaciones sociales y, sobre todo, instala el terror y genera mecanismos aislados y muy personales, aunque fragmentados, de elaboración del trauma (Jimeno, 1998). El reconocimiento colectivo es negado de esta manera. En otras palabras, se construye una subjetividad de la violencia:

...la solidaridad es un valor como comportamiento deseable, es desafortunadamente inhibido por el temor de su expresión franca. Así, la pasividad no surge por la carencia de valores morales o por la no identificación de la violencia como ilegítima cuando ella se ejerce, sino por la imposibilidad de actuar frente a ella debido al miedo. No es tanto que los umbrales de tolerancia

de la sociedad a la violencia sean altos o que la violencia se admita como parte de los patrones de comportamiento, sino que es más experimentado como un producto inevitable de un complejo sociocultural y psicológico más vasto, donde el individuo es inerte y expuesto. Esto incita a recurrir a la violencia, a auspiciar respuestas violentas frente a ciertos escenarios, o tiende a inhibir respuestas que la confronten en la dinámica de su ocurrencia (Jimeno, 1998).

Se puede recalcar que esta subjetividad conlleva la disolución del tejido social formado desde los valores de la convivencia, y genera otro a partir de la administración del miedo, lo que provee una fragmentación de la pertenencia de las personas manifestada en la pasividad frente al acto violento. Y es precisamente una apuesta frente a la pasividad y la fragmentación lo que reúne como conjunto las iniciativas artísticas vinculadas a procesos sociales en Colombia, ya que intentan producir escenarios de confianza donde los sujetos, a través de mecanismos de creación, articulen enunciaciones colectivas. De esto trata *La Piel de la Memoria*.

Los agentes actúan en referencia a la construcción de esta subjetividad en las comunidades y coyunturas particulares de Barrio Antioquia. En un marco más general, en la revisión e identificación de estas prácticas artísticas que hice en el 2010,<sup>103</sup> aparece como imperativo, para las posibles relaciones a construir con las comunidades, actuar sobre las coordenadas que conforman esta subjetividad, ya sea de manera explícita o implícita. Desde la perspectiva de G.Kester (2012) estas “formaciones artísticas” buscan hacer aprehensiones, maneras de relaciones sociales y comportamientos para luego experimentar con ellas, orientándolas a escenarios de reflexión acerca de la vida entre los gestores y partícipes, o a la producción de acciones o imágenes que irrumpen la representación de estas situaciones sociales. Desde la perspectiva de los estudios del cuidado, que he insistido en la Zona de las Conjeturas, emergen aquí diversas coordenadas que constatan una realidad y fundan criterios de acción para posibilitar experimentos sociales y anhelables, generar compensaciones necesarias en el contexto circunscrito de la práctica, atender las relaciones de co-dependencia, encargarse de las crisis y promover actos que, en efecto, sí cuidan la coexistencia inter-pares. Estas coordenadas son: 1) acciones contra el silencio colectivo y los mecanismos individuales de adaptación al conflicto (la actitud de los individuos a no ver y no saber nada de lo que sucede en su comunidad); 2) activar los espacios públicos, no como escenografías del terror sino como instancias que demarcan otras experiencias colectivas; 3) generar corporaciones comunitarias con legitimidad que se articulen con la construcción de derechos humanos, gestión de proyectos colectivos e interlocución para la negociación de conflictos (no necesariamente los provistos por la violencia sino también aquellos conflictos domésticos o íntimos); 4) construcción de relatos que se articulan como historias particulares y locales que

---

<sup>103</sup> En el marco de la investigación para el libro *Collective Situations\_ Dialogues in Contemporary Latin American Art 1995 to 2010* editado para Duke Press por Grant Kester y Bill Kelly, realicé una indagación acerca del panorama de las prácticas artísticas vinculadas a procesos comunitarios en el 2010

recrean lazos de solidaridad y sociabilidad. Estos imperativos, como principios de acción, mas no como ecuación que produce procesos de lo social, se enmarcan en la extensa discusión por la memoria, la ética y la realidad que recalca como axioma la gran mayoría de prácticas artísticas vinculadas a procesos sociales en Colombia (estas categorías se usan reiterativamente en los títulos, descripciones de las prácticas y discursos de los actos).

La construcción de la comunidad de *La Piel de la Memoria*, la reunión de agentes que lo realizan y lo viven, tal como se irá viendo, está fuertemente implicada en devenires particulares y relatos específicos que construyen la subjetividad de la violencia en su contexto determinado, orientado por lo que deseo llamar arte-proceso (siguiendo a Pilar Riaño) y artes del cuidado. Estas cuatro coordenadas aparecen en el devenir de *La Piel de la Memoria*. La delimitación espacial, temporal y colectiva de cada coyuntura en que se desarrolla una práctica artística no es parcial sino que responde a circunstancias políticas e históricas que relacionan a un grupo social determinado con ellas. Actuar sobre las coordenadas de la subjetividad de la violencia es, para los artistas y gestores, construir acontecimientos de posibilidades colectivas que, a través de actividades de significación, permeen la sociabilidad y develen otras energías de sensibilidad en las coyunturas presentes.

En este sentido, la memoria en relación a la violencia se torna una práctica de conciencia colectiva para construir la huella de una circunstancia presente y contradictoria con el flujo vital.<sup>104</sup> Siguiendo los trabajos de William López (2010), la memoria, aunque se refiere a la construcción del pasado en el presente, también implica, en las circunstancias de *La Piel de la Memoria*, una construcción del presente sobre el presente. Un conjunto permeable y superpuesto de representaciones que actúan por medio de acciones y relatos. Los procesos de creación enuncian esta memoria viva sólo en la medida en que se conectan con las contradicciones del flujo vital, consciente de ellas, y posibilitando fuerzas simbólicas ante ellas. Es por eso que las prácticas se delimitan tanto en comunidades y contextos, ya que actúan desde lo concreto de una coyuntura para reconfigurarla.

Para Riaño la violencia es social y culturalmente construida. Los problemas de la violencia humana deben ser entendidos desde las posibilidades de la agencia de las personas y desde la cultura. Las personas no son actores neutros de los actos de terror, sino que a su vez son

---

<sup>104</sup> La memoria es una acción en el presente en el contexto colombiano: “La meta de los debates sobre la memoria, en este contexto, no es la construcción de un orden democrático post-traumático, en el que los derechos culturales estén garantizados para toda la población, sino la instauración, en medio de la guerra, de un ordenamiento social y político en el que el ejercicio de la memoria, al nivel individual y colectivo, no esté asociado a la criminalización o a la muerte. En el contexto colombiano, todavía no existe esa distancia temporal, aunque sea mínima, entre el pasado violento y el presente pacificado... En consecuencia, el carácter connaturalmente polémico de la memoria, que en circunstancias postbélicas, aparece como un debate público entre dos o más interpretaciones del pasado, en el que se juega no sólo la construcción de una sociedad “más democrática”, sino la re-construcción de identidades individuales y colectivas, en Colombia, hace parte del conflicto mismo” (López, 2010).

agentes que toman lugar frente escenarios de violencia, aunque su acción parezca paralizada. Aquí se presenta una transformación en los valores morales: los valores sobre la vida, la muerte, la alianza, la verdad y el pertenecer a algo (Riaño, 1997). La violencia es un campo contrastante y multidimensional en el que se organizan paradigmas, sufrimientos, fisiologías, cuerpos, éticas y formas de poder interconectadas en constante negociación. Por lo tanto la experiencia de la violencia sucede en ámbitos sociales circunscritos y no puede ser totalizada a la experiencia social general (Riaño, 1997). Siguiendo a Pécaut, Riaño se opone al determinismo sociológico, fundado desde los análisis de la violencia política y la estadística.

En específico, Riaño disputará, en los términos descritos, la interpretación sobre la violencia de Michel Taussig (1987, 2002). Encuentra Riaño, en múltiples de sus trabajos (1997, 1998, 2006), que Taussig analiza a los sujetos como violentos *per se*, sin agencia para responder y generar las compensaciones necesarias al terror, reproduciendo lo que en los ochenta se narraba en Colombia como una identidad violenta (Comisión de Estudios de la Violencia en Colombia, 1988). Riaño resiste esta noción de persona inevitablemente violenta. Su disputa tiene sentido ético: como gestora y educadora, además de antropóloga, no sólo confía sino que ha dado cuenta de las múltiples transformaciones de las personas al reconsiderar como inevitables sus situaciones. Las labores que enmarcan *La Piel de la Memoria* son ese esfuerzo.

Más aún, a mi modo de ver, intuyo que Riaño tomó posición acerca de la discusión sobre la identidad de la violencia del contexto académico colombiano, producto de la comisión de Violentólogos<sup>105</sup> de la década de los ochenta. Riaño pudo encarar a los combos etnográficamente, pudo observar sus comportamientos, inquietarse al preguntarles las conjeturas por las que basaban sus decisiones, buscar explicaciones con los interlocutores de los jóvenes. Desde este punto, creo que calificar si alguien es o no violento, implica un juego de roles extenso que recrean los conceptos como las maneras en las que se realizan las

---

<sup>105</sup> Los Violentólogos son un artefacto cultural particular y colombiano que conjuga cultura de investigación académica con la necesidad estatal de dar cuenta sobre los fenómenos de violencia. Cada década, o más, surgida institucionalmente desde diversas iniciativas, se conforman comités de investigación social con los más prominentes académicos del momento para revisar, documentar, analizar y publicar informes sobre la violencia en Colombia. No son un grupo estable, sino que se conforma cada vez que se convoca la iniciativa. El primero, que publicó *La Violencia en Colombia* en 1963, fue coordinado por Olando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna y German Guzmán, donde dieron cuenta que la posesión de la tierra y su control era elemento de vital importancia del conflicto. Hacia 1987, en la Universidad Nacional de Colombia, se funda el Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (IEPRI) que secundó e institucionalizó la violentología. En el marco de la Comisión Nacional de Violencia de 1987, este equipo promovió la noción de identidad de la violencia en la publicación del informe *Colombia: violencia y democracia* (1988), donde por primera vez se reconocía que los problemas de la violencia eran más que la violencia política interpretándolas como causas objetivas. El último escalón de este artefacto técnico-histórico, es el Grupo de Memoria Histórica, creado por la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación en 2005, dirigido por el historiador Gonzalo Sánchez, del cual hizo parte Pilar Riaño. Desde un revolcón epistemológico, insertando la categoría de memoria, este grupo realizó una labor urgente y dolorosa: analizar e informar sobre los genocidios, a la vez que analizar las situaciones de género y acceso a la justicia, así como cartografiar los esfuerzos de los movimientos de víctimas, frente a las disputas de la reparación, por medio de la identificación de ciertas masacres como casos ejemplares. El informe general se titula *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad* (2013).

conjeturas, sobre cómo realizamos las interpretaciones. Más aún, como señala Viveros de Castro sobre la muerte (2013),<sup>106</sup> la violencia es un acontecimiento: una serie interconectada de actos que organiza a los cuerpos y genera modos particulares de afección (Rolnik y Guattari, 2006). Sucede, agrede, reprime, controla, construye miedo e imposibilidad como también cierta posibilidad de agencia de los sujetos. Entre circunstancias y anhelos, algunos operan sobre otros y sobre sí mismos. La pregunta es si alguien es su actuar o responde en su actuar a sus circunstancias, o conjuga los dos procesos. Es, tal vez, una pregunta ética fundamental en el presente, de la cual seguiremos discutiendo. Puntualmente, comparto con Riaño que el uso político de la identidad de la violencia genera la percepción de que es inevitable, que puede implicar la pacificación por medio de la desactivación de sus agentes. Aun así, como plantea Suely Rolnik (2006), la experiencia de la violencia hace parte de los mecanismos coloniales y dictatoriales, mismos que dan forma a subjetividades dominantes que a veces recreamos inconscientemente.

Como plantea Riaño, apuntando a las dimensiones vivenciales y subjetivas de la violencia, los etnógrafos de la violencia sitúan sus trabajos y se sitúan a sí mismos en el contexto del problema (Riaño, 2006; Blair, 2011). La violencia “permea los aspectos más fundamentales de las vidas de las personas” (Riaño, 2006: xvii). El cinismo al que se refiere Riaño en la entrada a este fragmento está dirigido para asumir el rol antropológico como “corresponsal de guerra” (Riaño, 2006). Claro que el antropólogo se expone al terror, pero sabe que la mediación escritural de su experiencia genera dos procesos simultáneos: 1) comunica a la comunidad de saberes sobre la comprensión de las implicaciones, entendido esto como responsabilidad de la disciplina; 2) a la vez que los saca, los libera, vía la objetividad narrativa y la distancia institucional del trabajo de campo, de las compensaciones necesarias en las relaciones informante-informado y la situación local. A Riaño le incomoda el escritorio del académico. La praxis de la investigación—acción corresponde a sus convicciones. La necesidad de situarse (a sí misma) no sólo para informar, sino para promover que la construcción entre pares del conocimiento informado de la situación genere mecanismos de transformación de vida (Fals Borda, 1985; Escobar, 1998). Riaño genera una dinámica de relaciones por medio del taller, donde sus interlocutores, asumidos en nombre propio más que como sujetos de estudio, realizan actividades en las cuales se informan de manera reflexiva sobre su situación en el mundo, y de esta manera le informan a la mediadora, la propia Riaño, de ese conocimiento reflexionado que alimenta las conjeturas etnográficas. Así, la respuesta académica proyecta una respuesta cívica. El performance de informar, como acto, promueve también un performance de gestionar, tallerear, educar, asesorar. Es una ética:

---

<sup>106</sup> La conferencia completa de la muerte como acontecimiento de Viveros de Castro se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=nz5ShgzmuW4&index=13&list=WL>

Me aparté de estudiar la violencia *per se* y cuestioné la legitimidad del antropólogo, quien igual al que corresponsal de guerra, recorre senderos de sangre y destrucción. Por el contrario, rastree los circuitos de memoria para explorar el sinnúmero de posiciones de sujeto activas que pueden adoptar los afectados por la violencia. Recorrí el concepto de praxis, como una tensión dialéctica entre acción social y teoría académica, para resolver parcialmente los dilemas éticos y metodológicos que afronté en el trabajo de campo y más tarde en la escritura. En el trabajo de campo, mi consideración primordial fue implementar estrategias de investigación que estimularan el diálogo, el análisis crítico y una exploración de conocimiento como el proceso intersubjetivo de compartir experiencias, comparar notas, intercambiar ideas y encontrar un terreno común. Esto me requirió estar alerta sobre las maneras en que hice mi investigación, las relaciones que establecí, las decisiones que tomé, las alianzas que busqué (Riaño, 2006: I-II).

Generalmente, como ya se analizó en la Zona de las Conjeturas, la noción performativa de cuidado se asimila a la de atención (Hamington, 2010). Estar atento a los desenvolvimientos de la investigación implica, desde la perspectiva de Riaño, no sólo generar las condiciones de tranquilidad para la manifestación de una información reflexiva sobre la situación violenta. También implica, fundamentalmente, hacerse partícipe como agente (Sommer, 2014). Ser interlocutora activa de la discusión y las acciones cívicas que responden a la situación de violencia. “Estar atenta” para Riaño no es estar predispuesta a observar lo que hay que analizar solamente. Es la situación afectiva, corporal y personal en la que se hizo parte de los compromisos de cuidado respecto a las relaciones interpersonales, pero no para que le informarán exclusivamente. En el camino de conocer fue generando criterios e intuiciones de lo que es posible de hacer para encargarse de la situación: la escucha que es tan importante para el acto feliz del cuidado (Kester, 2012; Hamington, 2004; Slote, 2007). Y así, se hizo parte de las organizaciones sociales e interlocutora de los problemas locales. Gestionó, enseñó, discutió, planeó, ejecutó, intuyó, se dejó contaminar de la vida de Barrio Antioquia, que su compromiso político implicó encargarse también de cuidar a Barrio Antioquia, como también implicó para varios de sus interlocutores que trabajaban en la situación. En nuestra conversación (verano del 2015 en su residencia de Vancouver), Riaño me confesó que mientras estaba en los talleres y la discusión acerca de las políticas territoriales para la Comuna en 1997, caminando por las calles de Barrio Antioquia, una poderosa intuición tomó su cuerpo: una actividad artística y cultural es idónea para movilizar a los pobladores. En su reflexión, una acción que convocará el espacio público, que fuera neutral frente a los límites territoriales y la filiación de los combos, algo que recogiera la situación de ambigua distensión de la fiesta, y que a la vez convocará cierta movilización de las emociones truncadas por el miedo entre personas concretas, ello podría permitir incidir en las maneras en las que se estaba llevando a cabo la extrema violencia. La clave de la memoria, como eje epistémico y ético, ya estaba dispuesta desde que se sumergió en el Barrio. Postura que corresponde a su convicción de no ser una “corresponsal de guerra”, sino ver más allá. Lo que se fue construyendo, como se mostrará, fue una noción particular de arte como proceso y de performance que movilizó la intuición hacia lo que terminó siendo un Bus-Museo y un carnaval



de mensajes anónimos, gracias también a las intuiciones de Suzanne Lacy y el Grupo Dinamizador.

Desde esta perspectiva, el trabajo de Pilar Riaño se fundamenta, entonces, en cuatro elementos epistemológicos que dan forma a sus estudios sobre la subjetividad de la violencia, y que serán un camino reflexivo para imaginar otro tipo de interacciones sociales que la sopesen (Riaño, 2006):

- El análisis de la violencia respecto a cómo se experimenta en la vida diaria no se reduce a muerte y destrucción, sino que tiene en cuenta las dimensiones humanas y culturales de la vida y la reconstrucción.
- Las subjetividades de la experiencia de vida imaginaria del sujeto en un campo relacional se construyen por medio de la experiencia de la violencia.
- La exposición prolongada a la violencia por parte de los individuos y la sociedad transforma el sentido de lo cotidiano, en tanto lugar de relaciones que se dan por hechas.
- La violencia es un campo multidimensional y en disputa en el que se interceptan y negocian paradigmas, ideologías, éticas, memorias y formas de poder en las que se organiza la vida cotidiana.

Desde estos puntos Pilar Riaño prefiere desarrollar una antropología de la memoria y del olvido más que una antropología de la violencia.

Hay un proceso que no puedo ignorar, y que a mi modo de ver es fundamental para la perspectiva de esta disertación como para la subjetividad de la violencia. Desde los giros antropológicos a los que se enmarca Riaño (Geertz, 1997), el hecho de situarse en el trabajo de campo y en la narración implica dar cuenta de la primera persona del singular. En ciertos momentos Riaño se re-toma, da cuenta de sí misma, de sus expectativas, acciones y decisiones, como un panorama legítimo por el cual informa tanto del conocimiento que genera como de los argumentos para participar y poner en movimiento las intervenciones sociales. Para ello, Riaño necesita “hacerse *como* una de la casa” (Riaño, 2006). Este *como* implica que en la acción de situarse participa de las dinámicas de la vida cotidiana de Barrio Antioquia; más aún, habita este lugar momentáneamente y sus interlocutores lo saben. En su propuesta de trabajo doctoral (Riaño, 1997 y 1998), identifica y da cuenta de cómo ha cambiado el Barrio, sus calles, sus flujos, las barreras que se han creado; de cómo empieza a entender que un lugar se calentó mientras otro se enfrió. Da cuenta de cómo ya maneja el lenguaje local, empieza a reconocer las palabras y sus usos. Sabe qué es prudente decir y qué no. Cómo ya no es una desconocida, aunque sigue siendo extraña. Riaño se puso en los zapatos de Barrio Antioquia. Tuvo una relación empática. Estar en disposición de una relación empático-simpática, “hacerse *como* una de la casa”, requiere tomar posición frente a las relaciones

interpersonales, ya sea permitiendo la contaminación afectiva o limitándola (Breithaupt, 2011; Gregg y Seigworth, 2010; Massumi, 2002). Las diversas posibilidades de toma de posición, de afectación entre cuerpos y situaciones, producen coordenadas de imaginación, comprensión, mirada y acción. La insistencia de Riaño a estar allí, a permitir cierta contaminación afectiva y su disposición a la escucha para conocerlos, le permitió saber. Su piel llegó a sentir cuando un lugar se calentaba por las amenazas y agresiones. Reconoció cuáles eran aquellos límites espaciales que, si llegaran a ser cruzados, producirían catástrofe. Conversó con todos aquellos implicados en las situaciones y conoció sus puntos de vista. Con estos saberes incorporados no sólo escribió, sino que consideró, comparando diversas acciones de las cuales había hecho parte en su vida profesional, respuestas cívicas y claras, pero a la vez algo irreverentes, a lo que se acostumbraba a hacer en términos de cultura y gestión de conflictos. *La Piel de la Memoria* es ese cuidado irreverente, fundado en criterios y escuchas, dislocado de lo consecuente y evidente, pero completamente pertinente: hacernos sentir juntos. Potenciar la compasión. Fue una suma de reconocimiento de performatividades para luego intensificarlas.

En *La Piel de la Memoria*, desde los talleres en los que se habla y se llora hasta la kinestesia promovida en los cuerpos por el Bus-Museo, hay una constante producción de compasión como la superficie afectiva de la elaboración del duelo personal y truncado en términos colectivos. O sea, la posibilidad de desenvolver emociones reprimidas que organizaban y alimentaban las espirales de venganza. A la vez que se producen otras enunciaciones, de orden social sobre la memoria del Barrio, que anulan sistemas de representación de la violencia estigmatizada. A mi modo de ver, Riaño trabaja desde la empatía narrativa (Breithaupt, 2011).

Desde mi perspectiva, el acto de situarse, la condición de comprensión y acción de la subjetividad de la violencia que propone Riaño para el etnógrafo —y que también se puede proponer para el artista—, requiere dar cuenta de las capacidades corporales del etnógrafo, en términos empáticos, como su posicionamiento afectivo sobre la situación, en términos simpáticos. Y, a la vez, dar cuenta de la construcción emocional que hace imperante intervenir en las situaciones de conflicto. El sujeto que informa sobre las formas de experimentar la violencia las encarna, las habita en su cuerpo; incluso responde, puede que sin darse cuenta, a esta movilización desde su propia circunstancia. Somos superficies permeables. En este sentido, la subjetividad de la violencia es una perspectiva constructiva para dar cuenta del terror en nuestras vidas, desde donde estamos implicados. Es un argumento más para entender comunidad, no en términos de los roles que tienen los beneficiarios de los proyectos de intervención social, sino como una situación constructiva en la que todos los que estamos implicados vamos generando, mediante nuestra agencia, procesos empático—simpáticos.



**[ Dosis. Subjetividad de la Violencia.**

Lo que se sabe está también impreso en el cuerpo. Esta impresión también provee tono al ambiente, sentido a las prácticas, disyuntivas a tratar. Por subjetividad de la violencia se nombran diversas impresiones de la violencia que se habitan en los comportamientos habituales, teniendo potenciales afectivos y éticos. Reconocer las experiencias de la violencia implica disponer a los sujetos en situación. Así, en términos micropolíticos, desenvolver relaciones empáticas-simpáticas que develen lo que afecta, reactiva como proactivamente, entume como moviliza, encuentra como desencuentra. La aprehensión de estas impresiones es fundamental para ingeniar otros ejercicios de cuidado. ]



**[ Dosis. ¿Qué se cuida?**

Se cree que generalmente se cuida aquello que se necesita en un instante: la salud o el alimento. Pero el cuidado es serie, orientación y predisposición a un conjunto de necesidades, explícitas o no, en las que se potencia y preserva la vida. Cuidar también es proveer el tiempo o la misma disposición. Si consideramos, desde la subjetividad de la violencia, que las impresiones y sensibilidades que no fluyen, y los regímenes de sensación que producen la agresión y el terror se pegan en los cuerpos, y generan nudos en los que se somatizan las reacciones y las valoraciones se ven gobernadas por el peligro, se puede decir que los afectos necesitan ser cuidados. Implican ser cuidados para las personas que se mueven y se atraviesan con y por ellos. Como también los escenarios públicos de representación y promoción de estas emociones. Las sensaciones también se cuidan porque pueden ser dañinas. Es por ello que es muy importante construir colectivamente los criterios y las condiciones en las que el daño, sus motivaciones y orientaciones se hacen aprehensibles. ]



**Los Jóvenes (Barrio Antioquia, 1997-1999)**

¿Son los jóvenes protagonistas de la memoria? Para Riaño esta pregunta tiene una respuesta afirmativa. *La Piel de la Memoria*, como proceso, permitió mostrar las construcciones de memoria que hicieron los jóvenes de Barrio Antioquia. Mi impresión es que el trabajo de Riaño, desde la perspectiva de la subjetividad de la violencia, busca posicionar al sujeto joven como protagonista de la violencia. Lo que implica, desde este planteamiento, no asumirlo tal cual como su perpetrador. Sino como aquellas y aquellos que la habitan. En ese sentido, los actores armados con estatuto político no sólo son los protagonistas. Riaño encuentra así

cómo la violencia hace parte de la cotidianidad. Muy diferente a la perspectiva de Jimeno (1997), quien trata de encontrar el desarrollo de mecanismos del comportamiento violento, no en jóvenes armados o miembros de grupos organizados para el crimen, pero sí en las relaciones patriarcales de las familias rurales y emigrantes urbanos, no necesariamente criminalizados o armados. Aun así, los trabajos de Riaño y de Jimeno comparten una crítica para entender la violencia solamente por los actos de barbarie y por los protagonistas con estatuto político. Las dos perspectivas tratan de encontrar cómo en diferentes actores sociales, independientes o interrelacionadamente a los actos de barbarie, los mecanismos de terror comienzan a participar de la cotidianidad colombiana (Riaño, 2001).

La construcción social de los beneficiarios en los proyectos sociales es un punto crítico fundamental. En el caso del proyecto *La Piel de la Memoria*, la construcción del sujeto beneficiario está ligada a los principios e intenciones y argumentos que Riaño construyó para su investigación doctoral en compañía con sus pares institucionales. Estas decisiones no las tomó Riaño de manera deliberada, sino que articulan una comprensión sobre los procesos de la violencia de los cuales participa la ciudad, desde finales de la década de los ochenta, y de la cual Riaño empezó a dar cuenta desde ese entonces y en *Talleres de Memoria* (1997a). Riaño selecciona la categoría de *joven* y a Medellín como ámbito de investigación y acción. Una categoría, *joven*, que remite a grupos sociales que estaban participando de una manera compleja en la configuración social del terror desde finales de la década de los ochenta. Con el crecimiento de la guerra del narco colombiano contra el Estado, los grupos armados ilegales contrataban a jóvenes de barrios marginados de las ciudades colombianas, como ya comenté. La selección que hace Riaño no toma a los jóvenes como expectativas de orden teórico, sino que la propia selección de los sujetos de estudio del fenómeno social, bajo revisiones geopolíticas, está implicada con un compromiso en la participación de la comprensión y la acción de los fenómenos sociales de violencia para su reflexión pública y cívica. Entonces escoger el hecho de trabajar con jóvenes de la ciudad de Medellín no fue una decisión de orden conceptual, aunque implicó un desarrollo teórico para su disertación doctoral y la construcción de criterios de trabajo social; más bien fue un impulso de la propia Riaño para ser consecuente con su praxis política. Ahora bien, desde la manera en que participa Riaño sobre la discusión académica y política sobre la violencia en Colombia con enfoque crítico, trabajar con jóvenes será para ella una responsabilidad frente a la construcción de futuro en la ciudad de Medellín. Así lo entendieron sus pares institucionales. La discusión sobre la cultura del terror y la cultura de la culpa en Colombia será algo que ella enfrentará. Como la misma Riaño señala, preguntarse por la relación entre jóvenes y violencia en el marco de las prácticas de la memoria, es preguntarse sobre la capacidad y el dinamismo de los jóvenes para construir relatos de pasado en el presente. Y aquí Riaño juega, más bien crítica, un imaginario socialmente instaurado en el que los jóvenes no tienen pasado, no tienen memoria, no activan

los procesos de su reflexión del entorno en las dinámicas que acontecieron antes que ellos. El argumento de Riaño quiere cuestionar este imaginario, dando cuenta de cómo en las prácticas de la cotidianidad de los jóvenes aparecen memoria y pasado. En sus términos.

¿De qué van estas construcciones? Como bien analiza Riaño (2006), los estudios de la memoria se han centrado primordialmente en los dominios, prácticas e individuos que juegan un papel crucial en la transmisión de la memoria histórica. Más aún, en *Talleres de Memoria* (1997a) el grupo de trabajo dio cuenta de que en los relatos no aparecen como eje aquellos que son los héroes de la Historia Nacional, sino aquellas personas y lugares visibles y emblemáticos recreados constantemente en la historia oral. Estos serán los protagonistas de *La Piel de la Memoria*. Los jóvenes saben de ellos. Continuando con el trabajo abierto por Jesús Martín Barbero (2002), Riaño da cuenta de que los cambios culturales de los jóvenes y las sensibilidades problemáticas son indicadoras de fisuras sociales y de temores profundos. Los jóvenes no se articulan con las formas de la norma cívica, tampoco esperan entenderla. Re-crean formas particulares de sociabilidad. Hacen las suyas, las imponen y promueven sus usos sociales. Por ejemplo: las barreras simbólicas de Barrio Antioquia y la ubicación territorial como adscripción filial. A diferencia de muchos análisis que tienden a describir las circunstancias de violencia como anuladoras de la solidaridad orgánica (Durkheim, 1987), la experiencia de violencia de Barrio Antioquia habla sobre una solidaridad particular producto de la violencia, desapegada de las formas de sociabilidad cívicas. Una anomia que es superviviente.

Entonces, la construcción teórica y social que hace Riaño de los jóvenes, en plural, implica sujetos filiales que habitan y responden a procesos de la violencia, los cuales superan su comprensión explícita, pero construyen relaciones solidarias que son potenciales de construir y calificar relatos del pasado en su presente, y mantener un estar juntos en el mundo, darle forma al dolor como a la fraternidad.



**[ Dosis. ¿A quién se cuida?**

A la situación y las personas que lo necesitan. A los mundos, los objetos, los materiales, los procesos y los trabajos. Las ideas y los afectos. A las relaciones de sí con el mundo, con lo que afecta su cuerpo, y les permite seguir viviendo, ingeniar un nuevo vivir. Aquél a quien se cuida no es inactivo. Reacciona porque también busca su supervivencia y la de los suyos. Se cuida y también cuida. Además, indica en su reacción aquello que le importa, y que siente con mayor preocupación. A quien que se cuida se sabe cuidado, y también tiene sus motivos y maneras para cuidarse. Por sucintas que sean. A veces, se trata de tener la capacidad de relatar. Conocer y promover aquello que cuida es cuidar. También nos cuidamos a nosotros mismos.]



## **Las organizaciones. Comfenalco, Corporación Región, Presencia Colombo Suiza (Medellín, 1995-2011)**

Quisiera ahora comentar algunos elementos de las organizaciones del sector social que colaboraron en la iniciativa de *Historias de Barrio* (1995-1997) y *La Piel de la Memoria* desde sus intervenciones en Barrio Antioquia.<sup>107</sup> Los diversos agentes que estuvieron trabajando en estas organizaciones unieron expectativas para generar compensaciones constitutivas en el Barrio, en esos años hasta ahora. Sus intereses primordiales se basaban en la gestión de proyectos sociales que transformaran las relaciones interpersonales y sopesaran la reacción armada y violenta ante los conflictos.

Corporación Región es una organización no gubernamental, con origen en la sociedad civil, fundada en Medellín en 1989. Como entidad autónoma, promueve cinco ejes de acción en el Departamento de Antioquia y otras regiones de Colombia: Violencia y Convivencia Democrática; Pobreza, Exclusión y Equidad; Migraciones y Derechos Humanos; Educación y Ciudadanía; Derechos de la Ciudad y el Territorio. Desde estas áreas realiza proyectos de investigación e intervención con financiamiento de cooperación internacional, nacional y regional. Su principal eje de acción son los derechos humanos y la construcción social del territorio, aunque desde sus comienzos los conflictos internos en Colombia, sobre todo en Antioquia, se convirtieron en un eje importante de trabajo social. Trabaja con poblaciones objetivo según iniciativas cartografiadas en estas coordenadas, prestando servicios y actividades bajo proyecto y delimitadas al tiempo de ejecución. Aunque atiende procesos de resiliencia,<sup>108</sup> las dinámicas del campo cultural no son el eje primordial de Región. Aun así participa en diversas iniciativas puntuales, generalmente vinculadas en la actualidad con la agenda de memoria, las garantías de no-repetición y la reparación integral a las víctimas. Desde el programa de *Historias de Barrio* (1995-1997) comenzó a tener una presencia activa con los líderes de la Comuna 15—Guayabal. Riaño entabló una relación cercana con los gestores de Región. Con ellos mantuvo las primeras interlocuciones acerca de la memoria como eje de trabajo antropológico y social. Fue Región quien introdujo a Riaño a diversos grupos en Medellín, también a Barrio Antioquia. La relación con Región se mantuvo por varios

---

<sup>107</sup> Las páginas web de las organizaciones se pueden consultar aquí: Corporación Región (<http://www.region.org.co/>), así como su canal de youtube (<https://www.youtube.com/user/Corporacionregion>); Presencia Colombo Suiza (<http://www.presencia.org.co/index.php>); Comfenalco seccional Antioquia (<http://www.comfenalcoAntioquia.com/Inicio.aspx>).

<sup>108</sup> Se entiende resiliencia en extenso como la capacidad de las personas para tomar forma o recrear una forma de supervivencia ya construida en contextos de crisis social.

años en diversos proyectos más allá del Barrio y *La Piel de la Memoria*, incluyendo investigaciones acerca de migraciones y políticas culturales de la memoria y la reparación.

Comfenalco es una caja de compensación, una empresa social, fundada en 1957, prestadora de servicios a nivel nacional, con sedes y administraciones regionales. Por suscripción de trabajadores, que pagan una cuota por salud y pensión, pueden acceder a una serie amplia de servicios y de equipamientos sociales como centros de recreo y deporte, bienestar social, salud, emprendimiento, formación artística y cultural. Comfenalco es muy importante en Barrio Antioquia, ya que desde principios de los noventa creó una de las primeras bibliotecas públicas de la zona y un parque de recreo y deporte. Uno de los primeros centros de desarrollo social del barrio. Desde la construcción del Parque Biblioteca de Guayabal, entre otras entidades culturales en diversas Comunas de Medellín, Comfenalco ha sido la organización civil a la que se le ha contratado la administración y gestión de estos espacios. Tiene ahora una presencia muy importante en las políticas culturales de Barrio Antioquia.

Presencia Colombo Suiza es una organización no gubernamental prestadora de servicios sociales por financiamiento según proyecto, fundada en 1983 en Medellín y con margen de acción en la región de Antioquia. Nacida como iniciativa de apoyo de ciudadanos suizos en Colombia en áreas de salud, fue dando cuenta de la complejidad de las intervenciones sociales y extendió su agenda a la atención psicosocial, la educación y la capacitación laboral dirigida a niños y jóvenes de zonas marginales de Medellín. Desde principios de los noventa, Presencia trabajaba con dos centros de capacitación en Barrio Antioquia, y fue contratada por la Alcaldía Mayor de Medellín para implementar los procesos paralelos a los acuerdos de paz de los combos a mediados de los años noventa. Desde entonces, su misión es capacitar y movilizar proyectos de paz. En la actualidad tiene una sede de trabajo y capacitación en Barrio Antioquia.

Estas organizaciones son productos de transformaciones políticas de lo social y la administración de la ciudadanía y la ayuda social. Tomaron fuerza desde los años de la implementación de las políticas neoliberales en Colombia en 1994 (Bernal, 2007). Fueron generalmente conformadas como instituciones sin ánimo de lucro, sostenidas como contratistas del Estado, por cooperación internacional o como empresas prestadoras de servicios, bajo expectativas altruistas sobre terceros, generalmente construidos como beneficiarios (Fernández, 1999). Construyendo uno de los campos profesionales más complejos de la actualidad, propios de las transformaciones profesionales del cuidado (Tronto, 2013) y de las agendas de los derechos humanos. Se les ha llamado asistencialistas, pero sus agentes insisten en proyectos que anulen la dependencia (Fernández, 1999). Promotoras del desarrollo social y los valores de la equidad, se encargan de amplios enfoques de la ciudadanía, como la salud, la educación, los derechos, la cultura y, sobre todo, la marginalidad (Andrade, 1999). Dan cuenta de múltiples espectros de lo político, no privativo de las

izquierdas, más sobre el libre pensamiento respecto a la intervención social.<sup>109</sup> No son movimientos o partidos políticos, aunque administran agendas políticas en relación al campo de lo social en marcos democráticos. Se han configurado como el ámbito de empleo de los profesionales de lo social (Bernal, 2007). No son museos, tampoco centros de promoción cultural. La configuración de su oferta y sus servicios no se encarga de promover las plataformas de diferenciación, acceso y reconocimiento de las profesionalidades artísticas y sus productos. No promueven el estatuto de la obra de arte, aunque ilustren sus ensayos críticos e informes con estas imágenes. Más aún, promueven el uso deliberado del arte para fines del desarrollo social (Miñana, 2003, 2004 y 2006), más no para la construcción de sus públicos. Las prácticas artísticas son entendidas como dinámicas de lo cultural, metodologías que movilizan las agendas de intervención social y colaboran en la promoción de participaciones ciudadanas (Ochoa, 2003). Según Ana María Ochoa, tienen una política cultural en la que el desarrollo de las prácticas está supeditado a intereses de capacitación, desarrollo de un sano ocio y promoción de opciones de vida (Ochoa, 2003). En este marco de expectativas es negociada, conceptualizada y promovida la iniciativa de *La Piel de la Memoria*.



**[ Dosis. ¿Quién cuida?**

Aquellos dentro de las situaciones, y fuera de ellas, que asumen y sienten la responsabilidad de hacer algo por la sustentabilidad de la vida. En el marco de proyectos y talleres como ejercicios de cuidado, las organizaciones sociales son organismos corporales colectivos de cuidado. De agentes que cuidan. Responden a motivos e intenciones, anhelos y compromisos, que dan forma a una serie de proyecciones y metodologías. Así se encargan y cuidan. Estos organismos no están fijoss ni son estables. Mutan, también pueden ser parciales o temporales. Se experimentan según la reacción que merece cada situación. Eso sí, requieren de condiciones de posibilidad para poder hacer. ]



---

<sup>109</sup> En la administración presidencial de Álvaro Uribe (en el poder desde el 2002, durante dos periodos) este tipo de organizaciones fueron fuertemente atacadas. Según el imaginario del entonces presidente y sus asesores, las ONGs eran la avanzada civil de las guerrillas. Por ello pretendió limitar el acceso a recursos de cooperación internacional, principal fuente de financiamiento. Un imaginario complejo. Si bien han sido estrategias laborales de múltiples activistas de izquierda y de agentes políticos de izquierda en los setentas, las ONGS son más bien instituciones de conocimiento y acción que articulan unos de los principales ámbitos profesionales en lo social, como ofertadores primordiales de servicios sociales que el Estado no cubre en el marco neoliberal. Un ejemplo más de las limitaciones de la expresión de lo público de la administración de dicho mandatario.



## Los recuerdos metodológicos (I)



Imagen# 10. *Taller de memoria*. Centro de Capacitación Barrio Antioquia. (1997). (Pilar Riaño, 2006).

Luz Adriana recuerda uno de los talleres incitados por Riaño en 1997 como procesos de memoria: “yo llevé la ruana de mi papá. Es que mi papá murió en mis brazos después de un accidente. En el taller, en ese momento yo contaba con dolor... ahora lo hablo más tranquila. Trabajé mucho tiempo ese mismo duelo. Los duelos no son sólo de un momento, sino un proceso. Esos duelos se deben trabajar en varios momentos. El dolor sí se va. Pasa a ser un recuerdo de tranquilidad y a mí ya no me duele. Los talleres apuntaban a eso” (Gutiérrez, 2013. Entrevista con Luz Adriana Arcila). Los talleres tenían múltiples formatos, generalmente encuentros realizados con cierta regularidad y horario en espacios de trabajo del Barrio y de las organizaciones, en la calle o en casa de algún poblador. Se hacían en diversos grupos, no necesariamente uno para todo el Barrio, pues además de Barrio Antioquia, Riaño indagaba por otros sectores de la ciudad. En su libro (2006), Riaño muestra una imagen fotográfica de un taller de estos años. Once jóvenes están en un espacio abierto, al aire libre, sentados en el pasto y en unas sillas. Están sonriendo y aplaudiendo. Parece un momento de mucha camaradería. Están juntos haciendo algo (Senett, 2009 y 2012). Un algo donde se entrecruza el aprendizaje, hay contenidos y actividades planeadas por Riaño como mediadora y capacitadora, pero que ese algo en sí mismo no da cuenta de un ámbito escolar. Desde su colaboración con Corporación Región, Riaño realizará capacitaciones en temas de memoria

con varios grupos de la ciudad. Incluyendo a los propios gestores y académicos de Corporación Región. La imagen es de uno de estos procesos.

En un texto del año 2000, Riaño denominó a la conexión entre memoria, taller y etnografía como *Recuerdos Metodológicos*. Bajo esta categoría Riaño cuestiona la autoridad antropológica, un sujeto observa, hace preguntas, escribe y define. Como he venido mostrando, el compromiso de Riaño la lleva a inventar mecanismos en los que la praxis social y el conocimiento etnográfico sobre la memoria se pudieran conjugar. El taller fue esta iniciativa. La considero una antropóloga de talleres. Lo que la llevó a considerar el taller como una dinámica dialógica y participativa en la que de manera conjunta y colectiva se construye la reflexión del conocimiento que alimenta la producción textual y académica, y simultáneamente fortalece la recepción de las personas sobre su propia vida y la manera que opera en ella (Riaño, 2000a). Para ello recurre al concepto práctico de participación periférica (propuesto por Lave y Wenger (1991)) en el desarrollo metodológico y ético de su investigación: “al hablar de participación periférica se reconoce que hay diversas maneras de participar, múltiples, variadas, más o menos comprometidas e incluyentes maneras de estar localizado en el campo de participación, definidas por una comunidad, y que cualquiera de estos modos es más central o ideal para el proceso de investigación. El concepto de participación periférica describe los modos en que el individuo se sitúa en el mundo, y las cambiantes posiciones y perspectivas en las cuales tiene lugar el aprendizaje del individuo, la construcción de identidades y formas de membresía” (Riaño, 2006: li).

Desde esta perspectiva, se asume entonces que desarrollar un proyecto de investigación requiere la participación activa y decisiva de los agentes de estudio (Fals Borda, 1985). La investigación no solamente es para producir un conocimiento académico del mundo sino para incitar a las personas para que aquello sobre lo que se conoce actúe sobre su mundo. En ese sentido, Riaño reconoce una agencia, una capacidad para atender las circunstancias de la vida del sujeto en relación a la violencia. Conectando con las cuestiones que abre esta disertación, es interesante reconocer que Riaño no está encontrando en sus interlocutores sujetos pasivos o neutralizados que sufren dinámicas de violencia que los superan, sino agentes activos y propositivos tanto de las dinámicas de terror como de los mecanismos de reconciliación y reconstrucción de la memoria social, por los cuales informan y dan forma a sus vidas. Es por ello sumamente importante mostrar que la dinámica de trabajo propuesta por Riaño en el Barrio Antioquia no es un proyecto de asistencia social, sino más bien una plataforma, una estrategia de encuentro en la que diversos actores institucionales, políticos, del trabajo social, del arte, líderes de la comunidad, se encargan de las dinámicas de memoria. Tallerear es más bien una articulación de intereses entre múltiples actores que participan de las dinámicas de la vida social del barrio (Riaño, 2006). Como se comenta en la Zona de las Conjeturas, a partir de los análisis de E.Ander-Egg (1991), tallerear se constituye como un

conjunto de haceres en los que no sólo se aprenden herramientas o conocimientos, sino que la vida misma y su sentido es experimentado y reflexionado. El taller no sólo nos informa sino que da forma a la vida que se comparte entre los partícipes. Un desenvolvimiento vital de haceres (Kester, 2012).

¿Cómo reúne el taller a la memoria y la etnografía? En primera instancia, provee una forma etnográfica y reflexiva desde los agentes interpelados, donde la performatividad de la imagen<sup>110</sup> tiene vital importancia:

Los talleres de memoria reunían un grupo de individuos que interactuaban y se comprometían a recordar por medio de expresiones artísticas verbales y visuales... Cada sesión era de cuatro horas hasta de uno o dos días. Se aplicaron una variedad de expresiones verbales visuales, narración de historias, la elaboración de mapas, biografías visuales, creación de imágenes, objetos de papel, música, fotografías, que exploraba las múltiples dimensiones internadas y sensoriales de las prácticas de recuerdo y olvido, y las maneras en las que las memorias actualizan en la vida diaria... En mi trabajo destacué los aspectos performativos de estas formas en los actos de recuerdo y la encarnación de estas expresiones. Incluye las artes visuales para describir expresiones plásticas y visuales como dibujos y fotografías desde el punto de vista de imágenes marcadas por un individuo, y colchas de papel... Usé estas formas para despertar el recuerdo. Entre otras ocasiones observé y grabé cómo se empleaban estas formas de las interacciones sociales de los habitantes en la ciudad... llevé a cabo largos y numerosos recorridos con el propósito de situarlas en el ambiente de la ciudad (Riaño, 2006:lii).

Las imágenes eran creadas en el ámbito del taller, en compañía de otros pobladores (no sólo jóvenes), en el marco del ejercicio y tema propuesto, y como catalizadores de enunciación del pasado en el presente. Eran potenciadores de memoria. Las imágenes se concibieron por sus capacidades performativas (Fischer, 2009; Boehm, 2009; Schneider, 2009). Como plantea Rebecca Schneider (2009 y 2011), el acto de crear las imágenes es potenciador de imaginaciones, en este caso connotadas con la construcción de pasado en el presente. El conjunto de imágenes de los talleres era basto, así lo recuerda Sandra (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Sandra Zapata): se generó un archivo de sensibilidades con potencia de activación (Rolnik, 2006b). Lamentablemente no las encontré, sus huellas se perdieron. Pero hallé sus relatos, como el de Luz Adriana. Ella me comentaba que en medio de un ejercicio de creación, alguien proponía, manifestaba, un relato sobre una imagen e inmediatamente los otros miembros del grupo interferían, apuntaban asuntos, sobre el relato que no se habían dicho o preguntaban sobre su transcurrir, a veces aclarando las sensaciones que los cuerpos en ese instante recuperaban del suceso pasado (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Luz Adriana Arcila). El relato, aunque surgía de una manifestación personal, iba tomando forma y conjetura de manera colectiva y reflexiva (Riaño, 2006).

---

<sup>110</sup> Entiendo aquí performatividad de la imagen siguiendo las coordenadas de Rebecca Schneider (2009,2011). Para ella, la fotografía, el dibujo, el collage, son mecanismos imaginarios de activar acontecimientos. La imagen opera en el mundo haciendo suceder actos de recuerdo, replanteando percepciones y actualizando situaciones. Es así, que las imágenes a las que se refiere Riaño no son meros sustratos visuales de las anécdotas. Son las potencialidades de la anécdota en las interacciones imagen-cuerpo en el marco del taller.

En segunda instancia, el taller genera compensaciones personales sobre los procesos sociales y permite un juego de reconocimiento y de representaciones. Riaño no lo concibe tal cual como una terapia. Más aun, según recuerdan Sandra y Luz Adriana, la experiencia emocional del llanto y la tristeza se manifestaba constantemente (Gutiérrez, 2013. Entrevistas a Luz Adriana Arcila y Sandra Zapata). Si “*recordar es vivir*” (Hoyos, 2001a), como se promocionaban los talleres, vivir también implica las emociones negativas (Ahmed, 2004). Como lo recuerdan Luz Adriana y Sandra, había expectativas no sólo de aprendizaje, lógica propia del taller, sino también emocionales. Los talleres generaban un clima afectivo, una cierta situación tibia, en que ciertas manifestaciones podían ser desenvueltas. Esto no era solamente hablar. También era la producción de gestos, miradas, comportamientos repulsivos como jocosos. En una ocasión, al comenzar los talleres en 1997, un grupo de jóvenes y mujeres se disfrazaron como prostitutas, como algunas conocidas en el Barrio, para discutir relaciones de violencia de género. En ningún momento, según me comentó Riaño (Gutiérrez, 2015. Entrevista a Pilar Riaño), implicó una mofa a las mujeres. Sino, digamos literalmente, por medio del juego teatral, ponerse en los zapatos de las otras y hacer aprehensibles para sí los relatos e imágenes de memoria.

La movilización de las emociones apretadas en los cuerpos vía la producción de imágenes, conversaciones y personificaciones, la generación de canales para los flujos emocionales que no se manifestaban a modo colectivo, era entonces una circunstancia que Riaño fue permitiendo. Si bien he intentado que quede claro, para Riaño la conexión entre memoria y afecto es evidente. No hay memoria que no implique una reacción corporal y una manifestación afectiva. Incluso, en sus indagaciones va a comprender la apatía como una reacción afectiva importante en el bloqueo de las contaminaciones emocionales pasionales por la violencia o la imposibilidad de generación de empatía. Si bien es cierto que los talleres buscaban ir promoviendo la memoria como eje reflexivo y de comprensión de situación vital, también buscaban conocer cómo se organiza y se hace memoria en la vida cotidiana. Los talleres no son terapia en este caso. No implican la sanción o sanación de los agentes. Son un artefacto performativo que permite dar cuenta qué se asimila por pasado en el presente en un trabajo inter-pares. Más aún, siguiendo la noción de Suely Rolnik (2006b), opera una terapéutica. No es un ejercicio de encuentro con el terapeuta bajo regímenes y horarios provistos por la técnica psicológica. Más aún, en la atención cuidadosa que promueve Riaño, genera una situación donde la construcción presente de pasado, con las oportunidades de manifestación de la reacción afectiva, permite la conjugación colectiva de emociones y reflexiones valorativas acerca de situaciones en común. Como el objetivo no es la sanción o la sanación, la cualidad del acontecimiento afectivo en el taller no insiste en la incorporación cotidiana de nuevos regímenes de comportamiento socialmente aceptados. Sino, en un corto instante de mundo, implanta el virus de una inquietud que con cierta esperanza vital pueda ser

cultivada. Pero eso depende ya de cada quien. Si bien el taller es un acto de atención y cuidado, su responsabilidad no es encargarse de la vida de las personas constantemente. Más bien engendrar el virus de la inquietud y alimentar procesos reflexivos donde cada cual se alimenta de los procesos inquietos y se da forma.

Entonces el taller es un dispositivo donde se encadenan diferentes haceres: el hacer ver, el hacer hablar, el hacer recordar, el hacer conceptuar, el hacer recuperar, el hacer analizar, el hacer sentir. Durante el taller, “el grupo produce conocimientos al circular narrativas, intercambiar puntos de vista, negociar significados, llegar a consensos interpretativos u observaciones, pasando por discusiones, los momentos de silencio, los estallidos de risa y de lágrima, los conflictos. Y por lo que sucede al margen del taller, los chistes o las charlas de receso” (Riaño, 2000a: 147-148). Hay, sobre todo para la expectativa de reconocimiento del duelo, un hacer de la compasión. En su tesis doctoral (2006), Riaño narra cómo, en diversos momentos del taller, las emociones se aireaban. Sandra recuerda que los dolores surgían a veces sin ser convocados (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Sandra Zapata). La elaboración del duelo se hacía cada vez más urgente. La posibilidad experimental de con-mover en el taller, de poner en movimiento lo sensible, etimología de la palabra emoción, *e-motion* (Gutiérrez, 2014), en hacer que los sentimientos de uno permeen los sentires de los otros, permite, según argumenta Riaño (2005), que el dolor se extienda y sea manejado colectivamente. De esta manera se pueden incitar procesos de duelo.

En tercera instancia, reconociendo que estos talleres son mecanismos de producciones de saber acerca de la memoria, la mediadora como investigadora no insiste en que se complazcan sus preguntas. Se deja llevar por la circunstancia y experimenta las relaciones sociales, aunque el espacio y el tiempo de encuentro esté delimitado por una planeación de actividades y el manejo explícito de recursos conceptuales y materiales. El investigador es un mediador y facilitador de la experiencia conjunta de los interlocutores del taller (Riaño, 2000a). Más que atender a las necesidades de la planeación o del investigador, en el taller “se construye un nosotros temporal que como todo grupo está marcado por diferentes grados de participación, es decir modos en que los participantes se sienten y se definen como miembros de éste” (Riaño, 2000a: 146). Plantea Riaño: “Durante el taller se genera un conjunto de relaciones y reacciones posibles frente a lo dicho o lo acontecido, como la aceptación que incluye la resistencia y no querer estar ahí o considerarlo inútil... Este nosotros también incluye al investigador o al facilitador. Este se convierte en un punto de referencia sobre las coordenadas espacio-temporales” (Riaño, 2000a: 146). El mediador hace parte intrínseca de la experiencia de comunidad.

En cuarta instancia, en el taller se aprende haciendo en el aquí y en el ahora. Se presenta como un conjunto de actos interconectados que van acaeciendo en la medida en que los conocimientos, imágenes y los relatos van surgiendo y definiéndose. Estos actos no sólo

proponen la diferenciación simbólica del tiempo de taller en sí, sino incluyen como proceso las dinámicas de planeación, gestión, entusiasmo y sostenimiento del acontecer. Aun así como modos de tiempo son incesantes, su continua producción se agota rápidamente dejando huellas de su transcurrir.

Según esta perspectiva, el taller se presenta como metodología cualitativa, como productor de información y como espacio de interacción social y de la vida cotidiana. El taller es una performatividad particular que conjuga la educación popular, la creación de imágenes y la experimentación de las relaciones sociales. Desde una perspectiva pedagógica Riaño define taller:

El taller se ha caracterizado como momento práctico-teórico con una dinámica colectiva y participativa que, en la reflexión sobre la práctica, busca una conceptualización crítica que inicia y enriquece una hacer o proceso transformador de la realidad. Dentro la literatura y la reflexión de educación popular se resalta la coherencia entre la metodología del taller, los principios de participación e integración, los objetivos del proceso didáctico. El taller se entiende como una instancia de problematización, de aprender haciendo, que respeta la cultura y el saber popular, que promueve el diálogo de saberes y la no directividad (Riaño, 2000a).

Riaño enfatiza que la presencia de relaciones de poder en el espacio taller se vuelven dialógicas y horizontales, aunque generan relaciones asimétricas gracias a la autoridad del facilitador pero que en sí trabajan dentro del mismo proceso del taller (Riaño, 2000a). Desde aquí se puede preguntar cuál es la liga que fluye del investigador al grupo participante, los debates y acciones que el investigador y mediador promueven en la comunidad, y cómo la toma de decisiones genera movimientos en las dinámicas, en las cuales se reflexiona sobre la vida cotidiana. Riaño está trabajando directamente desde los fundamentos de la investigación —acción (Fals Borda, 1985), lo que implica una negociación constante entre el lugar en el que se genera el poder de enunciación y sobre lo que puede ser dicho académicamente. La construcción de conocimiento “es un proceso interno subjetivo de una experiencia compartida” (Riaño, 2000a:152). Riaño está proponiendo un proyecto ético. No es que su proyecto esté buscando los fundamentos de la ética o la promoción de una moral social que deba ser adscrita en los cuerpos por medio del taller, sino que el desarrollo propio de la investigación que es a la vez una intervención social, pone a la antropóloga en un espacio de negociación entre lo que ella consideraría bueno o pertinente frente a lo que las relaciones sociales de la comunidad considerarían bueno o pertinente. Y en esa negociación sólo se produce la contradicción. Y es sobre esa contradicción de sentidos que la negociación sobre la enunciación toma forma. En ese sentido, la autoridad del relato no lo tiene la antropóloga, sino que la comparte con sus interlocutores. Ellos son los que saben de qué va la memoria en sus vidas. La antropóloga sólo detona ejercicios de experimentación como mediadora, los recupera y los analiza.

Por lo tanto la ética no se manifiesta en el texto que se escribe, el texto doctoral que Riaño tenía que entregar a una universidad en Canadá. La ética no es un tema. Sí lo es en cambio el propio hacer del taller. No es la manera en que ella enuncia a los otros, sino cómo se negocian los haceres de la investigadora y mediadora con los haceres de las personas de Barrio Antioquia. En ese sentido la investigadora y mediadora se concibe a sí misma como persona: mujer antropóloga, comunicadora afiliada a una universidad canadiense, mestiza, de clase media, heterosexual (Riaño, 2000a:152). Claramente está trabajando desde una reflexión de la antropología feminista. Y se pregunta: “¿qué relaciones establezco, cómo me posiciono y en dónde, qué decisiones tomo, cuáles alianzas establezco, con que voz hablo?” (Riaño, 2000a: 152). Paradójicamente, desde esta perspectiva, es que la investigadora—mediadora tensiona críticamente su lugar de autoridad frente a la enunciación, devela intersticios en los cuales la agencia propia de las personas de Barrio Antioquia se manifiesta. Es cuando, en la construcción colectiva de las imágenes y de los relatos, la investigadora—mediadora deja de tener control de la situación —deja de ser la autora del acontecimiento que los reúne—, y son más bien sus propios interlocutores los que reorganizan, definen lo que sucede y lo que se promueve decir (el acontecimiento es algo que se produce por la copresencia activa), y es cuando surgen los intersticios en que se devela la agencia propia de las personas partícipes.

Para que suceda, desde la conmoción, de la posibilidad de crear imágenes, es inevitable que la performatividad de taller promueva una relación empático—simpática. En última instancia, el taller es un acaecer de encuentros de cuerpos y memorias, donde las metodologías son también estrategias potenciadoras de interrelaciones simpáticas y tratos afectivos. De juicios de aprobación y rechazo. Promueve la producción de empatía narrativa (Breithaupt, 2011): cada uno de los participantes, por medio de las imágenes y los relatos, performa una enunciación que toma posición en relación a los demás presentes y sobre otros agentes del Barrio aludidos. La dinámica de taller implica en renegociar y replantear estas enunciaciones para promover reflexiones y transformaciones en las tomas de posición de los agentes. Es por ello que tallerear promueve transformaciones personales en términos colectivos como performatividad reflexiva, productora de acontecimientos donde estamos juntos en un lugar y tiempo haciendo algo.



### [ **Dosis.** Proyecto y Taller (3).

Lo que se experimenta en el proceso, es un "saber qué va haciendo" como un "hacer que se va sabiendo". Son acciones de tiempo progresivo que se retroalimentan de las dinámicas a las que se enfrentan los diversos agentes en ámbitos temporales, parciales y extracotidianos. Múltiples fundamentos se pueden poner en juego. Desde las artes, las ciencias sociales o los saberes cotidianos. Así se develen no sólo nociones sino también los mecanismos de

sociabilidad que pueden ser experimentados en los ejercicios de cuidado. Las performatividades, que ya se encontraban allí y estaban buscando su forma y dinámica, al saberse, se van haciendo explícitas y develan su pertinencia. Aparecen los modos de hacer. ]



## **La memoria, la historia, el duelo, y la paz**

Lo que la performatividad del taller pone en juego son prácticas y posicionamientos de las personas en tanto su lugar en el mundo. Nos hace evidenciarnos. Desde la performatividad del taller, los agentes conciben, intuyen, crean, promueven articulaciones con otras performatividades, ya presentes en la vida de las personas, pero que gracias a la experimentación son provistas de condiciones políticas de transformación de las vidas —los proyectos—. Cuatro prácticas de vida se promovieron en Barrio Antioquia: la memoria, la historia, el duelo y la paz. Las entiendo como prácticas cercanas a los planteamientos de Michel Foucault, es decir como un sistema de diversas acciones en cuanto están habitados por unos pensamientos discursivos (Foucault, 1973) que dan formas e intenciones a las coordenadas de acción. Me gustaría entenderlas constructivamente; no plantear teóricamente lo que son, sino dar cuenta de cómo tomaron forma y mecanismo en específico en Barrio Antioquia por esos años.

Para 1997, sólo dos de esas prácticas discursivas tenían iniciativas proyectuales de movilización en el Barrio: la paz y la historia. Como ya he comentado, la noción de paz era promovida por los mecanismos de los acuerdos de paz y pactos de no—agresión entre los combos bajo valores de convivencia. Su interés fue dirigido a reunir y capacitar a los jóvenes para que se responsabilizaran en no actuar de manera armada y proveer opciones económicas legales de empleo. La paz implicaba persuadir a los grupos armados para abandonar sus actos delictivos y asesinatos. Como se vio, estos proyectos tuvieron éxito relativo. Permitieron la capacitación, en mecánica de motos sobre todo, pero la respuesta armada a los conflictos no se anuló. De manera reflexiva, Jorge García me comentó, a propósito de qué era la paz para las incitativas de los noventa en Barrio Antioquia: “... esa es una pregunta muy ! hijuemadre! Para mí la paz es: uno, la convivencia basada en el respeto en un primer nivel. Luego, con justicia social. Que tengamos condiciones dignas para vivir. Tengamos la posibilidad de crecer y desarrollarnos en respeto. Vivir, tener un trabajo digno, educación... para nosotros para poder vivir necesitamos de los otros. Somos sociales. Necesitamos unos acuerdos mínimos de respeto para convivir. Sí tengo claro el respeto al otro, mis derechos, también mis deberes” (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Jorge Humberto García). Para Jorge García, la paz es un valor que se promueve por acuerdos mínimos de convivencia en el marco



de condiciones de vida justas (acceso al empleo, la educación, la salud, es decir, los derechos civiles). Para él, cualquier dinámica de trabajo que promueve estos acuerdos mínimos es una labor de paz.

Cuando pregunté a los demás agentes que pude entrevistar sobre la paz, todos respondían de manera muy similar a Jorge García. Toda labor por la sociabilidad en convivencia es una labor de paz. Cuando les pregunté si *Talleres de Memoria* y *La Piel de la Memoria* eran proyectos de paz, respondieron afirmativamente. El argumento iba en el sentido de que atender la historia y la memoria del Barrio, al extender las actividades a todos los pobladores, y al desear un futuro mejor (en el ejercicio de las cartas en el Bus—Museo), se encontraban todos los actores del Barrio en convivencia aunque hubiera rencillas. Sandra, de manera asertiva, me decía que era un proyecto de paz al punto de que no hubo ningún crimen mientras el Bus—Museo estuvo en las calles (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Sandra Zapata).

En este sentido, la paz es un valor generalizado, una expectativa calificativa de situaciones de convivencia en la que los conflictos no se resuelven de manera violenta. La lógica binaria paz—violencia aparece como condición (Giraldo, 1994). Donde opera una, está la otra. Pero el argumento de Jorge García es más complejo. Como agente de las organizaciones sociales, su noción de paz tiene que ver con condiciones de existencia y acceso a los derechos; en ese sentido, con una responsabilidad pública del Estado y de las organizaciones sociales (Fernández, 1999). Consecuente con los proyectos de Presencia Colombo Suiza, no hay paz sin condiciones de existencia. No hay pactos de no—agresión sin posibilidad de acceso al empleo legal. La paz es, tal vez, de las categorías, los mecanismos y los valores más complejos de la contemporaneidad (Giraldo, 2012). Implica de modo extenso discursividades, administraciones de poder y de desarrollo social, e imaginarios de muy diversa orden y raíz: religiosos, ideológicos, sociales, etcétera. A mi modo de ver, es interesante reconocer que la paz aparece como metarrelato y metavalor, escondido como argumento de legitimidad, de todas las iniciativas que he estado analizando en Barrio Antioquia. Lo que se hace por la paz es incuestionable políticamente. Es una expectativa fundamental sobre la vida.

Con el trasfondo de la paz, la historia fue promovida. Para Barrio Antioquia, agentes y pobladores, la historia no da cuenta de las formas disciplinares de estudiar los hechos del pasado, como lo que hago aquí, ni de las narraciones que forman nación y héroes patrios. Dista mucho de esta representación (Sánchez, 2006). A mi modo de ver, siguiendo las dinámicas del proyecto *Historias de Barrio* (1997), la historia aparece como un proceso para dar cuenta del pasado y relatarlo. En ese sentido, hace eco a la noción contemporánea de memoria histórica (Sánchez, 2006) que da base a las disputas por la representación del pasado en el presente de las víctimas y la gestión de sus derechos. Es una serie de prácticas de conocimiento marcada por la inquietud de conocer al pasado, saber de dónde se venía, qué ha pasado en los lugares y quiénes son sus protagonistas. Uno de los argumentos de

*Historias de Barrio* (1997) era que saber de dónde se viene permite saber para dónde se va (Tamayo, 1997). Esto implica una comprensión de cómo se han venido dando las circunstancias de vida en el Barrio y desmontar los imaginarios de exclusión. Implica saberse como poblador. Es importante nombrar que la historia aparece en estas iniciativas como una movilización educativa para jóvenes y niños. Aunque el desarrollo de sus verbos, como preguntar, crear, entre otros (Tamayo, 1997), promueve relaciones de producción de relatos con los adultos, son los jóvenes y niños quienes les dan forma y manifestación.

La memoria está, entonces, conectada con la historia; podría decirse que es su extensión y su politización en la agenda de las organizaciones sociales, visto desde el presente. Pero sobre ella hay implicaciones conceptuales mucho más profundas por parte de Riaño, ya que ha considerado a la memoria como experiencia social, potenciabile metodológicamente para indagar procesos de violencia. Partiendo de la diferenciación y posicionamiento de la agenda de la memoria, el trabajo de Riaño implicó avanzadas de definición y experimentación más complejas en un contexto donde no se sumaban muchas iniciativas en el año 1997. De manera explícita, Riaño la entiende como una performatividad: “el cuerpo tiene una capacidad de aprendizaje, una memoria corporal social para reproducir una cierta performance, para seguir sus códigos y reglas. Esta noción de hábito social incluye conocimiento y un recuerdo en las manos, en el cuerpo” (Riaño, 2006: xlv). Se podría conceptualizar memoria como práctica, medio, metodología de investigación, proceso y movimiento que está en el cuerpo cuando manifiesta experiencia y en los actos de significación de las personas del pasado en el presente. Manifiesta Riaño:

... la memoria como práctica cultural, una forma y sistema de acción que se relaciona con un dominio del conocimiento y un locus de experiencia. Recordar y olvidar no son actos pasivos de esencia puramente psicológica o natural; están mediados por la actividad social humana. Este enlace con el pasado desde el presente es parte integrante de la creación de nuestra percepción de quiénes somos, de nuestras identidades. La memoria constituye una práctica material mediada culturalmente, en vez de un proceso natural... [implica] esta capacidad humana de hacer reclamos sobre el pasado, proporcionando un fuerte sentido a nuestras vidas y un medio por el cual le damos significado” (Riaño, 2006: xliii - xlv).

De esta manera considera a la memoria como ubicada, construida en un lugar, con una potencia de situación. La relación de los jóvenes con la memoria, en el pensamiento de Riaño, trata de entender cómo ésta se ubica en un ámbito ciudadano circundante, cómo fundamenta la atención a una práctica de evidencia, situada y percibida:

Recordar implica un sujeto que se localiza a sí mismo en una distancia, la mirada de allí hacía un acá, una distancia situada. La memoria con una distancia situada o perceptiva, expande el análisis sobre la relación entre memoria e identidad. La memoria empieza cuando la experiencia se traslada al pasado; es en el acto, de alguna manera, experiencial porque los procesos mnemotécnicos se entrelazan con el orden sensorial, de tal manera que hacen de cada percepción una re-percepción. Las prácticas de recuerdo y olvido transforman un tipo de experiencia (el acontecimiento) en un tipo distinto de experiencia (el acto de recordar). (Riaño, 2006: xlv).

Se está entendiendo memoria como el conjunto de los usos sociales del pasado y de los mecanismos de recuerdo en el presente. Por ende, lo que pasa en el presente es tan importante como lo que ha pasado, de la misma manera en que las formas que hemos dejado en el pasado, lo que hemos olvidado, da cuenta de la forma que le damos al presente. Memoria es el acto de hacer recuerdo, sobre lo que ya pasó, lo que está pasando, o sobre lo que pasará. Los actos de recuerdo crean imágenes, sustratos de experiencia como flujos intertemporales, como potenciadores de recuerdos o de olvidos. Diría ahora, desde el pensamiento empático—simpático, que estas imágenes tienen capacidad de recreación y actualización de lo acaecido en el cuerpo de otro, desfasado temporal y espacialmente, en mi cuerpo. Esta capacidad corporal es la que potencia la experimentación presente de una circunstancia pasada.

Las imágenes tienen una importancia fundamental para la memoria (Didi-Huberman, 2004). No sólo es su medio, sino también su superficie táctil, y, sobretodo, su capacidad de hacerse acontecimiento presente. Los haceres de las imágenes son haceres de acontecimientos. Para Riaño, los ejercicios de memoria son momentos de recreación constante de relatos e imágenes, no su monumento. Incluso, en todas estas iniciativas aquí analizadas no se promovió la creación de monumentos.

La performatividad de las imágenes implica un constante juego entre montaje, experimentación y reconstrucción, remontaje, para producir relatos presentes de pasado o relatos del presente para el futuro. En un momento, la memoria debe ser dispuesta, tácticamente fijada. Inevitablemente la imagen se juega en un conjunto de prácticas y técnicas. Esta intuición está contenida en *La Piel de la Memoria*. Más aun, la crítica de la conexión memoria—monumento no va dirigida a que la disposición de la imagen tenga un *momentum*, es decir, el instante de un cuerpo en movimiento, sino a que este *momentum* sea políticamente fijado desde el poder como un relato unívoco, que se evite su reconstrucción o incluso se censure su deconstrucción (Jelin, 2002).

Cuando les pregunté a los protagonistas cuál era el monumento de *La Piel de la Memoria*, me respondieron que el Bus—Museo. Una respuesta potente. El *momentum* de la memoria puesta en juego en el proyecto y en los talleres, en las actividades, es un montaje de imágenes en movimiento que va en búsqueda de sus pobladores al recorrer su territorio. Parcial, momentáneo, abierto a un juego de experiencias artísticamente concebido. Y que cesó. Cuando le pregunté a Riaño sobre por qué no se había reinstalado el Bus—Museo en el montaje que se hizo en el Museo de Antioquia en el 2011 de *La Piel de la Memoria* en el marco del Encuentro de Medellín, como fue en 1999, ella me respondió con una sencilla idea: “¿para qué? Eso ya pasó en el Barrio” (Gutiérrez, 2011. Conversación con Pilar Riaño).

Hay que notar que la construcción de memoria se construye en Barrio Antioquia bajo una expectativa política de intervención social sobre la violencia cotidiana. Hasta ahora, la

construcción de memoria parece, entre sensible y actual, muy cándida. No lo es, del todo. La imagen quema, diría George Didi-Huberman (2012). Sarah Ahmed plantearía que es pasional (2003). La memoria es conflictiva y heterogénea, así como dolorosa y gozosa. Genera disputas constantemente, en las que desde las relaciones empático—simpáticas producen rechazos y posicionamientos personales contradictorios frente a las discusiones de los actos recordados. Promover estos desacuerdos, así como atender estas interrupciones en los flujos comunicantes implicaba, para Riaño y para Mauricio Hoyos (2001a), atender la urgencia por reconstruir el “tejido social”. En esto radica su condición política ¿A qué se refiere eso? Tejido social, como paz, es un metavalor y metarrelato. Incluso, en los textos y en las enunciaciones los encontré como sinónimos, uno se califica por el otro. Uno es condición del otro. Se nombra sin decir de qué se trata, pero se connota. Así, los argumentos para trabajar políticamente la memoria de Riaño son:

La reconstrucción de la memoria tiene importancia cultural, política y estratégica por sus posibilidades de contribuir a la reconstrucción de comunidades, tejidos sociales y a la recuperación de la historia. La labor de recuperación de la memoria es una tarea que tiene un sentido de urgencia debido a la situación de riesgo y al debilitamiento del tejido social. (Riaño, 2006)

En esa producción se encuentran los actos con los duelos irrealizados. Para todos con los que he hablado, las iniciativas de memoria son espacios de experimentación y elaboración prácticas de duelo. Se lloró mucho, recuerda Luz Adriana (Gutiérrez, 2013. Entrevista con Luz Adriana Arcila). Los talleres dieron la posibilidad para que las vidas lloradas, como las entiende Judith Butler (2010), no sólo tuvieran representación sino también ejecución, el cuerpo lo hace (Riaño, 2000b). Llorar conmueve. Abre, empático—simpáticamente, la vulnerabilidad de uno sobre la circunstancia del otro. Uno se hace vulnerable a las fuerzas del mundo (Rolnik, 2006b). Y en esa fragilidad productiva se elaboran las compensaciones necesarias para producir condiciones de existencia. Butler encuentra problemático que ciertas vidas lloradas tengan representación, mientras a otras se les cancela la posibilidad de imputar públicamente por qué en la apreciación de sus trayectorias se reproducen estigmas (Butler, 2010). Esta anulación de la representación, implica para Butler, también la contención del llanto. La imposibilidad de su manifestación ante los otros y la cancelación del reconocimiento público del duelo. Los talleres buscaron posicionar las vidas lloradas de unos ante los otros. Hacer que el cuerpo llorara. Mover el afecto, y así re-elaborar su representación.

La elaboración del duelo, tanto a nivel individual como colectivo, ha sido limitada para los habitantes de Barrio Antioquia. Los recuerdos de muertes y períodos de violencia reavivan emociones y sentimientos contradictorios. La violencia del Barrio prolongada y la falta de oportunidades para desarrollar la vida, permitió afirmar a una generación de habitantes del Barrio, en especial a los jóvenes, que han crecido en medio de la guerra. Para 1997, algunos de ellos han pasado más de la mitad de sus años de vida siendo testigos de asesinatos,

muchos de los cuales los implicaron afectivamente. Aun así en el barrio, como colectividad, existen mecanismos que permiten la construcción temporal de un cuerpo comunitario, un espacio—tiempo de olvido de las preocupaciones y dolores diarios: la rumba, en bares y discotecas, las festividades como las de fin de año en diciembre, los sancochos de domingo. Esas instancias permiten mantener cierto tejido social y promueven un fuerte sentimiento de pertenencia en los pobladores. Hacen parte de algo. Más aún, las condiciones de expresión libre de las emociones movilizan lo que Riaño ha llamado “lo truncado”, muchas veces con profundo resentimiento. Riaño recalca que, en la experiencia, muchos relatos en que se recordaban eventos traumáticos recientes “tienden más a la literalidad, un recuerdo intransitivo, y no conducen más allá de sí mismos, a unas asociaciones que sitúan en una continuidad directa de causa-efecto” (Riaño, 1997: 9). Como si no pudiera recordarse lo que ha sido malo y como si no pudieran reconocerse en el relato las relaciones sociales que lo configuran. Si uno hace insulta, este hecho lleva a la agresión. Como si fuese un asunto directo.

Como postulado que acompañó el proyecto, Riaño promueve que recuperación de la memoria puede convertirse en un dispositivo social para la elaboración del duelo al resignificar, de uno ante los otros, las experiencias vívidas: “Esto es posible porque en el recordar se abre una oportunidad para mirar cara a cara las experiencias, para contar historias que sirvan de testimonio y, así, como grupo, darle sentido al pasado desde una situación presente. La apertura en este sentido no sólo se expresa a través del proceso narrativo-creativo de darle sentido y significados del presente al pasado, sino el reconocimiento de sentimientos y emociones que acompañan del individuo al grupo y los mecanismos que la internalizan” (Riaño, 1997: 8). Los relatos testimoniales en los talleres de memoria, desde la perspectiva de la empatía narrativa en un contexto de producción de compasión, buscan promover el hacerse en tanto el otro, intentando generar las condiciones para que la toma de posición ante este otro no sea el rechazo sino su aceptación y posterior elaboración conjunta. Pero, esto no redime los dolores, ni los cesa. Sino, como propone S.Ahmed (2003-2015), se reposicionan respecto a las formas corporales en las que se encontraban en otras organizaciones.

No se puede concluir que se llevó a cabo una elaboración general del duelo en Barrio Antioquia. Más bien, una de forma colectiva entre los participantes, una reorganización de su presencia pública, y un reconocimiento inter-pares. Así lo recuerda Luz Adriana con respecto a su padre. Pero sí se abrieron algunos caminos significativos de ventilación, se dio aire. Se resignificaron experiencias que, por medio de la escucha, permitieron una simpatía entre personas que estaban en los talleres. Se logró que los individuos y grupos estuvieran vinculados con un proceso de manera continua y se logró recapitular un documento de memoria histórica del barrio, *El Anecdotario*. Además de movilizar a la gran parte de los

pobladores con el Bus-Museo. Esas acciones permitieron desmitificar al otro, sobre todo al otro como joven y como criminal, pero también al anciano como retrógrado e ignorante (Riaño, 1997). Los actos de memoria posibilitaron la memoria.<sup>111</sup>

Al final de la iniciativa del año 1997, lo que queda abierto dentro del programa de trabajo de Pilar Riaño, según su perspectiva, es el fortalecimiento de los mecanismos de duelo como modo de significación de las experiencias vividas. Es por ello que la pregunta abierta por la memoria que había desarrollado desde el año 96 en Barrio Antioquia, que incluía memoria histórica, comida, fiestas, un abordaje de los años de la violencia de la década de los cincuenta y sesenta, así como el nacimiento del narcotráfico —de lo que se dio cuenta en el *Anecdotario*—, se proyecta ahora a los procesos del duelo sobre la pérdida, el asesinato, al conflicto armado donde los jóvenes son indudablemente protagonistas. Las acciones del año 1998 y 1999 extienden las iniciativas de la memoria por esa agenda. De esto va *La Piel de la Memoria*.

Ahora bien, ya descritas estas apuestas, es importante dejar la pregunta abierta: ¿pudo *La Piel de la Memoria* generar un duelo colectivo en aquel Barrio Antioquia del año 1999? ¿Podemos considerar, desde el enfoque de las prácticas de cuidado y la memoria, a *La Piel de la Memoria* como una práctica de duelo?

En el marco de la crítica a la “fetichización de la herida”,<sup>112</sup> S.Ahmed (2003-2015) postula:

Una buena cicatriz es una que sobresale, una señal abultada en la piel. No es que la herida esté expuesta o que la piel esté sangrando. Pero las cicatrices son un signo de la lesión: una buena cicatriz le permite sanar, incluso la cubre, pero el cubrimiento siempre expone la vida, recordándonos como le da forma al cuerpo. Nuestros cuerpos han sido moldeados las cicatrices son huellas de sus heridas que persisten el proceso de sanar o saturar del presente. Éste tipo de buenas cicatriz nos recuerdan que recuperarnos de la injusticia no se trata de tapar las heridas, que son efecto de esas injusticias; signos de un contacto injusto entre nuestros cuerpos y los otros. Así que las emociones justas podrían ser aquellas que trabajan con y sobre las heridas que salen a la superficie como huellas de lesiones pasadas en el presente. (Ahmed, 2003-2015; 304).

*La Piel de la Memoria* no sanó en el sentido de que hubiera acabado con el dolor para que cesara el duelo. Se integró a una serie de acciones para ingeniar una manera de trabajar sobre las “emociones justas” en las que las heridas toman forma. Como el reconocimiento y el flujo

---

<sup>111</sup> En efecto, en Barrio Antioquia hubo múltiples mecanismos de empatía narrativa para la elaboración del duelo, en términos privados e íntimos. Como identificó Riaño en los recordatorios, escritos por jóvenes como Milton, en que preveía su futura muerte y el dolor de su familia en el duelo. Lo que intentaron con los talleres fue llevar esta dinámica a un interés público más extenso.

<sup>112</sup> La discusión por la “fetichización de la herida” es uno de las discusiones políticas más polémicas y productivas del feminismo de Judith Butler (2010). Concibe Butler que en mucha de la representación del dolor opera una administración política de los afectos, que conlleva a la aparición de la herida en tanto herida. No como signo de las injusticias para tratar las injusticias, sino de la herida para conmovirse mediante ella. Esto implica una reiteración del dolor por el dolor. Así, se busca compensar el dolor para que cese. Y así, se acaba el duelo y su imputación. Se olvida la política. Además, no es que todo dolor pueda ser público. Algunos dolores e injusticias no pueden ser públicamente llorados, a veces esto tiene implicaciones íntimas frente al duelo.

de los afectos. En ese sentido es un acto de cuidado hecho con cuidado. La “buena cicatriz” no es algo que hace el mecanismo de cuidado. Lo hace el cuerpo, individual y colectivo. El mecanismo puede incidir en configuraciones del cuerpo para que la cicatriz surja al suturar. Pero el mecanismo no tiene la capacidad de anular el dolor, puede reorientarlo. Porque es al cuerpo al que le duele. Es proceso del cuerpo asumir y considerar su relación con el dolor y también con la sanación. El mecanismo no sana, se integra al cuidado del cuerpo para que éste sane. Los procesos políticos de saturación tienen sus propias temporalidades y flujos. Cuidar de ellos requiere atender esas fluctuaciones que hacen huella en los cuerpos y se integran en la constitución vital de las personas. El duelo entonces no es un objetivo alcanzable. Mucho menos un logro efectivo del desempeño. Es un proceso en el que el dolor de la herida se va integrando, incesantemente. Como plantearía Silverman y Klass, el propósito del duelo no es dejar ir, sino que reside en "negociar y renegociar el significado de la pérdida con el paso del tiempo" (2003: citado por Ahmed, 2003-2015; 245). Es ir aprehendiendo las *impresiones* de lo que se ha perdido o lastimado como parte de los sentidos que va produciendo la herida. Continúa S.Ahmed:

Así que perder a otra persona no es perder las impresiones que se tienen, ni siquiera son todas conscientes. Conservar un vínculo no es internalizar a un externo, sino mantener vivas las impresiones propias, como aspectos del ser de una que son a la vez una misma y más que una misma; como el signo de la deuda que tengo con los otros. Podemos dejar ir a otra persona como alguien externo a nosotros, pero conservar nuestros vínculos al mantener vivas las impresiones que tenemos del otro al que perdimos. Esto no significa que las "impresiones" reemplazan al otro, como una sustitución falsa y mortal, y estas "impresiones" tampoco tienen que quedarse iguales. Aunque el otro puede no estar vivo para crear impresiones nuevas, éstas se mueven cuando yo me muevo: el nuevo matiz que da una conversación cuando escucho algo que no sabía; el destello de una imagen con el paso del tiempo, como una imagen que está en tu imagen, como mi imagen de ti. Llorar a otros y otras es mantener vivas sus impresiones en presencia de su muerte... La pregunta, entonces, no es si hay que llorar, sino *cómo* hacerlo. (Ahmed, 2003-2015;247).

En el marco de estas ideas, considero que *La Piel de la Memoria* se constituye como un performance en el que las impresiones del cuerpo colectivo de Barrio Antioquia fueron experimentadas y recreadas, y esto produjo otras nuevas. No quiere decir abandonar el dolor. El dolor fue transversal a la incitativa. Pero al surgir nuevas impresiones, también se reorganizan las huellas y las heridas. La generación de estas nuevas impresiones tiene que ver con la particular atención que se le prestó al objeto de memoria y a las emociones ligadas a él, y a la manera en que se presentan y traducen públicamente. Es un cuidado afectivo.



**[ Dosis.** Nociones como Coordinadas.

Las nociones de acción o sentidos de explicación, como "tejido social", "memoria" y "duelo", son importantes. Dependen de cada iniciativa y de cómo se asumen en su lugar. Y también

orientan a considerar de qué trata lo que se hace. Son las bases de las discursividades y las narrativas redentoras. ]





#### IV. Las Performatividades de la Memoria (1997-1999)

Con performatividades de la memoria<sup>113</sup> intento dar cuenta de las prácticas en la cotidianidad, componentes de la vida, y también de las técnicas o la investigación etnográfica (desde la observación participante), a través de las cuales la creación de imágenes produce relatos de recuerdo. Estos relatos son creados y recreados en continuo movimiento por agentes específicos para incitar construcciones presentes del pasado que va importando. En este caso, ubico las técnicas, los contenidos e imágenes interconectadas que van dando cuenta de un pasado (histórico, personal, corporal y emocional) en el presente de 1997–1999 de Barrio Antioquia, promovido por los agentes en el marco de los talleres. En otras palabras, los modos y mecanismos, como también las prácticas cotidianas del Barrio Antioquia, que Riaño fue perfilando en los talleres, bajo la consigna de conjugar intervención y etnografía, la cultura simbólica de los pobladores y las técnicas de investigación. Aunque la reflexión etnográfica es importante para generar estas performatividades en el trabajo de Pilar Riaño, lo que plasma cada una de ellas son las reverberaciones sobre las formas de las imágenes, los objetos, los relatos y los cuerpos de la vida de Barrio Antioquia que se van generando en tanto la memoria. Cada una de estas operaciones permite cartografiar la memoria en el Barrio para mostrar cómo reacciona y sopesa la violencia.



#### Las diversas performatividades identificadas



Imagen# 11. Pilar Riaño. Colcha de retazos del taller de Memoria en Barrio Villatina (1997). (Pilar Riaño, 2006:133)

<sup>113</sup> Para revisar la serie de performatividades que Riaño, desde su trabajo en el Grupo de Memoria Histórica de Colombia, ha investigado y promovido en los últimos años, revisar. *Recordar y Narrar el Conflicto: Herramientas para Reconstruir la Memoria Histórica* (2013). Ver: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/documentos/informes/informes2009/recordar-narrar-el-conflicto.pdf>

Las fuentes metodológicas para dar cuenta de la memoria en los talleres tienen muchas raíces. Algunas parten del reconocimiento de la vida del barrio, otras de la etnografía, otras desde un uso deliberado de las prácticas artísticas para promover construcciones reflexivas e informaciones. Puntualmente, las performatividades de la memoria en este contexto son: biografías visuales, mapas y cartografías, objetos de memoria y música, reconocimiento espacial, colchas de retazos de dibujos o gráficas, lluvia de ideas y discusiones. (Riaño, 1998). Estos mecanismos permiten identificar prácticas de vida que activan y configuran la memoria por medio de actividades. Puntualmente propone Riaño: “Ya que el taller atiende dimensiones comunicativas, dramáticas, psicológicas, físicas, colectivas, históricas y sociales, las actividades se pensaron para generar diversas formas de relación entre los participantes, uso del espacio, invención de formas narrativas y discursivas, dimensiones sensoriales, y el manejo de convenciones y competencias verbales, visuales y de motricidad. En ese sentido el taller aparece como una apuesta lúdica” (Riaño, 2000b).

Como he venido comentando, cada poner en acto la memoria en el taller, cada performatividad, fue produciendo una serie de imágenes de diversa naturaleza que a su vez iba promoviendo relatos reflexivos. Cada performatividad de la memoria es un acto de imaginación. La organización de las performatividades en los talleres no consistió en un ejercicio secuencial bajo una jerarquía de una planeación; más bien, dependiendo la circunstancia de cada encuentro, Riaño promovía una que surgía en la interacción, como el caso de escuchar música y narrar qué sentido tiene. Aun así, Riaño identifica en cada performatividad un modo particular de imaginar. Cada una provee una serie de relatos concomitantes: mientras la performatividad se ejercita, surgen ciertas enunciaciones que se priorizan sobre otras aunque estén interconectadas. Lo que implica que en el taller, según las inquietudes de la mediadora o del mismo grupo, o los núcleos de sentido confusos, se fueran articulando una sobre las otras. Estos actos de sentido van develando formas de representación y de juicio sobre las tramas conflictivas, así como respecto a las ubicaciones espacio-temporales. Desde las fuentes documentales (1997, 1998, 2000b, 2005, 2006) y las entrevistas, Riaño fue dando cuenta de sus usos de la siguiente manera:

- Mapas y cartografías de los espacios: En estas imágenes se da cuenta de la construcción de los lugares. Permiten reconocer qué lugares se calientan o se enfrían, a la vez que trazan la movilidad por los barrios y las significaciones y valores de los mismos. Como ejercicio de trazo, ponen en juego la imaginación sobre las convenciones y símbolos para dar cuenta de los recuerdos. Esta performatividad implica que el cuerpo recorra, se mueva por el espacio; se hacen visitas guiadas por los partícipes, y luego se representan gráficamente (ver imagen 5).
- Biografías visuales: El proceso de estas imágenes, tanto de la escritura como de los dibujos, implican la introspección de las personas, los momentos de silencio reflexivo

para generar soportes visuales que colaboren con enunciaciones sobre las trayectorias de vida. Estas enunciaciones están mediadas por la inquietud de la participación en eventos históricos para entonces reconocidos. Se da cuenta tanto de ciertos eventos como de las maneras en que son valorados. Toda biografía, como historia de vida, es una construcción en tiempo presente de una concepción del propio devenir (Bourdieu, 2011), donde los valores sociales cuestionan la primera persona del singular. Sobre todo cuando los partícipes del taller se carean, poniendo en juego la construcción personal de los eventos ante los otros.

- Entrevistas basadas en historias, individuales y grupales: En el caso de las individuales, estas son relaciones pares de la mediadora frente a la persona en cuestión. En las entrevistas se ponen en juego las inquietudes etnográficas, como las narrativas, los relatos y los diálogos de las memorias identificadas por parte de la persona. Se realizaron de manera semiestructurada, lo que implica un guion de asuntos que se van develando a modo de conversaciones, y da pie al libre juego de las interpretaciones y testimonios. En caso de las grupales, un conjunto de personas es reunido para compartir sus historias sobre un tema específico. La interacción del grupo es la clave de este ejercicio. Mientras la mediadora juega un rol de facilitador que promueve que se cuenten historias y haciendo preguntas para clarificar la situación, motiva la participación. Es un enfoque de concentración sobre una historia compartida entre participantes (Riaño, 1997). Se puede denominar a este ejercicio como grupo focal.

- Lluvia de ideas: Es un acto para el libre juego de las inquietudes y las propuestas. La mediadora no cuestiona sobre algún tema puntual, sino que incita al grupo a través de un modo específico: “¿ahora qué hacemos sobre...?” Como un acontecimiento aireado y agitado de conversación entusiasta, los partícipes proponen sus maneras de dar cuenta del pasado, como los recordatorios, las fiestas y la música. Pero también potencian su agencia, manifiestan sus prioridades y reorganizan las acciones a seguir, los temas a tratar, los lugares a visitar, las personas a convocar; manifiestan lo que aún es ausente o no se ha tratado. Por medio de la discusión se provee una red de sentido.

- La colcha de retazos<sup>114</sup> es una metodología inspirada en el trabajo del Centro de Historia Oral de Boston, una de las performatividades en que más insiste Riaño:

---

<sup>114</sup> En su reciente libro, *Cuerpos sin Duelo* (2013), Ileana Diéguez identifica el proyecto de dos años *La Guerra que no hemos visto* (2009) del artista Juan Manuel Echevarría junto la Fundación Puntos de Encuentro en Bogotá. Por medio de la pintura, excombatientes colombianos generan narraciones visuales sobre crímenes o actos de terror en los que se vieron implicados. Como proceso artístico de atención psico-social, estas imágenes aparecen iconográficamente muy similares a colchas de retazos. No sólo por las condiciones metodológicas de producción y reflexión del testimonio desde la historia oral, sino también porque las imágenes operan esquemáticas visuales que generan relatos vía la concomitancia de las imágenes y su disposición espacial entre ellas, como las que plantea Riaño. Es una conjugación útil de prácticas artísticas en el marco de procesos de intervención social. Aquí hay una conexión sintomática, en términos de Georges Did-Huberman (2009b) sobre las imágenes.

El método es el de la imagen mnémónica, es decir la imagen como puente entre las emociones evocadas del conocimiento consciente, como camino certero para recordar lo vivido. Cada participante trabaja la elaboración de la imagen hecha de papel y pegada sobre una base cuadrada. La clave de la construcción de la imagen es la de buscar el recuerdo como una pintura: colores, texturas, símbolos, convenciones, señales, topografías. Cada participante cuenta de historia en compañía de la imagen, ya sea a otro participante que le entrevista como al grupo en general, y ubica su cuadro en cualquier lugar dentro de la matriz base de la colcha de retazos. La colcha de retazos como conjunto tiene tanto el cuadro individual que contó una historia y que constituyó en sí misma como un sin número de relaciones por los múltiples modos en que cada cuadro se toca y se encuentra con otros: vertical, horizontal o diagonalmente; por afinidad o contraste de colores; por áreas temáticas, códigos visuales y convenciones y como un todo visual, narrativo, educativo y espacial. Al final se tienen un producto colectivo que ofrece múltiples entradas, golpes de vista y efectos (Riaño, 2000a:166).

Las colchas de retazos fueron en extremo productivas. No sólo manifestaron la posibilidad de ejercer la propia representación, sino que el ejercicio de dibujar sorprendió a los practicantes: develó circunstancias de olvido que se manifestaban en los intersticios relacionales de una imagen con otra como núcleos problemáticos de sentido. Esto implicó esfuerzos, a veces dolorosos, por dar cuenta de qué hacía a una imagen tocar a la otra, a veces, sin atreverse a ser nombrada la situación.

- Actividades con objetos mnemotécnicos. Esta es tal vez la otra performatividad más importante del proceso, como lo recuerda sobre su duelo Luz Adriana. Es uno de los gérmenes de *La Piel de la Memoria*. En nuestra conversación del 2015, Riaño no recuerda el uso de objetos como activadores de memoria en la aproximación metodológica de los *Talleres de Memoria* de 1997 (Gutiérrez, 2015. Entrevista a Pilar Riaño). Más aún, varios de los asistentes al taller recuerdan narrar sus historias a partir de presentar un objeto. Aun así, eje central de las performatividades, el trato a los objetos y artefactos como superficies intertemporales de memoria ejerce una fuerza poética, estética y política que vale la pena atender aquí. La vida de los objetos es potencia de relato (Appadurai, 1990). Pero la selección de ciertos objetos sobre otros trae consigo el desenvolvimiento de experiencias significativas que, al activarse por medio del acto de enunciar los relatos ante los otros, conlleva a realizar elaboraciones emocionales truncadas, para el caso de Barrio Antioquia. La base del ejercicio implica que la persona seleccione un objeto, lo presente en el ámbito del taller y narre su significación. Los objetos son de múltiple naturaleza, desde fotografías, prendas de ropa, joyas, afiches, juguetes, cartas, grabaciones de audio, etcétera. Primordialmente la fotografía, pero no únicamente ese tipo de objeto, hace comunicable un evento, situación o persona, generando un ámbito semiótico y afectivo en el que el relato toma referencia específica y relacional hacia los protagonistas presentes o ausentes del relato. Al narrar, los participantes del taller van connotando el objeto en el sentido de su protagonista. Al presentar los objetos, los activan en sus usos y a la vez en los relatos

sobre lo que en ellos recuerdan. La relación entre connotación y activación se manifiesta en la manera en que el objeto es usado y a su vez es narrado: estas dos acciones en simultaneidad van a producir un proceso de memoria corporal, personal y social sobre el objeto mismo al compartir su semiótica. Riaño relata que cuando se ponía cierta música —objetos inmateriales—, las personas reaccionaban con rechazo o con agrado e incluso bailaban en el espacio del taller (Riaño, 2006). Da a entender que aunque los objetos sean de alguien en realidad son personales, y esto implica que están marcados por relaciones sociales en las cuales todos, en el contexto de un taller donde todos se conocen o hacen parte del mismo mundo, son partícipes. Los objetos operan como un mecanismo que revela los procesos de la empatía narrativa de los pobladores del Barrio: dar cuenta del otro para tomar posición respecto a él. De esta manera son auxiliares a la memoria, pues permiten procesos de asociación mental para facilitar la expresión del recuerdo de algo. En este sentido, opto por denominar esta performatividad de los objetos como mnemotécnicos. Ello no anula su condición de memoria, pero la palabra pone en escena la capacidad técnica de la performatividad ejecutada.



**[ Dosis. Proyecto y Taller (4). Identificar una serie de Performatividades.**

Si bien, las técnicas y las metodologías convocadas para tallerear hacen y repercuten en lo social, no están, por decirlo de alguna manera, vacías de significación. Se constituyen en el hacer y en el hacer que ha sido citado. En el ir "haciendo". De hecho uno trae un mecanismo de otro lado, cita una serie de citas, de la etnografía y las ciencias sociales, por ejemplo, pero es en el irse haciendo, repitiendo, cuando toma significación particular y hace lo que puede hacer allí. Este conjunto de citas y series de haceres importan porque implican articulaciones y posibles producciones afectivas. Con ello se puede cuidar. ]



## V. Proyectar (1998-1999). Presupuestos, organizaciones e iniciativas

Ya desde 1997, Riaño intuía que había que hacer algo en el Barrio. Las bicicletas, el movimiento de los cuerpos, la fiesta y el goce, le hacían insistir en que alguna movilización cultural debía realizarse. Desde el año 1998, Riaño y las organizaciones sociales emprenden esfuerzos por adelantar una táctica artística sobre Barrio Antioquia que intensifique los procesos desarrollados en los *Talleres de Memoria* y en *Historias de Barrio*, y que extienda como evento público las performatividades ya movilizadas. Riaño alimenta así la expectativa de que colaborará con la urgencia cada vez más importante del Barrio: la elaboración de duelos truncados y movilización de las emociones.

Riaño se había dado cuenta de que la dimensión artística de las iniciativas radicaba en su sentido de prácticas articuladas a los procesos de intervención cultural, a las dinámicas de taller. No la contempla como una discusión y promoción que diera cuenta del estatuto de obra de arte. Desde este momento ella comienza a enunciar la categoría *arte-proceso* para dar a entender dinámicas de trabajo cultural que implican una atención a las escenografías y contextos, formas de relación, formas materiales, y a actividades concatenadas en el tiempo, el espacio y los recursos, que implican labores conjuntas de diversas personas para desarrollar una experiencia y un acontecimiento artístico (Gutiérrez, 2015. Entrevista a Pilar Riaño). Con *La Piel de la Memoria* comienza esta discusión. En este momento aparece la artista en esta historia.



### La artista. Suzanne Lacy (Los Ángeles, Oakland, 1972-2001)

A mi modo de ver, lo que crea Suzanne Lacy (1945, Wasco California) a lo largo de los últimos 30 años en diversas ciudades de los Estados Unidos, Europa y Asia —y en 2016 en tres ocasiones en América Latina (específicamente Medellín y Quito)—, son mecanismos de trabajo *precisos y específicos* como arte, al realizar proyectos de larga duración (mínimo unas semanas, hasta una década), con momentos máximos de atención mediática en eventos públicos (Blanco, 2001). En eso fue muy puntual en el 2013, cuando la visité junto con la investigadora y amiga María Fernanda Cartagena: “I do what i do to concive social life artistically. I do art”, nos dijo mientras manejaba, respondía correos electrónicos, hacía llamadas y nos atendía simultáneamente camino a la exhibición de los estudiantes de Public Practice de Otis Collage, donde coordina el posgrado desde el 2002.

Lo que hace Lacy son maneras, artísticamente hablando. Maneras que conciben realidades sociales conflictivas, a veces diversas a su biografía, donde el trabajo da cuenta de

transformaciones potenciales en las maneras en que se tratan las situaciones en los imaginarios de sus implicados y en sus representaciones, a la vez que permiten narrar públicamente las situaciones. Son *precisas* en la medida en que se selecciona una situación o caso dentro de una complejidad, donde es factible reconocer elementos etnográficos e históricos (Garoian, 1999) que configuran relaciones sociales e institucionales entre personas, y en donde hay protagonistas concretos y otros agentes a los cuales la situación les toca, pero que son maleables frente a ella. Son precisos frente al desarrollo del caso. Así, se trabaja con los protagonistas, develándolos como lo que por sus propias vidas ya son: agentes implicados en las situaciones al realizar, en el contexto del trabajo propuesto por Lacy, lo que acostumbran a hacer pero no de manera usual. Se instala una ambigüedad en las formas de hacer y de trabajo, donde una situación tiene múltiples implicaciones haciendo infinito dar cuenta de todas sus dimensiones y actores sociales. Y también son *específicas*, pues la labor de trabajo busca trastocar la manera en que acostumbra a tratar la situación. Identificando personas, imágenes, relatos, comportamientos delimitados, y poniéndolos en juego frente a articulaciones de haceres en talleres, grupos de discusión, reuniones de planeación de procesos, actividades mediáticas y de registro, edición y promoción audiovisual y web, donde inevitablemente cada implicado tiene que dar cuenta del otro. Ello es denominado por Grant Kester (2004) como *dialogical practice* en el trabajo de Lacy. En esas prácticas no necesariamente hay un flujo de conversación cuerpo a cuerpo, aunque el estar cara a cara en co-presencia es una performatividad medular para Lacy desde finales de los setenta. De esta forma, también la creación de mecanismos mediáticos de administración de la información, y la manera en que toman posicionamiento público son labores artísticas que promueven diálogos sociales más extensos (Lacy, 1995 y 2003).

Crear dinámicas de trabajo en contextos delimitados de problemáticas sociales requiere, necesariamente, de articulaciones diversas y de negociaciones constantes entre varias organizaciones del sector social —escuelas, activistas, artistas y gestores—, y en las que la autoría es siempre compartida. Muy pocos procesos de trabajo los ha realizado Lacy en soledad. La mayoría de los procesos generan sinergías donde Lacy no posee del todo el control, sino que alimenta, y a la vez promueve, mecanismos diversos de conocimiento y formas de operar propios de los contextos (Lacy, 2003). A Lacy le interesa principalmente promover la interdependencia de profesionalidades de lo social (trabajo social, psicología, antropología, sociología, pedagogos, periodistas, académicos), de actores estatales (administradores del Estado, policías, abogados), ámbitos de producción artística y visual contemporánea (curadores, artistas, diseñadores gráficos, museólogos, gestores culturales, museógrafos, creadores de vídeo, cine, y editores), y los actores políticos de las situaciones a movilizar (activistas, líderes sociales, víctimas), lo que genera una *zona neutra de interrelaciones* (Garoian, 1999:137).

Como se puede rastrear en los estudiosos del trabajo de Lacy, Moira Roth (1997, 1998 y 2001), Suzi Gablik (1992), Grant Kester (2004 y 2012), Mary Jane Jacob (1995), Sharon Irish (2010), Charles Garoian (1999), Jennifer Fisher (1997), Gaye Green (1999), Stephanie Arlond (1985), Diane Rothenberg (1988), Vivien Green Fryd (2007),<sup>115</sup> y muchos más, la lógica de trabajo ha tomado una forma estructurada desde principios de los ochenta.

Hago ahora una descripción ideal, un tipo ideal (Weber, 2011), de cómo sería esta lógica de trabajo. Lacy es invitada o comisionada, convocada, a un lugar donde ella identifica alguna circunstancia problemática. Esta situación de crisis, en la mayoría de sus primeros procesos, tenían que ver con el liderazgo de las mujeres, las violaciones, la discriminación sexual o la vejez femenina, asuntos sensibles para ella por su compromiso con el feminismo desde finales de los sesenta, cuando estudiaba bajo la tutela de Judy Chicago en Fresno y luego en el Programa de Arte Feminista en CalArts desde 1972 (Roth, 1998; Irish, 2010). Más aún, desde principios de los noventa, cuando comenzó a trabajar como decana de la escuela de Bellas Artes del California College of Arts and Crafts (ahora California College of Arts) y fundó el Center for Art in Public Life en 1998 (Irish, 2010) en Oakland, California, la situación de los jóvenes comenzó a llamar su atención. Como también el cáncer, por el cual su hermano murió a mediados de los noventa (Lacy, 2010; Irish, 2010). Posteriormente vivía en estos lugares por algún tiempo. Pasaba años viajando de un lado a otro. Reconocía la situación de su interés, daba cuenta de los agentes sociales que trabajaban esta situación. También leía mucho sobre la historia local de la situación de interés.

Se contactaba con las organizaciones y promovía, en medio de sus dinámicas de trabajo, procesos de arte público, y hacía que la práctica artística tomara como eje una reflexión

---

<sup>115</sup> La trayectoria de Lacy está empezando a ser consolidada en la historia del arte contemporáneo. Siempre fue protagonista visible de las dinámicas del campo del arte de California, siempre fue reconocida como parte del movimiento de arte feminista congregado en el Women's Building. Más aún, la condición social y política de su trabajo siempre fue leída entre el teatro, la crítica del performance art, la pedagogía y el trabajo social. Una concepción de la labor artística, de procesos que hacía compleja su adscripción en mecanismos de exhibición del arte en los Estados Unidos (Kerstin May, 2010). Lacy fue, en su mayoría, comisionada para crear eventos. Por lo que su trayectoria no fue estudiada ni revisada en términos retrospectivos sino hasta años recientes. Sobre todo en el marco del proyecto de la Getty Foundation, Pacific Standar Time, en Los Ángeles en el 2010, donde comenzó a generar los proyectos de re-visita. La teorización dialógica de Grant Kester ha movilizad la comprensión del trabajo procesual de Lacy, y sus implicaciones de evento artístico. Desde hace pocos años, la bibliografía sobre Lacy ha crecido mucho. La genealogía particular de su trabajo, la manera en que comprende el performance, nuevo género de arte público y, ahora, Public Practice, está siendo estudiada y promovida, desde plataformas como Creative Time en Nueva York. Incluso, ya ha exhibido en la Tate Gallery de Londres (2011) como en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía en Madrid (2010). Aquí sólo daré unas puntadas generales al respecto, pues la categoría de nuevo género de arte público fue considerado en la Zona de Conjeturas. Más aun, autores como Moira Roth, Sharon Irish y Diana Rothenberg, comprometidas por años en discutir académicamente la labor de Lacy, me permiten revisar las maneras, las lógicas transversales, del trabajo. Esto es lo que importa aquí, para entender como fue tomando forma en la labor específica de *La Piel de la Memoria*. En la web de Lacy se puede revisar la manera en que narra su trabajo a partir de un vídeo de la publicación Freize: <http://www.suzannelacy.com/about/> Para conocer la extensa relación de Lacy con el feminismo y su amistad con Moira Roth, ver: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-suzanne-lacy-12940>



pública para la situación en cuestión (Lacy, 2003). Como objetivo general, se proyectaba la realización de un evento que reunía a muchas personas a conversar sobre la situación en medio de un espectáculo mediático que permitiera el reconocimiento público y que cada protagonista pudiera reflexionarlo. Un evento inter-personal, entre íntimo y público. Comenzaba con mesas de trabajo, de gestión de recursos, reconocimiento de protagonistas, convocatorias, y se definía un proyecto posible sopesando presupuestos, tiempos y energías de trabajo. Se comenzaban a planear las actividades y los ejercicios preparatorios para el evento, que inevitablemente implicaban labores de conocimiento y reflexión de los protagonistas sobre la situación según mecanismos de trabajo propios del trabajo social. Se trataba de dar cuenta de la propia vida a la hora de cumplir tareas negociadas entre los gestores y protagonistas de la iniciativa por medio de talleres de trabajo, donde las imágenes, las conversaciones y las relaciones eran el centro de atención. Los talleres producen diversos registros corporales y afectivos que no se toman en cuenta disciplinariamente. Ta cual como se comentó del proceso que desarrolló en Quito en noviembre del 2015.

Simultáneamente, Lacy concebía una serie de imágenes susceptibles de producir interacción entre los habitantes y protagonistas de la situación, ya sea porque daban cuenta de que las personas las viven o porque potenciaban experiencias inquietantes en el espacio público. Rocas de grandes proporciones en las calles en Chicago (*Full Circle*, 1995), las sombras de unos ventanales en un centro comercial en Minneapolis (*The Crystal Quilt*, 1987), o jóvenes sentados conversando en automóviles (*The Roof is on Fire*, 1994). El evento era producido, técnica y escenográficamente, y realizado. Se atendían maneras en las que los protagonistas conversaban consigo mismos, mientras los espectadores los observaban y escuchaban. En una conversación pública que tuvimos en México, en septiembre del 2014,<sup>116</sup> Lacy manifestó francamente: “im interest in how the event *looks like*”, al referirse que la renta de cada una de las sillas de *The Crystal Quilt* (1987) tuvo un costo de varios miles de dólares. Atender escenográficamente el acontecimiento es importante para Lacy, pues permite el impacto visual y la configuración de imágenes sugestivas que se movilizan en extenso en medios de comunicación y en exhibiciones de arte. Según Lacy, citada por Jennifer Fischer (1997): “La puesta en escena de estos eventos implicaba una sensación háptica a través de la creación de un clima comunal que conectaba a los participantes, como también a los que los presencian, en una franja performativa a gran escala” (Fischer, 1997. Traducción propia). Al mismo tiempo, los espectadores escuchaban testimonios de los protagonistas a través de altavoces, veían materiales en vídeo sobre ellos, a través de los cuales se les informaba la perspectiva de los protagonistas sobre la situación en cuestión. Se promovía que la prensa y los medios de comunicación asistieran e informaran del evento. En un momento determinado, generalmente

---

<sup>116</sup> Para ver la presentación completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=RtEYgwY6dnw&index=1&list=PLgBY-TDfcelfMe2u5wipwx5zZE-GTEnn>

bajo un signo visible o auditivo, los espectadores podían ingresar en la conversación. Desde este instante, el evento comenzaba a difuminarse hasta que “se sienta que ha terminado” (Rothenberg, 1988). Días después, algunos protagonistas, los gestores y Lacy se reunían para revisar, evaluar y dar cuenta de lo que había pasado en el evento, los medios y el contexto. En este momento, los registros en diversos medios eran organizados. Lacy promovía que se realizaran documentales audiovisuales con estos materiales y testimonios. El proceso acababa para luego ser exhibido en diversos formatos audiovisuales en salas de arte o centros culturales. De esta manera se generan los acontecimientos como *Tableux Vivants* (Fischer, 1997. Traducción propia).

Como identifica Moira Roth (2001) a propósito de *Code 33* (1998-1999) en Oakland, California, y Diane Rothenberg (1988) a propósito de *The Whisper, The Waves, The Wind* (1984) en la Jolla, California, y *The Crystal Quilt* (1987) en Minneapolis, Minnesota, para Lacy la labor de estudio, de creación, es parte integral de la pieza. El performance comienza cuando es convocado. La relación arte—proceso, muy similar a como lo entiende Riaño, implica que, desde el mismo instante en que el proyecto comienza a ser concebido, el rol artístico toma posición y comienza a generar experiencias y promover movilizaciones por medio de actividades (Roth, 2001). Lacy se concibe a sí misma como artista, lo que en su perspectiva implica ir creando interconexiones de momentos y tareas interdependientes en el tiempo entre los agentes implicados, y en las que las formas de trabajo van tomando posición frente a la situación social a tratar. Lacy opera artísticamente al promover que las labores de trabajo se vayan realizando. Así que el taller de artista, las visitas, las gestiones, las labores de mesa, las actividades colectivas preparatorias para los eventos, son parte inherente del performance (entendido aquí como todo el acto artístico que produce significación). La artista hace que algo pase en la vida de los protagonistas convocados a la hora de proponerles hacer lo que siempre hacen para promover eventos donde las personas dialogan sobre su situación, gracias a talleres de larga duración. Luego reúne a las personas, les presenta un mediador y genera conversaciones extensas sobre la situación, mismas que pueden durar semanas o meses en varias sesiones, mientras el proceso es registrado en vídeo, fotografía o textos. A la vez, remarca la idea de que el taller, como plantea Richard Sennet (2012) es un estar juntos, y que deben extender este hacer a otras personas en otras circunstancias. Luego de un cierto tiempo de desarrollo del proyecto, la dinámica produce una serie de eventos, en los que gracias a la labor de mesa, el taller, se extiende y contamina a otras personas. Estos eventos, aunque convocan modos de operar del trabajo social, la pedagogía y la psicología, generalmente realizados en momentos privados con las personas implicadas en las situaciones, se desarrollan ahora como acciones artísticas en el espacio público, en escenografías diseñadas a partir de elementos de la arquitectura, la cultura popular, la vida personal, o la cotidianidad del contexto, que connotan las reflexiones que se enuncian. En

algunos casos, como en La Jolla, las escenografías son producto de una imagen intuitiva que Lacy desea que suceda, como en *The Whisper, The Waves, The Wind* (1984), donde una mujer de edad avanzada se sentaba sola en una silla con una mesa, toda de blanco, frente al mar<sup>117</sup> (Rothenberg, 1988). En estos eventos los públicos del arte y las personas del contexto presencian lo que por meses se lleva reflexionando en boca de aquellos que hacen parte de la situación. Así, no sólo toman el espacio público, sino también el interés público de las personas. Este interés es lo que Lacy busca promover con un nuevo género de arte (Lacy, 1995 y 2003).

Lacy hace ambiguo el operar. Arte y vida se superponen. Lacy crea maneras de operar que anhelan transformaciones en las vidas de las personas al dar cuenta de sus relaciones sociales. Es en este anhelo, enmarcado en el panorama de los movimientos sociales y las políticas públicas del contexto, en el que Lacy encuentra la condición pública y política de su práctica (Lacy, 1995 y 2003). Las piezas de Lacy, aunque impliquen corporalidades, materialidades, sonoridades, espacialidades y temporalidades en diversos instantes de los procesos, son flujos de hacer. Hacernos hacer cosas, como acostumbramos en nuestras energías acerca de los conflictos sociales, pero de una manera que disloca la operatividad estabilizada. Esta condición, para los gestores y activistas que han trabajado con ella —como Greg Hodge en Oakland o Mauricio Hoyos en Medellín—, es innovadora en tanto que abre perspectivas que proveen otra densidad a las maneras en que se manejan las situaciones, y en tanto que hacen visibles dimensiones de las situaciones que estaban presentes pero que no se notaban. A su vez, toman un lugar mediático importante al hacerse noticia de los eventos públicos.

Este tipo ideal del trabajo de Lacy llama la atención sobre condiciones historiográficas del arte que merecen una atención particular. ¿Qué se refiere como performance? ¿Cómo se enmarca artísticamente? ¿Es un hacer de imágenes y objetos en el mundo? ¿Qué se entiende por práctica? ¿De qué trata lo social? ¿Cómo pueden las prácticas promover un interés público? ¿Es activismo? ¿Es arte? No hay respuestas fijas a estas inquietudes. La misma Lacy, en sus extensos ejercicios de escritura editados en 2010 por Duke University, tampoco llega a afirmaciones categóricas, sino que promueve la discusión. Pero sí plantea genealogías que merecen una atención para su reflexión crítica. Tres categorías de pensamiento superpuestas se develan en la edición de 2010, oportunamente titulado *Leaving Art—Dejando el arte*, se podría traducir; el arte que se va dejando pero que no se deja del todo—. Estas categorías son

---

<sup>117</sup> Esta imagen es vital para Lacy. En la portada del libro donde recoge más de 30 años de sus textualidades, *Leaving Art* (2010), pone esta fotografía.

*performance, nuevo género de arte público y public practice.*<sup>118</sup> Y cada una de ellas pone en juego maneras explícitas de enunciación que Lacy trabajó según re-visitaba su propia trayectoria histórica. En primera instancia, no son equivalentes aunque están interconectadas. Performance tiene para Lacy, a mi modo de ver, una historia afectiva. Nuevo género de arte público, una apuesta de diferenciación y reconocimiento. Mientras que, Public Practice, es una apuesta institucional y de formación.

En Fresno, Lacy estudiaba zoología y psicología social a finales de los sesenta (Irish, 2010). Allí conoció a Judy Chicago (Chicago, 1939), nacida Judith Cohen y quien cambió su apellido después de la muerte de su padre y de su primer esposo, y cuando dio cuenta del rol masculino dominante de los nombres. Chicago fue mentora de Lacy. Con ella experimentó en las posibilidades de un activismo artístico. Lacy siguió a Chicago a CalArts en Los Ángeles en 1970, donde se propuso el primer programa de arte feminista en los Estados Unidos. Una conjugación institucional e experimental entre pedagogía, activismo, género y arte (Irish, 2010). Con Chicago, Lacy se formó en arte desde las acciones. Según recuerda Lacy (2010), la pedagogía de Chicago, aunque implicaba dar cuenta de múltiples discursividades y conceptos, era un espacio abierto para identificar posibilidades mediáticas de posicionar imágenes que cuestionaran el patriarcado. Sus clases eran reuniones de intercambio de experiencias y experimentación, de lecturas e informaciones, en medio de comidas y convivencias (Lacy, 2010). El mismo grupo de mujeres artistas que convocó Chicago daría forma al Women's Building (Kerstin May, 2010; Irish, 2010) en Los Ángeles, donde de manera autofinanciada propusieron acciones artísticas que incidieran políticamente, a la vez que dieron continuidad al posgrado en arte feminista. Tal vez, la primera acción públicamente reconocida de Lacy, la protesta pública sobre las violaciones *In The Rage and The Mourning* (1977), realizada junto a Leslie Labowitz, a través de la organización Ariadne: Social Art Network creada por las dos, se realizó en esta plataforma. Con Chicago, Lacy se posicionó en

---

<sup>118</sup> De manera premeditada me permito nombrar la palabra performance y Public Practice en sus idiomas originales, siguiendo la perspectiva de estudios del performace que marcan esta disertación. La categoría de performance es compleja. Y como insiste Ileana Diéguez y Antonio Prieto, es constructiva, depende de cómo se connota. En ese sentido, hay que rastrear como Lacy la promueve. Public Practice, por otro lado, es una apuesta institucional sobre un tipo particular de formación y promoción de arte contemporáneo que tiene que ver con el ámbito público que Lacy se ha encargado desde el 2002 en su posgrado en Otis College donde ella reconoce una transformación sintomática, entre arte y trabajo social, arte y activismo, y arte y pedagogía, en los Estados Unidos, aunque no sea un término por ella concebido. Aun no tiene traducción al español, y prefiero nombrarlo en inglés, aunque parece fácil hacerlo en español, para connotar el contexto particular de enunciación del tipo de arte que Lacy busca posicionar en relación a la pregunta sobre el cuidado. Un posicionamiento que, autores como Bill Kelly, colaborador cercano de Lacy, tampoco desea categorizar específicamente para dejar la inquietud. Anhelan dejarlo abierto. New genere of public art, nuevo género de arte público, tiene otra historia. En el texto *Modos de Hacer*, editado por Marcelo Expósito, Ploma Blanco y Jesus Carrillo, entre otros, para la Universidad de Salamanca en el 2001, Blanco realiza una traducción bastante operativa del pensamiento de Lacy. Es puntual y permite reconocer las connotaciones del término en español. Sin equiparar procesos realizados en otros contextos a los de Lacy al término. Este término se usa en español en este texto, gracias a esa traducción.

el pensamiento y activismo feminista. Desde estos diálogos, comprendió que la posibilidad artística de incidir en ámbitos de lo político sobre las circunstancias de las mujeres era realizando eventos y acciones que fueran susceptibles de incidir en los mecanismos mediáticos de información. Para ello era muy importante atender la forma en la que los eventos eran configurados y realizados. La apuesta no era hacer manifestaciones llanamente, sino atender la forma en la que se tomaba el espacio público para hacerlo significativo. Desde entonces, dar cuenta de las acciones artísticas por medio del periodismo ha sido un eje fundamental del trabajo de Lacy. Desde allí, una concepción particular de las acciones que producen eventos, el performance, fue construido. El performance fue una manera de concebir una serie de acciones y eventos artísticos particulares, supeditados por intenciones políticas, y desarrollados de tal manera específica, artística, en que se movilizará la atención pública. Esta especificidad no debía ser subestimada; se enmarcaba en las posibilidades del arte, desde el vídeo, el grabado, las ediciones seriadas, el teatro y la representación del cuerpo. Una posibilidad de impactar mediáticamente.

A la vez que Lacy se formaba con Chicago, Allan Kaprow (1927-2006) llega desde Nueva York a enseñar en CalArts. La conexión conceptual entre arte y vida, manteniendo un flujo casi indistinto entre uno y otro, promovido por Kaprow desde la noción de *Happening*, que al final de su vida llamaría *actividades*, impactará productivamente a Lacy. Según Michael Kirby (1995), las propuestas de Kaprow en los años cincuenta y sesenta, en especial *18 Happenings in 6 parts* (1959), daban cuenta de una sintaxis, una estructura informacional que producía comunicaciones, tanto cotidianas como ambiguas, y que generaba un espectador como actante de la acción a ser realizada. Kaprow incitaba a los espectadores a emerger de la pasividad y a tomar decisiones, con cualidades poéticas, en sus acontecimientos. Para André Lepecki,<sup>119</sup> la concepción material y objetual del acontecimiento marca una dinámica coreográfica. De esta manera, teatro y artes plásticas componían acciones ambiguas y cotidianas que disponían al espectador, por medio de ser el ejecutante, para una reflexión significativa sobre su propia vida y las relaciones que entabla con el mundo. Para Kaprow, sus más de doscientos happenings acontecimientos eran una manera de darle forma artística a la vida (Kaprow, 2003).

---

<sup>119</sup> Se puede consultar el análisis de André Lepecki a este punto en: <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/object-dance-time-event-and-performance-contemporary-choreography> Lepecki realizará en el año 2010 una reenactment (que él específicamente llama *re-doing*) de *18 Happenings in 6 Parts* de Kaprow como homenaje pero sobretodo como una manera de comprender la emergencia material y objetual de los acontecimientos invisibilizados por la una interpretación centrada en el cuerpo del actante. Ver en: [http://performance.tisch.nyu.edu/object/io\\_1236779397783.html](http://performance.tisch.nyu.edu/object/io_1236779397783.html) De esta manera, Lepecki promoverá una concepción coreográfica que parte del cuerpo, pero no necesariamente del cuerpo de del bailarín. Sino también el objeto como actante.

Lacy encontraba que el trabajo de Kaprow estaba configurado desde la discursividad, mientras el de Chicago lo hacía desde la emocionalidad (Lacy, 2010).<sup>120</sup> Un equilibrio tenso que da forma a su concepción de performance. Desde estas raíces, Lacy fue promoviendo una serie de acciones públicas, planeadas con anticipación, en las que se pondrían en juego dimensiones políticas de la vida de modo artístico. A esto denominará performance. Además, acentuando la dimensión política de la interacción vida y arte, desde comienzos de los noventa, Lacy leerá atentamente a Augusto Boal (1931–2009) y su teatro del oprimido, y los análisis de Jan Cohen-Cruz (2005, 2010) sobre el artista brasileño. En 2010, Lacy me confesó que, aunque no partía específicamente de los mecanismos teatrales de Boal, la manera en la que la forma artística operaba en el mundo de las instituciones y de la movilización social, como el teatro—foro y la pedagogía del oprimido, eran incitadores para ella, sobre todo por la manera en la que se develaban útiles para los protagonistas como para los espectadores al detonar reflexiones públicas.

Recapitulando, performance es un modo constructivo de enunciación de la labor artística de Lacy. Connota el realizar eventos, producirlos, registrarlos y movilizarlos mediáticamente, a la vez que atiende a la manera en que son realizados. Las actividades que Lacy realiza para que los eventos puedan suceder, siguiendo a Kaprow, son mecanismos en los que arte y vida se conectan. Atender la movilización mediática de una situación pone en juego la condición política de la práctica, según su aprendizaje con Chicago en el arte feminista. Lacy encuentra resonancias de Boal en la articulación entre instituciones y la posibilidad de reflexiones públicas. Para comprender a Lacy es más productivo pensar en el proceso, no sólo en el evento en sí mismo, aunque mucho de la crítica sobre su trabajo describa y analice los eventos. Performance aquí, según Michel de Certeau (1999), son modos de operar en la vida, más que un sólo evento. Aunque el performance lo condense. Lacy ha sido pensada como creadora de eventos, cuando su labor artística es más extensa. La planeación y la reunión de agentes para realizar tienen para ella una connotación artística en la movilización de la vida de las personas.

Nuevo género de arte público tiene otra connotación que, si bien nace de performance, devela otra organización de los conceptos y categorías frente al reconocimiento y diferenciación de las prácticas artísticas que Lacy ha construido desde finales de los setenta. En 1995 se publica *Mapping The Terrain: New Genere of Public Art* a partir de los documentos presentados en 1993 en un coloquio convocado por Lacy. En algunos de los ensayos, Lacy plantea: “that “[d]ifferent sites require different goals and establish values and criteria for the art

---

<sup>120</sup> Lacy ha promovido activaciones y homenajes a sus mentores. En el 2007, en Otis Collage, realizó una charla pública con Judy Chicago. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=stVbdXdDSIE>. En 2008, a propósito de la exhibición *Allan Kaprow: art and life* en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, Lacy realizó *Trade Talk* (2008) en homenaje a su maestro. Ver: <http://www.suzannelacy.com/exhibitions/#/trade-talk>

that are often not clearly distinguished by critics” (Lacy, 1995:15). La apuesta de Lacy es posterior a los escándalos de Andrés Serrano (1950) en el Congreso de los Estados Unidos por su fotografía *Piss Christ* (1987), por la que recibió apoyos económicos del National Endowment for the Arts, y a la intervención en espacio público *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra (1939), donde se censuró y se dieron cambios significativos a los presupuestos de financiación de proyectos artísticos de la DIA Foundation, la más importante ejecutora cultural de los Estados Unidos (Blanco, 2001). Y dicha apuesta consistía en proveer un marco teórico e historiográfico que reconociera desde procesos escultóricos en el espacio público hasta proyectos de interés públicos con una agencia política significativa (Milles, 1997). En la introducción del libro, Lacy analiza:

Podemos describir esta tendencia como *Nuevo Género de Arte Público*, para distinguir tanto en forma e intención lo que se ha denominado “arte público” - término usado en los últimos 25 años para describir escultura e instalación en espacios públicos. A diferencia de mucho de lo que hasta ahora se ha llamado arte público, el nuevo género de arte público -artes visuales que ha usado en un modo tradicional y no tradicional los medios de comunicación y que interactúan con diversas audiencias acerca de intereses directamente relevantes en sus vidas- está basado en el empoderamiento. (Como el artista Jo Hanson sugiere, “mucho de lo que se ha llamado arte público puede definirse mejor como una indulgencia privada. Inherentemente el arte público que nos proponemos es una intervención social”). El término “nuevo género” ha sido usado desde finales de los sesentas para describir un arte que se aparta de las agendas tradicionales de los medios. No específicamente pintura, escultura o cine, por ejemplo, la categoría de nuevo género, es un cajón de sastre para la experimentación tanto en forma como en contenido. Atacando las agendas estabilizadas, el artista del nuevo género bosqueja en ideas desde las formas vanguardistas, pero desarrolla una sensibilidad acerca de la audiencia, las estrategias sociales, y su efectividad que es único a las artes visuales que hoy en día conocemos. (Lacy, 1995, 19. Traducción propia).

El nuevo género de arte público es una estrategia de diferenciación por oposición. Mientras, el arte público es entendido como una serie de prácticas de creación sobre la materia que es instalado en el espacio público según agendas de representatividad pública o privada, que tiene a la discusión por el monumento a su eje rector (Milles, 1997), el nuevo género de arte público no busca cancelar la materialidad, el objeto dispuesto en el espacio, sino dar cuenta de intereses y procesos de las relaciones sociales de las audiencias, de los contextos, para ingeniar estrategias de intervención social. Priorizando las dinámicas sociales, su comprensión, se da forma a los mecanismos artísticos pertinentes para su movilización (Milles, 1997). En esta perspectiva, el interés público, vital para la inserción en medios de comunicación de las imágenes, es sobre lo que trata el arte. Hay una traslación de *lo público al público*, del contenedor de las interacciones a la forma de las interacciones personales, lo que Habermas (1981) entendía que surgía con el desarrollo de los medios de comunicación modernos. Para Lacy la condición política de la práctica no está dada necesariamente por asumir el interés público vía la denuncia y la protesta de circunstancias de desigualdad y

administración del Estado, lo que en Nina Felshin (1995) estaba entendido como activismo en los Estados Unidos por esos años.

Para Lacy, en cambio, el que un grupo de personas interactúen —generalmente por medio del diálogo— acerca de las relaciones sociales, culturales, de género, de ciudadanía, ecología, economía o la vida cotidiana, entraña una condición política compleja pero fundamental. Lacy, desde entonces, ha discutido abiertamente la efectividad política (Lacy, 2003). Una conclusión importante para ella es que las transformaciones en la vida de las personas no se remedian por medio de los proyectos artísticos. Más aun, el proyecto artístico identifica e intensifica, como en las performatividades de la memoria, una serie de densidades que pueden ser elaboradas en procesos sociales más extensos. El esfuerzo de *Mapping The Terreain* (1995), que también incluía una cartografía histórica de artistas en Estados Unidos y Europa que han trabajado el espacio público o lo público, consiste en reconocer una genealogía de prácticas que Lacy identifica desde los primeros performance y happenings del Woman's Building y de Allan Kaprow, perfilando los proyectos que concretizan en atender problemáticas sociales específicas. La estrategia de *Mapping The Terreain* es reconocer que los artistas se implican en proyectos de intervención social para hacer arte, aunque también hagan trabajo social. El nuevo género de arte público es tal vez la categoría más importante que ha producido y articulado Lacy, aunque no es plenamente de su autoría. Sus experimentaciones se pueden rastrear en centros de estudios y de gestión (Center for Art in Public Life, California, y Creative Time, Nueva York), proyectos de intervención social, pedagogías y curriculums experimentales (Garoian, 1999), como también en exhibiciones en espacios públicos (*Full Circule* (1995), proyecto comisionado por Mary Jane Jacob para Sculpture Chicago).

A mi modo de ver, Public Practice, a veces usado indiferentemente como Social Practice —ya que social y público operan como significantes de “interés público”—, opera en la trayectoria de Lacy como la estrategia de institucionalización, vía ámbitos académicos y de estudios de especialización artística, de las coordenadas del nuevo género de arte público. Aunque para ella es una categoría sintomática de las concepciones de arte-sociedad desde finales de la década de 1990 en los Estados Unidos. Desde el año 2002, Lacy regresa a Los Ángeles después de más de diez años como decana de una escuela de arte en Oakland. Regresa a crear y a dirigir el programa de posgrado en Public Practice en Otis College. El programa curricular<sup>121</sup> que crea Lacy tiene en cuenta tres ejes de formación: historia y teoría de las estrategias públicas del arte, metodología de creación en ámbitos públicos y producción en estudio. El enfoque no niega al artista como sujeto autoral, incluso lo promueve.

---

<sup>121</sup> Para revisar el programa de Public Prattice ver: <http://www.otis.edu/graduate-public-practice> Es importante que Public Practice sea diferenciado de Social Engagment, tal cual como se analiza en la Zona de Conjeturas. Esto se debe a que Social Engagment refiere a la responsabilidad pública de las instituciones artísticas. Más, como promueve Lacy, Public Practice busca generar puentes entre organizaciones artísticas y procesos de lo social. Aunque bien, muchas iniciativas operan los dos términos en simultaneidad.



Esa fue mi impresión en la primavera de 2013, cuando visité la galería y las tesis de los estudiantes. Todos, desde diversos medios, producían piezas de instalación, graffiti, vídeo o acciones que implicaban desde la participación del público hasta el reconocimiento de una serie de agendas sociales de la ciudad de Los Ángeles. Todo lo presentado en la galería estaba dispuesto en términos autorales. Aunque algunos procesos se relacionaban con organizaciones de lo social, la formalización para la exhibición es promovida como una especificidad profesional de los artistas. Los medios aparecen como metáforas de las transformaciones sociales por medio de las interacciones comunitarias (Green, 1999).

En una entrevista con Thom Donovan en el 2012, Lacy manifiesta sobre la Social Practice:

Tiene que haber un lugar en el mundo para aquellos de nosotros que nos desviamos de trabajar en nombre del capitalismo. Los artistas de la Social Practice tienden a estar interesados en las nuevas formas de producción, las que cambian con las situaciones sociales y políticas. En cierto sentido, operamos como otros activistas, aunque nuestra atención a la forma es a menudo bastante diferente. Los artistas visuales tienen formas innovadoras de ver y de hacer frente a los problemas. A nivel local, podemos plantear cuestiones y comprometer a la gente en soluciones creativas. Una vez que hemos creado una situación en la que alguna forma de transformación se opera es porque es un aspecto de los trabajos-simbólica o realmente-por nuestros propios términos de compromiso que tenemos para abordar la forma, con la expectativa de que el cambio tenga lugar realmente. No estoy segura de cuánto efecto directo tenemos fuera de las comunidades específicas con que trabajamos, lo cual tiene menos que ver con el arte y más con la escala de nuestros recursos, el dinero, la tecnología de la comunicación y así sucesivamente (Donovan, 2012. Traducción propia).

Para Lacy, el arte ayuda a operar diferente, a considerar otras maneras de abordar los elementos que forman una realidad de las situaciones y los conflictos. Pero es el caso, investigado, reconocido e identificado, el que define la cartografía de elementos que se deben tener en cuenta, sus agentes, sus enunciaciones, sus situaciones. Y es desde los casos que se deciden los mecanismos, sociales y artísticos, de movilización.

Suzanne Lacy y Pilar Riaño se conocieron en Vancouver en 1996 cuando colaboraron en un proyecto de arte público y comunitario con jóvenes mujeres. *The Turning Point Under Construction* (1997—1998) se denominó el proyecto generado desde la Universidad de British Columbia, donde Riaño ha trabajado desde entonces. El proyecto consistió en la colaboración durante dos años de mujeres jóvenes y adultos para identificar y potenciar la voz pública de las adolescentes en Vancouver, Columbia Británica. Como preparación, Lacy reclutó a treinta mujeres jóvenes de diversos orígenes a participar en un taller pagado de dos semanas en el que se enseñaba la teoría y práctica del arte público. Estas jóvenes trabajaron con Lacy para diseñar talleres adicionales, apariciones públicas en eventos comunitarios, informes para los medios, actuaciones basadas en pintura mural, conversaciones públicas, y una revista publicada para reclutar a otros participantes en el proyecto sobre la gentrificación del centro de Vancouver (Irish, 2010). Para este momento, Riaño ya se había interesado en trabajar con jóvenes en Medellín y Bogotá. Para 1997, Riaño se concentra en Barrio Antioquia. Entre viajes,

convoca a Lacy, para quien una iniciativa en Colombia era sugestiva. Tendría que moverse a un contexto diferente para ella, pero familiar por las disyuntivas que llevaba trabajando desde 1991 con jóvenes en Oakland. Así, comenzó su relación. Sostenida hasta ahora.



### **Code 33. Emergency: Clear the Air (Oakland, 1991-2001)**

Por mucho tiempo pensé que el trabajo de Lacy en *La Piel de la Memoria* era *sui generis* para ella debido a que tendría que realizar la dinámica en un ejercicio constante de traducción entre el inglés y el español —aún hoy, Lacy maneja poco el español—, enfrentarse a un contexto de violencia álgida en el contexto de trabajo y, sobre todo, porque el evento primordial no concibió el diálogo cara a cara entre los protagonistas, tan particular de su enfoque. Exceptuando el último punto, me equivocaba. Lacy ya había trabajado en otros idiomas que no maneja; en 1997, trabajó con personas que sólo hablaban el japonés y el mandarín en una exhibición de arte conceptual internacional en la que participó con una instalación producto de la labor con T.E.A.M. Pero sobre todo, mientras dirigía la Escuela de Bellas Artes desde 1991, trabajó las coyunturas de derechos, gestión de opciones de vida en la marginalidad, administración de la culpa y conflictos armados de los jóvenes de Oakland. Aunque la violencia colombiana se configuraba de otra manera, Lacy ya daba cuenta de lo que implicaba trabajarla.

Durante los noventa, Oakland no se diferenciaba mucho de Medellín en un punto fundamental: muchos adolescentes, entre 10 y 19 años, eran asesinados, lo que convertía a la ciudad en la segunda con mayor número de homicidios al año en los Estados Unidos. Casos vinculados con la diversidad racial, el desempleo y las condiciones de participación política (Irish, 2010). En este contexto, Lacy crea junto con Unique Hollad y Julio Morales, entre otros colaboradores, la organización T.E.A.M (Teens + Education + Art + Media) en 1991. Simultáneamente movilizaba el curriculum como performance experimental vía el nuevo género de arte público (Garoian, 1999), con T.E.A.M se buscaban financiaciones y se gestionaban proyectos de intervención cultural y artística con la juventud vía su metodología. Comenta Lacy la táctica T.E.A.M: “La continuidad de la participación de los jóvenes en este tipo de trabajo los abarca como estudiantes, como corresponsables políticos y compañeros de los conceptualizadores y creadores independientes. Los artistas adoptan diferentes posiciones como profesor, colaborador, instigador, entrenador y promotor... La relación discursiva dentro de la obra —ya sea entre el artista y la comunidad, el artista y sus colaboradores o, en este caso, el artista y la juventud— influye orgánicamente de la dirección de la obra”. (citado por Irish, 2010:274). El equipo de T.E.A.M realizó iniciativas como *The Roof is on Fire* (1994); *Youth, Cops and Videotape* (1994); *Signs of Violence* (1994); *No Blood/No*

*Foul* (1996); *Expectations* (1997); *Code 33* (1998-99); y *Eye2Eye* (2000), en las que se vinculaban diversas organizaciones educativas, grupos juveniles, agentes del Estado, como la policía, y medios de comunicación para abordar las problemáticas de los jóvenes de la ciudad.

Me gustaría concentrarme en *Code 33. Emergency: Clear the Air* (1998—1999) por razones historiográficas. La iniciativa de *La Piel de la Memoria* y *Code 33* las realiza Lacy simultáneamente, viajando entre Medellín y Oakland. Mientras el Bus—Museo se instala y activa en julio de 1999, la acción pública principal de *Code 33* se hace el 7 de octubre de 1999. Inevitablemente, estos performances están interconectados de muchas maneras. No sólo porque Raúl Cabra, diseñador gráfico colombiano radicado en Estados Unidos, colaboró realizando las imágenes publicitarias de los dos proyectos por petición de Lacy, sino porque la manera en la que los haceres se articulan para producir los acontecimientos son muy similares aunque con objetivos, contextos, redes de trabajo e idiomas muy diferentes. Pero cercanos también en el impacto mediático que tuvieron.

*Code 33* significa el código policial para limpiar una zona urbana cuando hay una situación que implica hostilidad. T.E.A.M tomó este signo para deconstruirlo. Se propuso generar un trabajo de largo aliento en el que se incitaba a algunos jóvenes vinculados a algunas instituciones, educativas o de asistencia social pares y el Departamento de Policía de Oakland. El objetivo era realizar un proyecto de interacción educativa entre policías y jóvenes para dar cuenta de los imaginarios de unos sobre los otros, un reconocimiento mutuo de los lenguajes y valores diferentes, y un cuestionamiento de la manera en la que aplicaba la fuerza hostil a los jóvenes. A mediados de la década de los noventa, los Estados Unidos presenciaron fuertes crisis en las que jóvenes afroamericanos eran tratados de manera agresiva por los agentes armados de la ley. Y a la vez, los jóvenes en circunstancias de marginalidad desconfiaban de las formas legales de solución de conflictos y búsquedas de oportunidades. Casos y juicios de este tipo eran centro de la opinión pública, como el asesinato irresuelto de Khadafy Washington en 1999 (Roth, 2001).<sup>122</sup> Como analiza Joan Tronto (2013), la policía es la formación de la modernidad que encara el cuidado en términos de los roles masculinos, independientemente de que la agente sea mujer. Lo que cuida esta masculinidad es el ámbito público, negando negociaciones sobre los actos, ejerciendo control viril sobre los sujetos, muchas veces armados o con la promesa de hacerlo, respaldados por los acuerdos morales implícitos de la ciudadanía. Relegando a la feminidad a los ámbitos privados del cuidado, la masculinidad cuida los imaginarios de la ley y la buena conducta, muchas veces de manera violenta. Esta noción problemática de cuidado se confunde con la noción de “procurar” por medio de la subordinación y el control de los cuerpos. Esto implica, aunque haya acuerdos

---

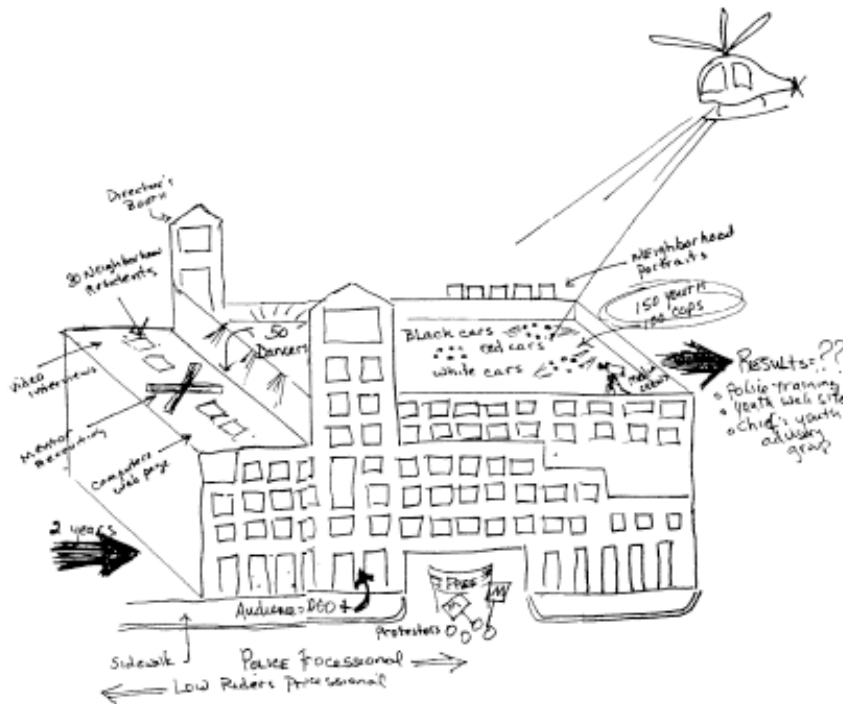
<sup>122</sup> Cuando Lacy fue invitada al Simposio de Teoría de Arte Contemporáneo en enero de 2015 fue inevitable que los asesinatos en Ferguson fueran ahora la referencia más directa. Después de varios años insistiendo en la reflexión pública acerca de la juventud, para Lacy los esfuerzos comunitarios no han terminado aún.

explícitos y escritos sobre los comportamientos válidos, el ejercicio de control policial es un acto de interpretación constante, muchas veces realizado bajo presión. Por otro lado, los jóvenes se movían estratégicamente sobre la ley; comentando que no la conocían o que no se las habían enseñado, se excusaban de sus faltas legales. Esto generaba círculos viciosos y malinterpretaciones, donde la versión policiaca siempre acordaba una supuesta corrección que anulaba la representación del joven infractor. Un problema de administración de la representación y de la culpa muy complejo y casuístico. Muchos jóvenes desconfiaban de los policías y viceversa. T.E.A.M quería incidir en esta circunstancia por medio del careo, de conversaciones cara a cara, mediadas desde el trabajo social, entre estos agentes. Como en *No Blood/No Foul* (1996), se hizo por medio del deporte.<sup>123</sup> Greg Hodge fue el mediador social de todo el proceso.

Apoyados por la oficina del Alcalde de Oakland y el Departamento de Policía de la ciudad, con el fin de que el proceso colaborara en la construcción de un Neighborhood Crime Prevention Councils (Consejo de prevención de Crímenes en los Vecindarios), T.E.A.M realizó cinco semanas de talleres desde el trabajo social, con dieciocho jóvenes y catorce policías como preparación de un evento final. Estos encuentros, donde las conversaciones cara a cara fueron realizadas siguiendo mecanismos de juegos de roles, mapas conceptuales, recreación de conflictos, entre otras técnicas grupales, fueron filmados, editados y presentados semanalmente como avances de programas de convivencia en la televisión local (Irish, 2010; Roth, 2001). El proyecto general buscaba instalar los canales comunicativos, disponer flujos de comprensión mutua.

---

<sup>123</sup> La acción de *No Blood/No Foul* (1996) consistía en un juego de basketball entre policías y jóvenes afroamericanos en medio de las elecciones de la política de jóvenes. Lucia Sanromán exhibió el proyecto, bajo concepción de Suzanne Lacy, en una línea temporal y presentación de registros a finales del verano de 2014 en el Santa Mónica Museums of Art. Se puede consultar información sobre esta exposición en: <https://www.youtube.com/watch?v=OqViR7t8U-w> ; en <http://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-art-and-activism-santa-monica-museum-of-art-20140916-column.html#page=1> y en <https://smmoa.org/programs-and-exhibitions/citizen-culture-art-architecture-shape-policy/>



Imagen# 12. Lacy, Suzanne. Dibujo de actividades de Code 33 (Moira Roth, 2001).

En la crónica de los varios meses de trabajo que hace Moira Roth (2001) de *Code 33*, comienza su análisis con un dibujo (ver imagen 11). Es un dibujo de planeación del evento principal en un reconocido edificio de estacionamiento en el centro de Oakland. El mismo en que se realizó *The Roof is on Fire* (1994), ya que T.E.A.M insiste en organizar vehículos como parte del espacio de la conversación en el evento final. Un espacio propio de los jóvenes de la ciudad. Se organizan cuatro etapas de la acción interconectadas secuencialmente, y condensadas en un sólo sustrato visual en el dibujo. Plantea la escenografía como los sistemas de información y organización del evento de gran escala. En primera instancia, jóvenes y policías caminan por las calles de la ciudad en una procesión para entrar conjuntamente al edificio (procesión que tuvo que cancelarse porque había manifestantes en la entrada). Al entrar, suben al último piso y se organizan en grupos de conversación de ocho personas con un mediador designado y miembros adultos de los barrios de Oakland. Más de cien policías, ciento cincuenta jóvenes y ochenta adultos de barrios participan. Los espectadores los acompañan. Entre estos estuvieron Guillermo Gómez—Peña y Carolina Ponce de León, importante curadora y gestora del arte contemporáneo en Colombia. Allí, policías y jóvenes conversan, de manera aireada o incluso confusa, sobre la relación entre ley, justicia, obediencia, normas, empleo, drogas, asesinato y otros asuntos problemáticos por más de dos horas hasta el atardecer. En la noche, un helicóptero llega desde los cielos y

alumbra por unos minutos la escena. Con este signo, los espectadores se suman al diálogo de manera momentánea, mientras todos son dirigidos a ver una coreografía de jóvenes bailando rap. Mientras, en varios televisores se presentan vídeos, hechos en talleres previos, con jóvenes sobre criterios de seguridad en el espacio público. Luego, los adultos se reúnen en pequeños grupos de discusión, escenografiados con bardas de jardín, como casas de suburbios norteamericanos, y letreros como señalizaciones urbanas que designan el nombre de su comunidad o barrio que conversa. Los adultos hablan y proponen soluciones para los conflictos entre jóvenes y agentes del Estado. Mientras, varios trabajadores sociales reparten información y promueven el programa de mentores, con el cual los adultos pueden encargarse de programar y movilizar actividades de ocio, cultura y empleo para los jóvenes. Al finalizar, los adultos presentan sus propuestas. La acción termina. Luego los registros son editados a modo de documental.<sup>124</sup> La evaluación del evento fue muy positiva y dio pie a la construcción de la política de jóvenes de la ciudad.

Roth (2001) identifica tres tácticas de organización del evento superpuestas como tres actos diferenciados: 1. Una procesión, 2. Dialogo entre jóvenes y policías, y 3. Respuestas de la Comunidad. El proyecto de trabajo de más de año y medio, la articulación de los talleres y las organizaciones del sector social, las actividades de los mismos y la información pública que se generó, tomaron forma como un evento público siguiendo estas tres dinámicas concatenadas en el evento final. Estos mismos tres actos aparecen en *La Piel de la Memoria* como evento público. Con dos diferencias radicales: 1. las conversaciones cara a cara son mediadas por medio de la representación de la memoria de los objetos y la escritura de cartas anónimas, y 2. la secuencialidad de *La Piel de la Memoria* tuvo que extenderse en el tiempo por diez días de acción, lo que implicó un manejo de esfuerzos, registros y entusiasmos de Barrio Antioquia, y otro manejo diferente ante los medios de comunicación. Estas decisiones son neurálgicas del proyecto. Fueron tomadas de esta manera gracias al conocimiento de las relaciones interpersonales y las barreras simbólicas y violentas en el espacio, y ante el temor de los gestores a que los enfrentamientos cara a cara reproducirían rencillas en Barrio Antioquia.



---

<sup>124</sup> Los trabajos de 11 años de T.E.A.M pueden consultarse aquí: <http://www.suzannelacy.com/the-oakland-projects/> *The Roof is on Fire* se puede consultar aquí: <http://vimeo.com/39865636> Una parte de la acción, los chicos y los mentores en : <http://vimeo.com/39860849> El documental del 2002 sobre *Code 33* se puede ver en : <http://vimeo.com/40697049> Más trabajos de T.E.A.M: <http://vimeo.com/39861453> En el 2009 Lacy fue invitada por Creative Time para presentar la experiencia como exitosa, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=JeYpbFP0BOY> La exhibición y re-visita de *Code 33* en la Bienal de Lituania en el 2010 se puede consultar en <http://www.bienale.lt/lifeart/?project=2&read&item=110&lang=EN> y <http://www.bienale.lt/lifeart/?project=2&read&item=110&lang=EN>

**[ Dosis.** Las fuentes de los performance culturales de arte.

Las "artes" que se convocan en estos ejercicios, y que se enfrentan al cuidado tienen múltiples fundamentos. Cada uno de estos tiene su propia red de citas y reiteraciones en las que unas prácticas de incidencia y movilización de lo social se hacen posibles. No son equiparables de un arte a otro, pero sí son factibles de articularse. El tallerismo, por medio del dibujo y la pintura por ejemplo, tiene una serie de posibilidades expresivas y de incidencia social particular. El nuevo género de arte público también. Lo que sucede con uno no es necesariamente pertinente con el otro. Pero, en proyectos particulares, estos pueden ser articulados para generar hacer oportunos y también irreverentes. Esto implica que, uno sobre otros, se sedimentan las múltiples capas de "arte". ]



### **Decidir, Proyectar y los Presupuestos. La antropóloga, la artista, los gestores y los líderes dialogan lejos y en otros idiomas**

Mis colegas y yo trabajando en el Barrio Antioquia sentimos que teníamos que encontrar nuevas formas de trabajar con la violencia. Habíamos estado trabajando en la educación y talleres comunitarios sobre la memoria y la pérdida. Dentro de ese contexto, me propuse el proyecto comunitario. No entendía que se podría a través del arte en sí hasta que te conocí... Lo que me atrajo fue la idea de que el arte es una forma que se produce a través de un proceso basado en la comunidad. Vi que en el arte uno podría transformarse; que podría convertirse en un testigo, no sólo un espectador. El arte podría ser un proceso de desarrollo de la comunidad y la educación.

Pilar Riaño. Conversación con *Suzanne Lacy* para *Art Journal* (2006, Traducción propia).



Imagen# 13. Grupo de trabajo de gestores proyecto *La Piel de la Memoria*. De izquierda a derecha: María Teresa Giraldo de Presencia Colombo-Suiza, Juan Fernando Vélez de Corporación Región, Pilar Riaño, Líder del Barrio, Suzanne Lacy y Jorge Humberto García de Presencia Colombo-Suiza. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Hubo pocos momentos en los que los gestores de la iniciativa de diversas organizaciones convocadas, configurada por insistencia de Pilar Riaño y Suzanne Lacy sobretodo, se reunieran a conversar, planear, ejecutar y producir con Lacy (ver imagen 12). Sobre todo, porque Lacy vivía en Oakland, Riaño en Vancouver, y los gestores atendían las agendas propias de sus organizaciones en la ciudad. *La Piel de la Memoria* surgió más por insistencia, constante negociación, expectativa y la esperanza de movilizar afectivamente al Barrio Antioquia, lo que compensaba y enriquecía a los procesos de acuerdos de paz y empoderamiento laboral que se seguían realizando. Aunque era ejemplar que todas las organizaciones se sumaran a la realización del ejercicio, su sincronización no fue del todo fluida. Tampoco lo fue para la antropóloga y la artista. Al día de hoy, el español de Lacy es corto. La planeación de la iniciativa entre viajes, idiomas, las comprensiones de la situación de violencia por parte de cada agente, la manera de articular los procesos de jóvenes como *Historias de Barrio* y los *Talleres de Memoria* con otras iniciativas, recuperar los aprendizajes del *Anecdótico*, y sostener el grupo de trabajo que se había logrado en 1997, implicaron contradicciones y malentendidos. Lo normal de un equipo de trabajo en estas condiciones. Por suerte, ya se usaba el correo electrónico. Y la comunicación vía fax fue fundamental. Se podían enviar planos y dibujos de un lado al otro. Y muchas, muchas, llamadas telefónicas entre complicadas agendas personales por parte de todos los implicados, a finales de 1997 hasta el verano de 1999. Muchos de los documentos de archivos provienen de estas fuentes.

Pasada la experiencia de *Talleres de Memoria* y el *Anecdótico*, Riaño insistía en extender los procesos de memoria en el Barrio. Ya se habían configurado varios grupos de trabajo con jóvenes apoyados principalmente por Corporación Región, con Rubén Fernández como director, Riaño intuyó articular los modos de trabajo de Lacy, que conoció en Vancouver, en el contexto del Barrio Antioquia. Riaño le propuso a Lacy. Ella aceptó. Era particular la iniciativa, otro país, otro idioma, otro tipo de intervención. Riaño con Lacy y Riaño con Región fueron tomando forma la iniciativa. Esto llevó casi unos 8 meses en 1997. El centro de toda la iniciativa era Riaño. A finales de 1997, se pensó que se podría realizar una iniciativa artística en el marco del carnaval de Barrio Antioquia, *Calles de Cultura*. Para ello se volvieron a convocar<sup>125</sup> a Presencia Colombo Suiza, con Lucía González como directora y Jorge

---

<sup>125</sup> Las organizaciones que tuvieron que ver con *La Piel de la Memoria* son, hasta 1999: Corporación Región, Presencia Colombo Suiza, Comfenalco Antioquia, Cámara de Comercio de Medellín, Asesoría de Paz y Convivencia, Secretarías de Educación, Desarrollo y Bienestar del Municipio de Medellín, Junta de Acción Comunal Barrio Trinidad, Liceo Benjamín Herrera, Comité Interinstitucional de Barrio Antioquia, Grupo Juvenil Jumefu, Grupo Juvenil Jolleal, Parroquia de la Santísima Trinidad, Programa Vida para Todos: Ecos de Vida, Escuela Jorge Arango Carrasquilla, Escuela República del Paraguay, Escuela Camilo C. Restrepo, Preescolar Santísima Trinidad, Preescolar Casita del Saber, Guardería los Pitufos, Hogar infantil Rebaño, Asociación de Padres de Familia de las Escuelas, Gerencia Social Zona Suroccidental, Líderes comunitarios Barrio Antioquia. Todas organizaciones sociales de la ciudad y el barrio, de educación y agenda de derechos sociales y humanos, que entienden cultura como procesos de desarrollo social. Ninguna es una institución de promoción artística.



Humberto García como gestor local de Presencia; a William Álvarez, como gestor primordial de Comfenalco en Guayabal por dirigir la biblioteca y el centro cultural; A Ángela Velázquez, desde la Secretaría de Educación del Municipio de Medellín; A Mauricio Hoyos, desde Corporación Región para que, por la cercanía con Riaño, colaborara con los talleres, supervisión y producción.

Este primer grupo de trabajo se reunió con Lacy y Riaño en un viaje, autogestionado por ellas mismas, a Medellín en la primavera de 1998. En este viaje, Lacy presentó su trabajo. Los *tableaux vivant*, las conversaciones, las categorías del nuevo género de arte público (sobre todo la idea de interés público, presencia en espacio público, interacción como diálogo cara-a-cara, y extensión mediática), la noción de performance (actos que toman la discusión pública como eje) y la idea de generar procesos tanto íntimos como sociales simultáneamente. Para ello también se desarrollaron talleres con los pobladores y con las organizaciones. También presentó los 3 mecanismos propuestos en el desarrollo de *Code 33*, que ya estaba planeando en Oakland: 1) Una procesión, 2) Diálogo entre jóvenes y policías y, 3) Respuestas de la Comunidad. En ningún momento en estos talleres se abordó o complejizó la noción de *arte* más allá de estas coordenadas. Dando a entender entre los gestores a "performance" como una manera artística de hacer procesos sociales más que objetos, aunque tuvieran en cuenta la materialidad. En esta conexión, se concibe un abordaje de performance-objeto mnemotécnico. Los talleres con los gestores fueron intensos. Se invitó a líderes de la comunidad y de los grupos juveniles, como Milton, Sebastián Vargas y Luz Adriana. Entre todos, en una labor de mesa que tenía en cuenta la memoria desde la perspectiva del *Anecdotario* y los objetos mnemotécnicos de los talleres de 1997, el proyecto se propuso hacer un museo de los recuerdos que articulara los 3 mecanismos propuestos por Lacy.

Simultáneamente, por teléfono y mail, Riaño y Lacy conversaban, Lacy comprendía el contexto gracias a los ensayos de Riaño. Riaño comprendía de qué iba la lógica de trabajo de Lacy por los registros en vídeo y los textos de las obras, y así ingeniaron entre las dos el proyecto que dio forma artística y social al obrar. Este proyecto se movilizó en español e inglés, buscando desarrollar la iniciativa en el carnaval *Calles de Cultura* en junio-julio de 1998 en primera instancia. Lo cual no fue posible. No se consiguieron los recursos y tampoco hubo manera de articular y aterrizar la propuesta en un desarrollo particular para el Barrio. No hubo tiempo. Tuvo que posponerse.

¿Por qué *arte*? Riaño llevaba promoviendo una serie de experiencias culturales de taller desde 1997. En estos, una concepción artística entraba en juego configurando performatividades de la memoria, como las he denominado. Más aun, el estatuto de representación social de la obra de arte, labor de creación de los artistas desde los circuitos del arte, no había sido implicado. Arte era entendido como aquellas labores de creación, expresión y construcción de imágenes de las personas, por igual. Trabajaba desde la ya

constante confusión categórica sobre lo que es el arte y lo que hace desde las ciencias sociales y el trabajo social: como un sinónimo equivalente de lúdico, mediático y ocio (Miñana, 2003, 2004 y 2006). Donde la atención de la forma no tendría historia propia, sino sería concebida como un mecanismo creativo y de uso deliberado para producir experiencias sociales reflexivas y de información etnográfica. Arte sería pues una serie de maneras de tallerear procesos culturales. No un conjunto de imágenes que tuvieran estatuto de representación en sí mismas bajo circuitos de valorización del campo cultural. El arte de Riaño tendría más que ver con el trabajo social y los procesos sociales que con el ámbito de los museos y los artistas. Más aun, cuando conoce a Lacy, concibe un modo particular donde atender a la forma artística con mayor precisión podría potenciar los mecanismos afectivos que buscaba movilizar frente a los duelos, las emociones y la memoria del Barrio. Dimensión de vida que consideraba de urgencia para las transformaciones sociales y pactos de paz, y que estaba argumentando teóricamente desde la subjetividad de la memoria y la violencia. Arte y procesos sociales se conjugaban. Plantea Riaño:

Esta herida colectiva se forma en el entrecruce de los efectos de los procesos macrosociales de planeación urbana, violencia política y la economía política del narcotráfico, con los conflictos desangran a bandas locales, sus familias, cuadras, sectores y al barrio, y con el exhaló continuo de sus habitantes persiguiendo la esperanza de coronar a través del transporte de droga o del tráfico... el sufrimiento social resulta del impacto de estos poderes nacionales colocados sobre la experiencia cotidiana y es dividido desde las experiencias extremas entre la muerte, los juegos paradigmáticos de lealtades, la ausencia de procesos comunitarios de elaboración del duelo y la desestructuración de la confianza social... las emociones de dolor, rabia y pérdida que se conforman el entramado de dicha herida carecían de vehículos extensivos y narrativos y que consecuentemente no existían avenidas desde que los habitantes del barrio pudieran tramitar sus duelos y dolores. Éstos se explican en parte por la intensidad que la violencia y la resolución violenta de los conflictos afectan en el barrio y el modo en el que la violencia se involucra como ingrediente rutinario de una normalidad llena de sobre saltos, sangre y muerte en la que viven durante los últimos 50 años. La ausencia de canales expresivos va tener un impacto directo en la fragilidad de los procesos de paz y en las dificultades de entender procesos comunitarios de reconciliación social (Riaño, 2003:13-14).

El arte de *La Piel de la Memoria* se forma, entonces, como un mecanismo expresivo-afectivo, diría también como una superficie empático-simpática, de relaciones sociales específicas en los cuerpos de Barrio Antioquia. Se presentaba más como una manera de experimentar las formas de trabajo social y antropológico en Barrio Antioquia, más que desarrollar e implementar imágenes que respondieran a los circuitos de sentido de lo que es arte, lo que hacen los artistas y la construcción de la autoría del campo del arte. En ningún momento de su proceso de trabajo, sino hasta 2011 en el Encuentro de Medellín en el Museo de Antioquia, que dirigió en ese entonces Lucía González, y en el 2006 en un número de invierno de *Art Journal* en Estados Unidos, se disputó una representación artística del campo del arte para *La*

*Piel de la Memoria*.<sup>126</sup> Mucho después que el acontecimiento sucediera. Aunque algunos artistas de la ciudad y el país conocieron el proceso. No se hizo para responder a los marcos de sentido, diferenciación y exhibición del campo del arte.

Esto lo entendió Lacy, con un rol primordial en la concepción de la plataforma y de los sentidos políticos de este arte en este contexto. A diferencia de los procesos que adelantaba en Estados Unidos, su lugar en Medellín era diferente. No tenía ni un rol central, ni era quien controlaba el devenir de la forma. Colaboraba como par más dentro del proceso (Lacy, 2003; Irish, 2010). Más aun, los gestores y líderes comunitarios se encargaron de concebir y desarrollar el sustrato social, los talleres y las dinámicas, las gestiones y negociaciones que daban territorio al desarrollo de la plataforma artística proyectada. Lo que en Oakland, ella con T.E.A.M y Hodge y otros más, se esforzaban en hacer simultáneamente esos mismos años.

El museo de los recuerdos se denominó *La Piel de la Memoria, Skin of Memory*, en diciembre de 1998, gracias a una conversación entre William Álvarez y Ángela Velázquez. Lacy no estaba en Colombia. Lacy sólo pudo ir en 2 ocasiones. A mediados de 1998 y en el verano de 1999, sólo 10 días en julio para instalar el Bus-Museo. Dejó Colombia el mismo día en que el museo comenzó su recorrido en el Barrio Antioquia, el 21 de julio de 1999. Aun así, conversó constantemente, vía fax, mail y teléfono, con los organizadores y con un equipo arquitectónico y de ingenieros para decidir la instalación. También con Riaño para generar el proyecto y buscar financiamiento. Para mediados de 1998, el proceso de trabajo ya se concentraba en la gestión y producción de la instalación-performance, como indiferenciadamente se nombraba al arte de *La Piel de la Memoria*. Desde este momento se tomaron decisiones, que afectaron múltiples formas. En este caso, no sólo en términos escultóricos o de instalación de un Museo, sino también, sobretodo, en las formas que comprenden y que promueven las relaciones sociales en el Barrio. Para Lacy, atender a esas formas de relacionarse consistía el éxito de la propuesta artística en estas condiciones. Para ello, la labor etnográfica de Riaño era fundamental. Habría que explorarla y promoverla, ya no sólo para generar información, sino para entender cómo se generan las comunicaciones y los diálogos, modo principal de trabajo de Lacy, como interacción social y artística.

Según este principio, el proceso debía ser colectivo desde su inicio. Tendría que hacerse con los miembros del Barrio Antioquia, como gestores, movilizados y público. Lo que daría un lugar de preponderancia a los líderes comunitarios y los jóvenes vinculados a los procesos de Región y Presencia Colombo Suiza. Y que tendría que acaecer en el propio Barrio, principalmente. Para los gestores, el proceso implicaba retomar los talleres de memoria realizados por Riaño. Esto para capacitar en técnicas de investigación histórica y registro de

---

<sup>126</sup> Lacy insistió con varias organizaciones del ámbito artístico norteamericano financiar el proceso y luego regresar los registros como proyecto a las exhibiciones. No fue posible, no logró conseguir recursos ni tampoco logró exhibir el proceso como pieza. Hasta el año 2011, en el Encuentro de Medellín por invitación de Bill Kelly.

experiencias como trato a los pobladores. Volver a hacer taller era fundamental. Comenta Mauricio Hoyos sobre estos talleres: “La metodología de los talleres igualmente fue exigiendo cada vez nuevas estrategias, se comenzó con talleres del recuerdo individual y colectivo, entrevistas grupales, para identificar usos espaciales, referentes temporales y dinámicas de socialización, luego se diseñaron talleres de conceptualización y contexto histórico, exposiciones de los participantes, confrontaciones de los relatos orales y la realidad, y luego se desarrollaron fases propositivas, donde se preguntaba qué querían decir, cómo se podía decir y si eso era posible” (Hoyos, 2001a:52).

Aunque desde mediados de 1998 los objetos mnemotécnicos eran el centro del debate sobre el proyecto, los talleres buscaron capacitación en otros temas y tratos. No sólo atender la búsqueda, registro e identificación de objetos. Sino que los talleristas pudieran dar cuenta de tramas histórico-memorales y experiencias simbólicas fundamentales de la vida del Barrio, lugares y personajes. O sea, extender el proceso adelantado en el *Anecdotario*. Estos talleres fueron realizados con algunos miembros de los grupos de la dinámica de 1997, y otros agentes del Barrio. Fue pagado, por lo que se comprometió un equipo para el desarrollo de la iniciativa en 1999. Se conformó un Grupo Dinamizador.

Mientras, la gestión de recursos presionaba. En agosto de 1998, ya formalizada la invitación a Lacy por parte de Corporación Región para realizar el proyecto, generan un documento de gestión de recursos y conceptualización que condensaba las discusiones con los gestores. En él, Riaño y Lacy, en español e inglés, contextualizaron la violencia en el Barrio. Esto era estratégico para proveer argumentos de financiamiento. Además, la persistencia de las organizaciones con la paz del Barrio y la iniciativa de *Calles de Cultural*. En este documento se presenta la iniciativa artística con estos términos: “Estas organizaciones ven el valor de un proyecto artístico a gran escala como galvanizador de la participación ciudadana, enfocando la atención necesaria como catalizador de su trabajo en la comunidad. Esto será parte los esfuerzos de la ciudad por reclamar los espacios públicos como construcción de ciudadanía para los residentes” (Lacy y Riaño, 1998. Traducción propia). Los objetivos serían, como los presenté más arriba, fortalecer el tejido social, desarrollar el duelo y que el proceso artístico permitiera reflexionar sobre la memoria. Para ello se configuraron, desde la propuesta de Lacy, 3 mecanismos interconectados:

- Testigos, memoria individual y colectiva: Informados por el trabajo de Pilar Riaño sobre violencia y dolor, familiares prestarán objetos cargados de memorias personales en un “Museo Arqueológico del Barrio Antioquia”. Este será creado en un Bus por artistas y jóvenes y se ubicará en cada uno de los sectores del Barrio.
- Envío anónimo de esperanzas y sueños: En orden de superar hostilidad y sospechas entre los vecinos y la colectividad en las miradas de futuro, los residentes escribirán

cartas que contengan deseos para un niño desconocido de un vecino. Estas cartas cerradas envolverán el museo en una gruesa franja.

- Celebración y performance callejero: Al finalizar la muestra del “Museo”, en un desfile diseñado, por los residentes para la celebración de *Calles de Cultura*, recorrerá a través de las calles y entregará las cartas a cada casa del Barrio. (Lacy y Riaño, 1998. Traducción propia).

Desde la planeación del proyecto los elementos del evento principal de *Code 33* son replanteados a partir de los criterios, los objetivos, conocimientos, dinámicas de trabajo y urgencias, que ya se estaban movilizando en Barrio Antioquia y que Riaño había identificado en su etnografía. En este replanteamiento y aterrizaje al contexto, se extiende a 4 dinámicas, como plan de trabajo a financiar: 1). Visita del grupo dinamizador para generar entrevistas y recolección de objetos, incitando conversaciones personales entre entrevistados y el Grupo Dinamizador sobre sus experiencias de dolor (se esperaba recoger un objeto por familia, para 2000 en total); 2). Construcción de una exhibición en el bus de los objetos, con un diseño sonoro de las entrevistas, canciones y reconstrucción de momentos históricos recientes; 3). Desarrollo de las cartas durante entrevistas y visita al museo (se esperaba recoger una por casa, 2000 en total); 4). Celebración final donde se entregarán las cartas (Lacy y Riaño, 1998).<sup>127</sup>

Estas son las primeras formas de *La Piel de la Memoria*. De agosto de 1998 a junio de 1999, el proyecto se transforma en dos puntos: 1). La noción de arqueología de la vida cotidiana se transforma por la de Piel, atendiendo procesos kinestésicos del cuerpo cuando se emociona por la experiencia del recuerdo doloroso; y 2). Aunque se mantiene la idea de cartas sobre deseos de futuro que esperan un positivo anhelo, estos se guardarán en un buzón para luego ser repartidos. Estas son las formas que como colectivo se espera produzcan experiencias significativas de duelo entre los pobladores. Una forma que atiende la producción de interacciones personales, encuentros cara-a-cara, la construcción personal de los relatos del pasado, la identificación transversal de procesos de duelo, y la participación activa de los pobladores. Estas decisiones formales tienen en cuenta las barreras simbólicas, la adscripción territorial filial, la estigmatización y los conflictos internos del Barrio para evitar que surgieran rencillas entre los grupos armados. A su vez, los encuentros cara-a-cara, los diálogos que son primordiales en la poética de Lacy, no se anularon. Sino que se facilitaron en una experiencia temporal de 10 días, a la vez que poniendo en el medio de los encuentros personales los objetos significativos de elaboración de la experiencia (visita al museo, las cartas y la fiesta de

---

<sup>127</sup> Al documento del proyecto se le adjuntó un documento académico sobre el duelo de Pilar Riaño, un texto de fundamentos de uso del arte en esta comunidad, una lista de las organizaciones sociales del Barrio, un mapa del Barrio y Medellín, y la presentación de *Calles de Cultura*.

entrega). En el evento principal no se veían a las personas sentadas conversando, como podría uno acostumbrarse con las acciones de Lacy. De esta manera, se esperaba, evitar que la expresión del dolor produjese venganza, cosa que se preveía, tenía la acción de careo directo, sino que se mediara por mecanismos de manifestación controlados (las cartas).

Para los trabajadores sociales esta nueva dinámica trajo entusiasmo pero también produjo mucho estrés. De alguna manera implicaba que la responsabilidad profesional y técnica en la resolución de conflictos de cada uno de ellos se le confiará al dispositivo artístico. No eran ellos los promotores y mediadores de los diálogos que elaboran los duelos, forma de terapia fundamental, en que podrían controlar la situación desde la psicología social. Sino que la mediación de la experiencia surgía por la entrega de un objeto por medio de una entrevista de otro habitante del barrio, la visita a un museo y la escritura de una carta. En este punto, tanto Jorge García como Mauricio Hoyos me confesaron que tuvieron que confiar no sólo en el dispositivo, sino también en que las personas del Grupo Dinamizador harían un buen trabajo (Gutiérrez, 2013. Entrevistas a Jorge Humberto García, y conversación con Mauricio Hoyos). Entre el estrés y la confusión, las decisiones cambiaron mucho entre 1998 y junio de 1999. El bus se movería, con las personas dentro, por el Barrio, luego que sólo estaría en un lugar y todo el Barrio tendría que venir a él, luego que si se movería sin público a puntos estratégicos de visita en los varios sectores del Barrio.

Estas decisiones, instantáneas, se producían sobre todo por la manera circunstancial en que iban tomando forma los conflictos del Barrio. Al final, se le permitió a la forma creada colectivamente que aconteciera tal como en la labor de mesa y proyecto se había planeado. Un elemento importante es que en el proyecto se planea, teniendo en cuenta la inserción de la información en medios de comunicación, capital labor en las propuestas de Lacy. Esta dimensión de la acción no tuvo planeación explícita, lo que implicó solucionarla en medio de que se daba forma a los elementos del acontecimiento, conforme cada uno de los agentes de la ciudad grabara en vídeo o se comunicará con periodistas. Lacy no se pudo encargar de esto por sus pocas visitas. Tuvo que dar cuenta de un universo social diferente al suyo y no tenía la red social que le permitiera acceder a estos mecanismos. Lo confió a los gestores locales. Ellos, pendientes en confiar en el dispositivo y en producir el sustrato social y político que posibilitará la acción, gestionaron algunas notas de prensa y la presencia mediática del proyecto fue significativa. Tuvo una nota en el periódico *El Tiempo* de circulación nacional, más otras más regionales. También se presentaron algunos objetos en un armario en la entrada de la Cámara de Comercio de Medellín como campaña de expectativa días antes de inaugurado el Bus-Museo. Luego de desarrollado, se realizaron 2 programas de televisión y un documental acerca del proceso. Aun así las imágenes de esta iniciativa son más circunstanciales en medio de su desarrollo. Fueron tomadas por no-profesionales del vídeo en sus cámaras personales, sobre todo Jorge García, Mauricio Hoyos y William Álvarez.

Ya tomadas las decisiones, o en proceso de ser tomadas, los presupuestos fueron más aterrizados. Siguiendo a Elizabeth Povinelli (2011), tal como se consideró en la Zona de Conjeturas, entiendo los presupuestos no como la administración de recursos económicos exclusivamente, sino todos los elementos que se esperan poder articular para incitar un proceso-acontecimiento de trabajo. En ese sentido, el capital humano, los conocimientos, las dinámicas de trabajo, como el dinero, son presupuestos. Es aquello que se tiene que tener en cuenta para que la forma sea realizable y el acontecimiento programable (Groys, 2014). Sus condiciones de posibilidad hacen parte integral de su transcurrir. He venido rastreando estos presupuestos: la articulación de organizaciones para la gestión, la conformación de un Grupo Dinamizador, los conocimientos antropológicos de Riaño sobre la memoria y la violencia, la negociación y definición de una forma, la construcción de los criterios particulares que surgen del contexto, las traducciones sociales que se hicieron a los performances de Lacy, etcétera, son todos estos presupuestos fundamentales de *La Piel de la Memoria*. Ahora quisiera atender por un momento un elemento fundamental por la naturaleza de este proceso artístico, su condición económica.

Cesar Elioth recuerda que él y Sebastián Vargas tuvieron que asistir a varias reuniones, junto con los gestores, con posibles financiadores (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Cesar Elioth). La falta de dinero limitó bastante la ejecución del proyecto en 1998, por lo que para 1999 fue una agenda primordial de trabajo. Que Cesar y Sebastián asistieran era una estrategia de los gestores para proveer confianza y verosimilitud a la forma artística dentro de los financiadores de los procesos sociales y no del arte. El proyecto siempre se presentó como arte. Ninguna institución artística de la ciudad, o de los Estados Unidos,<sup>128</sup> se encargó de promover dinero al proyecto. Además, el espacio de gestión idóneo para estos agentes era el sector social de la ciudad. Corporación Región lideró esta actividad con sus pares.

Para 1998, los recursos económicos se planeaban de esta manera (aproximados en dólares de la época):

- \$ 3,000 dólares para reconocimiento económico al Grupo Dinamizador.
- \$ 15,000 dólares para instalación y manufactura del Bus-Museo.
- \$ 10,000 dólares para gastos de viaje de Riaño y Lacy.

---

<sup>128</sup> Lacy se responsabilizó de manera activa de esta labor en Estados Unidos. Se contactó con Marion Weber y Richard Shak. Ubicó a Tomas Ybarra Fausto y Clifford Chin (de la Rockefeller Foundation), que respondieron que no podrían financiar nuevas producciones pues sus esfuerzos estaban en exhibir bajo consultoría de historiadores del arte piezas ya realizadas en el proyecto *Legacy of Absence*. También buscó apoyos por cooperación internacional a la National Endowment for the Arts, a la Pew Charitable Trust, a la U.S Information Agency. En 1998 solicitó al The Fund or U.S The Artist at International Festival and Exhibitions (The Fund) y fue rechazada. Para marzo de 1999, luego de consolidar apoyos en la ciudad por organizaciones, se buscaron 10 mil dólares con Peggy Delaney, Diana Campoamor, Medea Benajamon (Global Exchange). Ninguna de estas gestiones dieron frutos.

Lacy y Riaño donaban sus honorarios como también pagarían, en parte, sus viajes. Como la gestión en materiales, las hojas de papel para las cartas y los sobres, las entregaban como material de oficina las organizaciones. También los gastos diarios del Bus (su gasolina). Las organizaciones también se encargarían de los honorarios de sus gestores ya empleados, a la vez que desde sus iniciativas gestionarían gastos excepcionales si se presentaban. La gestión de sonido, registro en vídeo y los talleres de comparsa y el equipo de trabajo de la celebración final se autogestionaría con grupos de artistas, circo y teatro locales.

De los \$28,000 dólares en total que costaría la iniciativa, \$14,000 serían pagados por la Cámara de Comercio de Medellín, El Programa Paz y Convivencia y Comfenalco.

A mediados de mayo de 1999, Riaño se reúne con la Secretaría de Educación de Medellín, casi sobre el tiempo, pues ya estaba el Grupo Dinamizador entrevistando y recolectando objetos, y consigue \$10,000 dólares faltantes, además para apoyo económico, poco pero operativo, para los grupos de circo y teatro, y para los talleres que prepararían la celebración final. Para entonces, Corporación Región se encargó de los gastos de viaje de Lacy y Riaño, y promovió un pago simbólico de \$ 250 dólares de honorarios como de viáticos.

*La Piel de la Memoria* no fue un proyecto que generará ganancias en términos económicos. Tampoco fue un proyecto barato para la época en Medellín. Más bien, dentro de la lógica del sector social, equivalía a financiar un proyecto educativo puntual argumentado en varios años de persistencia, tal como lo considera E.Povinelli (2011,) por pacificar Barrio Antioquia. Tampoco fue un empleo, en el sentido estricto del término, para la antropóloga y la artista. Esto implicó, constantemente, argumentar, entre la duda y la confianza de las organizaciones, que la mediación del dispositivo artístico era pertinente para la elaboración de procesos sociales del duelo y las emociones. A veces repetido incesantemente de manera retórica por los gestores.

Elizabeth Povinelli (2011) argumenta que los proyectos de transformación de la vida social de las personas y las comunidades, a diferencia de los proyectos de negocio capitalista, persisten en el cambio de las expectativas de vida antes que los réditos en plusvalor. En ese sentido, la búsqueda persistente de inversiones, que son tanto afectivas como económicas, buscan el rédito en la propia experiencia de vida de todos los implicados, gestores y pobladores. Este rédito es tanto afectivo, como sensorial y político, en el sentido en el que las percepciones de la realidad inmediata de las personas insistentes se ven dislocadas de manera productiva por el trabajo constante de formas inusitadas en la vida social (que no es decir que sean ausentes de contradicciones). Esta producción de vida transformada injiere en la interacción cotidiana de las personas entre sí. La producción de discurso que estos proyectos producen tiene que ver con los esfuerzos de nombrar este proceso. La retórica no puede ser subestimada. En este juego de narrar la configuración de nuevas formas de vida emergentes, las palabras (como "tejido social", "ciudadanía" y "duelo", en este caso) ponen en el entramado político los



valores y las expectativas de los haceres de transformación, para argumentarlos y convencer a los otros de sus potencialidades por medio de las formas proyectadas. Defender y darle condiciones de posibilidad de esta manera a sus agenciamientos. De esto insiste *La Piel de la Memoria*.

*La Piel de la Memoria* no fue un proyecto viable por muchos motivos. La memoria no estaba dentro de la agenda política de las organizaciones ni de la cooperación internacional en Colombia para estos años. Tampoco era claro que los procesos del arte contemporáneo que promovía (nuevo género de arte público y performance) funcionarían para colaborar esfuerzos de paz. Los agentes del proyecto confiaron, insistieron y persistieron. Sobre todo, convencieron. Riaño jugó un papel fundamental en abrir con argumentos teóricos, académicos y políticos, desde su concepción de praxis, en español y para las organizaciones locales de Medellín, así generar las condiciones de posibilidad de esta performatividades. Es por eso que cuando ella, Mauricio Hoyos, William Álvarez y Suzanne Lacy, hablan de expresión, tejido social, memoria, performance-instalación, entre otras nociones, no se pueden tomar a la ligera. Son esfuerzos de dar forma en la textualidad de lo que una vez confiaron y sintieron acaecer en medio de Barrio Antioquia por allá en 1998 y 1999.

Esta disertación busca considerar a *La Piel de la Memoria* en lo que Joan Tronto (2013) ha denominado como trabajos del cuidado. Labores que hacen las personas para encargarse de las relaciones con los otros, darles forma que no irrumpen violentamente los flujos de existencia, y posibilitar la supervivencia de las personas. Y como trabajos, tienen métodos, como condiciones para ser realizadas (sueldos, tiempos, cronogramas, etcétera). Aquí, lo productivo, lo dislocado en sus formas de operar, lo ambiguo, lo irreverente (Cecchin, 2002) es la consideración de la práctica artística como ámbito de trabajo de lo social, y que las maneras en las que se han venido encargando de la vida del Barrio toman un viraje que encuentra, en cierta noción de performance, caminos para atender las tensiones y los problemas sociales. En efecto, que los trabajos del cuidado sean artísticos. El arte y la vida se conjugan con todas las disyuntivas a las que su forma se pueda enfrentar para atender a las personas. El arte se entrega a la experimentación del trabajo social.



### [ Dosis. Proyecto y Taller (5).

Así como tallerear requiere de proyección, proyectar requiere de tallerear. En este ejercicio se escribe, se planea, se decide. Se conversa sobre lo que se sabe y sobre lo que se anhela, lo que se busca que tenga forma, y sobre lo que se quiere que les pase a las personas. Los haceres surgen gracias a haceres de agentes que los consideran. La pertinencia, que procura cuidado, se dispone en conversaciones sobre lo que se sabe posible. La organización de las acciones, que se encargan del cuidado, surge de saber articular esfuerzos, capacidades,

recursos y condiciones de posibilidad. La experimentación sensible y el cuidado irreverente de estos ejercicios tienen que ver con esta articulación. ]



## VI. Tallerear (II) (1998-1999). Performance, objetos, recorrido y museo



### Las y los Jóvenes del Grupo Dinamizador (Barrio Antioquia, 1998-1999)



Imagen# 14. Integrantes del Grupo Dinamizador. De izquierda a derecha: Nancy, Marleny, Ángela Vélez, Sandra, Luz Adriana, Carlos Mario, Sebastián, Fabiola, Luz Helena, Patricia, María Teresa entre otros amigos. Archivo Suzanne Lacy (1999).

El Grupo Dinamizador era la pieza clave de la formación social. En las interacciones que produjeran en las entrevistas de recolección de objetos, como guías y guardas de los objetos en el museo, como co-creadores y cuerpos en movimiento en la celebración final y la manera en la que entregarán las cartas, se fundaba el éxito del acontecimiento. Cuidar el proceso con el Grupo Dinamizador, tallerear, generar conocimientos y tecnificación implicó la mayor inversión de tiempo, esfuerzo y trabajo de todo el proceso. La dinámica se aterrizó con fuerza a finales de 1998 y se continuó hasta después de finalizar el acontecimiento, con jornadas de evaluación y revisión. El Grupo Dinamizador se fue conformando, desde el inicio, a mediados de 1998. En una primera instancia asistieron cerca de 90 personas a los talleres, continuación del proceso de memoria del año 1997, pero la dilatación del tiempo y la planeación hizo que se perdiera la iniciativa y el grupo se fragmentó. También porque en agosto de 1998 el conflicto se incrementó, lo que hizo que los convocados se sintieran apáticos (sólo quedaron 15). Luego, por insistencia de los gestores, convocando nuevos agentes al proceso, que ya habían

participado en *Talleres de Memoria*, como el Liceo Benjamín Herrera (22 jóvenes), como los grupos juveniles Juemfu y Jóvenes Llenos de Alegría–Jolleal. También personas, sobre todo mujeres adultas, que habían estado implicadas en la gestión de los talleres de memoria o de las iniciativas de las organizaciones, como Luz Adriana y Sandra. El Grupo Dinamizador consistió en “30 participantes activos y 9 esporádicos. En su mayoría jóvenes (22 mujeres y 8 hombres). Todos habitantes del Barrio” (Hoyos, 2001a:35). Algunos de los jóvenes del Liceo llegaron al Grupo Dinamizador directamente. Con ellos se realizó un taller aparte, y luego se integraron. Algunos jóvenes del Liceo renunciaron, sobre todo hombres, porque sentían que traicionaban a sus bandas (Hoyos, 2001a).

La cohesión del Grupo fue vital. Los talleres e iniciativas estaban orientados a mantener y fortalecer la participación constante del Grupo en el proyecto. Los talleres de capacitación eran en las tardes, pues las mujeres trabajaban y atendían sus casas en las mañanas y noches, y las y los jóvenes estudiaban en la mañana y trabajaban en las noches. A todos se les dio un reconocimiento económico muy simbólico, \$100 dólares de la época por todo el proceso. Esto, porque desde los talleres de memoria, se sabía bien que las personas asistían a los talleres si esperaban recibir algo a cambio, desde una merienda, algo de dinero, o una ayuda en un asunto particular. Poco a poco, el proceso fue enamorando. Se fue reconociendo el Barrio, y paulatinamente el Grupo fue haciendo suya la iniciativa.

Los talleres versaban en conocimientos sobre urbanismo, arte y estética, historias de vida, historia documental e historia colectiva. Y, sobre todo, en las maneras de abordar a las personas para pedirles los objetos e incitar las conversaciones. Toda la dinámica muy práctica y lúdica, la mayoría del Grupo no soportaba clases magistrales ni teóricas.

Sandra me comentaba que fue un grupo muy *chévere*, *bacano*, entretenido. “Se trabajó muy bueno, aunque hubieron sus conflictos, como todo...” (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Sandra Zapata). Sobre todo, entre quienes fueron liderando la iniciativa, porque hacían parte de las organizaciones. Entre el grupo se encontraban Mima, Sebastián Vargas (quién a su vez era miembro de la Junta de Acción Comunal), Luz Helena, Nancy (quién había hecho parte de uno de los combos, y ahora estaba en otras búsquedas), Luz Adriana (quién era secretaria en Presencia Colombo Suiza), Sandra (vecina de Luz Adriana en el sector del Coco), Jenny, su hermana Yury y Kelly Faisury (que venían del Liceo), Cesar Elioth (que era amigo de Jenny) y Milton que hizo parte del comienzo del proceso en 1998, entre otros más. Muy pocos de ellos participaban de los combos en ese instante y del conflicto del Barrio, para los tiempos de la dinámica ya habían abandonado la confrontación. *La Piel de la Memoria* no era lo único que los unía, también, como Grupo, hicieron parte de las iniciativas de los programas Ecos de Vida, atención psicológica a la infancia, y 4ta y 5ta convocatoria a líderes y actividades culturales juveniles en Medellín de Corporación Región entre 1998 y 1999. Iniciativas de intervención psicosocial y de promoción cultural. Todo ellos fueron reconocidos en el Barrio

como líderes, así da cuenta el periódico del Liceo Benjamín Herrera, *Barriolegio*, que desde sus números de finales de 1998 a mediados de 1999 hace notas informativas y de personas ejemplares de cada uno de ellos, escritos por estudiantes y profesores de la institución. También los nombran los boletines informativos del Comité Interinstitucional de la Comuna 15 y La Junta de Acción Comunal del Barrio Trinidad desde finales de 1998.

Las labores, por las cuales capacitaron al Grupo Dinamizador, eran puntuales aunque en un marco más amplio de comprensión de la intervención cultural: Hacer las entrevistas como conversaciones que permitieran identificar memorias significativas e ir produciendo manifestaciones emocionales y de duelo, recolectar objetos, atender el Bus-Museo, contar las historias de los objetos a los visitantes del Bus-Museo, incitar la escritura de cartas, y, algunos, sobre todo los más jóvenes, tenían que participar en una obra de teatro escolar sobre la memoria del Barrio a partir del *Anecdotario*. Todas estas actividades implicaban generar relaciones cara-a-cara con los pobladores-vecinos, incitar diálogos y recorrer constantemente el Barrio cruzando las fronteras simbólicas que lo dividían en sectores.

Cuando les pregunté a los implicados en el proceso, ¿por qué hay tantas mujeres, mujeres jóvenes y tan pocos hombres jóvenes y ningún hombre adulto en el Grupo Dinamizador? Mauricio Hoyos y Jorge Humberto García me comentaron que no fue porque se seleccionara a las personas, sino que ellas fueron las que se quedaron en la dinámica. Hubo hombres adultos, pero desertaron en la indefinición del comienzo del proceso. Las mujeres adultas fueron las primeras en confiar y entusiasmarse. Luego, los jóvenes, los hombres porque eran líderes de procesos sociales en el Barrio (Cesar Elioth hacía parte de los grupos culturales como Ojos de Poeta, Milton era un líder de la resolución pacífica y de fortalecimiento en el empleo, y Sebastián era miembro de la Junta de Acción Comunal); y las mujeres porque eran líderes de su colegio (Liceo) o porque habían participado en los procesos de acuerdos de paz. No fue discrecional que las mujeres y los jóvenes, y las mujeres jóvenes, dieran forma al Grupo. Más aun, desde esta intriga, empecé a indagar sobre cómo hicieron la labor y algo muy interesante se constató: “Las mujeres eran las que trabajaban la memoria. Los hombres eran los armados en los combos. Las mujeres eran las empoderadas. Una mujer tiene sus mecanismos de poder. *La Piel de la Memoria* fue un ejercicio muy *femenino*” (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Cesar Elioth Ethan).

Comparto la impresión de Cesar. No sólo porque, como han notado autoras como Joan Tronto (1993 y 2013), Pascale Molinier, Luz Gabriela Arango, Claudia Mosquera (2011) y Encarnación Gutiérrez (2010), los trabajos del cuidado, de la supervivencia de la vida, aunque los ejerzan hombres, están configurados en una feminización de la práctica que adscribe roles de género determinados. En ese sentido, *La Piel de la Memoria* es un ejercicio feminista, ya que también implica la labor de ciertos hombres. De esa dimensión de encargarse de los otros encima de la condición propia, como trabajo y sentido político de la existencia, que la

administración de género patriarcal ha delegado a lo íntimo, a lo femenino y a lo sensible. Los hombres que se encargan son, a su vez, cuerpos dislocados (unos homosexuales, otros poetas, otros dedicados a las ciencias sociales, uno ex-líder de combo). Extraños de lo que se espera de ellos. Aunque, como ha identificado Tronto (2013), el cuidado masculinizado tiende más que ver con la formación pública y policiaca (en el sentido foucaultiano) de las relaciones interpersonales (en este caso, el empleo y los acuerdos de paz que en efecto estuvieron promoviendo los hombres agentes de esta iniciativa); mientras que el cuidado feminizado se tiende a dar más en la vida generativa, la alimentación, la limpieza, el resguardo. Hay que recordar que Lacy y Riaño han promovido agendas feministas, en las que la condición de la memoria es de radical importancia para dar cuenta de cómo se han promovido exclusiones de los roles sociales feminizados de los mecanismos de representación política (*The Crystal Quilt* (1988) de Lacy va por ese sentido). La incitación de identificar y prestar el objeto resguardado implicó relacionarse por parte del Grupo Dinamizador, sobre todo con mujeres, madres en su gran mayoría. Las mujeres pobladoras fueron las primeras en confiar, lo que me recordó en nuestra conversación Jenny. Claro que hombres adultos participaron en las entrevistas, sobre todo ancianos. Y también hombres jóvenes, pero en proporción menor que las mujeres (Hoyos, 2001a).

El otro motivo por lo que comparto la impresión de Cesar es que es propio de las dinámicas de género respecto al conflicto armado del Barrio. Se les preguntó con insistencia a los agentes cómo le hicieron para que los pobladores del Barrio abrieran sus casas a un grupo de desconocidos, teniendo en cuenta los límites simbólicos y territoriales del conflicto, que les contarán historias y luego les prestarán un objeto valioso de su propia vida. Sorprendentemente para la mayoría de los agentes con los que conversé, esto no parecía un problema. Aunque la gente desconfiaba al principio, pero entre *camaradería*, se convencían y mostraban los objetos y la historia. Seguí insistiendo. Luego, algunas de ellas me confirmaron una intuición que tenía. Quienes hacían las entrevistas, en la gran mayoría, eran las mujeres y las mujeres jóvenes del Grupo Dinamizador (aunque en los boletines internos del proyecto, Mauricio Hoyos les llama “recolectores”, un plural masculino). Eran ellas quienes iban a tocar puerta por puerta. Para recorrer por sectores de manera constante, los pobladores las fueron reconociendo. Además, el proyecto hizo publicidad, unos volantes que informaban que iban a suceder estas visitas. Me comentaba Luz Adriana: “... si es una mujer, como hicimos nosotras, nos decía: ¡ah! bueno. Y comenzábamos a preguntar. Aunque al principio dijeran que no tienen ningún objeto significativo. Pero si es un joven, la gente comienza a investigar: ¿quién es? ¿de qué banda es? ¡Ah! no esa información del pasado no se la doy!” (Gutiérrez, 2013. Entrevista Luz Adriana Arcila). Aunque las mujeres participaban en el conflicto en algunos casos, el imaginario del sicario, el hombre joven pobre, era el que se estigmatizaba. Para los pobladores, las bandas y combos están conformadas por hombres jóvenes. Una relación entre

virilidad y masculinidad mezclada con juventud. Las mujeres son sus novias, parejas, hermanas, amigas, o madres y tías. Sobre todo, lo recuerdan Jenny y Sandra, y también Mauricio Hoyos, eran los hombres jóvenes quienes no podían atravesar las barreras territoriales de los combos. Para las mujeres, el tránsito era más fluido, sin que las vieran *rayado*, me decía Sandra.

Mantener informado a los gestores, al Grupo Dinamizador, a las organizaciones y líderes comunitarios, casi 50 personas trabajando antes, durante y después, era fundamental para que las articulaciones de la forma pudieran acaecer sin contratiempos. Para ellos, se ingenió un *Comunicado Interno - Proyecto de Arte Público La Piel de la Memoria*, que contó con 7 números. Escrito con la premura del día, en una computadora, impreso y fotocopiado, se repartía a todos los implicados en la iniciativa. Con los boletines se informaban las decisiones, las planeaciones internas, se evaluaba lo que ya había acontecido, y se promovía cómo iba a pasar lo que iba a suceder. El Comunicado fue el órgano de articulación del Grupo Dinamizador en primera instancia. Cohesionaba críticamente al colectivo. En este, Mauricio Hoyos hacía chistes, se burlaba de los integrantes, en algunos casos insultaba de manera jocosa, recordaba hechos de los días anteriores (como qué chico les gustó a las chicas, cómo iba vestido alguien, quién se pasó de lanza —de atrevido— en una situación, quién estaba insoportable o quién se había sobrepasado con los visitantes del Bus-Museo), en un lenguaje ameno y lleno de rimas. En estos documentos se dieron huellas las relaciones. Muchos de las personas del Grupo Dinamizador resintieron la intensidad del proceso en los días de presentación de la exhibición; para otros, los más jóvenes, a veces no era algo serio; sobretodo, se dio forma a la autoridad, en cabeza de Riaño, William Álvarez y Mauricio Hoyos, con la colaboración de Luz Adriana. En estos documentos, se narra que la cotidianidad del Bus-Museo fue afable, muy delicada por las manifestaciones de dolor de los visitantes y llena de confrontaciones personales gracias a la toma de partido sobre un relato o negación de alguna circunstancia representada. Los públicos del Bus-Museo, los mismos pobladores, recibieron al Grupo Dinamizador de manera amable. Aunque, en ciertos casos, algunos del Grupo se molestaban por la insistencia de ciertas personas para saber más. Algunos de los regaños del Comunicado iban dirigidos a que los guías del Bus-Museo, en algunos casos, al re-contar la historia de un objeto la re-creaban alejándose de su versión original. Un proceso obvio en la memoria. La dinámica del Bus-Museo se había organizado, de tal manera, con un guion base para evitar interpretaciones que alimentaran rencillas.

El Grupo fue muy activo. Cercano, y afable entre los miembros. Muy maternal, me decía Cesar Elioth. También tuvo sus duelos. El Grupo comenzó con la pérdida de Milton y finalizó con la muerte de Kelly Faisury de meningitis, días después que el Bus-Museo acabó su recorrido. En su honor se bautizó el grupo de teatro escolar. Algunos me comentaron que su muerte fue de dolor emocional, no soportó contar día con día la historia de su novio asesinado

un año antes. Historia que le pedían repetir los visitantes. Incluso, aparecía ella haciéndolo en el programa de televisión que Aníbal Gaviria, en ese entonces periodista de la ciudad, realizó de *La Piel de la Memoria* en agosto de 1999. Morir no fue sólo un tema en el proceso. Fue el acontecimiento fundamental (Viveros de Castro, 2010) que movilizó las formas de la memoria y de la mediación cultural de la memoria. Como la piel, el dolor del pasado presente estaba en los cuerpos.



**[ Dosis.** Hacer con Unos, Hacer con Varios.

Los agentes pueden o no hacer parte de la situación en el momento de reconocerla. No tienen por qué haber sufrido las crisis. Pero, como agentes de cuidado, tienen que implicarse en la situación. Si no será muy difícil encargarse. Configurar a quienes se encargarán, que también tendrán que cuidar de sí mismos, implica la construcción de solidaridades, sintonías, conspiraciones mutuas, interlocución. Trabajar desde la vulnerabilidad y la escucha, la intuición y los saberes incorporados. Generar un trabajo "inter-pares" donde cada perspectiva puede aportar. Por tanto, hay que organizar roles y condiciones de posibilidad. ]



### **Las diversas performatividades intensificadas**

En este apartado intento dar cuenta de cuáles performatividades de la memoria puestas en juego en Barrio Antioquia en 1997-1999 fueron seleccionadas y potencializadas en el marco de un proyecto artístico puntual. Cuáles fueron intensificadas en el marco del proyecto de *La Piel de la Memoria*. Esta intensificación implicó que se sumaran otros mecanismos provistos desde las formas de creación de un particular modo de arte, el de Suzanne Lacy, y la lógica de producción de sus eventos, lo que generó el artefacto cultural *La Piel de la Memoria*. Es como el proyecto comenzó a volverse práctica. Ahora bien, como entiende M.Hamington (2010), estas mismas performatividades que se intensifican al ser identificadas, en concreto: la selección de objetos, relatos, montajes, recorridos en el Barrio, charlas y escrituras, son a su vez performatividades del cuidado. Si se entiende que el cuidado es aquel performance incorporado y manifestado en prácticas cotidianas para encargarse de la vida y hacerla sustentable, se puede reconocer que la conservación de objetos y su relación con la construcción afectiva de la memoria es un ejercicio del cuidado: al encargarse de aquel momento de organización de lo personal y lo social, el duelo. Esta es tal vez la intuición más importante de *La Piel de la Memoria*. En ninguna enunciación tanto de Riaño como de los demás agentes de la iniciativa hay una afirmación categórica de que la experiencia del Bus-



Museo sanara los duelos y emociones apretadas en los cuerpos. La efectividad en este proyecto no se manifiesta por medio de constataciones de supuesta evidencia objetiva (tal vez sólo la asistencia de personas es el único indicador de este tipo). De manera consecuente con la experimentación irreverente, las maneras de cuidado que se realizan en *La Piel de la Memoria*, efectivamente, se realizaron para producir una serie de experiencias narrables y comentables acerca de la situación afectiva del dolor en Barrio Antioquia. Cumplen el cometido de abrir los espectros de lo privativo del dolor, mediante el movimiento y el entusiasmo (recordemos que también hay risa, baile y reconocimiento del otro en el proceso), para ser compartido en una superficie sensible y común. Estar juntos en Barrio Antioquia. Esto puede ser demostrado fehacientemente. Los documentos y archivos exhumados lo van indicando: al intensificar los afectos atados en los objetos de memoria, el hecho de disponerlos en el espacio público opera una reverberación que ya no es sólo de alguien sino de algunos. Este proceso implica dos cuidados: en primera instancia, disponer públicamente los objetos requiere una experimental de cuidado en su tratamiento artístico (atento a la producción de rencillas pero sobre todo a la capacidad afectiva y mnemotécnica del objeto); y en segunda, cuando el acontecimiento acaece por 10 días en el Barrio cuida las emociones, en tanto que procura no violentar simbólicamente las relaciones interpersonales, y también genera los canales y las contaminaciones por los cuales las emociones pueden ser manifestadas, compartidas y reconocidas públicamente entre los pobladores, como si se experimentaran por primera vez en años, otra vez un cuerpo social. Esto fue el momentáneo ritual en *La Piel de la Memoria*.

En este caso, cuando las performatividades de la memoria se intensifican en un proceso artístico, se configuran como técnicas significantes<sup>129</sup> de acontecimientos del arte (Gutiérrez, 2014); que aunque, como conciben Allan Kaprow y Suzanne Lacy, confundan vida y arte, son momentos diferenciados de experiencia de la vida ordinaria, son extra-ordinarios. A esto se refiere una constante alusión a la iniciativa como ritual, como zona neutral, de experiencia de la vida ordinaria (Riaño, 2002 y 2003).

En el pensamiento liminal de Víctor Turner (1973, 1980, 1982a y 2002), el ritual es el proceso de transformación de la vida de las personas. El performance sería la articulación de unos haceres que promueven, de manera extraña, la transformación ritual. Es el proceso en que cada cual da cuenta de sus relaciones con los otros, su posición en tanto a las estructuras de la vida y las inter-relaciones. Se sumerge en atravesar momentos de ambigüedad de su experiencia cotidiana, donde los valores, las normas, los comportamientos se dislocan y no

---

<sup>129</sup> Entiendo las técnicas significantes como construcción histórica de prácticas y maneras de operar. Las maneras en que se trata un objeto, información, imagen o cuerpos para la potenciación de procesos de significación extensos que ya están presentes en sus fibras sensibles. Es el trato que se le da para que emerja su potencia de simbolización. En el caso de *La Piel de la Memoria*, las performatividades identificadas e intensificadas serán las técnicas significantes que darán posibilidad al acontecer.

aparecen evidentes. En estos momentos de estrés y transformación, las personas generan las compensaciones necesarias (Rolnik, 2009) para disponer en vidas, en términos de alguna nueva organización de la vida social y cotidiana. Tienden a ser otros. Cruzan la liminalidad, el límite ambiguo de lo que es posible y lo que no, para regresar a la normalidad asumida en otros términos y con otras connotaciones ante los otros. Para Peter Sloterdijk (2012) encargarse de las transformaciones consiste en la forma de vida. Esta forma que puede estar irremediabilmente comprometida con su supervivencia y con su felicidad (Agamben, 1996). Para Sloterdijk (2012), cada persona construye estos procesos rituales constantemente. Para Turner (1973, 1980, 1982a y 2002), uno puede vivirlos momentáneamente (titulaciones, bodas, cumpleaños) o puede vivir constantemente produciendo ambigüedad (los artistas, los bisexuales, los jóvenes). A mi modo de ver, lo que intuitivamente atiende *La Piel de la Memoria* como proceso son las dislocaciones, las ambiguaciones, las liminalidades, las inversiones de valores sociales ante las prácticas violentas, las experiencias sin orden fijado de la vida, de un conjunto de personas (sobre todo mujeres y jóvenes) acerca de su experiencia en la violencia cotidiana, conectando un desenvolvimiento emocional. *La Piel de la Memoria* se me presenta como un proceso ritual, un instante extraño en la vida de los pobladores, para dar cuenta de las inversiones de valor de vida y futuro que unas personas tienen sobre los otros. También, en este sentido, implica una performatividad. La necesidad de imputar una neutralidad, por lo tanto, en términos del conflicto del Barrio, como la no-adscripción de valor sobre una banda en detrimento de otra, implica también una labor de experiencia no partidista y de apertura a la representación según el involucramiento de las personas. O sea, experimentar un pasado en el presente sin cuestionarse quién tiene la razón. Se me presenta como un proceso experimental en términos de las relaciones sociales.

Para mí esto no anula las relaciones empático-simpáticas, aunque impliquen la toma de posición desde uno sobre otros ante un tercero. Sino que, precisamente, lo que está experimentando *La Piel de la Memoria* son las maneras y los sentidos, las vivencias, por las cuales se toma posición y se conecta empáticamente. Por medio de los objetos y cartas se promueven las relaciones empático-simpáticas extrañas, irreverentes, donde el hecho de tomar un lugar sobre un agente implica el cuestionamiento del por qué no otra posición. El caso, ya citado, sobre la mujer que encuentra la foto de su hermana en el Bus-Museo, mientras está acompañada de la esposa de quien se encontraba en prisión por ese asesinato, nos da un ejemplo productivo. Una y otra, cómo sus compañeras en las clases de la escuela nocturna donde convivían, iban a tomar posición por una o la otra. Más aun, la experiencia potenciada por los objetos y las conversaciones, los dispositivos, replantean la toma de posición de las compañeras. Luz Adriana me decía sobre ese caso, que ella presencié, fue muy difícil sentir que una tenía razón y otra no. Aunque todas se encontraban afectadas, lloraban y se sentían confundidas. Sentían que había algo más entre una y la otra que las

superaba en torno al crimen, que no comprendían muy bien (la violencia en el Barrio), y que esa constatación, producto de la experiencia del Bus-Museo, hacía reflexionar con mayor intensidad sobre qué vida estaban viviendo y qué vida querían vivir. “Es mejor que cada una de ellas no se cargué responsabilidades que no le tocan”, me dijo Luz Adriana (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Luz Adriana Arcila).

Como performatividad, *La Piel de la Memoria* implicó poner en juego técnicas significantes. Mecanismos por los cuales la mediación de la experimentación empático-simpática forma un acontecimiento significativo en las personas, al tratar la materia expresiva como productora de condiciones artísticas de manifestación de los sentidos de vida. Convertir las performatividades de la memoria en técnicas significantes de un dispositivo artístico, o sea traducir los criterios y saberes sobre la memoria en Barrio Antioquia a una serie de condiciones de montajes y organización de prácticas colectivas, no fue tomado a la ligera. La definición de los 3 mecanismos y los 4 procesos de trabajo implican esta negociación. La forma del Bus-Museo y su acontecer son decisiones tomadas en esta cuestión.

Riaño encuentra en la obra escultórica de Doris Salcedo (Bogotá, 1958) una referencia en esta mediación. Identifica que los objetos operan como mediadores, como “objetos-puente”:

... Como lo observa Doris Salcedo, conecta la pérdida material y humana al cuerpo y al mundo material... Objetos que acarrean los trazos del ausente y de quien la vida cotidiana se colocan en espacios familiares como las fotos en el cuarto... También ahí cargados de tradición oral que han pasado de generación en generación, evocando eventos fundadores del barrio o marcando las historias familiares... También como los viajeros que regresan con o sin algo de Estados Unidos... También están aquellos objetos emblemáticos de momentos críticos por límites de la experiencia de quien los guarda, a veces con la determinación de contar su historia muchas veces (Riaño, 2003: 20).

Riaño apariencia el trabajo artístico de Doris Salcedo, sobre todo la teoría ideal de la disposición objetual que trabaja en los discursos acerca de su escultura. Su marco conceptual le permite imaginar un trato artístico a los objetos que son intervenidos. Lo concibe como la primera avanzada desde las artes plásticas colombianas sobre el problema de la memoria. Para Riaño, Salcedo es una innovadora. No está hablando un historiador del arte ni una artista formada en el campo profesional del arte, sino una antropóloga social que se ha responsabilizado de promover críticamente la construcción social de la memoria. Riaño comprende el proyecto poético de D.Salcedo, más no la socialización ni la legitimación de su proyecto artístico en Colombia. Incluso Riaño reconoce la difícil tensión que causa el hecho de que memoria se convierta en sinónimo de relatos sobre las violaciones de derechos humanos y víctimas. Más aún, las insistencias escultóricas que Salcedo hace son para Riaño una poetización pertinente sobre la herida social colombiana. Dice Riaño de Salcedo: “Doris Salcedo sostiene que, si bien la pena de familiares y víctimas es profundamente íntima cuando la esencia de los eventos que la genera es política, la sociedad debe reconocer esta pena y su carácter colectivo” (Riaño, 2003). Reconoce que la atención a los objetos de la vida cotidiana

es potenciador de memoria, como también lo son algunas de las obras de arte que Doris Salcedo ha desarrollado.

Doris Salcedo comprende los objetos que utiliza, sobre todo el caso de *Atrabilario* (1990-), donde usa zapatos viejos y abandonados como si fueran propiedad de alguna víctima, como objetos-puentes de experiencias cotidianas poéticas. En esto radica su teoría ideal. Dice Doris Salcedo: “yo presento una imagen que está cargada de experiencias, pero aun así en el silencio, sin anécdotas, donde el espectador, en un acto de contemplación silenciosa, puede contactar su propia memoria del dolor con la de la víctima, y de esta yuxtaposición surge la víctima” (citado por Riaño, 2003). Se refiere Salcedo a los espectadores concretos de su obra, que en el caso colombiano se manifiestan en aquellos que buscamos en la web o en los libros (en inglés) en los que publica su obra. Salcedo, de manera reiterada, se ha negado a exponer en Colombia y a activar la discusión pública con las víctimas que dice universalizar mediante sus esculturas anónimas. La teoría del objeto-puente de Salcedo es ideal porque abstrae y universaliza las condiciones sociales de apreciación de su obra como si fuese para cualquier persona, incluyendo los que sufren con saña, cuando en realidad responde a la agenda curatorial del sistema de arte internacional y su agenda de públicos. Esta abstracción excusa a Salcedo de considerar los procesos relacionales de su trabajo, delegando la responsabilidad a los museos que la exponen. Como diversos autores han reconocido, entre ellos Adreas Huysen (2000), las obras de arte de Salcedo guardan silencio. Solo callan para algunos. Más aun, para Riaño, el silencio no es lo mismo que el anonimato. Salcedo descontextualiza el caso concreto de memoria representado en la escultura, como contra-monumento (Cerón, 2002), para promover su universalización a la condición humana. Según ella, genera un sustrato material para una experiencia silenciosa encarnada en el objeto, donde no se nos indica de qué proceso de violencia o circunstancia el objeto emerge. Este puente, asume Salcedo, universaliza cargando los objetos de la importancia de la connotación y la memoria. A mi modo de ver, lo que hace es excluirlos de la disputa por la representación pública y capturarlos de forma aprehensiva en un régimen autoral donde no pueden tener más sentido social que aquel acordado para sus exhibiciones.

En *La Piel de la Memoria*, donde la connotación del caso que emerge de cada objeto es necesario, incluso promovido dentro de la instalación-performance, este silencio no es posible. Inimaginable tal abstracción y retórica. Los visitantes fueron identificando, porque ya lo sabían o porque sus cercanos les contaron, en este contexto tan delimitado como es Barrio Antioquia, de qué iba cada memoria dispuesta en cada objeto. Pero aún así, intentando no promover rencillas, los objetos no fueron señalados con nombres propios. Y las cartas tampoco. Eran de una persona a otra. El anonimato fue una condición de intensificación de la performatividad de la memoria, radicalmente diferente a la de Salcedo, debido a que se sentía como una precaución para evitar juicios de valor de unos sobre otros, poniendo el cuidado

ante todo en el contexto de los flujos incesantes de venganza. Aunque, al saberse identificados, algunos objetos personalizados en el anonimato fueron señalados como propiedad de ciertas personas. Tuvieron anécdota. Fue inevitable. Esto produjo angustia. El potencial de señalamiento personal de un objeto podría incitar a conflictos. En efecto, los hubo. Pero pudieron ser manejados. Más aun, por el extremo cuidado a los visitantes y atención a la disposición de los objetos, no se presentaron crímenes. Recuerda Cesar Elioth: “Muchas de las instituciones tenían el reparo o no creían que un objeto de dolor fuera a crear sensibilización, sino que iban a generar rencor, odio y rechazo. Pero lo que sucedió fue totalmente diferente. (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Cesar Elioth Ethan). Los objetos de Salcedo pueden ser memorísticos, pues plasman para el espectador del arte una situación enigmática sobre su presencia escultórica (Bal, 2010), pero no poseen capacidades mnemotécnicas en el sentido en que no promueven una serie de prácticas sociales, de maneras, para que cada agente elabore reflexivamente el recuerdo de su situación personal e implicación frente a un conflicto en concreto.

También como la obra de Salcedo, los objetos en *La Piel de la Memoria* fueron intervenidos. No en sus condiciones materiales escultóricas, pero sí en las maneras en que fueron dispuestos, unos al lado de los otros para generar meta-relatos. Para esta dinámica se generaron las técnicas significantes. Las técnicas tienen, a diferencia de la obra de Salcedo, una concepción más afectiva y curatorial, de producción de acontecimientos, teatralidades, de procesos de interacción entre las personas, dialógica, donde la concepción escultórica de la técnica se orienta más por la instalación y connotación entre objetos que la intervención de su materialidad. Atiende las fibras materiales de los objetos desde una poética de ubicación y no desde una intervención a su estructura. Con mayor atención, desarrollaré cada performatividad en la descripción de *La Piel de la Memoria*.



**[ Dosis. Proyecto y Taller (6). Intensificar una serie de Performatividades.**

Intensificar las performatividades implica generar plataformas de interacción inter-personal en las que los haceres se movilicen, se extiendan, se hagan hacer con varias personas que sorprenden por su simultaneidad y potencia. Estas son infinitas, pueden ser un performance de museo, una obra de teatro, una acción en espacio público, una fiesta, etcétera. No sólo se intensifican haciéndolo con más personas. Sino que también se profundizan. Se meten con mayor fuerza en los cuerpos que ya habían sido contaminados. Así se vibra con mayor intensidad. También se intensifican con la concentración de orientaciones de los haceres hacia elementos particulares. Estos énfasis y concentraciones de energía hacen a los haceres muy visibles. Las emociones se mueven cómo y por donde se intensifiquen. La intensificación, como proceso afectivo, implica poner en movimiento los haceres. Por tanto desata estados

pasionales y kinestésias voluptuosos. O atiende el movimiento de los haceres. Lo que implica atención y propiocepción. Por lo tanto, desatan estados meditativos. La intensificación de las performatividades, aunque sí implican concentración de energía, no es mayor velocidad o mayor producción de haceres necesariamente. Es mayor potencia. Es por ello que se organiza, incluso de manera discreta, la serie de haceres que operan en la circunstancia y las responsabilidades y dinamismos de quienes los llevan a cabo. La intensificación produce cansancio. Es importante aclarar que la intensificación de las performatividades no es buena *per se*. Las performatividades no son buenas, son haceres. Es en su orientación y ejecución en la situación cuando aparecen como pertinentes o como desastrosas. Por ello, éticamente, los experimentos de plataformas y secuencias de acciones requieren de los agentes, conocimientos de causa, ejercitar la intuición y la vulnerabilidad. Las capacidades de respuesta, que son inmediatas en las crisis, tendrían que haberse mediado de antemano según criterios acerca de la situación. Así se cuida con intensidad. Al reintegrar a la vida social los desenvolvimientos que se han experimentado. ]



## Los recuerdos metodológicos (II)



Imagen# 15. Nancy y Luz Adriana en Taller. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1998).



Imagen# 16. Taller *La Piel de la Memoria*. De izquierda a derecha: Lucía González, Mauricio Hoyos, Pilar Riaño, José Arles, Juan Fernando Vélez, Cesar Elioth, William Álvarez y Jorge Humberto García. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Ya recuperado un grupo de trabajo, se dio inicio, otra vez, a los talleres de memoria. En este caso orientados plenamente a *La Piel de la Memoria*. Tomaron plena forma a finales de 1998 y se consolidaron en el primer semestre de 1999. El eje del ejercicio fue cómo la historia individual hace parte de la historia colectiva. Como leían poco, escribían menos, los talleres con el Grupo Dinamizador privilegiaron la transmisión de información por medio de la oralidad y la creación de imágenes (Hoyos ,2001a). Ejes performativos de Riaño en los primeros talleres de 1997.

Estos talleres, como uno de los objetivos del proyecto, se concentraron en la capacitación y adiestramiento en técnicas historiográficas y etnográficas, mecanismos de identificación y construcción de conocimientos del Barrio sobre su pasado, como la entrevista, el socio-drama, los mapas mentales, las biografías y autobiografías. Y, sobretodo, se retomó el objeto mnemotécnico como mecanismo primordial de la capacitación. ¿Cómo dar cuenta de un objeto significativo de los pobladores?, fue la inquietud transversal del proceso. Para ello se ejercitó mucho sobre la primera persona: ¿cuáles eran los objetos y relatos personales significativos? Y desde allí, en elaboraciones colectivas, apoyadas en las crónicas del *Anecdotario*, dar cuenta de cómo estos relatos y objetos también hacen parte de procesos sociales más extensos al yo y al sí mismo. Esto llevaba a considerar la forma para tomar un objeto de una persona y presentarlo públicamente, no para vindicar a su propietario, sino

desde allí promover identificaciones de otros pobladores al dar cuenta de la existencia de ese objeto y relato. Tomó casi 8 meses capacitar al Grupo Dinamizador en estas performatividades intensificadas.

Para ello era importante re-conocer, volver a conocer, la historia del Barrio, los lugares de importancia para el conflicto y la vida cotidiana, motivos de la guerra, el nacimiento del narcotráfico en el Barrio, los recuerdos que aparecen transversalmente en los pobladores: el Bar Medellín, los Platanitos que vendía y preparaba Jenaro, el asesinato de Milton, el primer policía asesinado en el barrio por orden de Pablo Escobar, el robo de un camión con jabones marca Rexona que le dio el alias a un famoso ladrón (Hoyos, 2001a). Además, saber introducirse a un vecino y pedirle un relato y un objeto, de tal manera que a su vez deje la incógnita sobre el dolor fundado y su relación con el objeto. De manera explícita, siguiendo la descripción de Mauricio Hoyos (2001a) a estos ejercicios, podría decirse que se trabajó en saber generar relaciones empático-simpáticas. O sea, saberse y permitirse identificar con el otro y tomar su posición como mecanismo etnográfico. Esta era la condición de saber entrevistar para *La Piel de la Memoria*, más que saber sacar información. Era primordial hacerle sentir al vecino que uno le comprende, emocional y afectivamente al conversar con él o ella. Labor incitada en el desarrollo de socio-dramas donde el Grupo Dinamizador recreaba relatos significativos para que mostraran cómo tomar posición por uno u otro personaje del relato. Los socio-dramas trataron sobre todo de los combos, las drogas y la violencia en la vida de las familias, aunque también se recrearon fiestas y bailes, propuestas por los mismos integrantes del Grupo Dinamizador. También, saber seleccionar objetos. No sólo aquellos de los dolores más desgarrados, sino aquellos que, aunque no necesariamente dolorosos, fueran importantes para la vida afectiva de las personas y del Barrio. O sea, objetos con los cuales narrar la historia del Barrio. Para esto se les capacitó en fichas de registro, en observación participante y saber dejar al otro expresarse, que los miembros del Grupo Dinamizador no fueran los protagonistas. Sino los mediadores de la experiencia de los otros vecinos. De allí viene el adjetivo calificativo de dinamizador.

El Grupo Dinamizador tuvo demasiados compromisos. No sólo tallereaba, sino también colaboraba en otros procesos ciudadanos (liderados por Corporación Región y Presencia Colombo Suiza), además eran los mismos programadores del festival *Calles de Cultura*, y, sobretodo, recogían los objetos, ensayaban los relatos para contarlos a los visitantes, construían la obra de teatro escolar sobre la historia del Barrio, y planeaban acciones paralelas como *La Casa La Calle*. Encima, muchas eran madres y atendían a sus familias. Y los jóvenes tenían obligaciones escolares o de talleres de emprendimiento laboral. Sandra me contaba que llegó a sentirse bajo presión, con 3 hijos, casa, empleo y todas estas iniciativas. Muchos de los entrevistados me comentaron que estuvieran agotados. Que fue excesivo el trabajo y las



responsabilidades, y que esto produjo las rencillas internas. Más aun, todos sentían el deber de sacar adelante la iniciativa. Confiaban en ella. No hay cuidado que no agote.

Tampoco fue fácil para los gestores. Entre buscar recursos y planear los talleres, atender las responsabilidades con sus organizaciones y proyectos, el tiempo se iba de las manos. Mediar a los mediadores tampoco fue cosa fácil. Cesar Elioth recuerda que los gestores tenían que compartir dentro del Grupo Dinamizador “...a personas fragmentadas y a otras que no estábamos tan fragmentadas” (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Cesar Elioth Ethan). Implicaba generar espacios de confianza y de trabajo en equipo. Por ello se planearon dentro de los procesos de taller varios paseos a las haciendas de las organizaciones en la zona rural de Medellín. Salir del Barrio fue una estrategia pedagógica. El cuerpo dejaba el Barrio, más el proceso giraba constantemente sobre su memoria. El paseo permitía concentrar por tiempos intensos la atención y generar espacios de esparcimiento y generación de relaciones afectivas confabulatorias entre los implicados, trabajo y ocio, intercalados para configurar una colectividad. Formados y capacitados los mediadores, *La Piel de la Memoria* comenzó a suceder con los pobladores.



## VII. La Piel de la Memoria (Barrio Antioquia, mayo-agosto de 1999)

Nosotras entendimos el museo como un receptáculo de la memoria cotidiana de comunidad, como un tipo de texto sensorial que podría ser leído y sentido por cualquiera. El museo fue el lugar donde se mantenía una colección de los artefactos de la vida diaria que tenían un valor cultural y emocional para una comunidad: un lugar de honor, un lugar ritualizado.

Pilar Riaño. *The Skin of Memory: A place of remembering and envision future* (2001:6).

INVESTIGACIÓN Y DIRECCIÓN: Pilar Riaño Alcalá  
 DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Suzanne Lacy  
 PRODUCCIÓN Y COORDINACIÓN: Mauricio Hoyos  
 DISEÑO Y DIRECCIÓN TÉCNICA: Victoria Eugenia Ramírez L.  
 ASISTENCIA DE DISEÑO: Raül Gabra  
 EQUIPO COORDINADOR: William Álvarez -Comfenalco  
 Ángela Velásquez - Secretaría de Educación y Cultura de Medellín.  
 Jorge García - Corporación Presencia Colombo Suiza  
 Juan Fernando Vélez - Corporación Región  
 EQUIPO DE RECOLECTORES Y CUSTODIOS DEL MUSEO:  
 Fabiola Arango, Adriana Arce, Dora Alba Franco,  
 Lina Jaramillo, José Jacamillo, Yuri Jiménez, Jenny Jiménez, Kelly Lozano, Luz Elena Morroya, Milena Medina, Irma Piedrahíta, Diana Quintana, Jaieth Euzze, María E. Rendón, Eliot Orrego, Nancy Ruiz, Marilyn Torres, Sandra Zapata  
 SISTEMATIZACIÓN Y BASE DE DATOS: Gladis Franco, Sebastián Vargas  
 INSTALACIÓN DE SONIDO: Ómar Aguirre  
 INSTALACIÓN ELÉCTRICA: Jorge Usuga  
 ESTRUCTURA METÁLICA: Carlos Mario García M  
 AVISOS BUS: Francisco Javier Suárez  
 PROPIETARIO BUS: Luis Carlos Sierra  
 COLABORADORES: Hernando Muñoz, Carlos Alberto Castaño, Nicolás Murillo, Lourdes Franco, Juan Camilo Arcila, Mery Restrepo, Marta Villa, Amparo Sánchez.

Agradecimientos:  
 Asesoría de Paz y Convivencia de Medellín,  
 Cámara de Comercio de Medellín,  
 JAC Barrio Trinidad, Comité Interinstitucional



### MUSEO *La Piel de la Memoria*

**BARRIO ANTIOQUIA:**  
 Presente, pasado y futuro

Julio 20 al 31 de 1999  
 Calles de Cultura

*Mi objeto se llama...*

Mi amigo secreto  
 El drama del traficante colombiano  
 Un recuerdo inolvidable  
 Recuerdo de mis hijos  
 Herencia Familiar  
 Los dos hermanitos  
 Recuerdo de mi cumpleaños  
 La cruz del recuerdo  
 Mi ojo en la oscuridad  
 El gato viejo  
 Los cubiertos de la vida  
 Insólito  
 Mi primer encanto  
 Mi mejor amiga  
 Mi niña bonita  
 La gran payasada  
 Andresito  
 Gonzó  
 Ana  
 Rosaiba  
 El guardián  
 Pedrero

Diario familiar  
 Sin rostro  
 La mamita  
 El manto de paz  
 Magdalena  
 Mi ángel  
 Dolores  
 La negra  
 El patón  
 El radio de mi tía  
 Mi primer matrimonio  
 Recuerdos del matrimonio  
 Mis zapatos de la niñez  
 Corazón de madera  
 -dinosaurio que no se vuelve ave  
 El condón traumatizador  
 El joyero de mi cucha  
 La herramienta del miedo  
 La peluca que nunca se entregó  
 Matrimonio frustrado  
 Mi gran robo  
 Renacer  
 Corazón de peluche  
 La última huelida

Estos son los objetos que usted y otros habitantes del barrio Antioquia le entregaron a 30 recolectores para ser exhibidos en el museo LA PIEL DE LA MEMORIA.

Los objetos recuerdan a seres queridos que ya no están, momentos especiales, historias de amistad y las emociones que estas representan.

Artistas, historiadores, antropólogos, trabajadores sociales, arquitectos y un grupo de líderes comunitarios han hecho posible este proyecto, que utiliza el arte y la memoria como medios para que elaboremos nuestros duelos y se propicie la reconciliación y la convivencia.

**PERSONAL**

*Gracias por Visitarlos*  
 Los esperamos en la celebración final el 31 de julio a las 4 p.m. donde serán entregadas 2.000 cartas a los habitantes del barrio, en medio de una comparsa de mimos, música y bicicletas.  
 Intersección Av. 65 con la Calle 25

Imágenes# 17 y 18. Flyer de presentación del proyecto. Archivo Suzanne Lacy, Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999).

Desde mayo de 1999, el Grupo Dinamizador comenzó con la recolección de objetos y charlas informativas para convocar a los pobladores. A finales de junio, el Bus—Museo comenzó a manufacturarse; el fin de semana del 17 y 18 de julio comenzó la instalación de objetos en el Bus—Museo por parte de Lacy y Riaño, el 21 de julio fue inaugurado en el marco del festival *Calles de Cultura*, recorrió 10 días todo el Barrio en horario de 12:30 m a 4 o 6 pm, y se celebró la despedida—carnaval el 31 de julio. Durante los tres primeros días de agosto, el Bus—Museo visitó la zona residencial de clase media cercana al Estadio Metropolitano de Medellín, donde fue visitado por Aníbal Gaviria para su programa de televisión. Fueron días agitados para las emociones públicas en Medellín. El 22 de junio de 1999 se celebró La Gran Marcha del Silencio contra el secuestro extorsivo, a la cual asistieron más de 500 mil personas vestidas todas de blanco. Recorrió más de 4 km desde el Parque San Antonio hasta el Estadio Atanasio Girardot. Cruzó por un lado de Barrio Antioquia.

Los medios de comunicación del Barrio, como el periódico *Barriolegio* del Liceo y los boletines del Comité Interinstitucional de la Comuna 15 y la Junta de Acción Comunal, dieron cuenta constantemente de la iniciativa, promoviéndola e incluso valorándola como de vital importancia. En la editorial de *Barriolegio* de su edición de finales de julio de 1999, se dice sobre *La Piel de la Memoria*: “[son todas estas] manifestaciones espirituales y materiales nacidas de la capacidad de representar del ser humano determinadas por circunstancias ambientales, históricas y socio-económicas, las cuales definen el mismo ante sus congéneres y ante el entorno”. *La Piel de la Memoria* fue recibida como un proyecto de dignidad social, manifiesta el editorialista. Disponer un reconocimiento digno a los habitantes del Barrio frente a la conflictiva sociedad colombiana. Insiste el editorialista en que hacerlo en el espacio público convoca a la realización de una vida crítica que piensa en el futuro. Es como si lo que se desea que fuere se hiciera realidad. Los anhelos positivos de las cartas se convirtieron en una posibilidad concreta de existencia mientras se reconocía que no se quería vivir en violencia.

Como ya he planteado, el proyecto se dividió en cuatro mecanismos (entrevistas—recolección, instalación del Bus—Museo, escritura de cartas de futuro positivo, celebración final—entrega de cartas), a los que se le sumaron tres iniciativas más desde el Grupo Dinamizador, en lo que fue llamado *El Barrio es la Casa de Todos*. Consistía en una instalación en espacio público, *La Casa en la Calle*, de una casa del barrio, su cocina, baño, habitaciones. Desde el grupo de teatro escolar, con apoyo de la compañía Teatro Popular de Medellín, se realizó una versión del *Anecdotario* en escena, en el Centro Comunal de Barrio Trinidad. Y se creó un voceador, un vehículo a partir de una moto con un pequeño trailer, pintado de colores y relatos del Barrio, que recorría los sectores narrando e invitando a la memoria y a visitar el Bus—Museo. Se llamó *El Museo de los Sentimientos Rodantes*. *La Piel de la Memoria* es museología hecha por los pobladores para movilizar sus propias memorias. Antes que

cualquier agencia de estado venga a considerar cómo debe ser un museo y sus memorias, los gestores, el Grupo Dinamizador y la comunidad de Barrio Antioquia son ingenieros de sus propios museos y los hicieron actuar según sus expectativas.

Me interesa ahora hacer una sucinta descripción performativa del proceso en estos días. No sólo dar descripciones de qué se fue haciendo, sino dar cuenta de cómo ciertos procesos macrosociales toman forma en experiencias micropolíticas por medio de estos dispositivos. Me interesa dar cuenta de su acaecer.



### ***Calles de Cultura (1996-2001)***

A un habitante de esta ciudad, un interrogante le pellizcó... ¿y qué son *Calles de Cultura*? Él, después, supo que es un saludo entre hermanos, tiernos sentimientos, manos juntándose, inteligencia de colores, sueños estrenados. La fiesta que integra risas de bebés y adultos, el diálogo entre nietos y abuelos por donde camina el valor de la esquina, la cuadra y el Barrio Trinidad. Este evento lleno de teatro, chirimías, zancos o poesía, invita a conocer la piel de la palabra del mimo que en silencio nos habla, o del deportista que esconde un niño en su alma, nació en junio de 1996, cuando todos los residentes de Barrio Trinidad organizamos esta idea para decirle a Medellín -cada año- que aquí viven sueños con poros de felicidad, que aquí todos somos gentes que se esfuerzan para que sus hijos sean padres de la fantasía que enseña la cultura. Y todos somos los que a diario respiramos la amistad del vecino, el abrazo de la cuadra, y la pausa sin prisa de andar por el pavimento de la solidaridad. Por todas estas razones, *Calles de Cultura*, en 1999 cumple cuatro años y en junio cuando su cuarta versión se mueva para nuestro Barrio, tu estarás listo para participar. Así que en Medellín, todas las personas sabrán que *Calles de Cultura* nació en 1996 y que en este evento todo Barrio Trinidad es su organizador. A aquel habitante de la ciudad que esta pregunta le despertó la curiosidad, entendió que en Barrio Trinidad somos sinónimos de Calidad.

Héctor Barrientos Gutiérrez. Profesor Liceo Benjamín Herrera. *Informe junta de acción comunal*, mayo 1999.



Imágenes# 19 y 20. Obra de teatro comunitaria en *Calles de Cultura*. Archivo Jorge Humberto García-Presencia Colombo Suiza (1999).

Sin el *Festival Calles de Cultura*, *La Piel de la Memoria* no hubiera sido posible.

Una noche de finales de julio de 1999 se presentó una obra de teatro callejero en el marco de *Calles de Cultura*, realizada por habitantes y estudiantes del Barrio, todos jóvenes. Una mujer joven era rodeada por un grupo de hombres jóvenes vestidos de negro, la acosaban, la perseguían, la capturaban todos al mismo tiempo y se amontonaban sobre ella. Luego, los hombres salían corriendo y dejaban a la mujer tendida en el suelo, simulando estar inconsciente bajo la mirada atónita de los pobladores. Luego, niñas del Barrio rodeaban a la mujer tendida y proyectaban unos juguetes sobre su cuerpo. La mujer había perdido la inocencia por la presión violenta de los hombres jóvenes, nadie la protegió y este parece el destino manifiesto de las niñas del Barrio. Este tipo de retórica es transversal a las producciones callejeras del festival desde 1996. Un tipo de uso de la calle y el teatro, el circo y la comparsa, para emitir mensajes aleccionadores moralmente sobre circunstancias del conflicto y los valores de la ciudadanía pacífica, a la vez que el carnaval opera como una forma cultural de usufructuar el espacio público al miedo de las barreras territoriales, por el hecho de cruzar límites espaciales y temporales, como el uso nocturno de la calle que sólo era posible en las fiestas. Durante dos meses, las calles de Barrio Antioquia se llenaban de cultura, sinónimo de creaciones escénicas y morales sobre una vida más allá del conflicto. Creadas y recreadas bajo los conocimientos reflexivos de las organizaciones y sus agentes sobre los fundamentos del conflicto por medio de relatos explicativos, literalizadas en guiones que narran sucesos identificados por los pobladores bajo esquemas de inicio, nudo, desenlace y moraleja, y actuadas, performadas, por los mismos pobladores, generalmente los más jóvenes.

*Calles de Cultura* fue una megaplataforma de las organizaciones sociales en el Barrio: Corporación Región, Presencia Colombo Suiza, Comfenalco, entre otras más, junto con los líderes de la Junta de Acción Comunal desde 1996 hasta 1999 (en 2000 no se consiguió financiación y la propuesta perdió reverberancia). Se ingenió la manera de abordar la dimensión cultural del conflicto, no abordada en los pactos de no-agresión, y se extendió el desarrollo de experiencias significativas y reflexivas a la comunidad en general. Promovidos para ser realizados por jóvenes para todo el Barrio (separando actantes de públicos), los mecanismos artísticos para el desarrollo de la plataforma priorizaron al actor natural, aquel que habita en sus vidas la condiciones de una experiencia identificada discursivamente como singular de su situación en el mundo, que en su presencia encarnada le da forma de representación por medio de actos teatrales y cinematográficos. De esta manera, promovida desde la autoridad moral del testificante, se actúa aquello que se vive, se genera verosimilitud en el acto artístico en términos de su expectativa ética y política (Gutiérrez, 2014). En el contexto particular de *Calles de Cultura*, el ámbito semiótico de enunciación era reconocido e identificado como la vida cotidiana que todos los habitantes. El teatro callejero,

el mimo, el circo, la comparsa (de instrumentos musicales de la cultura popular, como la chirimía) y la música en el espacio público, en las calles o en carpas diseñadas para ello en las esquinas del Barrio, componían la performatividad esencial de *Calles de Cultura*.



Imágenes# 22 y 23. Obra de teatro comunitaria en *Calles de Cultura*. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999).

La relación que en *Calles de Cultura* se entiende entre prácticas artísticas y procesos sociales prioriza más la experiencia reflexiva de la vida cotidiana: la transmisión de mensajes de orden moral; una equivalencia entre uso del espacio público y los intereses públicos (o ciudadanos); la educación artística como medio en la formación de valores, preconcebidos desde los acuerdos de paz y de convivencia; la presentación de los actos como una manera de reunir personas que, de otra manera, no se tocarían; la promoción de mensajes y la activación de una cultura del ocio no violenta (en crítica a que las fiestas alcoholizadas terminen en pleitos y agresiones).

En 1999, *Calles de Cultura* contó con tertulias, talleres de carnaval y comparsa, documentales, coreografías de niños y jóvenes, lunadas (reuniones de jóvenes alrededor de una fogata en la noche), conciertos de rock, viejoteca, concurso de bicicletas, Mercado de San Alejo, y *La Piel de la Memoria*. El proyecto planteaba otra organización de los elementos, ya presentes, que relacionan práctica artística y procesos sociales en *Calles de Cultura*. Si bien el Grupo Dinamizador fue conformado por miembros del Barrio, éstos no operaban como actores naturales. En sentido estricto no representaban, aunque sí escenificaban, performaban, un museo por 10 días. Aunque tuvieron entrenamiento acerca de su presencia ante los visitantes al Bus—Museo y de transmisión de mensajes, su teatralidad distaba mucho de la interpretación actoral de un personaje ficcional, así fuera construido desde la experiencia personal. El Grupo performaba una actividad, no un personaje. Se presentaban ellos mismos *haciendo*. El Bus—Museo era una escena pero no una obra de teatro. La interacción del



público no era pasiva sino activa: se buscaba que enunciara y reflexionara, que opinara y construyera su lugar en el metarrelato del Bus—Museo. El proyecto fue el primero en que su ejecutar implicaba una temporalidad más extensa y de trabajo procesual con los pobladores que la noción de ensayo recalcada en los talleres de teatro, música y comparsa. La acción, la injerencia artística, comenzó desde el momento en que se ingenió el proyecto, donde se articularon ambiguamente formas de operar y de generar interacciones sociales, más que la preparación de una presentación pública un sólo día. Los mensajes reflexivos del proyecto no fueron generados desde valores preconcebidos de ciudadanía y vida en convivencia, sino que emergieron de la propia construcción de pasado en su presente en la dinámica misma del proceso. En ese sentido, no se incitó a un *tienes que hacer*, sino a un *mira lo que nos hemos hecho*. El proyecto conjugaba uso del espacio público con interés público, eje central del festival. Con todas estas transformaciones, *Calles de Cultura* era el contexto primordial para el proyecto: elaboraba una forma diferente de ocio, ya experimentado en los pobladores, que abría espectros de vinculación ya consolidados. *Calles de Cultura* era una ritualidad de la convivencia cultural y pacífica ya instalada en el Barrio.

Es por ello que *La Piel de la Memoria* se sostiene en lo que *Calles de Cultura* ya había ganado. Generar espacios para la experimentación y la manifestación cultural en medio de conflictos por control del territorio. Los combos ya sabían de *Calles de Cultura*, por lo que se reorganizaban los flujos, temporalidades y actividades, de forma liminal, que acontecían en las calles por esos meses a mediados de año.



### [ **Dosis.** Aventuras en Situación.

Los ejercicios no suceden fuera de lugar aunque quieran producir otra experiencia y así generar las compensaciones necesarias. Lo que del lugar se potencie y organice como sustrato, y como canalización, es importante para aventurarse. Esto permite que el cuidado, que es un acto precario, cansado y frágil, pueda ser consecuente. El lugar también puede ser frágil y precario, incluso momentáneo, pero la intuición lo dispone como posibilidad de la intensificación. Las aventuras suceden porque hay dónde y cuándo aventurarse. ]



### **Recoger Objetos y Narrar (I)**

No fue fácil para Estela entregar la foto de su hermana, ya que representaba el único objeto que poseía que preservaba su memoria. Pero Alejandra la convenció cuando le explicó que esta foto iba a estar allí junto a muchos otros artefactos en un museo móvil que exhibiría los objetos significativos de la memoria de los vecinos del barrio. Y Estela, que sentía el vacío dejado por la falta de fotos todos los días, pudo verificarlo cuando entró en el Bus-Museo y se llenó de emoción: vio la foto de

su hermana en una vitrina de aluminio iluminada por cientos de bombillas incandescentes como si fueran velas. Días después, su otra hermana visitó el autobús sin saber que la foto estaba allí. Con lágrimas en los ojos, Mirta reconoció y miró la foto vista tantas veces antes, y se la mostró a sus compañeras de escuela nocturna sumergiéndose en el dolor. Mientras tanto, los ojos de otra compañera de clase se llenaron de lágrimas. Ella se mantuvo en silencio, abrumada. Más tarde, ella le diría a una amiga sobre el dolor que sentía por el dolor que Mirta estaba atravesando, debido a la pérdida de su hermana, así como al suyo propio, ya que su esposo era el que estaba en la cárcel por el asesinato de esa joven.

Pilar Riaño. Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias (2003:28. Traducción propia)

Me sentí bien, pero muy duro que una compañera sacó el *bluejean* de alguien muy querido que habían matado, vivíamos una violencia muy *berraca*.

Sandra Zapata (2013).

El objeto no se abandona sino que se transfiere del exterior al interior, sin embargo, el pasaje en el duelo no es simplemente "internalizar" lo que está "afuera". Para que el objeto se pierda, *debe haber existido de antemano dentro del sujeto*.

Sara Ahmed. *Las políticas culturales de las emociones* (Pág. 246)



Imagen# 24. Flyer de información sobre la recolección de los objetos de la *Piel de la Memoria*. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999).



Cubiertos de oro blanco, peluches, pantalones, un Cristo hecho de balas de la Violencia de los años cuarenta, una radiola, el pantalón de mezclilla de Tuñeco, la foto de Milton, carros de juguete, decoraciones de mesa, el retrato de una boda, ramos de flores de plástico, ollas de metal. Alrededor de quinientos objetos fueron recolectados entre el 24 y el 28 de mayo de 1999. No se alcanzaron a recolectar los dos mil objetos que se esperaban. Cada uno de ellos manifestaba una vida social (Appadurai, 1990), se volvían la materialidad de las relaciones sociales de las personas que tenían que ver con ellos. Eran agentes de la experiencia de vida porque se usaban, pero más allá de eso: “La posesión nunca es la posesión de un utensilio, pues este nos remite al mundo, sino que es siempre la del objeto abstraído de su función y *vuelto relativo al sujeto*” nos recuerda Jean Baudrillard (1969). *La Piel de la Memoria* no buscaba rastrear los objetos del mundo útil de Barrio Antioquia. Aunque proyecto artístico de la cultura material, no era la materia la que importaba sino su juego relativo al sujeto. Los objetos importan porque las personas importan más. Es por ello que los objetos no se intervinieron en su estatuto material, no se esculpieron, sino que fueron dispuestos e interrelacionados de manera enigmática, confiando en su capacidad de generar experiencias de pasado en el presente.

¿Cómo reconocer un objeto significativo en este caso? ¿Qué cualidades tiene? En primera instancia, aunque se tuvo en cuenta por asunto de tamaño y conservación, ello no radicaba en la condición social de su materialidad. Hubo un anillo de oro que fue robado antes de ser instalado. Al parecer, era el único en el que el valor emocional, valor material y valor económico se conjugaron. En los demás, aunque enigmáticos (una cruz hecha de balas), la conjugación entre estos valores no era explícita. Eran variados, desde algodón (peluches, ropa), metal (cubiertos, marcos de fotos y pinturas, juguetes), papel (cartas, álbumes, fotos), madera (repisas, retablos, objetos decorativos), impresiones (imágenes de la virgen, cartas de amor hecha en tarjetas), hasta cerámica (figuras del Niño Jesús, jarras y vasos), etcétera. La valorización de estos objetos tuvo que ver con los materiales con los cuales estaban hechos. En segunda instancia, la puesta en juego tuvo que ver más con sus usos, en tanto que son superficies emocionales más que prácticos. Como plantea Baudrillard (1969), desde un uso cotidiano y ritual se van significando y plasmando formas de vida y relaciones interpersonales. Se vuelven relativos a los sujetos. Muchos objetos se implicaron con formas rituales: Cristos, cerámicas de santos, fotos de bodas y cumpleaños. Otros, tuvieron usos que se fueron significando y valorizando por las relaciones íntimas de las que se volvieron su huella, como una olla en que una madre hacía el café a su familia. Otros, eran las huellas de las relaciones emocionales que vivía una persona, relaciones que continuaban o que se habían fracturado por la muerte, la distancia o los problemas. Muchos, realmente muchos, eran regalos de amigos, familiares y promesas de amor. Como también muchos, realmente muchos, eran

fotografías. En tercera instancia, los objetos tuvieron significación porque hicieron a la persona actualizar y reactivar en el presente una experiencia o flujo de experiencias pasadas, de las cuales son referentes. Cada objeto estaba ligado a una serie de personas como sustrato de un recuerdo. El objeto material significativo es aquel que condensa y activa la capacidad de producción de una serie de relatos relativos al pasado y a las maneras en que se le provee sentido en el presente. Estos actos materiales de recuerdo que son estos objetos no sólo de dolor, también cargan muchos la experiencia de alegría con alguien que ya se fue o aquel momento en que se pasó tan bien. Y el desgarró espaciotemporal, que concentra la energía de memoria en el objeto, no es producto necesario de la violencia. En algunos casos, como el pantalón que Tuñeco usaba el día que lo mataron y que fue recogido y conservado por sus amigas, el objeto concentra la manifestación de esa violencia. Más aún, la gran mayoría de objetos, no narraban la violencia o experiencia de terror de aquellos por los cuales el objeto se hacía relativo y ya se había separado. Sino, como condición para su significación cultural, les narraban a ellos como constatación de transmisiones melancólicas. Por otro lado, no todo desgarró espaciotemporal de los objetos a sus personas son producto de la violencia. Son también producto de las oportunidades y organizaciones de la vida que se produjo en el Barrio: el recuerdo del familiar que se fue con droga a los Estados Unidos y lo encarcelaron; de la doña del Barrio que coronó en Nueva York y se hizo una gran figura en el mercado de drogas; de la fiesta de los amigos que se mudaron de Barrio; de las comidas que un vecino preparaba; las fiestas y los regalos amorosos, etcétera.

El agenciamiento de los objetos no podía suceder sin personas de Barrio Antioquia en este caso, pues es la manera en que el objeto generaba pasado en el presente, y era por medio del acto de relatar, un relato que fuese importante para la forma de vida de la persona y también del Barrio. Allí radicó el criterio de selección para el proyecto. Y, por lo tanto, también su significación artística. Además, también fue la condición para la organización secuencial de los relatos, las entonaciones con las cuales se contarán y el montaje escénico de los objetos. Los grupos sociales disputan los sentidos de pasado y cómo se constituyen al ser comunidad en tanto hacen parte de la misma construcción. Uno de los actos de significación más importante de *La Piel de la Memoria* es que construyó un marco semántico por medio del Bus-Museo y sus recorridos, en los que se compartió la superficie de objetos y la memoria, haciéndola común, donde el llamado de atención a un caso o situación, u objeto relativo, constituyó un asunto que por un instante debió de ser privativo de algunos para ser reconocido por otros. Inevitablemente, este tipo de activación de los objetos abre la discusión acerca de las culpas, las distancias, los afectos reactivos, las complicidades, las responsabilidades y los juicios morales entre personas. Es por ello que el agenciamiento artístico de los objetos, vuelto acontecimiento colectivo, requería de mediación y espacios de reflexión. Y esto no consistía en desactivar las rencillas. Sino en encargarse de los diálogos, las reflexiones y las

imputaciones como de las reverberaciones corporales desenfadadas, como los llantos y las incomodidades.

Todos los entrevistados recuerdan que la consigna de identificación de los objetos era el dolor, lo que implicaba que cada objeto emergía en tanto la capacidad de narrarse como experiencia de dolor. Objeto y relato son performatividades interconectadas para la elaboración del duelo en *La Piel de la Memoria*. Se confiaba que relatar, la capacidad de dar una forma por medio de la enunciación del pasado en el presente, al dar cuenta de un objeto, era una manera de elaborar colectivamente las transiciones melancólicas. Este mecanismo nace de la cura por la palabra del psicoanálisis, donde el proceso de darle forma al pasado al hacerlo comprensible en un relato para un otro que escucha, permite dar cuenta de las impresiones, opiniones y juicios que en un momento cargaron afectivamente la circunstancia y que ahora pueden replantearse (Rajchman, 2001). Aquí, la experimentación artística implicaba que el mediador de estos relatos no fuese una autoridad disciplinaria, sino un vecino como par en relación a un objeto marcado afectivamente. Es decir, se buscaba promover relaciones empático—simpáticas entre vecinos cuando uno insistía a un otro, reconocido como cercano del Barrio, para que encontrara un objeto y lo narrara, y que así le otorgara al objeto y al relato esa misma relación empático—simpática. Para ello se capacitó con tanta insistencia al Grupo Dinamizador. No sólo para empoderarlos como líderes y para colaborar en las iniciativas, sino para que también fueran capaces de manejar una escucha al mundo y la sensación de estar presente cuando se pedía que se otorgara.

Esto no fue fácil. Las emociones, aunque experiencias sublimes de la condición humana, no son del todo idílicas. El conjunto de identificaciones a los que se enfrentó el Grupo Dinamizador fue tortuoso. No sólo por la presión de tiempos del proyecto a la hora de insistir en la recolección; también porque estuvieron días recorriendo y escuchando relatos de dolor, habitando el dolor de los otros. Esto genera indignación, rabia y desesperación. Rechazo, inseguridad. Sandra y Luz Adriana recuerdan que se sintieron muy cargadas emocionalmente. Les costó ir puerta a puerta (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Luz Adriana Arcila y Sandra Zapata), buscando objetos importantes y ganándose la confianza para el préstamo de los objetos y relatos. Los relatos no eran fáciles de digerir. Me interesa esa palabra: se hacía un nudo en el estómago muy parecido a una dolencia digestiva. Lloraron en varias ocasiones. Me contaron que los ejercicios del taller las prepararon bien para estas situaciones. Tener un formato de entrevista y una técnica de registro de objetos mediaba la compenetración y permitía generar una distancia sobre la situación de la persona entrevistada.

Las técnicas etnográficas de la entrevista y la observación participante parten de asumir al investigador como un extraño que negocia sus emociones y afectos para dejar lo más claro posible el lugar del sujeto investigado en sus enunciaciones. Etnógrafos del afecto, como Pablo A. Barro Costa (2013), han dado cuenta que esta separación entre investigado e

investigador es una construcción retórica bajo las expectativas académicas de objetividad. Más aún: lo que sucede es que la propia afectividad del investigador se confunde, se organiza, se contamina junto con la del investigado. Generan un flujo afectivo, que en términos de Suely Rolnik, podemos denominar vulnerabilidad (2006a y 2006b). Como se planteó en la Zona de Conjeturas, en el estado de vulnerabilidad la capacidad de recepción del estímulo del mundo y la capacidad de respuesta ante él no está mediada, sino que sucede una dislocación en los repertorios de seguridad de la persona. Al hacerse la persona vulnerable a las fuerzas del mundo, puede ser afectado corporalmente por la circunstancia de aquel con el que conversa, y así las trabas psicológicas y sociales, los límites que dispone la persona para tomar distancia sobre la circunstancia y la situación del otro, se difuminan, así se hace aprehensible lo que Riaño insiste en denominar como *truncado*. Aquel que entrevista preguntando por los objetos se constata corporalmente de este bloqueo emocional que habita su vecino. Para Breithaupt (2011), estas difuminaciones de las trabas afectivas son posibles por la experiencia empático—simpática. Para este autor, la entrega al flujo afectivo del otro disloca la propia seguridad del yo, su estabilidad, lo que implica un esfuerzo por recuperarse a sí mismo, lo que él denomina tomar posición. Para Rolnik (2006b), este proceso implica una reconfiguración de la cartografía personal, ética y política que define a cada *sí mismo*. Precisamente en esta vulnerabilidad entre mediadores y pobladores consistía el experimento artístico. Implicaba separarlo de una intervención disciplinaria desde las técnicas del trabajo social y la psicología social, que generan mecanismos de administración profesional de las relaciones empático—simpáticas, y jugar, con los riesgos sociales que implican, a que los pobladores los ejecutaran entre ellos. Al fin de cuentas, aunque no fueron realizadas en un *tableux vivant* controlados por la artista, las relaciones cara a cara que le interesan a Lacy sucedieron.<sup>130</sup> En la instalación del Bus—Museo, previa clasificación y organización por códigos de los objetos y relatos en la sede de Presencia Colombo Suiza, se trató de organizar los objetos a partir de los referentes de los relatos de los entrevistadores sobre su experiencia recolectada. No sólo de la información plasmada en los formatos de entrevista que se generaron. Se promovieron conversaciones entre el Grupo Dinamizador y los gestores donde las opiniones acerca de los objetos, las contaminaciones emocionales ya incorporadas, se tomaban en cuenta para su posterior montaje. Se organizaron a partir de dar forma a un flujo de emociones (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Cesar Elioth Ethan).

---

<sup>130</sup> Lacy no era ajena a esta experimentación. En el proyecto *Evelina and I: Crime, Quilts and Art* (1975-1980), co-creado por Lacy y Evalina Newman, experimentaron una relación entre amistosa y artística, en la que entre las dos narraban las implicaciones emocionales y de memoria que a cada una de ellas le tocaba de los objetos de una como de la otra. Evalina era una activista afroamericana, adulta mayor, que murió terminando el proyecto en 1980, a la que Lacy admiraba. Una y otra se compenetraron por medio de los objetos y las experiencias narradas de una y la otra. Juntas hicieron varias instalaciones y fotografías. Para revisar el proyecto ver: <http://www.suzannelacy.com/evalina-and-i-crime-quilts-and-art/>

Quisiera revisar a los objetos mnemotécnicos como si fueran objetos relacionales,<sup>131</sup> en los términos que Lygia Clark y Suely Rolnik los comprenden (2006 y 2006a), esto para dar cuenta de las potencialidades sobre las transacciones afectivas que se aplican en el marco de *La Piel de la Memoria*. Me interesa particularmente esta comparación, que bien si puede parecer inusitada, por un argumento: de maneras muy diferentes y acerca de memorias diferentes, en estas dos iniciativas se produce la memoria por medio del contacto, la caricia. Son tratos afectivos de la memoria. Aunque los objetos de *La Piel de la Memoria* específicamente no se disponen sobre la piel de los pobladores, todas las indicaciones —incluido el título— refieren a que estos “hicieron contacto” con el cuerpo. Un asunto importante, micropolíticamente hablando, es que el tipo de incidencia que este proyecto manifestó tiene que ver con la producción corporal de herida pública, sus sensaciones y sus representaciones en tránsito truncado que se presenta entre los pobladores. *La Piel de la Memoria* es un acto profundamente corporal. Incluso una de sus más importantes reacciones es en la piel.

Si bien los objetos relacionales y los objetos de memoria no son los mismos objetos, tienen condiciones materiales y de potenciación artística muy diferentes, pero performan, se movilizan, de maneras similares. Son relacionales objetos en el sentido en que su disposición ante los cuerpos produce una serie inusitada de relaciones con el mundo de los otros que no hubiera sido posible antes, incluso después, del performance. Procuero ahora hacer una comparación para acentuar las potencialidades afectivas en los objetos de *La Piel de la Memoria* con otro ejercicio de transacción afectiva. Tratar de responder al ¿cómo estos objetos hacen sentir?

Los objetos relacionales de Lygia Clark son pasajeros y transitorios, imposibles de asignarles una forma fija y estable. Están hechos de plásticos, piedras, aire y agua. Toman forma según se les manipule. Luchan por la fetichización en exposiciones de arte, no son esculturas; aunque los manufactura la artista, promueven usos en las manifestaciones poéticas de la sensibilidad del cuerpo en marcos terapéuticos específicos de la labor de Lygia Clark con cada uno de sus pacientes en el ámbito de la sesión privada (Fabiao, 2006). Se disponen sobre el cuerpo del paciente. No se usan de manera aislada. Son objetos para potencializar dinámicas perceptivas íntimas en el consultorio de la artista. De esto trata este performance. Y allí radica su apertura artística. Estos objetos son connotados en las terapéuticas de múltiples maneras gracias a las condiciones del cuerpo vibrátil que se enfrenta a ellos. O sea, que en el momento en que el paciente se compenetra con alguno de estos objetos se permite manifestar aquellas dinámicas afectivas y emocionales que había truncado, y se produce una nueva situación ante

---

<sup>131</sup> Los objetos relacionales, creados con bolsas de plástico, agua, tierra, piedras, colchas y conchas de mar, fueron realizados por Lygia Clark para ser usados en la experimentación artística y terapéutica de la *Estructuración del Self* (1979-1988). Estos objetos podían ser destruidos en el proceso de la sesión de terapia entre el paciente y la artista. No eran fijos o estables. Para ver la descripción de Suely Rolnik de este proceso: <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es/print>

el mundo. Por lo tanto, para los objetos relacionales de Lygia Clark, su contexto procesual produce su connotación al ser manipulados. Sólo así generan las compensaciones necesarias.

Los objetos mnemotécnicos, los objetos prestados para *La Piel de la Memoria*, en cambio, son únicos y potenciados por el uso bajo el marco de una disposición para la memoria que surge de la etnografía, el proyecto, los talleres y la planeación del acontecimiento artístico. Este es su performance. Son excepcionales. Necesitan una forma fija y estable, ser consecuentes con lo que han hecho parte de vidas sociales más extensas a su materialidad. Estos objetos se potencian en su experimentación museológica (en el Bus-Museo). Promueven usos memoriales personales que se hacen colectivos. Tienen potencialidades cuando están aislados unos de los otros. Pero, juntos se re-potencializan mutuamente en el contexto de Barrio Antioquia y dislocan la condición privativa de su memoria para abrir flujos de contaminación más extensos. Los relatos que producen estos objetos ya no sólo son de aquellos que los poseen, sino también de aquellos que se encuentran con ellos en el Bus-Museo. Han sido designados por sus dueños con el potencial de indicar memoria, activar relato, y potenciar en los cuerpos la narración del pasado. Son la indicación que activa relatos y narrativas de acontecimientos pasados que siguen siendo valorados en su presente. Están específicamente connotados. Y allí radica su posibilidad artística.

Por lo que sus agencias hacen, lo que operan en el mundo, siguiendo a Alfred Gell (1998), rescatan incesantemente empatías narrativas (Breithaupt, 2011). Fuerzan a los espectadores a que compartan las complejidades de adscripción de valor sobre la situación de los objetos por compartir el mismo ecosistema sensible, a tomar posición sobre su lugar personal en la memoria específica de cada objeto y su interpelación con otros objetos en el montaje. En su contexto procesual, el proyecto, devela su connotación al ser contemplados y narrados. Es por ello que los objetos mnemotécnicos deben ser insistentemente contextualizados con sus relatos primigenios para incitar a quien los contempla a participar de su narración. Es por ello que para los agentes del proyecto era obvio que debían participar de los protocolos de exhibición de las galerías y museos. Sólo así generarían las compensaciones necesarias.

Pero no eran objetos como los de Lygia Clark. Había una conexión con memoria personal y memoria histórica (apego por el objeto), que daba cuenta que lo que fluía en el acontecer de la persona era también acontecimiento colectivo del flujo de la vida en el Barrio. En ese sentido, no aportaban compensaciones en la percepción ciega<sup>132</sup> del cuerpo sino que aportaban

---

<sup>132</sup> Suely Rolnik (2006) analiza la terapéutica de Lygia Clark en términos de una percepción ciega, subcortical (2006b). Corporalmente, percibimos el mundo gracias a las potencias fisiológicas de los sentidos (la vista, por ejemplo), más aun la organización de la percepción hace que ciertas informaciones sean comprensibles desde el sistema nervioso consciente, cortical. Son explícitas. Mientras otras informaciones son aprehensibles por el sistema subcortical, o sea son implícitas. Entonces, vemos cosas que no reconocemos como vistas. Sino que alimentan los procesos inconscientes en los que el cuerpo se ubica en el mundo. Son invisibles. Para Rolnik, el trabajo de Lygia Clark elaboraba estas percepciones invisibles y las formas que generaban en la vida íntima. La vida que no nos damos cuenta que habitamos. Por ello lo denomina microsensorial.

compensaciones en el desenvolvimiento afectivo y en la percepción del mundo exterior y explícito (la percepción visible y calificable, y sociológicamente explícita) de lo que acontecía en el mundo de la vida en común. Eran las sensaciones explícitas, pero que se habían privatizado en las personas, al sentirse alguien incapaz de compartir y reconocer el dolor suyo y de los otros. Es por ello que la vida social de los objetos es también corporal. Riaño insiste en que los objetos dispuestos públicamente, prestados y narrados desde la percepción de lo que pasa en la vida, permite generar identificaciones. Es decir que los objetos, aunque de naturalezas materiales y simbólicas diferentes, posibilitaban el *darse cuenta* de los sucesos en su interconexión curatorial dentro el museo que recorrió el Barrio. Esta identificación, más que separar a las personas en una cartografía de adscripciones territoriales de los actores violentos, les hizo dar cuenta de que compartían una cartografía emocional truncada, de que eran parte de la misma complejidad. Siguiendo la idea de objetos mnemotécnicos, Riaño y Lacy los consideran incitadores de narrativas visuales y verbales, y como factores por los cuales la historia, temas, y tipos de gestos se articulan en interacciones colectivas.

Los objetos en *La Piel de la Memoria* podrían entenderse literalmente como “objetos emocionales”, tal como lo entiende Ahmed (2003-2015). Para Ahmed los objetos no se refieren solamente a “cosa” y su uso, sino que son el trato objetivable en relación al sujeto de una serie de elementos (ideas, personas, cosas, procesos, ideologías) en los cuales transitan las emociones. Cuando plateo que se pueden entender literalmente, es que en *La Piel de la Memoria* objeto es directamente referido a una “cosa” en la cual transitan emociones. Lo más irreverente frente al tipo de intervención social que sucedía en Barrio Antioquia no era una iniciativa de orden cultural. *Calles de Cultura* era esa plataforma. Es que una iniciativa cultural atendiera la relación entre cosas, emociones y memoria. Una atención a los flujos afectivos en público que no había sido interpelado de esta manera en las formas de cuidado del Barrio. Ahora bien, las memorias que emergen en esta ligazón emocional son de diverso orden. No son sólo los relatos de lo que pasó. Sino integrados a ellas, también son el tránsito de las sensaciones pasadas y presentes en el flujo de experiencias que en la presencia museográfica de los objetos emergía: el éxito, el amor, el descanso, el extrañar, como también el anhelo, la decepción y la tristeza. Las memorias son organizaciones de pasado en el presente en que se dicen y se sienten cosas acerca de este tiempo.

Es por ello que había que atender con cuidado la manera en que fueron instalados en el museo. La instalación de los objetos en el museo tuvo como reto, dado el tenso clima de conflicto del barrio y el tipo de relatos que estos objetos evocaban, trabajar desde el tratamiento a una cierta representación de sus dueños y a la tenacidad de sus historias: “tuvimos en cuenta también que algunos objetos de los enemigos de algunos miembros del barrio estaban siendo incluidos como objetos en el museo” (Riaño, 2001:6). En la disposición de los objetos había que tener cuidado en no generar una impresión de que el proyecto era

partidario a algunos combos o personas, sino que tuvo que producirse en tanto diversas y polivalentes presencias de agentes en conflicto, como de otros que no hacen parte activa del conflicto pero que lo habitaban. La sensorialidad que activan los objetos también es clasificable en términos de las circunstancias de adscripción al conflicto.

Es interesante que Riaño propusiera el anonimato. En el registro etnográfico que hice del proyecto muchos años después, los gestores de la iniciativa me contaban que las historias que se evocaban por los objetos hacían parte de varios miembros de la comunidad. En ese sentido, aunque se trabajará desde el anonimato, los objetos ya estaban culturalmente connotados, ya que los miembros de la comunidad se reconocían entre ellos y compartían historias personales de fraternidad y de enemistad. Por ello no era difícil que las personas reconocieran los objetos y las interacciones con las historias de otros objetos en la disposición del museo. Además, como muchos eran fotografías pues se reconocía rápidamente de qué relato y vecinos se trataba. Aun así el anonimato tuvo más bien una condición ética y política. Para los gestores del proyecto era claro que el reconocimiento de las historias de un lado o del otro permitiría la identificación. Funcionó como un performance para promover la identificación de manera conjunta, no para que la gente no supiera de quién eran las historias. Sino que fueran los asistentes al Bus-Museo los que identificaran y connotaran, así se producía una serie de interpretaciones y significaciones siempre polivalentes y colectivas que incitaban a diálogos y a la puesta presente de una construcción amplia de pasado. Hacer memoria. En el contexto de la complejidad política y tensa calma que vivía el Barrio, el anonimato permitía una representación en igualdad de condiciones, sin valorar o tomar partido por un grupo entre tantos, en que todos se sentían parte. Creaba una zona neutral. El anonimato, entonces, fue la condición ética del encuentro entre actores en contradicción. Esto permitió múltiples identificaciones, ya que el agente, habitante del barrio, no se sintió enjuiciado ni valorado, positiva o negativamente, ante la representación y producción de la memoria del Barrio. Así, la agencia, la participación activa de los miembros de la comunidad, no implicó en ningún momento censura o denuncia. Sino más bien un espectro de sensaciones y de conexiones que abrieron una red inusitada de posibilidades de encuentro. Al no calificar de antemano un relato u objeto como malo o bueno, al visitante al museo le quedaba la pregunta. Es esa pregunta la que alimenta la reflexión sobre cómo hace parte de la comunidad y cómo hace parte de la memoria colectiva.

¿Qué le pasa a los objetos cuando entran en el museo? Pierden y cambian su uso. Encapsular es una técnica significativa para la construcción de relatos por medio de una operación museológica. Lo que hace a los objetos vueltos arte es su trato, la manera específica en que se presentan en el mundo de Barrio Antioquia de modo extracotidiano. Así, los objetos se convirtieron en la superficie por la cual se construye no sólo el testimonio de lo que les ha pasado en Barrio Antioquia. A la vez, producen una serie de transiciones afectivas



en las que los cuerpos son contaminados por las sensaciones que han llevado al encierro y a la falta de reconocimiento colectivo del dolor. Hacer explícitamente perceptible aquello que tanto esfuerzo de control territorial y de producción de terror había invisibilizado: que se encontraban fragmentados y no podían reconocerse mutuamente.



Imágenes# 25 y 26. Selección de objetos en las casas de los pobladores. Archivo Suzanne Lacy (1998).



Imagen# 27. Organización de objetos por núcleos emocionales en sede de Presencia Colombo Suiza. Archivo Suzanne Lacy (1999).



## Montar, instalar, curar, velar y el museo sagrado de la vida prosaica

Para el espacio público de nuestro museo, el movimiento de lo más más privado, personal e íntimo se develaba en lo público.

Suzanne Lacy y Pilar Riaño. *Conversación para Art Journal* (2006)



Imagen# 28. Suzanne Lacy y Pilar Riaño instalando objetos en el Bus-Museo. Archivo William Álvarez - Comfenalco (1999).



Imagen# 29. Interior de bus. 1998. Archivo Suzanne Lacy (1999).



Imagen# 30. Buses de Medellín de uso público. Archivo Suzanne Lacy (1998).

A finales de junio de 1999 comenzó la instalación del Bus-Museo, no sin tropiezos. La agenda laboral de Lacy y la distancia hacían muy difícil la comunicación con ella. A la fecha del 21 de junio no había enviado los planos de montaje de la instalación. Había mucha presión entre los gestores. No podían tomar decisiones sobre la instalación y Lacy llegaría a Medellín el 11 de julio. Esperaban sus indicaciones. Al final, envió los planos el 23 de junio. Tenían un mes para manufacturarlo. Esto me indica que la concepción del Bus-Museo fue escultórica. La artista diseñaba la escultura, a partir de comprender las interacciones de la forma del proyecto y las interacciones que se buscaba que el Bus-Museo produjese. Se habían pensado opciones para el montaje, como una carpa de circo, un cerramiento de vía pública (Hoyos, 2001a). Más aun, desde la concepción de Lacy y Riaño, estas ideas preveían un museo estático, fijo. Les interesaba que el museo fuera explícitamente performance, que en él ejecutara la memoria: que fuera un cuerpo en el espacio transitorio, temporal y un actante de lo público. El museo debía ir en búsqueda de las personas, no anhelar su visita. Debía sacarlos de sus casas, escuelas y trabajos. La idea del Bus recogía mucha de estas iniciativas. Era un espacio conocido en la cultura popular, por su uso diario en el transporte del Barrio y la decoración entre líneas, colores, materiales de una creatividad local. Los buses eran tal vez los únicos cuerpos mecánicos que podían recorrer y atravesar los límites simbólicos. Además, eran históricos. La gran mayoría de la flota del transporte público de Medellín databa de la década de los cincuenta. Eran prácticos, tenían el espacio suficiente para contener una exhibición y al alrededor de quince personas adentro simultáneamente.

El Bus—Museo fue diseñado partiendo de condiciones prácticas de la forma: debía contener trescientos objetos en dispositivos museológicos de exhibición muy pulcros, que los resguardaran (se pensó que pudieran ser robados); debía ser factible de ser sacralizado, una manera de proveer respeto a los objetos (*dignificarlos*, dicen los documentos) según los protocolos católicos del Barrio; debía ser su propia fuente eléctrica; debía poder tener tanto un área de exhibición como un área de intercambio de experiencias donde sentarse; debía poder recorrer el espacio del Barrio; debía proteger de la lluvia. Creado bajo estas premisas, el Bus

sólo tenía que estacionarse y se instalaba el Museo. Esto era la escultura en movimiento. La escenificación de un juego de diez días de un museo de la memoria.

Se escogió por préstamo el bus del Colegio Calasans de Medellín, de 8.45m de largo x 2.54m de ancho x 1.87m de alto. En él, se instalaron vitrinas de aluminio y vidrio con bombillos que daban la impresión de velas incandescentes: Los objetos se resguardaban como en sarcófagos brillantes, de 0.25m de ancho x 1 m largo x 1.50m de alto, para darle presencia ritual a la magnitud de las pérdidas, pero también para jugar de manera deliberada con las escenas judeo—cristianas que alimentan la fe de muchos pobladores. Se instalaron cinco vitrinas en total, para lo que se tuvieron que remover sus sillas. Se dejaron algunas al frente, al lado del conductor, donde se dispusieron hojas de papel y lápices para la redacción de las cartas. Desde el radio del Bus, se tocaban unas cintas de audio que sonaran en todo el espacio (como las ambientaciones sonoras que producía Lacy para sus *tableaux vivant*) en que se escuchaba música popular, grabaciones de entrevistas de la recolección de objetos y grabaciones de audio de relatos del *Anecdotario*. Las ventanas de la parte trasera del bus, donde iban colocadas las vitrinas, se sellaron para no permitir la mirada desde afuera del bus. Sólo se miraba desde adentro. Como un refugio entre oscuro e iluminado por velas. En estas ventanas blanqueadas se dispusieron mapas de cada una de las seis zonas del Barrio y la ubicación donde iba a estacionarse el Museo.

En 2006, durante una conversación entre Suzanne Lacy y Pilar Riaño para *Art Journal*, comentaron lo siguiente:

Hemos empleado la estrategia de un *museo* como un espacio para la exhibición neutral y no partidista de los recuerdos. Fue elegido para la memoria de museo cuando nuestras discusiones sobre el barrio con la coordinación del equipo llevan a la conclusión de que no había ningún lugar al que los residentes de todos los sectores pudieran ir con seguridad. Un autobús -extraía los colores y en todas partes los autobuses públicos que conectan los barrios de Medellín. Un autobús que se movía de un lugar a otro dentro de la zona y, finalmente, al centro de Medellín, se convirtió en una solución práctica que transgredió territorialidades locales. Este museo de recuerdos sería, por un breve tiempo, el rompimiento del estancamiento de localización, de dolor privatizado, convirtiéndose en un lugar de conmemoración de la comunidad que se vuelve a recrear el pasado del presente en objetos preciados prestados por las familias. Lo nombramos *La piel de la Memoria* para evocar la textura orgánica y física de la memoria, una membrana que sostiene el Barrio dentro de ella (Lacy y Riaño, 2006. Traducción propia).

De manera retrospectiva, Riaño plantea que la estrategia comunicativa y de instalación fue simple. Hoy en día llamaríamos a la estrategia comunicativa de la instalación como curaduría en el ámbito del pensamiento museológico contemporáneo (Padró, 2009). Fue gracias a la instalación que la propuesta de anonimato y confidencialidad se produjo, tal como se produjo una comunicación anónima cuando el Grupo Dinamizador relataba las historias. Analiza Riaño que los objetos fueron ubicados gracias a narrativas visuales que seguían los temas dominantes de los relatos que los objetos evocaban, núcleos emocionales: viajes, pérdidas, amistad, pedidos de vida, relaciones e historias del Barrio. Comenta: “...hay un link entre la

propiedad anónima con el gesto... y la memoria colectiva, sucedía gracias a la interacción entre lo que producían los objetos y un campo rico de significados. Esta fue la relación central que se trabajó en el museo y una de lo que dio cuenta en las dinámicas en la cual la memoria colectiva es construida gracias a campos relacionales de significados plurales, diversos y divergentes, silencio y olvidos” (Riaño, 2001:6).

El guion curatorial implicó una conjugación entre etnografía, historia y arte. Debía ser claro para los visitantes—pobladores que el conjunto de objetos se reunían en núcleos temáticos, pero que, aún dentro de este ámbito, no serían coherentes, sino que emergían contradicciones vivenciales entre ellos. Por ejemplo los objetos de viaje: unos narraban el éxito de *coronar* un viaje de cocaína en los Estados Unidos, mientras otros narraban las duras penas en prisión lejos de casa de los capturados en estos viajes. La disposición fue un asunto de extrema delicadeza. Como cualquier museo que instala su patrimonio. Aunque seleccionados qué objetos correspondían a qué núcleo, también cartografiados según los relatos que manifestaban, no se organizaron bajo valores jerárquicos. Se tuvo en cuenta los pesos, tamaños y algunas condiciones materiales para su cuidado en disposiciones secuenciales de izquierda a derecha. Pero la disposición en el espacio, como me lo comentó Lacy en una conversación informal en el 2012, fue intuitiva. Una experiencia de cada una de ellas sobre los objetos recolectados. Había objetos que no podían estar juntos, pues pertenecían a enemigos declarados del conflicto. Este era la única limitación museográfica.

Riaño y Lacy se encerraron en el Bus—Museo entre el 19 y 21 de julio de 1999 y fueron colocando objeto por objeto en las vitrinas. Se permitieron la impresión de lo que cada disposición expresaba, la cambiaban y la reordenaban. Los peluches fueron amontonados uno encima de otro, apretujados. Los billetes los pegaron en la pared de metal, lo que daba la impresión de que estaban sueltos en el aire. La ropa no se doblaba, sino que se dejaba arrugada pegada contra el vidrio. Las fotos estuvieron siempre erigidas, unas sin marco, otras enmarcadas. Se dejaban algunos centímetros, entre cinco y ocho, para que el objeto tuviera un espacio de contemplación sin interferencia de otro. Había objetos que excedían la vitrina y se les permitió encajarse. A otros, se les ubicó en los límites, al borde, excediendo la capacidad de la vitrina para soportarlos. No se dispusieron cédulas ni fichas técnicas, aunque se hicieron.

A mi modo de ver, este es un tipo de experimentación escénica y museológica, una dimensión enriqueciendo la otra, en los marcos del trabajo social. Se escenificó un museo, se jugó a él, se performó para generar procesos sensibles en los pobladores. Aunque hay instituciones implicadas, las del sector social, no había una institución museística que antecediera el cómo debe ser la práctica. Ésta es recreada, inventada, según el devenir de la forma del proyecto. Como plantearía Suely Rolnik:



No es quizá la mejor manera de plantear el problema de cómo presentar este tipo de propuestas el cuestionar si los museos todavía permiten este tipo de deflagración crítica. A diferencia de lo que pensaba la primera generación de la crítica institucional, no existen regiones de la realidad que sean buenas o malas en una supuesta esencia identitaria o moral que las definiría de una vez por todas. Es necesario desplazar los datos del problema, tal como se ha hecho más recientemente. El foco de la cuestión debe ser ético: hay que rastrear las fuerzas que invisten cada museo y en cada momento de su existencia, desde las fuerzas más poéticas hasta las de neutralización instrumental más indigna. Entre ambos polos, activo y reactivo, se afirma una multiplicidad cambiante de fuerzas, en grados de potencia variados y variables, en un constante reordenamiento de los diagramas de poder. No existen *fórmulas pret-à-porter* con las que se pueda realizar semejante evaluación. Para tal tarea, los artistas, los críticos y los comisarios pueden únicamente contar con las potencias vibrátiles de sus propios cuerpos, para hacerse vulnerables a los nuevos problemas que pulsán en la sensibilidad en cada contexto y en cada momento, procurando traerlos posteriormente hacia lo visible y/o lo decible (Rolnik,2006b:8)



Imagen# 31. Mapas de ubicación del recorrido del Bus-Museo como decoración de ventanas intervenidas. Archivo Suzanne Lacy (1999).



Imagen# 32. Instalación de objetos Bus-Museo. Archivo Suzanne Lacy (1999).



## Preservar y Narrar (II). Los guardias de sala



Imagen# 33. Visita de pobladores del Barrio Antioquia al Bus-Museo, Sandra Zapata como guía en turno. Archivo Suzanne Lacy (1999).

El Grupo Dinamizador no terminó su tarea con la instalación. Con la apertura del Bus—Museo el 21 de julio de 1999, comenzó una etapa de trabajo muy delicada: ser los guardas, los guías, los relatores, los incitadores de la escritura de las cartas y los cuidadores del Bus—Museo. Cada miembro del Grupo tuvo que encarnar, saberse, y manifestar, de manera anónima, cada uno de los relatos de los objetos. Su deber era contarlos a partir de los postulados éticos descritos. Cada uno de los chicos y chicas del grupo estudió los relatos de los objetos y preparó un comentario para hacerles a los visitantes del museo. Les contaba a las personas de quién era el objeto, el perfil de la persona más no su nombre propio, y el relato que le marcaba ese objeto. “Había gente que era mundialmente conocida” (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Cesar Elioth Ethan), por participar en las noticias acerca del narcotráfico en el país. Se organizaron cuatro grupos, tres simultáneos que iban recibiendo por secciones a los visitantes, y uno que se encargaba de las cartas.

Su deber era transmitir la interacción y el valor que producían la vida del objeto. Potenciar la experiencia del encuentro con los objetos mediante la connotarlo bajo los núcleos de sentido y los relatos que manifestaban. Cesar Elioth fue temeroso: “... eso era como peligroso, pero hacían las conexiones los del barrio. La gente comenzaba a contar sus propios relatos. Contaban su punto de vista de la historia” (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Cesar Elioth Ethan). Aunque se les pidió y preparó para que fueran lo más *objetivos* posible al relatar y guiar, el temor de Cesar Elioth consistía en encontrarse cara a cara con los protagonistas del relato, escuchar sus objeciones, o toparse a algún vinculado a un crimen marcado por la presencia del objeto. Comenta Riaño sobre este proceso: “Los mismos recolectores se comprometieron como los custodios del museo y a la vez su acción consistía en contar las historias a los visitantes que subieran al bus, pero siempre de manera anónima. Su labor fue de escucha pero también de testigos de la fuerza del acto de recordar, de las formas en las que personas desconocidas les confiaron sus historias íntimas, y de los modos en que en el intercambio se reconoce uno a otro, con el dolor o la emoción compartida” (Riaño, 2003:22). El museo se convirtió en una textura emocional promovida por la presencia y el acto de los custodios. Las relaciones empático—simpáticas se experimentaban dentro del Bus—Museo, entre objeto, relato, personas presentes, más los cuerpos emocionales de los visitantes. El reto del Grupo consistía en promover una contemplación activa.

Apropiarse de la historia también fue complicado. Sandra me manifestaba que a veces no se atrevía a contar, porque sabía que el visitante conocía el relato y el objeto y temía que se fracturara emocionalmente, que llorara frente a ella. Luz Adriana, que se manifestaba igual que Sandra, vulnerable a los otros, tomó como táctica darle un tono personal, su tono, al contar el relato. Jenny me comentó que prefirió desapegarse, dar la impresión de que no le importaba y continuar el relato y las preguntas de los visitantes *como si no fuera con ella*. Cesar Elioth me decía que uno podía conocer la historia de un objeto, más aún “ver el objeto en el museo

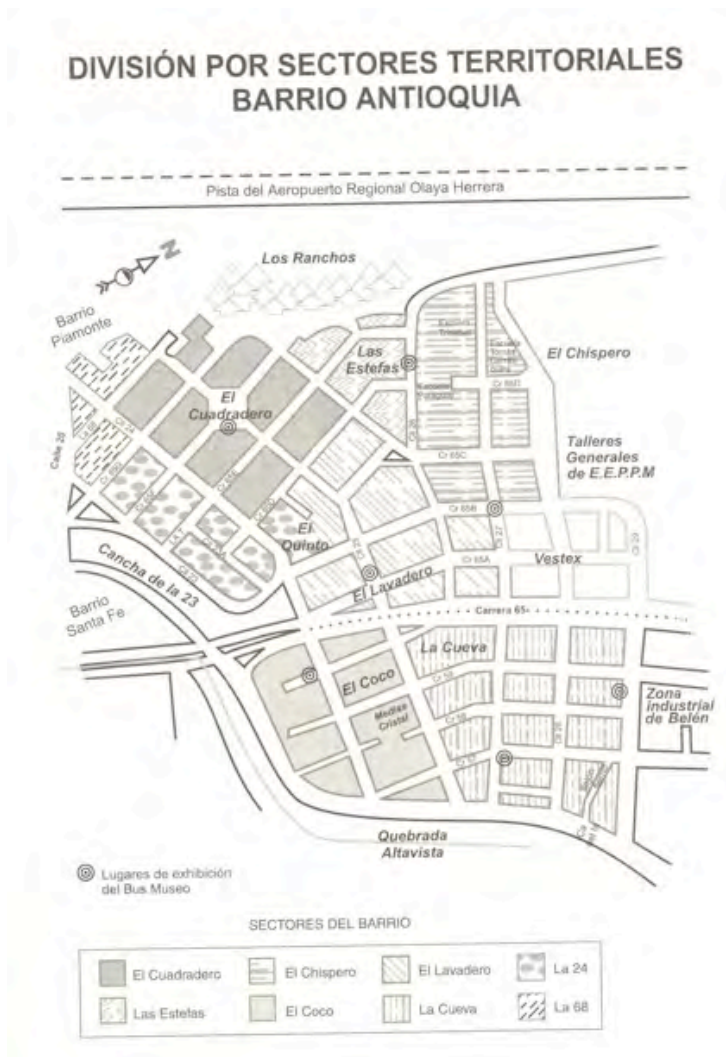


produce otras cosas... Fue de lo más emotivo. La gente salía llorando por los objetos, por las historias. A uno se le lloriqueaban los ojos. Se sentía la tristeza y se sentía la alegría. Voy a hacer una analogía: uno tiene una persona perdida, pero la encuentra, aunque sea en el objeto, hace que descansa en paz ese sentimiento de angustia. Lo sentíamos todos. No recuerdo el objeto de algo de una historia que la involucraba, pero una señora encontró un objeto y echó un suspiro como de descanso. Ella dijo: *estoy tranquila*. La gente salía agradecida, decían “es nuestra historia”. Sobre todo para los jóvenes, ya conocían la historia. Y decían que ése barrio era más allá del conflicto. Veían al barrio desde otro punto de vista. (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Cesar Elioth Ethan).

Los objetos y relatos, encarnados y activados por el Grupo Dinamizador, se manifestaban en su fuerza corporal. En ello consistió la mediación de la visita. La conexión entre un *momentum* de la memoria y el proyecto social está dada en la performatividad: en el poner el cuerpo que hace la memoria, que estimula y que recibe los impulsos reverberantes de esta memoria en una incesante relación en la que se le va dando sentido presente al pasado. De esto han tratado los múltiples museos de la memoria en América Latina, donde la presencia espectacular de los objetos se conecta con la producción de la memoria. En caso de Barrio Antioquia, estos cuerpos presentes actantes fueron los miembros del Grupo Dinamizador.



## Mover (I). Los temores de los recorridos



Imagen# 34. Mapa de los recorridos del Bus-Museo. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999).

El Bus—Museo<sup>133</sup> recorrió el Barrio de manera transversal, iba de un punto a otro cruzando siempre las barreras simbólicas de los sectores. Visitó la zona del Coco, El Cuadrero, El Chispero, la Parroquia, la Cueva y la esquina de la calle 25 con carrera 65, centro neurálgico del Barrio. Como cuerpo escultórico, el movimiento del Bus—Museo no implicaba que estuviera en constante movimiento por el barrio, sino que, considerando ciertos puntos significativos de los sectores del barrio, el Bus iba en su búsqueda y se estacionaba allí durante el horario de visitas y activación (de 12 am a 6 pm, generalmente). Luego se iba. El

<sup>133</sup> En el proyecto *Culture in Action*, en Chicago en 1993, curado por Mary Jane Jacob para Sculpture Chicago, donde Suzane Lacy realiza *Full Circule*, uno de los dispositivos de mediación más importantes, fue un “bus-informante” que recorría diversas zonas de la ciudad visitando proyecto por proyecto.

moveirse del Bus—Museo era más bien una táctica de encuentro con los pobladores y metáfora de unión, en el movimiento de los recuerdos, de que la acción física de los pobladores cruzara los límites. Se desconfiaba. Incitarlos a cruzar los límites daba la impresión de que iba a generar más rencillas y conflictos. Además, a finales de 1998 y comienzos de 1999, la guerra de bandas por el control territorial azotó al Barrio produciendo desconcierto. Había que evitar al máximo que algún conflicto fuera alimentado por el Bus—Museo. En efecto, ello no sucedió.



Imagen# 35. Visitantes del Bus-Museo. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999)

Sólo surgió un inconveniente al inicio de la exhibición. Los jóvenes del sector del Coco no querían dejar que gentes de otros sectores entraran a ver el museo en esta zona. El Coco está a tres cuadras al costado de la carrera 65. Luz Adriana Arcila, que aún vive en esa zona, y que entonces administraba la sede de Presencia ahí, se sentó con ellos a conversar junto con Jorge García. Se tuvo que hablar a fondo con ellos. Sentían que eran como un caballo de Troya: “se nos metieron los del otro bando”, recuerda Luz Adriana. El temor es que pudiera suceder una balacera. Al final los convencieron, y no hubo un sólo crimen. Con el bus, las líneas invisibles desaparecieron por un momento. “El Bus—Museo tenía un horario, y había gente que sólo podía en un horario y eso los hacía cruzar los límites”, recuerda Cesar Elioth. “Hace tanto no venía por acá” decían los pobladores (Gutiérrez, 2013. Entrevista a Cesar Elioth Ethan)



Imagen# 36. Yuri, Sandra y Mima resguardando el Bus-Museo con un amigo. Archivo Suzanne Lacy (1999).



### **Visitar y la kinestesia de lo *arrozudo*. Cuando el museo contamina la memoria del cuerpo**

Es la segunda vez que visito el museo. La primera vez salí sobrecogido, conmovido, estremecido. *Los objetos, las voces, las fotografías palpitan*. Sentir que somos historias, dramas, sentimientos. Todos somos lo mismo y sin embargo estamos tan distantes, tan distintos. Este museo rodante es un homenaje a la comunidad, a la dura convivencia, a los sueños contruidos y por construir.

Comentario escrito al Bus-Museo. 1999. Cursivas mías.

Las pieles son suaves, débiles, porosas y fácilmente moldeable, es posible decir magulladas por la proximidad de los otros... A través de experiencias sensoriales como el dolor llegamos a sentir nuestra piel como una superficie corpórea, como algo que nos mantiene separados de los otros, como algo que "media" la relación entre lo interno y lo externo, o el adentro y el afuera.

Sara Ahmed. *Las políticas culturales de las emociones* (2003-2015; 21-53)

A la pregunta, *¿Qué es estar arrozudo?*, algunos agentes respondieron:

Que la piel se te ponga de gallina. Es algo de lenguaje colombiano. Vuelvo a *La Piel de la Memoria*. Recuerdo la vez que se le puso el nombre al proyecto. Estaba Ángela Velásquez, que era la promotora cultural de la comuna 15, y el ahora difunto William Álvarez, que era el director de la biblioteca de Guayabal, y creo que estaba Fernando Vélez, de Corporación Región, y mi persona. Estábamos que la memoria, la memoria, que la memoria; y entonces, alguien dijo que tenía que ser algo que te ponga arrozudo, que te sensibilice y te ponga los pelos de punta. Y entonces llegamos al tema de *La Piel de la Memoria*. Recuerdo que William había dicho que la memoria tiene piel. Entonces Ángela dijo "eso va por ahí". Y llegamos a *La Piel de la Memoria*.

Conversación con Cesar Elioth Ethan, 2013.

Se le pone la piel de gallina. Por la emoción que genera determinado evento. Le impacta a uno. No sé. No lo logro definir. Es como una experiencia impactante ante lo malo y lo bueno, una sensación.

Conversación con Jorge Humberto García, 2013.

- Cuando a mí me causa, no sé, esa sensación de, de, de dolor. Cuando algo me causa, es que no te lo sabría explicar... como una sensación muy profunda que yo tengo dentro de mí y que me causa que la piel se me *escamosee*. Es una sensación también de alegría. Pero sobretodo de dolor. Uno ve algo que le causa como ese impacto. Es un impacto, de alegría o de dolor. Es que eso depende del ser de cada persona. Porque a mí me puede *escamosear* ver cucarachas... como a mí me puede *escamosear* estar en una fiesta de los 15...

- Si es tan personal, ¿por qué la gran mayoría de personas vinculadas se sintieron arrozudos en el Bus-Museo?

-Porque todo el mundo nos dimos cuenta que había mucho dolor. Y al ver ese dolor tan grande en todo el barrio, pues todo el mundo siente esa *escamoseada* impresionante. Yo pienso que es darse cuenta de ese dolor.

Conversación con Luz Adriana Arcila, 2013.

Cuando uno tiene un sentimiento de alegría o tristeza. O cuando usted siente algo. Yo le voy a decir porque yo lo viví. ¡Cuando yo presentí que a mis hijos les había pasado algo yo sentí que mi piel hizo como así! como si la piel se me volviera de gallina. Para mí eso es arrozudo. Es como, mira, se me paran los pelitos, eso dice uno. Es como un presentimiento de dolor y también de alegría. Como cuando usted siente una alegría. Eso dicen que se lo hacen a uno, pero no es uno mismo el que se lo hace. Porque cuando están hablando de algo viscoso, mirá, se le pone a uno la piel de gallina. Cuando hablan de algo de tristeza, se le oprime el corazón. Y si está hablando de algo bonito, mirá que tan lindo, también se le pone de gallina. Cuando usted está en sentimiento, se le pone la piel arrozuda. A mí me pasó una vez con una señora que se subió y vio el objeto. Esa señora se puso a llorar. No lo soporté y me bajé. Es que uno a veces no aguantaba.

Conversación con Sandra Zapata, 2013.

Unas amigas, también me respondieron esto de arrozudo:

David, ponerse arrozudo tiene que ver con frío en una capa muy fina de la piel. La que está justo en la superficie más cerca del aire. En ese contacto con el aire, la piel se pone muy fría y los poros se excitan todos, todos. Eso es ponerse arrozudo.

Conversación con Claudia Torres, 2014.

jajajajjaaja Arrozuda, es cuando alguna emoción o alguna sensación genera el encrispamiento de la piel, cuando los vellitos se levantan, cuando los poros de la piel se esponjan para captar más algo que afecta el cuerpo, es como si la piel se volviera una antena receptora que se esponja a través de los poros y los vellos capilares ante algo que los estimula, el miedo, el amor, el frío... una alteración en la conciencia que se manifiesta en el cuerpo.

Conversación con Carolina Osorio, 2014.





Imagen# 37. Visitantes en el Bus-Museo. Archivo Suzanne Lacy (1999).



Imagen# 38. Visitantes en el Bus-Museo. Archivo Suzanne Lacy (1999)



Imagen# 39. María Teresa Giraldo Ilora mientras cuenta el relato de su experiencia en el Bus-Museo. Archivo Jorge Humberto García-Presencia Colombo Suiza (1999)

El cuerpo vibra. Afectivamente. Incluso, en los afectos ordinarios y negativos. En este fragmento, de manera deliberada, invierto el título de un ensayo de Suely Rolnik sobre Lygia Clark (*Cuando la memoria del cuerpo contamina el Museo*, 2006), como táctica de sentido para dar cuenta de la particular corporalidad kinésica que se produjo en *La Piel de la Memoria*. Como éste título tocó y cómo fue que corporalmente se reaccionó a este cuidado. Cercana, pero diferente. Aquí se desarrolla una sensorialidad, la percepción vidente del cuerpo ante su historia, se toma posición ante ella y se comparten sus emociones. Estoy tratando de rastrear una activación de la memoria de la experiencia, ejercicios corporales que tienen que ver con objetos, particularmente en *La Piel de la Memoria*. Sobre la vulnerabilidad, comenta Lacy:

La noción de la piel como el contenedor de un organismo vivo —los tendones, los vasos, los órganos, las químicas, los fluidos— y que cuando penetras en la piel, el cuerpo es vulnerable, expuesto, revelado. Recuerda la tortura medieval de desollar viva a la gente, una referencia, creo, la más extrema de las exposiciones. Una vez que la piel de la memoria que nos protege forma la barrera entre nosotros y nuestro entorno, y otros se eliminan, la exposición y el dolor son su resultado. Como si el Barrio Antioquia fuera un organismo vivo que cubría con la piel de su memoria todo lo que se interponía entre él y la tremenda pérdida experimentada. Hemos explorado ese territorio entre el individuo-cuerpo y el cuerpo de la totalidad social, el propio Barrio, con su piel calcificada de la memoria. (Lacy en conversación con Riaño, 2006. Traducción propia).

Lacy plantea un desenvolvimiento, una vulnerabilidad del cuerpo social de Barrio Antioquia al penetrar en el dolor que la piel calcificada cubre. Una especie de antropofagia de sí mismo, como si al cruzar el límite de la piel del cuerpo se consumieran a sí mismos. Barrio Antioquia tuvo que atravesar sus más profundos dolores para poder liberar los flujos emocionales y afectivos que su piel contenía por décadas de temor e imposibilidad de reconocimiento propio. Me ha llamado la atención que cada dimensión del proyecto que indagué con los entrevistados tuviera siempre una referencia al llanto, al desgarrar, al nudo en el estómago, a la piel que abre sus poros, a la vellosidad que se convierte en la membrana que experimenta las sensaciones intensas del mundo. El cuerpo social de Barrio Antioquia experimenta la intensidad de sus sensaciones por medio de suturar la herida de la piel, adentrándose a la más extensa de sus exposiciones.

Riaño (2003) sólo describe de manera sucinta a qué se refiere por *arrozudo*. Calificativo usual de los visitantes al Bus—Museo, generalmente acompañado de una expresión de intensidad (¡¡Ah!!, ¡¡Uhh!!, ¡Grrrr!), un temblor corporal o tic nervioso, y la inmediata retirada de la vista al objeto o a la persona por la que *uno* produce la sensación. Para Riaño fue una experiencia sensible ante los objetos, que no profundiza en sus implicaciones corporales. La movilización afectiva de la experiencia de la memoria en el cuerpo siempre fue una intención del proyecto. Una intención invisible hasta que se tuvo que nombrar a finales de 1998 como *La Piel de la Memoria*.

¿Qué es *arrozudo*? Todos a los que les he preguntado, divagan. Lo único que tienen en común es que es un estado corporal difícil de clasificar, por experiencia de frío—calor, por una experiencia emocional impactante (dolor, alegría), por una percepción sutil (una caricia), o una percepción agresiva (vértigo o terror). En español más extenso, *arrozudo* es sinónimo de piel de gallina. No hay palabras exactas para explicarlo. El cuerpo lo vive. Lo sabemos. Cuando tratamos de explicar que es lo que le pasa al cuerpo cuando los poros de la piel se activan, los vellos capilares se vuelven extremadamente sensibles y a la piel se le pasa un corrientazo, damos símiles. “Es como sí...” es la respuesta habitual. Hay un desplazamiento de la posibilidad de narrar la sensación a una connotación por equivalencia del sentido provisto a la experiencia. Incluso *arrozudo*, como si pasaran granos de arroz por la piel, y piel de gallina, como si los poros de la piel se abrieran al punto de parecer cuero de gallina, son también símiles. Todos los intentos de clarificar o clasificar la sensación fallan fuera de contexto, narrarlo o producirlo como enunciación implica un desplazamiento.

La sensación existe como experiencia corporal instantánea y es la concepción personal de la experiencia del momento en el que surge, las emociones que damos cuenta que producen, las que las marcan un esfuerzo narrativo por explicarlo. Cada vez que pregunto por *arrozudo*, me responden, en primera persona, como si fuera el amor, el sexo, un orgasmo, el miedo, la pérdida de un hijo, terror, el frío, y así sucesivamente. ¿Qué tienen en común todas estas experiencias? Que las experimentamos corporalmente en un flujo circunstancial y proveemos sentido en la vida. Y es el sentido de la circunstancia el que opera como calificativo. Lo *arrozudo* tiene sentido no en sí mismo, sino desplazado al sentido provisto para la circunstancia por parte de la persona, debido a que la *arrozudez* es pura reacción corporal en estado de vulnerabilidad. Más aún, la sensación en sí misma queda en un ambiguo sopesado por el sentido. Es un incierto sí se toma sin contexto de la narración de la experiencia. Es cuando el cuerpo sorprende a la persona. El puro acontecer de la experiencia del cuerpo se desplaza de lo que la persona da cuenta y es producido por una circunstancia que necesita ser explicada.

Lo *arrozudo*, como experiencia sensorial, es kinestesia (Foster, 2011). En sentido fisiológico, los centros nerviosos de nuestros cuerpos perciben sensaciones autoproducidas o incitadas por un mecanismo externo. No es que la imagen te haga *arrozudo*, es que uno se hace *arrozudo* ante la imagen. La conformación de la imagen activa en el cuerpo experiencias sensoriales ya cartografiadas, ya sea aprendidas, experimentadas, heredadas o, como plantea Rolnik (2013), configuradas en el inconsciente colonial. Cuando se activan estas cartografías, generamos reacciones corporales como respuesta, a la vez que emocionales y musculares, corticales y subcorticales, muchas veces involuntarias. La piel se convierte en una antena receptora de las transformaciones súbitas del ambiente climático y afectivo para compensar una frágil estabilidad ecosistémica. Fragilidad, pues no reconocemos con seguridad qué nos



dispone a la producción de la sensación. Nos hacemos vulnerables. En este momento damos cuenta kinestésica de la sensación, percibimos la sensación del movimiento corporal, tanto introspectiva, propiocepción, como extrospectiva. El cuerpo produce y recibe incitaciones e impulsos de movimiento autogenerados e incitados, física como afectivamente. En este sentido, la sensación de lo *arrozudo* no puede separarse de su producción fisiológica y afectiva. Son los sentidos circunstanciales en los que, desde el cuerpo, sorprenden a la persona los que producen la sensación y los esfuerzos de saber *¿qué me está pasando?* Así, lo *arrozudo* es cultural. Aunque es una sensación profunda, su producción tiene que ver con las interacciones cuerpo—cuerpos o cuerpo—imágenes en marcos de comportamientos y expresiones sociales configuradas o experimentadas (experimentales).

Aunque no nombrado de manera explícita o argumentativa, la producción de *arrozudez* hace parte de los entendidos del proyecto artístico. El arte produce sensaciones, escribía en el 2001 Mauricio Hoyos. La adscripción de *La Piel de la Memoria* como título del proceso, sin disputa alguna entre los gestores, lo confirma. Producir la experiencia de la memoria por medio de la *arrozudez* de la piel. Fue una intuición. La *arrozudez* es el mecanismo sensorial fundamental de la forma de *La Piel de la Memoria*. Desde los objetos mnemotécnicos (que activaban las experiencias pasadas), la selección de los objetos significativos (que anclaban autorreconocimientos), la sacralización de los objetos (que los promovían como dignificados y como si tuvieran suma importancia), la mediación por medio de relatos (que activaban implicaciones personales ante un objeto extraño), fueron todas performatividades, en el contexto de Barrio Antioquia, productoras de *arrozudez*, y por esta vía, de relaciones empático—simpáticas, para desembocar en la compasión.

La escenificación de Bus—Museo contaminó, activó y removió la memoria del cuerpo. La *arrozudez* producida insistió en movilizar las formas privativas e íntimas de elaboración del pasado, dándole una plataforma pública de manifestación y contradicción. A diferencia de las activaciones que Rolnik ha realizado sobre el obrar de Lygia Clark, donde los objetos y la experiencias íntimas e invisibles de aquellos que trabajaron *La Estructuración del Self* toma sistema de representación museológica como un virus cultural (por medio de exposiciones y vídeos testimoniales), en *La Piel de la Memoria* se ponía en “jaque”, dentro de un contexto específico y concreto de relaciones sociales interconectadas, el hecho de habitar el Barrio y la violencia. Este es el enfrentamiento de cada cual con lo que la memoria y la emoción integrada al objeto disponía en movimiento. La punzada que producía sobre el cuerpo. La capacidad de reconocer que el objeto del otro también me puede poseer.

La intimidad de *La Piel de la Memoria* tomaba un escenario público, pero no cualquiera, sino uno propio de los implicados. Este museo tiene que ver con ellos en el momento en que estuvieron juntos en 1999. Es por ello que en las posteriores activaciones del proyecto, en el Encuentro de Medellín del 2011, se siente un tono documental: representemos lo que ya pasó

y de qué sirvió, antes que una actualización e implicación por extensión con nuevos públicos. Como me dijo Riaño: “eso se quedó allá en el Barrio” (Gutiérrez, 2015. Entrevista a Pilar Riaño). Da la impresión que la forma del proyecto, la producción de *arrozudez*, tiene que ver con una serie de comprensiones específicas en una temporalidad y localización concreta, donde se vivía de ciertas maneras. La forma artística responde a esas formas-de-vida.

Según los registros del libro de visitantes del Bus—Museo, la experiencia, aunque dolorosa, fue apreciada en términos muy positivos. Según Cesar Elioth, Jenny y Luz Adriana, pocas personas se quejaron o se negaron a subir. Cuando eso pasó fue porque les dolía mucho o porque algún enemigo estaba dentro del Bus—Museo. La visita promedio duró 40 minutos. Bastante tiempo para visitar un Bus. Aunque pequeño, la gente se *encarretaba*, recuerda Cesar Elioth, se entusiasmaba a tal punto que perdían la noción del tiempo. Muchas personas, recuerda Jenny, regresaban y visitaban el Bus—Museo varias veces. Leí varias veces en los registros que la experiencia del Bus—Museo fue conmovedora.

¿Qué puede causar esta conmoción? ¿Se puede leer esta conmoción como compasión? Como plantearía Rolnik (2006a:7): “¿Cómo transmitir una obra [o un obrar] que no es [del todo] visible, ya que se realiza en la temporalidad de los efectos de la relación que cada persona establece con los objetos que la componen y con el contexto establecido por su dispositivo?”. Para los agentes de *La Piel de la Memoria* consistió en promover la experiencia dialógica de experimentación del propio cuerpo adolorido y compartido, penetrar en él, tal vez hasta la fecha, en su más larga exposición. Así, como diría Lygia Clark: “Aportar satisfacciones reales de las que el individuo se sentía frustrado” (citado por Rolnik, 2006). Entonces, “recibir el retorno de sus reverberaciones en el cuerpo de otro que se interesó en oír las. De hecho, este tipo de acción reparadora tendría el poder de cicatrizar las heridas afectivas o, por lo menos, de contener su infección para evitar que ésta llegue a contaminar toda la vibratibilidad del cuerpo. Es esto lo que constituiría las condiciones de posibilidad para reactivar la imaginación creadora” (Rolnik, 2006).

La *arrozudez* también es una posición frente al dolor de la herida. Una manera de acariciar. De genera impresiones por medio del mecanismo de exhibición. Plantea S.Ahmed:

...La impresión de una superficie es un efecto de dichas intensificaciones del sentimiento. Me percaté de que mi cuerpo tiene una superficie [la piel] sólo cuando siento un malestar... que se transforma en dolor mediante un acto de lectura y reconocimiento ("!duele!") que también es un juicio ("!esto es malo!"). El reconocimiento de que una sensación dolorosa (desde "duele" a "esto es malo", a "aléjate") también involucra la reconstrucción del espacio corporal, como la reorientación de la relación corporal con aquello a lo que se atribuye ser la causa del dolor... Los cuerpos y los mundos se materializan y toman forma, o se produce el efecto de frontera, superficie y permanencia, a través de la intensificación de las sensaciones de dolor. Decir que los sentimientos son cruciales para la formación de superficies y fronteras es sugerir que lo que "hace" a esas fronteras también las deshace. En otras palabras, lo que nos separa de otros también nos conecta con otros. Esta paradoja está clara si pensamos en la superficie misma de la piel, aquello que parece contenernos y, a la vez, como el lugar en el que los otros dejan una *impresión* en nosotros. Esta función contradictoria de la piel comienza a tener sentido si desaprendemos la suposición de que la piel está simplemente ya ahí, y comenzamos a pensar en

ella como en una superficie que se siente sólo cuando está siendo "impresionada", en los encuentros que tenemos con otros. (Ahmed, 2003-2015:54).

*La Piel de la Memoria* buscó impresionar la piel de Barrio Antioquia. Si las performatividades fueron intensificadas, también lo fueron sus producciones corporales. El dolor fue intensificado, extendido. Se encontraba privatizado, "truncado", y encubierto para no ser llorado en público, y así se manejaba de formas muy personales. Al intensificarse la performatividad, también se intensifican los dolores ya que se desbordan los ámbitos privativos en los que se encontraba entumido. De esta manera el dolor también empieza a moverse entre los demás. Se "socializa". Así se deshacen las fronteras que impedían esa movilización. De hecho, las fronteras simbólicas de los combos momentáneamente se movieron. El dolor se reposiciona en sus huellas y sus entendidos en la medida en que se consideran otras sensaciones en tanto la causa sobre la cual fue producido. Las impresiones también son re-interpretaciones de las situaciones de vida y de las heridas.

La experiencia de lo truncado y entumido de las emociones en Barrio Antioquia no sólo se debe al temor de su manifestación según las coordenadas del conflicto. También tiene que ver con las condiciones por las cuales el dolor se siente. Éste se vive como un "regresar al cuerpo". Para S.Ahmed, "Las experiencias de disfunción, como el dolor, se viven como un regresar al cuerpo, un volverse presente de la conciencia de lo que se ha vuelto ausente" (2003-2015; 56). Este dolor "lleva a un *encerrarse en sí mismo* mientras el placer, a un abrir el cuerpo hacia otro... El proceso de encerramiento produce una reformación de las superficies corporales mientras que el de apertura produce tener una extensión de los procesos corporales. Pero también el proceso encerramiento es de *moverse hacia el cuerpo y buscar alejarse del dolor*" (2003-2015; 57-58). Cuando nos duele, volvemos al cuerpo. Este cuerpo no es sólo nuestra fisiología, sino también es retornar a "nuestro cuerpo social". Enfrentar el dolor nos lleva a reconectarnos con el cuerpo de las relaciones afectivas y de confianza para "alejarnos del dolor". Este proceso no es que remedie el dolor, sino que el alejamiento del dolor configura una proyección acerca de sus causas que en "nuestro cuerpo social" podemos elaborar. Podemos construir juicios críticos al respecto cuando éste es mediado. Y es en esta elaboración de la sensación que la misma configuración de nuestro cuerpo cambia. Se impresiona.

La manifestación temerosa o truncada del dolor en Barrio Antioquia no correspondía solamente a las represalias y al miedo de ser agredido. Correspondía también a que el Barrio no había sido configurado como "nuestro cuerpo social" en el que elaboramos las proyecciones del dolor, sus consecuencias y sus imputaciones. El *combo*, como organización filial, constituye en cuerpo social al cual volver para "alejarse del dolor". Aquellos miembros vuelven al *combo* para elaborar el dolor. Además que no es sólo un dolor de uno, sino que es un dolor del cuerpo social que les constituye. Aunque sea un organismo de las agresiones y la

violencia, también es un organismo de supervivencias y solidaridades. Las incesantes espirales de violencia que nombraba William Álvarez (2006), podrían entenderse, como reacciones para “alejarse del dolor” del asesinato del *parcero*. Produciendo la imputación, otro crimen y otro dolor pero en el cuerpo del “otro”. En tanto, en el régimen mismo de la violencia, control territorial y negocios ilegales, también hay tránsitos afectivos. Es por ello que *La Piel de la Memoria*, en medio de un trabajo inter-pares, insistió en la construcción de Barrio Antioquia como “nuestro cuerpo colectivo”. Por tanto en el organismo en que nos encargamos de las proyecciones y consecuencias del dolor. Un organismo que se hace parte de muchas partes, incluso partes que no quieren hacerle parte. Por tanto, vive tensionándose a sí misma. Pero así, cuidándose. Superando la “fetichización de la herida”, la disposición pública del dolor permitió que Barrio Antioquia mostrará las heridas de todos como su autobiografía<sup>134</sup>. Las heridas son la vida corporal de la historia de dolor (Ahmed, 2003-2015; 68). Un cuerpo que buscaba ser Barrio Antioquia.



## Responder escribiendo. Las cartas

El acto de escribir cartas y registrar el libro de visitantes del museo son nuevas maneras de expresión y fueron elementos centrales de esta pedagogía cívica colectiva. Escribir y enviar las cartas a otros es un acto relacional sobre el cual el lenguaje escrito activa una visualización del futuro y de posibles reflexiones sobre el pasado... Este tipo de procesos se anclan en herramientas visuales, experimentales, dialógicas y escritas para soportar una mirada de comunidad y de proceso de reconciliación como actos colectivos de alfabetización.

Pilar Riaño. *Encounters with Memory and Mourning* (2004:11. Traducción propia).

La segunda parte del proyecto buscaba superar la sospecha y hostilidad entre los vecinos del barrio y crear un canal expresivo para pensar en el futuro.

Pilar Riaño. *Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias* (2003:10)

---

<sup>134</sup> Jay Prosser en su útil ensayo *Skin Memories* (2001), habla que la autobiografía se construye en la piel de diversas maneras. Dependiendo de lo que configure el cuerpo y a quienes incluya y a quienes no. Un cuerpo colectivo tendría pues su autobiografía, sus heridas y sus cicatrices, que narran sus afectos, encuentros y rechazos. Este ensayo no sólo coincide con *La Piel de la Memoria* en el título y cercanía de fechas. Sino que llega a comprender la “herida” como sustrato de una narración significativa en los tránsitos afectivos y psíquicos de las personas y los grupos sociales.



Imágenes 40, 41 y 42. Escrituras de cartas como respuesta a la instalación de Bus-Museo y solicitud de deseos al Barrio. Imágenes tomadas del archivo audiovisual Jorge Humberto García-Presencia Colombo Suiza (1999).

El ejercicio de las cartas es bastante sugestivo. Para Lacy, como constitutivo de sus acciones, es importante recibir un *feedback* de aquellos miembros del contexto, el caso o la comunidad, acerca del acto que se desenvuelve. Pero sobretodo es muy importante que en sus performances suceda una conversación entre los que habitan la problemática social, en este caso los pobladores. Por ello insistió en una respuesta de los visitantes por medio de cartas anónimas. Comparto con Riaño que la posibilidad de la escritura elabora la experiencia acaecida en la visita y la promesa de entrega a un vecino extiende su reverberación. Más aún, cuando leí algunas de ellas, escritas a mano en papel blanco, con mensajes como los que comienzan este capítulo, tuve confusiones. Aunque las sentí francas, un mensaje que surge de la reflexión de haber visitado una textura emocional tan compleja como el Bus—Museo, también las sentí con muy buena voluntad. Me sorprendía que en un barrio con tales conflictos armados, hostilidades, resentimientos, odios, tensiones territoriales y crímenes, tanta gente pensara tan buenos deseos para los otros.

Pregunté por esto. Luz Adriana me confirmó una intuición. En las cartas no se pidió que se comentara la experiencia personal del Bus—Museo, sino que tenía una solicitud clara: escribir un deseo positivo del futuro del Barrio. En el ejercicio de las cartas se construye la noción de futuro de un proyecto concentrado en el pasado y en el presente. No cualquier futuro, sino una

temporalidad de anhelo de vida mejor que un poblador desea para sí y para los suyos, y que se manifiesta a otro poblador desconocido de manera anónima. Es un acto de esperanza y de compasión. ¿Será manipuladora esta consigna en un ambiente con tanta hostilidad irresuelta? ¿No habría que insistir más en solucionar los conflictos antes de ponerse a soñar un futuro de paz? ¿Será una manera de hacer encarnar valores de convivencia y paz, preconcebidos como valores ciudadanos en las narrativas redentoras, en la expectativa de futuro? No, no lo fue. Fue una manera en que se producía constatación de que los pobladores, aunque imbricados en lógicas de venganza, pueden imaginar realidades de vida mejor. Condición vital para encargarse de las contradicciones presentes y por venir.

Sarah Ahmed (2004-2015) analiza la esperanza como forma discursiva. En ella se reconfiguran las expectativas de presente y se ponen en tramas temporales donde a las acciones presentes se les dispone de un futuro deseado. Como plantean Povinelli (2011), Rolnik y Guattari (2006), el deseo es productor de realidades posibles. Al insistir, van produciendo sus condiciones de posibilidad. ¿Por qué anhelar una vida sin terror es importante y por qué debe ser comunicado a los otros? Porque deja huellas y reconocimientos de que otros también lo anhelan. Dispone a las acciones presentes la consigna de hacerlo posible. La esperanza no es ausente de contradicción. Incluso, es la contradicción primordial de una vida que está dolorosamente condenada a hacer posible su felicidad (Agamben, 1996). A mi modo de ver, es más productivo performar, desenvolver, la esperanza a no hacerla en un contexto de hostilidad. O a proyectarla a un cierto futuro incierto donde la paz se anhela como un hecho fáctico. Es más productivo saber que otros te la desean, a que te sientas separado de la participación de los otros en los problemas que habitas. Es hacer el futuro algo que ya sucede porque se siente. Antes que, en efecto, suceda como hecho.

Es claro que la buena voluntad es problemática, tal como se analizó en la Zona de Conjeturas. Reproduce los valores construidos para sí mismos como condición de dignidad del otro, a veces sin tomarle en cuenta. Siempre es complicado que otros, aunque sean los cercanos que te aman, definan las consignas éticas y de bienestar que uno debe proscribir en su propia vida. La ayuda, producto de cierta compasión, sin conocimiento de causa del otro, pone la condición de un sí mismo como régimen sobre un otro. Incluso, desde la intervención social, puede obligársele a aceptarlo como posibilidad a alguien en una posición subordinada. A veces las tomas de posición empático—simpáticas implican atraer al otro al lugar del yo, o que el otro quiera asumir la posición del yo. El deseo de bienestar es contradictorio. Más aún, como analiza Richard Sennett (2012), es el problema fundamental del estar juntos porque pone como enigma cómo es posible performarlo, convocarlo, donde sea posible fluir en tanto concepciones de mundo diversas. En Barrio Antioquia hacerse la pregunta por el estar juntos fue tal vez el acto poético y político más importante. Hay vida más allá de la hostilidad. Esa era la promesa de la carta. A mi modo de ver, a diferencia de la economía de la gratitud que

analiza A.Hoschchild (2005), llena de poder de un uno sobre un otro, en Barrio Antioquia se performó, desarrolló, otra vinculación afectiva. Como he venido rastreando, el proyecto se fundó y promovió relaciones empático-simpáticas entre pobladores en un contexto de completa separación por miedo y adscripción a bandas de control territorial. Esto implicó, saberse sentir a un otro que es vecino. Compadecerse de él o ella. Y sentir que se compadecían de uno. Si bien es cierto que las directrices de la acción de las cartas fueron orientadas hacia cierta construcción colectiva de la esperanza en común, para los gestores este acto fue la búsqueda de un gesto que constara que las formas armadas y violentas de sociabilidad no son la costumbre y los valores inherentes de los pobladores de Barrio Antioquia. Como plantea Myriam Jimeno (1998), que la solidaridad pueda manifestarse a pesar del miedo que la limita. Que su identidad no es ser violentos, sino que los marcos del control territorial, la criminalidad y las opciones de vida en el contexto del conflicto armado son marcos a los cuales las personas reaccionan, muchas veces sin quererlo, o a pesar de ello.

¿Cómo se compadeció? Para los escritores de cartas y visitantes del Bus-Museo la labor pasó por la identificación, el diálogo sobre ciertos acontecimientos y protagonistas y el conocimiento afectivo de una historia local. En el ejercicio orientado de las cartas manifestó una serie de valores asumidos como fuerzas éticas que, en los propios términos de los pobladores de su Barrio, puestos en práctica, podrían configurar otra vida: el empleo digno, el sano ocio, instaurar la confianza, el diálogo directo, la alegría, el perdón, la comprensión de la situación, la tolerancia, el amor, el respeto, recuperar la capacidad de llorar juntos y reconocerse como habitante de Barrio Antioquia. Las cartas fueron esa manifestación. Esta activación. Una manifestación que no había sido posible desarrollar, aunque se sentía en presente pero no tomaba enunciación pública. En este sentido, la compasión no se construyó, como en los procesos de intervención social dirigidos de ciertas organizaciones de cooperación, como administración de la representación de un necesitado que requiere ayuda y, a su vez, está impedido por su circunstancia de desigualdad en la usanza del buen samaritano. Sino todo lo contrario: fue una manera para que afectos activos y valores productivos de solidaridades entre pobladores de un mismo Barrio se reconocieran al enunciarse públicamente y dar cuenta que ya existían en su cuerpo social. Cosa rara vez acontecida. Más aún, esta enunciación conmovedora pública no implica que estos valores se hayan convertido en los fundamentos de una nueva sociabilidad emergente. Que se manifiesten, cosa ya de por sí importante, no implica que de un día para otro esta insistencia de solidaridad marcarrá todas las relaciones interpersonales de Barrio Antioquia. *La Piel de la Memoria* no pacificó a Barrio Antioquia. Más bien le permitió experimentarse de otra manera.

Futuro para *La Piel de la Memoria* es precisamente esta disyuntiva de las cartas. Nada en esta iniciativa fue fácil. Futuro tampoco lo fue. Aunque fue un ejercicio que no requirió tanto esfuerzo en ejecutar, los pobladores con mucho entusiasmo lo aceptaron, según me dicen con

quienes conversé. Su condición problemática tiene que ver con la expectativa de la apuesta de los gestores en encargarse de generar las plataformas de ese futuro. Las organizaciones siguieron, siguen hoy, en la insistencia. Más aún, para los pobladores el cómo sigue siendo enigma. Así lo manifestaron varios pobladores en los vídeos que se realizaron como documental para *La Piel de la Memoria* en el Encuentro de Medellín 2011. El Barrio ya no sufre la violencia que sufrió en ese entonces. El futuro de 1999, que es nuestro hoy, ya no vive las mismas coyunturas. La geopolítica del conflicto se ha transformado, la administración del territorio por los grupos armados se ha homogenizado, por lo que las muertes violentas y crímenes se han disminuido, pero, como lo manifiestan en los vídeos, el estar juntos sigue siendo una cuestión irresuelta.

Las cartas también eran escritas de manera anónima y fueron entregadas a cualquiera. Aquí el anonimato opera diferente. Antes de evitar el desarrollo de enigmas, el anonimato de las cartas busca dejar como inquietud quién provee el deseo. Potencialmente puede ser hasta el enemigo. Esta inquietud fue muy productiva. La duda abría posibilidades para dar cuenta de que es posible otra forma de relaciones. Así me lo manifestó Mauricio Hoyos al respecto: “era como estar siendo *terapiado* por un vecino desconocido”. A esto es lo que los documentos de archivo, las notas de los boletines, llaman la “sensibilización” de Barrio Antioquia. Se hizo sensible a los anhelos de un vecino. Unos anhelos que pudieron reconocer, también, como propios. “Es como si todos quisiéramos salir de esta cosa”, me dijo Sandra.





Imagen# 43. Visitante en el Bus-Museo. Archivo Suzanne Lacy (1999).



## **Mover (II). La comparsa y la celebración de despedida**

Lo bueno es que ese museo se pueda ir, ya recogió las historias de muerte, y ahora le toca irse para dejar las historias de paz en este barrio.

Lucía González, comentario al Bus-Museo. Registro audiovisual. 1999.



Imagen# 44. Comparsa de celebración y despedida. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999).



Imagen# 45. Comparsa de celebración y despedida. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999).

El Bus—Museo tenía que irse, pero de una manera con la que dejara claro su propósito. Como una metáfora de que el dolor se mueve, aunque quede en el recuerdo, y de que es importante dejar moverse para seguir viviendo. Duelo y melancolía. Para los gestores, esta metáfora debía ser festiva, un moverse festivo. Por ello las claves de *Calles de Cultura* dieron

elementos festivos necesarios para cerrar la transformación que el ritual de 10 días de museo había potenciado. No podía dejarse finalizar así como si nada hubiera pasado. Tenía que ser espectacular. Para ello se realizaron talleres de circo y comparsa con los jóvenes. Se convocaron jóvenes y niños y se coreografió, en el sentido de un mapa que transita el espacio (Foster, 2011), la manera en que las cartas debían ser entregadas. Este ejercicio implicó volver a hacer que el cuerpo se moviera, pero el de los mismos jóvenes del Barrio.

El 31 de julio de 1999 se realizó el carnaval. A la 1 de la tarde los actores de circo, los músicos de chirimía, los jóvenes para disfrazarse de mimos con sus bicicletas se reunieron y prepararon. Desde las 4 se ubicaron en cuatro comparsas en cada una de las posiciones donde estuvo el Bus—Museo, que para esa hora ya estaba en el centro neurálgico del Barrio (carrera 65 con calle 25), y fueron casa por casa entregando las dos mil cartas que se alcanzaron a realizar, mientras los cirqueros y músicos hacían un carnaval callejero. Muchos de los jóvenes temían entrar en algunos sectores, pero los mismos pobladores abrieron las puertas de sus casas y los recibieron. A las 5 llegaron a la última estación del Bus—Museo, allí los cirqueros y mimos profesionales interpretaron relatos del *Anecdotario*. A las 6, como una peregrinación, los cientos de jóvenes escoltaron el Bus—Museo para que saliera del Barrio. Así fue despedido el Bus.









Imágenes# 46, 47 y 48. Comparsa despidiendo el Bus-Museo. Archivo Suzanne Lacy (1999).



Imágenes# 49 y 50. Entrega de Cartas. Archivo Jorge Humberto García-Presencia Colombo Suiza (1999).



## Obrar en el Teatro

Silencio, aquí no pasa nada  
lo invitamos a tener confianza  
démosle al mundo una esperanza  
porque ser joven es soñar siempre  
Obra de teatro *El Barrio es la Casa de Todos*

Teatro Popular de Medellín y Jóvenes de Barrio Antioquia (1999)



Imágenes# 51 y 52. Entrega de Cartas. Archivo Jorge Humberto García-Presencia Colombo Suiza (1999).  
. Obra de Teatro *El Barrio es la Casa de Todos*. Archivo Jorge Humberto García-Presencia Colombo Suiza (1999).

El Grupo Dinamizador también propuso sus mecanismos para hacer parte del proceso. *El Museo de los Sentimientos Rodantes* consistió en un órgano de comunicación y expresión pública de los relatos de los pobladores que recorrió el Barrio los días de la instalación pública del Bus—Museo. Este museo rodante, manufacturado con micrófono, parlantes y decorado con dibujos y pinturas del Grupo, buscó darle voz pública a las personas, a la vez que motivar la experiencia del Bus—Museo. También se produjo una instalación callejera de los objetos y espacios que configuran una casa del Barrio. *La Casa en la Calle* fue una instalación efímera de una casa, con muebles, objetos y personas, que se realizó en la calle del Barrio. La acción consistió en intentar dislocar, relocalizar y demostrar cómo es una casa del Barrio. La acción consistió en hacer la casa y luego desmontarla. Se pintaron objetos, se organizaron muebles y se habitó por unas horas.

La iniciativa del Grupo Dinamizador que tuvo más fuerza pública y en el Barrio fue la obra de teatro escolar, del colectivo Faisury, *El Barrio es la Casa de Todos*, creado con el apoyo del Teatro Popular de Medellín (TPM), Janeth Arteaga, Juan Carlos Talero y con un guion redactado a partir del *Anecdotario*, la información que se produjo en los talleres de memoria de 1998—1999 como base del guión de la obra del TPM *Ciudad Proyecto* (1998-1999) bajo coordinación y mediación de Mauricio Hoyos. Aunque no fue una iniciativa que se articulara

con todos los miembros del Grupo, sí motivó a los más jóvenes, pues su plataforma de gestión fue el Liceo Benjamín Herrera. La obra fue un éxito de asistencia. Se tuvo que presentar dos veces, una al cierre de *La Piel de la Memoria* en la casa de la Junta de Acción Comunal, y otra vez a mediados de agosto de 1999 en el auditorio del Liceo. Desde una convicción de la alegría de la juventud, *El Barrio* volvía a los elementos aleccionadores de *Calles de Cultura* y del actor natural que provee verosimilitud a la manifestación de los valores. Algunos de los mensajes consistían en que hay hombres malos que manipulan, agreden y dañan la vida del Barrio, beben, fuman y maltratan. No se nombra al sicario ni a las bandas, pero se advierte a los jóvenes de los peligros morales de adscribirse a un grupo de este tipo. La recepción, como todo en este proceso, fue muy emocional. También se produjeron lágrimas, muchas risas, enojo por la situación del Barrio y deseos de prosperar en un cambio de vida (Hoyos, 2001a). En el registro en vídeo de la obra al finalizar la presentación todos los asistentes se levantan, aplauden y gritan con mucho entusiasmo.

En conversación con Janeth Arteaga en el verano del 2016 me manifestaba que el ejercicio de montaje teatral estaba orientado por directrices pedagógicas y de la mediación social. Para ella, la labor del el Grupo Faisury consistía en una oportunidad de reflexión transversal a las iniciativas de paz en el barrio que durará más que la atención particular del Bus-Museo. De hecho, el diálogo entre el Bus-Museo y la obra de teatro fue casi nula. En varios de los relatos construidos *a posteriori* de *La Piel de la Memoria* hay una ambigüedad con ubicar la obra de teatro. Riaño y Lacy no la integran al programa general. Más Corporación Región y Presencia Colombo-Suiza, bajo inversión de los programas estatales de jóvenes pactados, si bien la comprenden como una actividad paralela no vinculada a la gestión del Bus-Museo nombran al Grupo Faisury como una tentativa de largo aliento dentro de la intervención estratégica que debería realizarse en el Barrio. Aparecerá como protagonista en los materiales audiovisuales que se harán desde el año 2000. De hecho, el proyecto del grupo de teatro tendrá una vida de un año y medio más que el Bus-Museo. Acabará cuando Janeth Arteaga y Juan Carlos Talero dejen los procesos en el Barrio. En esta persistencia Mauricio Hoyos, quién ingenió la plataforma, continuará teniendo una presencia activa en Barrio Antioquía en el año 2000. A la larga, el Grupo Faisury concentró las energías de los jóvenes más allá del Bus-Museo y los conectó estratégicamente con la formación artística y profesional del TPM. Aunque *Calles de Cultura* no volvió a realizarse, Faisury realizó cerca de 5 funciones más de otras obras en la región de Antioquia.





Imágenes# 53 y 54. Grupo de Teatro Escolar Faisury. Archivo Janeth Arteaga (1999).





**[ Dosis. Ejercicios del Cuidado.**

Lo que intensifica las performatividades que cuidan puede ser de muy variado orden. El ingenio se experimenta. Las performatividades que cuidan también crean. Habitan el vértigo. Producen irreverentemente. Aquello que era posible ahora es. Pueden ser momentáneas, circunstanciales, o programas de largo aliento. Aun así, son experiencias que se constituyen significativas porque dicen y hacen algo del mundo. Pero también se constituyen en "sensacionales": el flujo de los afectos que se ha abierto empieza a sostener sus nuevos cursos, sus nuevas corrientes. Son rituales.

Permiten experimentar algo del mundo. Emerge una situación aún no articulada. Cuidan, al hacer suceder cosas inesperadas. Con ojo avisor a las circunstancias! Pero esto no implica que una singular plataforma pueda redimir procesos muy complejos, interconectados y que carguen diversas categorías de exclusión y de dolor. Hay demasiados problemas en el mundo. Hacen en lo que pueden hacer. Si el cuidado es constante, y se manifiesta en series de actos, es porque un sólo acto no constituye su significación ni tampoco genera las condiciones de posibilidad. Es más bien su proceso. La energía de haceres y afectos que va sumando proyectos y talleres. Maneras por las cuales también se va transformando. Los ejercicios que son proceso, al paso del tiempo, constituyen un cambio en el cuerpo. ]



## VIII. Recepción y divulgación mediática (Medellín, 1999-2003)

El proyecto *La Piel de la Memoria* tuvo divulgación masiva en medios impresos en Medellín con varias primeras planas (*El Mundo, Metro, El Colombiano, La Hoja*) y una primera plana a nivel nacional (*El Tiempo*), desde un día antes de comenzar la acción y hasta un día después de terminada en el Estadio. Muchas de estas notas son crónicas, algunas sólo notas informativas. Casi al unísono, las 9 notas manifestaron que fue un proyecto para recuperar el “tejido social”. Presentaron una serie de informaciones en común acerca de la exhibición de los objetos y su importancia para “elaborar el duelo” y “sanar las heridas” en el marco de *Calles de Cultura*. Juan Carlos Sepúlveda en el periódico *El Colombiano* hizo una primera plana con una crónica de la experiencia de las cartas después de 10 días de performance. Las definió como “iniciativas de paz”. En cambio, Juan Fernando Mosquera en *La Hoja* habló de la “innovadora elaboración del duelo” y la recolección de objetos. La indicación de presentar las labores artísticas en medios de comunicación que insiste Suzanne Lacy fue atendida con precisión. Pero de estas notas también llaman la atención una serie de relatos, como narrativa redentora, que aparecerán en la divulgación de la iniciativa.

*La Piel de la Memoria* se convirtió rápidamente en un referente para los procesos culturales frente al conflicto armado en la ciudad y en el país. Esto se debió a que tuvo una resonancia mediática en el momento en el que fue realizado y a que, más o menos 2 a 3 años después, el proyecto fuera divulgado, analizado y promovido en prensa, televisión, y libros. Fue divulgado en prensa y en medios de comunicación nacional y regional, como en los programas de televisión del periodista Aníbal Gaviria en el canal local. En este programa, Gaviria entrevistó dentro del Bus-Museo al Grupo Dinamizador y a Riaño, un día en la noche cuando se desarrolló la actividad por el Estadio Metropolitano, al finalizar el proceso en agosto de 1999. De este programa y de la cámara de Jorge García, Mauricio Hoyos y William Álvarez, surgen las imágenes en vídeo del desarrollo de la dinámica que luego conformarán los vídeos documentales realizados por la Universidad de Antioquia y la televisión local. En prensa nacional, la presencia de la iniciativa fue poca pero muy sustanciosa. En prensa local, aparece en varias notas. Una de página entera con una foto del Bus el 22 de julio de 1999, días después de inaugurado, en el periódico *El Colombiano*, a partir de una conversación con Riaño y del seguimiento que se le hace a un boletín de prensa que el equipo de gestores implementó. En términos de medios de comunicación, su primer impacto fue muy productivo. La ciudad supo de la iniciativa. La recepción del Bus-Museo en la zona del Estadio fue muy buena, según recuerdan los entrevistados. También fue mucha gente durante esos 3 días.

Esto motivó a que se revisara y evaluara con mayor detalle el proceso. Riaño y Hoyos entregaron, respectivamente, informes a Corporación Región como soportes de la inversión económica (sobre todo de la Secretaría de Educación) a finales de 1999 y comienzos de 2000.

El informe de Riaño es un borrador de lo que posteriormente se convertirá en su ensayo académico sobre *La Piel de la Memoria*. En el informe de Hoyos se presenta de manera sucinta una estadística de participación y un informe de gastos. Y se propone un documento de referencia para el desarrollo, por su parte, de una investigación a mayor profundidad del proceso. Corporación Región, motivada por la sensación de éxito de la experiencia, financia a Hoyos la construcción de este documento. De allí surgirá la revisión histórico-etnográfica de *La Piel de la Memoria* presentada públicamente a mediados del año 2000 (publicado por Corporación Región).

Ya lejos de las calles de Barrio Antioquia, mientras la memoria del proyecto permeaba discusiones en el circuito del trabajo social y las ONGs de la ciudad y al país. El año 2002 es cuando se consolida como un canon sobre la relación arte y memoria en Colombia. Mientras, a distancia de Medellín, Riaño y Lacy editaban un libro en español sobre el proyecto, y Lacy convocaba el desarrollo de la dimensión faltante (un documental), el proyecto fue incluido en la base de datos del Banco Mundial como experiencia significativa en convivencia y paz. Este reconocimiento dista mucho del reconocimiento del campo del arte a la labor de los artistas. Tiene la connotación de recalcar metodologías de trabajo social relevantes: se realiza una ficha de inscripción en la base de datos del Banco Mundial a partir de información factible de sistematizarse (tiempo, recursos, formas de organización, ejecución, articulación comunitaria), a su vez esta corporación se responsabiliza de incitar a que otras organizaciones promuevan esta práctica y que se replique a nivel internacional. Desde entonces es un referente de las acciones sociales de las organizaciones del país y el documento de Buenas Prácticas del Banco Mundial lo ha visibilizado a nivel internacional. Más aun, ninguna de estas actividades ha tenido que ver directamente con el Grupo Dinamizador, su reflexión, o una ejecución en el contexto de álgida violencia que el Barrio siguió viviendo. Los proyectos, como las organizaciones, también trabajan en parte por el reconocimiento dentro de un campo de relaciones simbólicas y de prestigio del sector social. No equivalente al campo del arte, centrado en la primera persona del singular o el plural (autor o autores), pero al igual con fuertes implicaciones de administración del reconocimiento público de las organizaciones. Movilizar el reconocimiento, a mi modo de ver, es un ejercicio de protección como también de movilización de gestiones y capital social. En medio de fuertes violencias y atentados sobre la vida de los gestores y activistas, el reconocimiento colabora a la construcción de una legitimidad sobre la práctica de las organizaciones que va más allá del imaginario local de su pertinencia y provee cierta legitimidad. En ese sentido, aunque el reconocimiento es para las organizaciones también opera de modo personal, se alude de manera directa a los equipos de trabajo.

En el marco de este reconocimiento, *Gente Tejiendo Convivencia*, programa televisivo de la Oficina del Alto Comisionado para la Paz y la Universidad de Antioquia, en el marco del

programa Cultura y Convivencia del Ministerio de Cultura en el 2003, realizó un número especial sobre *La Piel de la Memoria*. En consecuencia con la iniciativa, el programa se concentró en el Grupo Dinamizador y les colaboró Mauricio Hoyos. Es la primera vez, después de 3 años de cerrada la iniciativa, que la gran mayoría de ellos fueron entrevistados y el barrio fue registrado audiovisualmente. Estos documentos los usará Lacy y Riaño y su equipo para el documental del proyecto que saldrá públicamente en el 2006. *Gente Tejiendo Convivencia* realiza un programa de 30 minutos en que se narra el proyecto en una línea temporal: de la violencia de comienzos de los 90s, las zonas de conflicto en el Barrio, la necesidad de la memoria en *Talleres de Memoria*, la conformación de un Grupo Dinamizador, la instalación del Bus-Museo, la experiencia del mismo y los objetos, los visitantes, las cartas y su entrega en el carnaval. Esta será la estructura que tendrá el documental posterior de Lacy y Riaño, aunque con otras informaciones más íntimas del proceso. Más aun *Gente Tejiendo Convivencia* atiende con mayor precisión los relatos de transformación de la violencia en el Barrio por medio de acciones de la memoria y al testimonio de los miembros del Grupo Dinamizador. Por lo que le dará visibilidad a las iniciativas posteriores del grupo de teatro escolar Faysuri que el documental del 2006 no nota. Estas son unas de las activaciones posteriores de la iniciativa. Pero se realizaron otras más puntuales.

*A posteriori*, por su lado, tanto Corporación Región y Suzanne Lacy y Pilar Riaño, construyen una representación del proceso de *La Piel de la Memoria*. Recuerda Riaño que Rubén Fernández, director de Corporación Región, se había entusiasmado de un proyecto de arte público en Barrio Antioquia por la capacidad mediática que potencialmente podría tener (Gutiérrez, 2015. Entrevista a Pilar Riaño). Esta labor no se realizó de manera inmediata como Lacy acostumbraba a hacer con los documentales y la organización de archivo después de cada proceso. Sino, otra vez, fue mucho del impulso de los gestores locales y de cómplices internacionales que colaboraron en la construcción de la representación de los acontecimientos con bastante distancia temporal al acontecimiento. La representación de las múltiples *Pieles de la Memoria* que surgieron no pasó por el control ni de Lacy ni de Riaño. Sino que fueron experiencias de diálogo extensas entre diversos agentes del sector social y artístico entre Medellín y California. El resultado del montaje de las imágenes resulta paradójico: cada editor, investigador, guionista y programa periodístico retoma las mismas imágenes en vídeo que Mauricio Hoyos, Jorge García y Lacy tomaron de la construcción del Bus-Museo por allá en julio de 1999, las imágenes y registros de la interacción de los pobladores con la exhibición y las diversas actividades paralelas. Cada uno de los cuatro<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Además de la nota periodística de Aníbal Gaviria, filmada con todo el Grupo Dinamizador y Pilar Riaño, cuando el Bus-Museo se estacionó en la zona del Estado después de despedirse de Barrio Antioquia, TeleMedellín realizó una nota en la que buscó a los miembros del Grupo y a los gestores. Los entrevistó en sus casas y narró, según me informaron, la experiencia como una incidencia contra la violencia. Esta nota no pude revisarla, pues no tuve acceso a los archivos del programa.

documentos audiovisuales que se desarrollaron del proceso, divulgados en diversos medios y contextos bajo objetivos diferenciados, narra y representa una *La Piel de la Memoria* completamente distinta. El marco editorial de la producción de los vídeos y el enfoque de los programas en que se presentaron determina fuertemente la representación y la construcción de “lo que pasó” a los pobladores de Barrio Antioquia, como los objetivos, dinámicas de trabajo del proyecto y sus gestores. Aunque tienen 3 elementos que se narran de la misma manera, todos concuerdan que es un proyecto *sui generis*, muy particular, por que implicó gestión social en el marco de los pactos de no-agresión; que implicó liderazgo comunitario; y la conjugación entre antropología y prácticas artísticas. Aunque lo evalúan desde perspectivas diferenciadas: unos desde la promoción de la convivencia, la cultura de paz y empoderamiento comunitario, otro desde la historia de Medellín, y otro como un proceso artístico con comunidades.

Con material producido por el programa periodístico de Aníbal Gaviria, y registros de Mauricio Hoyos y Jorge García, Corporación Región desarrolla un capítulo del programa de televisión regional *Las Palabras y las Cosas* (2000),<sup>136</sup> con el apoyo de la Unión Europea bajo el marco del *Proyecto Actas del 2000*, acerca del repertorio de iniciativas ciudadanas de Medellín en los albores de cambio de siglo. El programa *Las Palabras y las Cosas*, cita evidentemente foucaultiana, buscaba recoger una serie de acciones y procesos que las organizaciones sociales habían realizado en la ciudad en pro de la construcción de formas de vida ciudadanas y comunitarias. Para ello, se identificaron casos especiales y organizaciones del sector social (público o privado) y sus iniciativas. Éstas no eran del todo culturales o artísticas. Estaban ubicadas, como recuerda Jorge García, en el sector social. Además, el programa permitía la visibilización de procesos educativos y gestión de la memoria. La inclusión de *La Piel de la Memoria* como experiencia significativa era evidente. No sólo porque lo gestionó Corporación Región, sino porque se desarrolla la iniciativa como una metodología importante para la movilización social de la ciudad. Centrado casi por completo en los testimonios de los miembros del Grupo Dinamizador (Mima, sobre todo), en Mauricio Hoyos y en entrevistas a algunos pobladores, se dedica unos pocos segundos a la presencia de Suzanne Lacy, único momento en que se habla en inglés acerca del porqué el montaje. El programa narra un proyecto que busca movilizar la historia del barrio en la ciudad, más no el de una iniciativa artística. Memoria se concibe como una manera de construir colectivamente la historia de la vida en Medellín. Una narradora que habla en primera persona, mientras nos comenta cómo fue conociendo el Barrio Antioquia, relata también de modo lineal el ejercicio historiográfico

---

<sup>136</sup> Dirigido por Martha Elena Giraldo y Jorge María Betancour, el proyecto *Las Palabras y las Cosas* (2000) tenía un comité conformado por Rubén Fernández, Alonso Salazar, Luz Ely Carvajal, Sergio Valencia. Para el capítulo de *La Piel de la Memoria*, la investigación y los textos fueron desarrollados por Patricia Nieto y la producción de Martha Salazar. Muchos miembros de Corporación Región. Se puede consultar en: [https://www.youtube.com/watch?v=TM0lp\\_NzSus](https://www.youtube.com/watch?v=TM0lp_NzSus) y [https://www.youtube.com/watch?v=lqk\\_rfvgnem](https://www.youtube.com/watch?v=lqk_rfvgnem)

que tanto Riaño y Hoyos habían realizado del Barrio: sobretodo las crisis migrantes, la violencia partidaria, el decreto 517 de zona de tolerancia, la efervescencia de la prostitución, la cercanía al aeropuerto, el surgimiento de conflictos y la consolidación de bandas y combos.

A partir de las entrevistas a los pobladores de diversas edades, que se van insertando al relato lineal, nos van contando sus percepciones personales y testimonios acerca de esta historia: cómo les gustaba bailar y beber, la presencia del consumo de drogas, las mulas de la droga en los viajes al extranjero, la prohibición de que los hombres bailaran con otros hombres, el tango y la muerte de Gardel en el Barrio, la vida criminal de los combos y del fútbol. Mientras este recuento lineal se va construyendo, vemos una escenografía en estudio donde en una mesa con un mantel verde se han dispuesto diversos objetos que participaron en el Bus-Museo. La cámara recorre los objetos significativos organizados y presentados según el momento histórico que va narrando la voz femenina. En esta mesa se hace un ejercicio de vecindad de las cosas para presentar una puesta en escena ante la cámara de aquello que fue la conexión curatorial de los objetos en el Bus-Museo, organizados en este caso por la forma histórica lineal (década de los años cincuenta hasta el 2000) de un relato del sujeto colectivo Barrio Antioquia, construido con retazos de objetos, testimonios y material de archivo del montaje del proyecto *La Piel de la Memoria*. El interés del programa es conectar Barrio con Ciudad de forma histórica, aprovechando la escenificación pública que logra *La Piel de la Memoria*, centrada solamente en la experiencia del Bus-Museo (que se analiza como un “Osario” de la vida comunitaria).

La hornilla que Elena trajo cuando regresó de ser arrestada por mula en Europa y el pantalón que Mima y Nancy recogieron de Tuñeco en la calle el día de su asesinato, son los relatos-objetos protagonistas del programa. Arte aparece en el programa como el mecanismo que permite el montaje de retazos de la enunciación de este sujeto colectivo. Más aún, la importancia de la iniciativa implica el reconocimiento de la historia común entre Barrio y Ciudad. Ni Riaño, ni Hoyos, ni García o ninguna de las organizaciones gestoras de la iniciativa, como los miembros del Grupo Dinamizador, son nombrados o presentados. Tampoco se habla de los talleres, de las dinámicas artísticas de interacción de los pobladores (las cartas por ejemplo) ni de las demás actividades (la obra de teatro y la instalación de *La Casa en la Calle*).

Muy diferente es la aproximación del extenso capítulo de la serie educativa *Gente en Convivencia* (2003)<sup>137</sup> llamado *Mis Recuerdos*, que realizó la Universidad de Antioquia en el marco del Programa Nacional de Cultura y Convivencia promovido por la Oficina del Alto

---

<sup>137</sup> El programa es producido por la Universidad de Antioquia en colaboración con Corporación Región, a cargo de Berta Lucia Gutiérrez, realización de Juan Guillermo Romero, investigación y guion de Juan Guillermo Romero y Santiago Botero, Conducido por Iván Palacios. Imágenes tomadas de los archivos de Corporación Región, Hora 13 noticias, Tele Medellín, Periódico *Mundo* y Periódico *El Colombiano*. Es el más extenso programa acerca del proyecto. Se puede consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=yuElnF1ffIM> y <https://www.youtube.com/watch?v=ziLkAyxSEJY> y <https://www.youtube.com/watch?v=GAafoLiFvY>

Comisionado para la Paz, la Presidencia de la República y el Ministerio de Cultura. Este programa está centrado casi exclusivamente en el Grupo Dinamizador como protagonistas de la iniciativa, aparece Nancy, Mima, Luz Adriana, Luz Elena, Jenny, Yuri, Julián Daza, y los chicos del grupo de Teatro Faysuri, algunos de sus familiares y niños en el Barrio, como algunos apuntes de Mauricio Hoyos en función de mediador. Es la primera vez en 3 años, después de las entregas de informes de gestión de la iniciativa, en que los pobladores y los miembros del Grupo Dinamizador son interpelados. No se nombra a Pilar Riaño ni a Suzanne Lacy, pero si se habla de que el proyecto se hizo en el marco de un proceso de memoria contextualizado en los pactos de no-agresión. Al final del capítulo, se agradece a todas las organizaciones menos a Comfenalco, pero ninguna se nombra en el relato del programa. Se filma en el año 2003, con entrevistas *in situ* en Barrio Antioquia y sus calles, y también en la Junta de Acción Comunal, el Liceo y la sede el Teatro Popular de Medellín. Se presenta *La Piel de la Memoria* como un dispositivo, se usa explícitamente la palabra, que articuló una serie de actividades interconectadas de promoción al liderazgo juvenil y de las mujeres, el sano ocio y la ocupación para los jóvenes, y la producción de la memoria del Barrio por medio de la selección de objetos, escenificación en un Bus-Museo movable, la producción de relatos y la creación de una obra de teatro y una instalación (no se habla de las cartas, el carnaval ni de los talleres). En ningún momento se analiza el estatuto artístico del proceso ni se nombra como proyecto artístico. Cuando se convoca la noción de arte conecta con el desarrollo de una labor simbólica en el contexto de iniciativas ciudadanas. Asumiendo que la iniciativa es exitosa en términos de la promoción de la convivencia, la cultura de paz y el empoderamiento comunitario.

Centrado en los habitantes del barrio, el programa presenta la iniciativa como un ejercicio creado por un grupo de jóvenes. El capítulo busca presentar a *La Piel de la Memoria* como una iniciativa de convivencia y de liderazgo comunitario. Nancy recorre el barrio en bicicleta mientras se muestran imágenes de la vida cotidiana, en ciertos momentos se muestran a los miembros de Grupo Dinamizador interactuando con grupos de jóvenes y niños, al coordinar talleres actuados para la cámara, recorren el espacio para visitar a los vecinos, Mima y su madre conversan y muestran su hogar, Julián va a ensayar y a aprender en el Teatro Popular de Medellín, mientras Jenny y Yuri junto con los miembros de grupo de Teatro Faysuri re-actúan escenas importantes de las obras de teatro comunitario y escolar que han desarrollado acerca de la memoria del Barrio. Otra vez, el hornillo de Elena y el pantalón de Tuñeco como sus rituales de memoria, son los objetos-relatos que protagonizan el programa. Además de las escenas del grupo de teatro en las que se hacen parodias a los políticos paisas y sus proyectos de modernización que no tienen realidad práctica, o un montaje en que una escena que parece de abuso hacia dos mujeres jóvenes termina positivamente en una declaración de amor. Pero además, el programa se centra en describir las tensiones sociales y los conflictos

entre combos que vive Barrio Antioquia. Para ello se usa el mapa de la ubicación de los combos que desarrolló Pilar Riaño con ayuda de Sebastián Vargas (sin citarla) para explicar las dinámicas del control territorial. Todo esto enmarcado en una presentación histórica del Barrio.

*La Piel de la Memoria* es presentada como un artefacto extenso entre múltiples actividades interconectadas. Se presentan imágenes de archivo, los ya citados, de la experiencia en el interior del bus y relatos de los gestores de la iniciativa. Aunque el capítulo está centrado en el desarrollo de la obra de teatro comunitario como un mecanismo de manifestación de historias acalladas, disponiendo al Teatro Popular de Medellín como principal protagonista de *La Piel de la Memoria*, con lo que se ignora todo el proceso de trabajo. Incluso, se nombra la obra de teatro con el título general de la iniciativa más no como es su título particular. Se da por hecho que la participación del Grupo Dinamizador implica una transformación de las opciones de vida de las personas, por ejemplo Mima interactúa con su madre y ella le confiesa “que antes hacía muchos problemas, pero que ahora no”. Julián manifiesta que gracias a la compañía de teatro ahora vive en sano ocio y no se vincula con los combos, con lo cuales (por un tiempo) interactuaba. En ningún momento se analiza en qué consistió cada uno de los elementos de la iniciativa y el proceso de trabajo, sus decisiones y disyuntivas. Más aún, se nombran, sin análisis, dos elementos importantes: se demarca que la labor primordial de la iniciativa es un “trabajo simbólico” y productor de relato como empatía.

Estas dos nociones serán analizadas con mayor profundidad en el documental *Skin of Memories* (2006),<sup>138</sup> que la amiga de Pilar Riaño, Dorothy Kidd, comenzó a realizar por petición de Riaño y Suzanne Lacy, desde el 2003 en San Francisco (CA), como última etapa del proceso tal como Lacy comprende sus producciones para la difusión de la iniciativa. Este es el único material audiovisual realizado en inglés, lo que implicó un ejercicio de traducción constante del material, digitalización, disposición de subtítulos y doblaje de las citas textuales. Este trabajo retoma todos los materiales de los programas ya analizados, así como archivos de Tele Medellín, Jorge García, Mauricio Hoyos, Riaño y Lacy. El documento se enfoca en la versión de los hechos de Riaño y Lacy, por lo que la etnografía, los talleres, las intuiciones, las organizaciones y las decisiones artísticas de montaje y activación del proceso (objetos, Bus-Museo, recorrido, cartas y carnaval), y la organización del análisis de la iniciativa que Riaño (2003) ha realizado de *La Piel de la Memoria* en su posdoctorado, se convierten en la forma de presentar la iniciativa. Hay muchas imágenes del montaje de los objetos. Esto es presentado

---

<sup>138</sup> El documental de Dorothy Kid (2006) es el único que presenta el organigrama de interlocutores, gestores, organizaciones, cómplices, miembros del Grupo Dinamizador y gestión de recursos completo. Inclusive quiénes manufacturaron las vitrinas y acoplaron el bus. Guion de la misma Kid, junto con Francisco McGee, Marisela Orta, producción ejecutiva Pilar Riaño y Consultoría Suzanne Lacy. Producido por Commoners' Productions en el 2006. El único de todos con licencia en Creative Commons. Se trabaja con los archivos de los dos programas analizados y de uno llamado Operación Ciudad de Tele Medellín (posiblemente el del Programa de Aníbal Gaviria). Se puede consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=okA5z12ITpg> y <https://www.youtube.com/watch?v=ZII4UPRQYow>



con material de archivo de las ideas y reflexiones que Lacy y Riaño, el equipo gestor, el Grupo Dinamizador y los artesanos que manufacturaron el Bus manifestaban del proyecto en el año 1999, mientras que con material de archivo se comenta la violencia en la ciudad. Ni las instalaciones ni la obra de teatro realizados por los jóvenes se analizan en este documento, ni se entrevista a los miembros del Grupo Dinamizador o a los gestores después de 1999. El proyecto se presenta como una iniciativa entre el sector social, la antropología y el arte, a modo interdisciplinar, como un proceso de memoria, arte y pedagogía. Lacy comenta en varias ocasiones que lo que se busca promover es una relación empática y sensible entre los objetos y las diversas personas de la comunidad de Barrio Antioquia. Según Riaño, esta labor permite un trabajo simbólico de los duelos truncados por años de violencia entre combos.

A partir del material de archivo, la hornilla de Elena y el pantalón de Tuñeco tienen un lugar central. Más aún, se priorizan los comentarios de los miembros del Grupo Dinamizador y de los pobladores acerca de los objetos dispuestos en el Bus-Museo y la experiencia que surge con los visitantes. También se cuenta la historia de Miltón, de un niño que vio su foto, su lugar en el grupo y su insistencia de vida, como también el relato del intercambio de un reloj por una maleta que él y Riaño tuvieron en 1997, además de darle un lugar a Kelly Faysuri contando la historia de su novio. El documental está dedicado a Faysuri por su temprana muerte. Es el primer material audiovisual que habla de la dinámica de las cartas y del carnaval. Al final, aparece Riaño con un regalo que le hicieron (un pequeño bus de cerámica) en medio de la instalación de *La Casa en la Calle*, en la celebración final. Estas ideas y materiales montados audiovisualmente serán los mismos que se usarán de base en la re-visita del año 2011 en el marco del Encuentro de Medellín en el Museo de Antioquia.

*La Piel de la Memoria* se ha presentado y representado de múltiples maneras, desde la evaluación, la promoción, la difusión, la divulgación de sus metodologías, el análisis académico y el montaje en exposiciones de arte. Para todos estos casos el material audiovisual, un conjunto paradójico de registros de primera mano de los actos de 1998-1999, las entrevistas a sus protagonistas comunitarios posteriores a la iniciativa, las revisiones de la vida del barrio, los programas periodísticos de prensa y televisión, y la recapitulación de ciertos objetos y actividades, han sido fundamentales. Estos diversos materiales han sido producidos, montados, divulgados, grabados, cortados, remontados, y vueltos a divulgar incesantemente. Una indicación de esto es las diferentes calidades de las imágenes en sus granos, la reiteración de ciertas imágenes que podría decirse aparecen en todos los productos audiovisuales, los tipos de cámara, y los diversos y simultáneos momentos de edad de los protagonistas en cada uno de los productos. Cada re-encauche, cada remontaje, manifiesta un punto de vista particular: *Las Palabras y las Cosas* (2000) toman un punto de vista histórico de las iniciativas de Medellín, intentando demostrar que la vida de un Barrio es la vida de la Ciudad. *Gente en Convivencia* (2003) busca, consecuentemente con la explosión y atención

mediática del proyecto, usarlo como caso ejemplar de convivencia, cultura de paz y empoderamiento entendido como una labor del sector social que implica una relación importante entre líderes y gestores para movilizar experiencias simbólicas colectivas. En ningún momento definen qué entienden por cultura de la paz, convivencia o empoderamiento. Hasta aquí todos atienden al impacto y dan a los miembros de la comunidad una voz protagónica. Mientras *Skin of Memories* (2006) es el primero en hacer un análisis de la historia de gestión y consolidación del caso, donde las gestoras tienen un lugar primordial. Se presenta como una iniciativa artística para movilizar experiencias cívicas, de memoria y pedagógicas. Además atiende a los modos de hacer, sus performatividades, y a las decisiones de creación en el marco de un contexto conflictivo. Por otro lado, este documento busca presentar la iniciativa en un mundo académico y artístico anglosajón, en el que trabajan Riaño y Lacy.

Comparten estos documentos 3 elementos: todos hacen una presentación, al comienzo del programa, de la violencia en Medellín y el Barrio; todos hacen referencia a los objetos (especialmente a la hornilla de Elena y el pantalón de Tuñeco); y en todos se da voz al Grupo Dinamizador a través de diversos mecanismos y registros. Más aún, siguiendo las intenciones de cada programa, la revisión de *La Piel de la Memoria* es diversa como lo es también su representación. Hay una confusión constante entre lo que implica llamarlo *art work*, trabajo simbólico, pedagogía, experiencia de convivencia, labor interdisciplinar, memoria e historia. También, las actividades que hacen parte del proceso se organizan y se manifiestan de manera diversa: todos acuerdan que el Bus-Museo es fundamental en relación a los objetos y las memorias. Más aun la ubicación de los talleres, la dinámica de las cartas y el carnaval, la importancia (anulada o excedida) de la obra de teatro escolar y comunitaria como de la instalación *La Casa en la Calle* y el *Museo de los Recuerdos* (la bicicleta que vociferaba), es desigual en relación a los testimonios, la reconstrucción de los hechos y el montaje de los programas. Conectado con lo anterior, esta desigualdad en definir qué actos implican el proceso tiene que ver con la manera en que se adjudica su ejecución, su autoría y su vinculación a la agenda de lo social y lo cultural en la ciudad, las organizaciones y agentes.

A mi modo de ver, en ningún momento esta desigualdad es un asunto deliberado de conveniencia, pero sí de desacuerdo posterior a la representación de los actos. Para el grupo de gestores y del Grupo Dinamizador los roles han sido claros, aunque operaron en horizontalidad bajo la dirección de Riaño, la colaboración artística de Lacy y mediación de Hoyos, por ejemplo. Más aún, en los múltiples relatos posteriores a los acontecimientos se juegan diversas adscripciones y reconocimientos, que difunde ideas diversas, aunque interconectadas, de que fue lo que logró la iniciativa. Este tipo de montajes *a posteriori* manifiestan indudablemente la construcción de una narrativa redentora sobre lo que hizo *La Piel de la Memoria*, tal como se analizó en la Zona de Conjeturas. Se le disponen tantos

adjetivos calificativos y logros a la empresa en común, que muy rápidamente la representación que hacen de la iniciativa ronda en la retórica. Quiriendo decir cada montaje algo a su modo de ver utilizando los mismos materiales que otro montaje usará para decir otra cosa. Lo que sí es claro y evidente, es que *La Piel de la Memoria* se convirtió en un acontecimiento muy significativo para la ciudad y sus gestores, al punto de disputarse la representación y la explicación de sus logros.

Para los productos audiovisuales realizados en Medellín en el 2000 y 2003, la figura de Mauricio Hoyos toma cierta relevancia. Promovido por él mismo, como rol de mediador, aparece como figura central en términos de los ámbitos de la gestión comunitaria, cierta historiografía de la vida urbana y activista contra la violencia. También hace lo suyo Corporación Región. Claro que fue fundamental la coordinación y dirección de Región, junto con Riaño, en el desarrollo de la iniciativa y gestión de recursos. Pero en la representación, Presencia Colombo-Suiza, Comfenalco, principalmente William Álvarez, como la conexión con la Cámara de Comercio de Medellín, la Secretaría de Educación y, sobretodo, la Junta de Acción Comunal de Barrio Trinidad, principales organizaciones trabajando en el Barrio y con legitimidad entre sus pobladores mucho antes que llegará Región a la zona, es subestimada. En el documental del 2006, ya fuera de contexto de Medellín, mucho más claro en términos de que trató el proceso de trabajo, Suzanne Lacy y Riaño disputan una representación, más autoral, al campo académico universitario y al campo del arte contemporáneo. En este documento, experiencia retroactiva de la revisión de materiales y discusiones en la ciudad después de la explosión de éxito de la iniciativa desde el 2000, busca de manera más calmada organizar un punto de vista sobre las formas de operar, los modos de hacer y las dinámicas enriquecedoras entre antropología y arte contemporáneo (el documental tardó casi 4 años en terminarse). Aquí todos los implicados se nombran, pero sus roles no se analizan (a excepción del Grupo Dinamizador). Es el primero en articular una posición entre arte y proceso social: las prácticas artísticas pueden ser potencializadas como formas de interacción entre personas de modos inusitados, para el caso objeto, montaje, memoria, relato e intercambio (anónimo) son relevantes. Este documento, a pesar de que todos se encuentran ahora en la web, ha sido el que mayor repercusión ha tenido a nivel de la ciudad, de Colombia y a nivel internacional.

Hay un último punto de análisis que difiere de un documento a otro: el impacto. Mientras los dos primeros documentos (2000 y 2003) son celebratorios del desarrollo de la iniciativa, al igual que la recepción de los manuales didácticos y textos que Mauricio Hoyos hace del caso, el último (2006) es mucho más cauto. Mientras del 2000 al 2003 se daba por hecho que el proyecto fue productivo como forma de elaboración de la memoria, la transformación de la vida (no sin disyuntivas) y la gestión de valores como la convivencia, incluso al punto de ser materiales que explican el caso de modo deductivo como la manifestación de esta agenda; en el 2006 las autoras consideran que si bien el proyecto movilizó energías, organizaciones,

agendas, metodologías y agentes como nunca antes había sucedido en Barrio Antioquia, y que si se enunció la memoria públicamente, esto colaboró en un instante muy corto la movilización afectiva de los duelos truncados, pero no los desarrolló por completo. Mientras en el 2000 y el 2003 se enorgullecían de haber formado líderes en el Barrio y haber insistido en las formas simbólicas, en este documental (como en otros de sus ensayos (2005)) Riaño manifestará que estos liderazgos son tomados con recelos por los líderes ya consolidados y que las agendas sociales que toman el arte y lo simbólico no se han estructurado de manera consecuente en los procesos de lo social. En definitiva, todo depende de la expectativa y el marco de mirada que se realice a los casos. Si bien *La Piel de la Memoria* es significativa para Medellín y otras latitudes, lo es también por motivos muy diferentes: como programa que intenta la convivencia, como proyecto de historia, como relación entre antropología-arte y como obra de arte. Aun así, en términos de la vida en Barrio Antioquia, no fue suficiente ni fue la única iniciativa que buscó insistir en las otras experiencias colectivas que son fundamentales. Como he manifestado antes, en el Barrio aún hoy se sigue insistiendo.



## IX. Revisitar, Evaluar, Editar y Documentar (Medellín, 2000-2011)

La confianza y la persistencia lo lograron. El proyecto fue un éxito para las experiencias culturales de la memoria en Barrio Antioquia. Todas las personas que he podido entrevistar y conversar le guardan aprecio a la experiencia. *La Piel de la Memoria* se inscribió más rápida y profundamente en el reconocimiento del trabajo social, en las prácticas de gestión cultural para la paz y en la convivencia en los ámbitos del arte contemporáneo, esto gracias a los canales de difusión y revisión que tuvo. La construcción de su memoria operó en términos de las organizaciones de lo social.

Desde septiembre de 1999, Hoyos estuvo gestionando con diversas instancias públicas de la ciudad un ejercicio de investigación sobre el impacto sociocultural de *La Piel de la Memoria*, a partir de la documentación y seguimiento que Riaño y él habían hecho al proyecto. Esta iniciativa buscaba dar cuenta de los esfuerzos y entregarle al campo del trabajo social de la ciudad una comprensión más extensa de las dinámicas del proyecto y de los talleres. Hoyos buscaba informar públicamente, algo que ya había realizado, de manera muy sucinta y privada para las organizaciones implicadas, la misma Pilar Riaño en diciembre de 1999, y el mismo Hoyos en enero de 2000. El informe de Hoyos fue publicado por Corporación Región bajo el título *La Piel de la Memoria. Barrio Antioquia: Pasado, Presente y Futuro*, en el 2001, que reiterativamente he citado. ¿En qué consiste informar sobre lo que ha pasado? ¿Qué sentido tiene recuperar los esfuerzos en el marco de las indagaciones por lo social? ¿Cómo la movilización del afecto se constituye en efecto?

En primera instancia, en evaluar. Verbo difícil de manejar y comprender desde las prácticas artísticas delimitadas por el campo del arte y sus instituciones, tal como se revisó en la Zona de Conjeturas. ¿Lo que hace una labor artística en el mundo puede ser evaluado? En efecto, sí es posible. Así fue para *La Piel de la Memoria*, desde sus inicios, no por su condición artística sino por su *efectuar* en las relaciones sociales. Había cosas que se querían lograr, inversiones con expectativas, y requerimientos de ejecución que demostrar. Se está refiriendo a un proyecto que vincula prácticas artísticas y que sus condiciones de posibilidad están negociadas con expectativas de orden institucional como de sociabilidad en el Barrio Antioquia. Si se refiere a prácticas artísticas que operan en el ámbito de lo "social", se tiene que asumir que las discursividades y las cuestiones éticas de esos otros universos, como el de los indicadores de gestión y de "impacto", tienen implicaciones directas en la configuración de la forma, la ejecución, de lo que se dice que se hace y lo que sucede en las relaciones interpersonales. En este tipo de interconexiones entre cultura y gestión social tal cosa es una práctica constante, a veces apresurada, donde se sostienen los argumentos de pertinencia de este tipo de intervenciones, como ya se analizó. Pero este conjunto de problemas no tiene la implicación de que la experiencia estética de la obra de arte autónoma impacta en sus

espectadores de manera positiva o valiosa. Dada la naturaleza propia de una iniciativa como *La Piel de la Memoria* tiene que ver más bien con revisar cómo el proceso de trabajo de más de dos años incide, de la antropología, el trabajo social y la práctica artística como conjugación extradisciplinar, en la percepción y la reflexión de los agentes sobre su barrio y su vida cotidiana.<sup>139</sup> Argumentar cómo los valores y mecanismos de vida fueron efectivamente trastocados bajo las expectativas de los gestores, de las inversiones económicas y de las necesidades identificadas en el Barrio por el cual se ingenia la dinámica, implica evaluación. Hay que aclarar que lo que se evalúa no es la experiencia estética en sí misma, para el caso de las transmisiones afectivas en la visita al Bus-Museo o el montaje de los objetos. Aunque ésta si es narrada en la evaluación como fundamento de orden retórico, por lo tanto descrita por el autor de la evaluación en sus propias discursividades y valores, para fundar argumentos textuales de evidencia de interacción social positiva. La experiencia estética, producida en marcos extradisciplinarios, no es el objeto de la evaluación, es el camino para producir argumentos que sostienen que los objetos proyectuales se han cumplido fehacientemente y que los dinamismos vitales se han movilizadо de manera diferente a la que existía antes de la iniciativa. Como el objetivo del proyecto no es hacer una buena obra de arte, en este caso, sino más bien, valerse de las prácticas artísticas para dinamizar afectivamente una situación social circunscrita, la práctica artística es tomada como medio (Miñana, 2004).

Como plantearía Brian Holmes (2007), en los marcos extradisciplinarios hay que responder con criterios negociados en sus referentes y fundamentos para que la iniciativa sea consistente y produzca lo que anhela producir. En el caso de *La Piel de la Memoria*, claro que tomaron en cuenta de manera muy clara los elementos sociales y artísticos que se pusieron en juego. El montaje y la planeación de los performances fueron tratados con profunda consideración. Pero, en el marco de las negociaciones que abrieron las condiciones de posibilidad del proyecto, la dimensión artística fue considerada un medio para... Cuando los objetivos que argumentan la organización de esfuerzos, tanto personales, institucionales como económicos, están fundados en la sociabilidad truncada en el Barrio. Y fueron los objetivos los que se evaluaron. Por lo tanto, el afecto hecho eficacia en *La Piel de la Memoria* se evaluó rastreando las percepciones, las participaciones, las asistencias y actividades transversales para los pobladores de Barrio Antioquia del proyecto en general, no sólo describiendo los performances y montajes. Aquí, sobretodo, las consideraciones epistemológicas que Riaño construyó sobre la iniciativa, como el ritual y arte-proceso, reposicionaron la práctica artística

---

<sup>139</sup> El proyecto fue constantemente monitoreado. De estos registros, entre encuestas y análisis de entrevistas semi-estructuradas, surgieron varios datos estadísticos. Como: de una población muestreo de 1000 pobladores, el 30% de los pobladores encuestados reconocieron el Bus-Museo, mientras que sólo un 18% ubicaron la celebración final y un 10% la obra de teatro. Más del 50% de los encuestados llegó al Bus-Museo por amigos y familia, tan sólo un 16% fue por incitación de una institución. Más del 70% de los encuestados participó en todas las actividades de *La Piel de la Memoria* (Hoyos, 2001a)

como acción estratégica de lo social y lo afectivo como camino para la memoria. Mientras que para Hoyos, la noción de impacto, subestimando lo artístico, se prioriza.

Evaluar es un ejercicio retórico y retrospectivo para generar argumentos que implica dar cuenta de las expectativas de los proyectos y sus agentes, su ejecución y sus acciones concretas. Con este manejo retórico, obligatorio en el panorama de la administración pública de los recursos económicos que administran las organizaciones del sector social (en otros términos, de la política cultural del campo del arte), para develar que las ejecuciones son pertinentes y exitosas. Corroborar que se logró lo que se anheló y por lo cual se invirtieron recursos públicos o de organizaciones del sector social. Esta es una práctica común en el trabajo social.

En segunda instancia, para el caso de *La Piel de la Memoria*, implicó construir una experiencia ejemplar para la ciudad. Divulgarla al constatarla como un logro, y así posicionar una cierta concepción de arte y cultura como dimensiones significativas de la intervención social, en simultaneidad con la comprensión de ciertos marcos epistemológicos de la educación popular, la gestión de los derechos humanos y las intervenciones sociales. Para *La Piel de la Memoria* también significó un esfuerzo público para posicionar la gestión de la memoria como una avanzada de vital importancia en la administración de la experiencia de la violencia cotidiana. En ese sentido, su divulgación implica convertirla en metodología aplicable en diversos contextos a la hora de hacerla operable como mecanismo: las decisiones intuitivas que se tomaron, la manera en que se fue dando forma a los grupos de trabajo, las maneras en que se fue desarrollando cada labor, y cómo la memoria fue provocando dinamismo social y sensible por medio de actividades y un Bus-Museo.

Las performatividades de la memoria identificadas desde la antropología y la memoria, e intensificadas desde el nuevo género de arte público, en lo particular para Barrio Antioquia, se convierten en manual de operación para la intervención social. En efecto, Mauricio Hoyos, con financiamiento de Corporación Región, hizo una cartilla didáctica y divulgativa en 2001, llena de dibujos infantiles y con un lenguaje afable para gestores comunitarios, y a través de este gesto insertó las performatividades de la memoria del proyecto en otros contextos, tales como el mediador, las técnicas de grupo, las entrevistas, los recuerdos colectivos de los objetos, los mapas mentales, los recorridos urbanos, los objetos mnemotécnicos (llamados objetos y memorias en el texto), las biografías, la oralidad, la colcha de retazos, los sociodramas, y la instalación-performance.

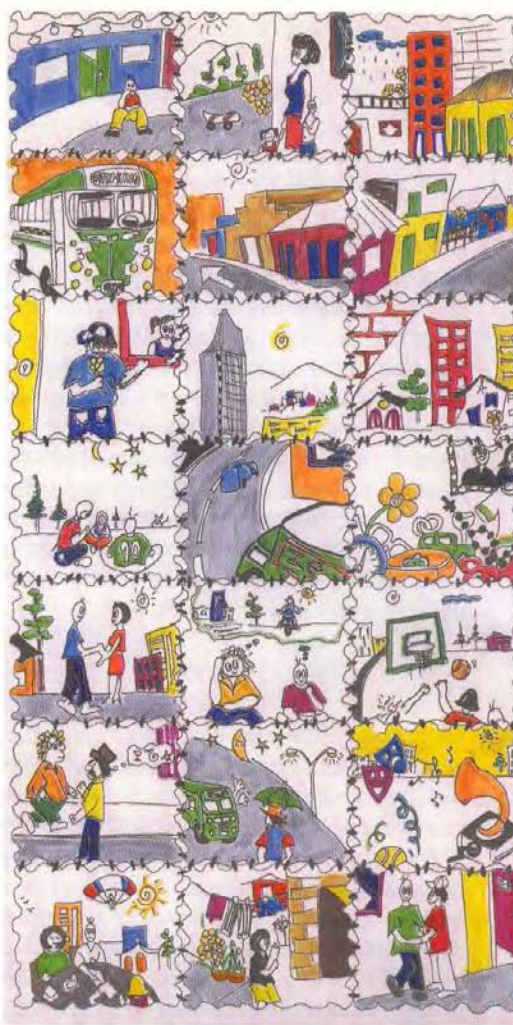
Las dos iniciativas de Hoyos surgieron hasta el año 2000, editadas en el 2001. Son inherentes a las múltiples negociaciones de sentido y pertinencia que hicieron posible a *La Piel de la Memoria*. Están presentes en el momento en que un proceso artístico logra las condiciones de posibilidad en los marcos de trabajo de las organizaciones del sector social. También son parte de su anhelo.

## Colcha de retazos

En algunos grupos estas elaboraciones son colectivas y evocan la historia y tradiciones de la comunidad, cada elemento, cada cuadrito, es un momento, un acontecimiento o una historia personal, familiar o colectiva, que unido a los otros reconstruyen conjuntos de la vida en general.

En nuestro caso, la Colcha de Retazos es una herramienta que permite a los participantes asociar sus recuerdos y sentimientos con los de otros. En cada cuadrito se plasma una imagen sobre un momento significativo, puede ser literal o abstracto, lo importante es que realmente reconstruya y referencie el pensamiento y recuerdo de cada participante puede ser un momento crítico, no necesariamente negativo, pero que haya marcado cambios o transiciones en las vivencias personales. La unión de estos cuadritos permite una colcha con retazos de sentimientos, recuerdos, esperanzas y diferencias, una reconstrucción del conjunto de relaciones e historias colectivas.

Este ejercicio sirve como elemento unificador de los relatos que se producen en el taller, recogiendo las impresiones que se manifiestan y reconociendo las elaboraciones de cada participante, pues cada uno observa su resultado en relación con los otros. Permite igualmente establecer similitudes, lugares de identidad, ausencias, gentes, imágenes y acontecimientos.



## Cómo lo hacemos

Los resultados se narran gráficamente, se explican ante el grupo y luego se pega en un gran papel con todos los demás que se produzcan, se reflexiona sobre ellos y sus explicaciones y se sacan algunas conclusiones colectivamente.



**Recursos:** papel de 200 x 150 cm., las elaboraciones de los participantes, pegante, marcadores, pinturas y tijeras.



M. Hoyos define en este momento a *La Piel de la Memoria* como un “dispositivo cultural de orden comunitario” (Hoyos, 2000:1). Con esta noción se refiere a una serie de acciones como proyecto, gracias a la articulación inusitada de diversas organizaciones locales, nacionales e internacionales de lo social (elemento que él reconoce como éxito, pues no se había presentado de esta manera en la ciudad según su perspectiva). Hoyos entiende el “orden comunitario” como la condición bajo la cual las labores del proyecto fueron realizadas en constante negociación con los pobladores del Barrio. Aunque fueron concebidas intelectualmente desde los gestores, esas construcciones de sentido permitieron que los pobladores tuvieran participación activa. Hoyos (2000) construye el proceso en una serie de etapas consecutivas según los logros del trabajo: recuperación de la memoria barrial (lo ubica a comienzos de 1997 con el *Anecdotario*), reflexión sobre sociabilidad por medio del recuerdo y un inventario de historias y lugares significativos (talleres que dan inicio a la iniciativa artística en 1998), la creación de un Grupo Dinamizador entre gestores y pobladores para la creación de un performance, y su sostenimiento a lo largo de dos años, las actividades colectivas para generar el *performance* —lo que implicó múltiples negociaciones con las instituciones y con los grupos armados—, la presencia pública del Bus—Museo, la obra de teatro y la celebración pública y, por último, el ejercicio de revisión interna del equipo de la experiencia. Estas seis etapas dan cuenta de una dinámica de intervención social. El desarrollo de estas etapas se divide, a su vez, retrospectivamente en una serie de actividades planeadas, algunas logradas y otras no por cuestiones presupuestales (como talleres de sensibilización del cuerpo, identificación de artesanos y artistas del Barrio que no pudieron llevarse a cabo), como también el desarrollo de una prueba piloto en el año 1998 (que se realizó en la primera visita de Lacy a Medellín). A su vez, esta secuencialidad incluye, dentro de la dinámica, los cuatro conversatorios para presentar la iniciativa y sus mecanismos de divulgación informativa ante el Barrio. Además, da cuenta de cómo otras iniciativas de intervención, como los talleres de convivencia y educación para el trabajo de Presencia Colombo Suiza, se sumaron a la iniciativa. Luego, Hoyos presentó resultados. Cada etapa produjo sus propios resultados, lo que en su retórica se refiere a que son el producto del dinamismo general del proyecto, manifestado en objetivos programáticos de cada momento (como si estos hubieran sido previstos de antemano). Cada resultado no es generoso y puede ser entendido como contradicción. Hoyos lo narra bajo una lógica binaria: Debilidades/Oportunidades y Fortalezas/Amenazas (método DOFA). Por ejemplo, ver imagen# 56.

DOFA Grupo Dinamizador - Recolectores

Debilidades	Oportunidades
<ul style="list-style-type: none"> <li>• El compromiso es condicionado por los ritmos de vida del barrio.</li> <li>• Poca actividad intelectual</li> <li>• esperan siempre dinero a cambio de su participación</li> <li>• Rivalidad entre líderes</li> <li>• Poca participación masculina</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Han logrado credibilidad entre sus familias, los vecinos, sus amigos y las instituciones.</li> <li>• Existe interés interinstitucional por su acompañamiento.</li> </ul>
Fortalezas	Amenazas
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se motivan fácilmente a trabajar por el barrio.</li> <li>• Son considerados como organización comunitaria y juvenil.</li> <li>• Se sienten satisfechos por los resultados y quieren continuar.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Que el proceso sea manipulado para beneficios privados.</li> <li>• No recibir apoyo.</li> <li>• Aislarse de otros procesos.</li> <li>• Las disputas entre los grupos armados del barrio.</li> </ul>

Imagen# 56. Apartado del informe de Mauricio Hoyos sobre *La Piel de la Memoria* ante Corporación Región (1999).

El mecanismo DOFA da cuenta de las circunstancias de la participación en términos abstractos. En el caso del resultado “Grupo Dinamizador”, se revisa de manera retrospectiva cómo una unidad de experiencia reúne diversas dinámicas transversales en el tiempo, en el nombre colectivo de las personas, sin dar cuenta de las implicaciones personales. Este vacío en el análisis lo intentará remediar Hoyos en su informe sistematizado y público del año 2001 por medio de una estrategia de crónica. Aquí se hacen operables, en términos de una enunciación, las diversas coyunturas de las personas en un marco temporal extenso, se hacen maleables y comprensibles y, sobretodo, se producen positividad y negatividad bajo parámetros de valor. Por ejemplo: una debilidad es “rivalidad entre líderes”. En ningún momento del informe se personifica, se narra, o connota la rivalidad, a diferencia de cómo fue narrado en el boletín interno de julio de 1999. De antemano, en la retórica del informe, se asume como debilidad sin contexto. Este informe fue, en efecto, leído e interpretado por las organizaciones sociales que estuvieron implicadas. A partir de él, se concibieron los logros de las expectativas y sus fracasos. El DOFA concibe que la realidad es contradictoria, pero genera abstracciones equivalentes en comparaciones sobre dinámicas diversas bajo parámetros de evaluación similares. Realidades culturales que no tendrían particularidades en común son comparadas como equivalentes. En términos macros de la administración pública, estas abstracciones y comparaciones generan imaginarios de las situaciones que pueden

alejarse de la experiencia concreta de su realidad para las personas. Estas abstracciones y discursividades son el sustrato de las opiniones que califican las pertinencias de los mecanismos de intervención social. Operan en el marco administrativo de las producciones de los buenos samaritanos ya analizados en la Zona de Conjeturas. Justo, como operación de abstracción y confrontado con un vínculo emocional por haber realizado la iniciativa, William Álvarez<sup>140</sup> concebirá, otra vez, a *La Piel de la Memoria* como experiencia significativa del año 2006.

En su informe de 1999 y del 2001, M. Hoyos no dejará de calificar a *La Piel de la Memoria* como “positiva”. Para él, como para otros (Riaño, 2001 y 2003; Álvarez, 2006), el valor de lo positivo se conjuga con lo innovador: la conjugación de procesos pedagógicos con procesos artísticos, el performance. Que una iniciativa de intervención social fuera concebida en términos de arte ha sido para sus gestores una apertura importante. No sólo, como ya se vio, se dio cuenta de las dimensiones sensibles de la vida y la memoria, sino que también la ambigüedad del efecto permitía experimentar maneras de operar innovadoras a los mecanismos y metodologías usuales. Performance fue entonces una categoría capital de la experiencia. Más aún, ésta es comprendida en especificidad. Desde nociones generales del nuevo género de arte público de Lacy, performance es explicado en lo concreto de *La Piel de la Memoria*. Sin enmarcar en ningún momento la discusión genealógica de la concepción artística o teórica de performance, sin conectar su operatividad con otras posibilidades artísticas de intervención social de la ciudad, como la animación sociocultural, el teatro del oprimido o la pintura mural y el grafiti urbano, que se hacían por estos años en la ciudad. Así, para los autores reflexivos de *La Piel de la Memoria*, las performatividades de la memoria identificadas e intensificadas son llanamente “el arte del performance”, el “arte público” y “el Bus—Museo”, la “instalación-performance”, siendo unos y otros remplazables retóricamente en sus informes y explicaciones. Cuando se describe artísticamente *La Piel de la Memoria*, se describen la especificidad de las performatividades de la memoria construidas para Barrio Antioquia desde 1997 a 1999; es decir, la concepción antropológica y artística unívocamente construida y negociada en un proceso históricamente configurado por Riaño y Lacy y sus interlocutores. Esta equiparación fue abiertamente difundida, tal como lo recordó Andrés Arredondo, quien ejerció como curador de la Casa Museo de la Memoria en Medellín y gestor de derechos humanos de la ciudad, en nuestras conversaciones informales entre el 2013 y

---

<sup>140</sup> William Álvarez no escribió ensayos o textos sobre *La Piel de la Memoria*. Pero gracias a su ejercicio profesional y lugar como pedagogo de mediadores del trabajo social en Medellín, en su cargo en Comfenalco, le debemos la difusión y consolidación como metodología, construida *a posteriori* por Mauricio Hoyos, del proyecto como significativo, exitoso y replicable en otros contextos. Álvarez realizó varios documentos en power point en los que narraba la metodología del proyecto y la divulgaba en sus talleres. Así como presenta sus argumentos acerca de la violencia en el Barrio. Estos datan del 2006. En los documentos, la conversión de las dinámicas del proyecto hacia la metodología consiste en replicar las 6 fases interconectadas que ya postulaba Hoyos en el 2001.

2016. Arredondo me contaba su agotamiento por operar artísticamente en procesos culturales, ya que ello implicó reproducir estrategias de “museo como acción colectiva” en las intervenciones sociales después de 2001. Él, incluso, produjo algunas con bastante éxito. Una se denominó *El Túnel de la Memoria*, una exhibición realizada con movimientos de derechos humanos y víctimas en un inflable rojo de más de quinientos metros de largo, instalado desde 2008 hasta 2010, en diversas partes de la ciudad como estrategia de comunicación de los relatos del conflicto armado en la región.

Esta equiparación entre performance, arte y trabajo social es complicada. A mi modo de ver, implica una ausencia epistemológica del proyecto en lo que se refiere a la construcción de esta tipo de trabajos en la configuración del campo del arte. Los gestores sociales no estudiaron ni abordaron las polémicas del arte en su ciudad. Frente a sus urgencias, esta no fue una agenda que se movilizara. Se estudió lo que Riaño y Lacy fueron configurando y proponiendo. Esto es sintomático en diversos procesos sociales, donde la connotación de lo artístico queda a merced del artista implicado en el proceso de intervención social. Lo que se fue construyendo como “artístico” tomó como referencia las indicaciones explícitas de la trayectoria de Lacy y las múltiples divulgaciones de *La Piel de la Memoria* como metodología ejemplar. Sin discutir públicamente con otros agentes del campo artístico la interacción entre intervención social y práctica artística, sino que cada vez que se convocaba “arte” a la evaluación y a la discusión el término era afrontado bajo los parámetros del caso ejemplar y las nociones ya instauradas. En esta indeterminación, las concepciones e implicaciones de lo que es “arte” y hacer socialmente configuran opiniones y valores de muy diversa orden, lo que da pie a narrativas redentoras.

Así lo divulgaron Corporación Región y Comfenalco, bajo la movilización de pensamiento y acción de William Álvarez. Incluso, Mauricio Hoyos replicará un Bus—Museo entre 2012 y 2013 en la ciudad, financiado por las mismas organizaciones, en el marco de la fundación de la Casa Museo de la Memoria de Medellín. Denominado *Rutas de la Memoria*, este nuevo Bus —Museo<sup>141</sup> recorrió toda la ciudad narrando la historia política de la urbe. Intentó replicar, a nivel de la ciudad, lo que en lo circunscrito había surgido en Barrio Antioquia entre 1997-1999. Pero, dejando de lado la recolección de objetos y la concepción artística transversal de *La Piel de la Memoria*. *Rutas de la Memoria*, en cambio, priorizó la difusión mediante la documentación historiográfica y el diseño museográfico, hechos que marcan la experiencia de la violencia y la memoria en Medellín. Este nuevo proyecto se concentró en charlas públicas dentro del bus, recorridos por la ciudad a lugares ejemplares, información histórica y de difusión sobre qué es la memoria y su importancia como anclaje a los derechos humanos. Claramente emula a *La Piel de la Memoria* pero es una iniciativa radicalmente diferente.

---

<sup>141</sup> Se puede consultar este proceso en: <http://www.region.org.co/index.php/publicaciones/noticias-y-novedades/215-rutas-de-la-memoria>

Mientras el sustrato que da posibilidad y potencia a *La Piel de la Memoria* es su circunscripción a un contexto social delimitado que atiende a agentes específicos con historias particulares y promueve la generación de relaciones empáticas-simpáticas vía el reconocimiento afectivo, *Rutas de la Memoria* se constituye como un órgano de difusión de nociones ya provistas por la política pública de la memoria, en un sentido macro, donde se define quién es la víctima, qué vale la pena recordar, cuál es el conflicto que produce memoria pública y cuál es su importancia y los canales con los que deben negociar su representación. O sea, promover legitimidad al Museo Casa de la Memoria de Medellín.



Imágenes# 57 y 58. *Rutas de la Memoria*. Archivo Mauricio Hoyos (2013)

Riaño ha sido más académica en su entusiasmo sobre el proyecto. Su trabajo posterior sobre la iniciativa ha consistido en varios análisis desde la antropología social, publicados desde 1999 hasta 2006 en diversas revistas y publicaciones académicas en inglés y español, y como sistematización en su posdoctorado. En estos análisis, Riaño se concentra en relatar y conceptualizar los mecanismos que dieron forma al proyecto, además de ir perfilando una serie de argumentos sobre su pertinencia política y la importancia de la memoria. En ningún momento se cuestiona por la autoría, ni por la forma de representar el proceso después de realizado. Generalmente, la escritura es para ella el mecanismo de actualización de la experiencia. Siempre en el marco de la educación popular, la antropología, y la gestión de la memoria, no en las instituciones o disciplinas del arte. Las trayectorias del arte, la construcción de sus referentes, han sido su interés pero, más bien, se concentra en las maneras en las que la noción de arte público colabora en la elaboración social de lo sensible, del duelo y la memoria más que por las agendas curatoriales. En ese sentido, está más interesada en las organizaciones comunitarias, las propuestas visuales de los grupos sociales, las prácticas culturales, los ejercicios simbólicos y de conmemoración de las víctimas, que en entender al sujeto artista a propósito de obras de arte en el campo del arte. Estos serán los

ejes que seguirá alimentando en sus participaciones en el Grupo de Memoria Histórica hasta 2013.

En 2003, Riaño escribe y edita el libro *Arte, Memoria y Violencia: Reflexiones sobre la Ciudad*, publicado por Corporación Región y con textos de Suzanne Lacy y Olga Agudelo. Es la primera vez que se publica íntegramente el ensayo de Riaño llamado *Encuentros Artísticos con el Dolor, las Memorias y las Violencias*, que tendrá varias versiones en español y en inglés. Es la primera vez que aparece un ensayo de Lacy en español, una versión comentada con la experiencia de Barrio Antioquia del texto introductor de *Mappin the Terrain* (1995), llamado *Hacer Arte Público, como Memoria Colectiva, Como Metáfora y como Acción*. Cierra el libro la historiadora del arte antioqueño, Olga Agudelo, con un ensayo sobre la pintura y la violencia en Colombia, llamado *Pintura, Muerte y Violencia*. Los ensayos de Riaño y Lacy se interconectan y por primera vez en la historia intelectual del proyecto donde el problema del arte es tratado. La narración de la experiencia que contextualiza el texto de Lacy es desarrollado etnográficamente por Riaño. Mas el texto de Agudelo parece fuera de lugar. Concentrado en al estatuto de la obra pictórica y los mecanismos de representación, siguiendo a autoras como Debora Arango (1907-2005, Medellín), relata las impresiones que incitan a la creación de imágenes artísticas que generen visualidades de la muerte. En el libro hace falta un análisis detallado de las concepciones artísticas y su relación con la política en el contexto colombiano. Modos como los de Lacy, sin contexto, son dispuestos como emergencias de procesos del arte pictórico. Esto se debió a que por más de un año estuvieron buscando algún autor o investigador en la ciudad de Medellín que pudiera abordar las coordenadas *sui generis* de la iniciativa: lo que en los últimos años Riaño llama arte-proceso. No lo encontraron, y el texto de Agudelo era el único que abordaba con cierta profundidad académica un desarrollo acerca del arte y la violencia. En esta edición, que plantea los más importantes argumentos artísticos y etnográficos del proyecto, faltan aclaraciones sobre qué procesos del arte, en un marco histórico, están en juego cuando se ejecutan intervenciones sociales. En la revisión etnográfica de Riaño, taller sólo tiene una serie de menciones descriptivas. Y en el texto de Lacy, no se aterriza, pues no lo conoce a profundidad, las dinámicas artísticas colombianas sino sus propuestas en el escenario norteamericano. Lo que consiste arte en el texto tiene que ver con la particular construcción de *La Piel de la Memoria* en tanto arte-proceso.

Desde 2001, Riaño comenzará a analizar la propuesta y consolidar su pertinencia política por medio de dos conceptos intercalados: *conmemoración* y *reconciliación*. Categorías que conjugan en términos éticos y políticos procesos sensibles y culturales. El uso constructivo que Riaño da a conmemoración se refiere a ese impacto visual que genera la representación de la violencia y de la cual moviliza sustratos emocionales que promueve la reflexión crítica

sobre suceso. En la actualidad, este proceso se la ha denominado como Reparación Simbólica. Dice Riaño:

Los actos de ver hacen parte de la experiencia estética que tiene lugar frente a la obra de arte pero también frente a las experiencias de muerte, violencia y duelo. Una experiencia estética que no se remite simplemente a lo que bajo ciertos estándares formalistas es lo bello o hermoso, lo estrictamente estético, sino el modo en que en el acto de mirar se transforma en una vivencia intensa dado el significado emocional y simbólico profundo que el evento, la imagen, la obra, genera. En esa transformación en el proceso que la acompaña recibe valor, potencial estético y transformador. Tres miradas en las que nos vemos porque el significado de la imagen se nos escapa por variedad de razones en las que podemos incluir la imposibilidad para construir relaciones y consecuencias humanas de los actos de violencia. Mirar no es suficiente sino lo llenamos de sentido, un acto en el que vemos porque reconocemos relaciones e implicaciones: ese muerto es mi vecino y todos los otros también son vecinos de alguien, el cadáver cubierto en el que la cámara reposa por un segundo es un adolescente enamorado, una madre que tenía planes de futuro (Riaño, 2003:6).

La conmemoración, entonces, considera la posibilidad de realizar actos de ver. Los actos y plataformas son creadas para ejecutar actos de ver, actos sobre actos de ver sobre el contexto de la experiencia violenta. La producción de una intensidad emocional, proyecto de la experiencia estética, que da cuenta de la persona muerta y de sus circunstancias. La conmemoración tiene también para Riaño un potencial comunicativo: al construirse sustratos de memoria por medio de imágenes, estos tienen potenciales de representación. Se generan superficies sensibles—visuales que dan cuenta de los procesos pasados en el presente. Aquí la representación opera como movilización política de grupos sociales. Y, encuentra que la responsabilidad social y política de las prácticas artísticas, que no es lo mismo que decir la responsabilidad de los artistas, una mirada de esos sustratos de la memoria de la experiencia en los cuales se reúnen los grupos sociales para reflexionar sus duelos, generar y negociar sus representaciones. Por esta vía es conceptualizado *a posteriori* el proyecto *La Piel de la Memoria* (Riaño, 2003). De esto, se dice, consistió la conmemoración del Bus—Museo.

Reconciliación, categoría aplicada luego del análisis de conmemoración, y alguno de los elementos epistémicos analizados por Riaño en el Grupo de Memoria Histórica (2008-2013) en términos de reparación simbólica, narra otra dimensión de *La Piel de la Memoria*. Otras implicaciones que durante el proceso no había reconocido en los documentos ni en los testimonios de los participantes. Comenta Riaño:

Las dimensiones simbólicas, humanas e intrapsíquicas fundamentales en la restauración de las confianzas, en los procesos individuales y locales de elaboración del duelo de los procesos de paz que se vislumbren con un margen de sustentabilidad. Sin embargo, y regresando a la idea de la naturaleza social y política de nuestras heridas sociales, los intentos de una sociedad por lidiar con un pasado de terror y dolor tienen que estar liderados por procesos de administración de justicia y establecimiento de responsabilidades sociales. Estos procesos deberán responder efectivamente los reclamos por justicia, por reconocimiento de las historias

que se han silenciado, de las atrocidades cometidas y la responsabilidad estatal mientras se consideren las avenidas justas para la reparación social. En este sentido, es importante entender el alcance limitado de una intervención artística que opera en el ámbito cultural. El uso del arte y la memoria como campo de interacción y testimonio social nos permite reformular el campo de acción social de los procesos de reconciliación. La reconciliación es reformulada, más que como silenciamiento del pasado, como la fuerza, un deseo y pasión, desde que nos enfrentamos con el pasado. Estas miradas al pasado involucran un retorno a los sentidos a través del reconocimiento, el dolor y una memoria relacional donde experiencia, testimonio y reconocimientos se entrecruzan. Los procesos de reconciliación buscan propiciar una estructura y un marco temporal para reconocer el sufrimiento, elaborar los duelos y para encarar la desestructuración del mundo social por la violencia. Un proceso humano, social y cultural que propicia lugares colectivos de testimonio acerca del pasado, y es de los que las sociedades e individuos pueden estar mejor equipados para reclamar la verdad y la justicia, para recrear una comunidad moral (Riaño, 2005: 104).

Aunque Riaño reconoce en 2005 que las prácticas artísticas y de memoria son mecanismos de interacción social que crean las superficies emocionales de la elaboración del dolor, hay un límite. Las prácticas artísticas y de memoria, en específico los procesos como *La Piel de la Memoria* no son equivalentes a los reclamos de justicia. Les proveen una forma de interacción social, más no es su promesa de cumplimiento. Aunque hay una dimensión de la vida, la interacción sensible y la representación conmemorativa, el desenvolvimiento afectivo, importantes frente a la cuestión de estar juntos, estos no son las únicas dimensiones a tratar. La reconciliación implica darle forma a la administración de la culpa, a las responsabilidades de ley sobre los crímenes, y a las consecuentes reparaciones, desde los Estados y la Sociedad Civil, que le corresponde a un sujeto víctima. En casi diez años de escritura que he podido rastrear, sólo hasta los documentos escritos posteriormente al 2004 —después del proceso de reinserción de los Paramilitares— es que Riaño analiza y discute la justicia. La reconciliación no será posible sólo con las conmemoraciones, sino que requieren de procesos de justicia. No es un asunto de retórica sino de acción concreta con los sujetos enmarcados en la violencia.

Riaño ha promovido los estudios desde la subjetividad de la memoria y la violencia sobre aquellos que padecen sus más catastróficas consecuencias. Allí, comprende las prácticas artísticas como un mecanismo de interacción sensible. Más aún, atender el estar juntos, en estas crisis de vida, implica muchas otras dimensiones de intervención donde la justicia es primordial. Manifestaría en el 2004: "... estos procesos deberían efectivamente responder a las demandas de justicia y al reconocimiento de las historias silenciadas, las demandas frente a las atrocidades que han sido cometidas y la responsabilidad del Estado, mientras se apropia de caminos que considere la reparación social. En este sentido es también importante localizar



el arte público y la pedagogía colectiva como procesos más amplios en las agendas de justicia social, prevención de la violencia y reconstrucción social” (Riaño, 2004:14).

Las preocupaciones políticas de Riaño y de los gestores del proyecto, en términos de las transformaciones de Medellín y Colombia, de construir *La Piel de la Memoria* como metodología significativa y potenciarla académicamente eran tan urgentes que no se preocuparon por insertar el proceso en el campo del arte, las exhibiciones y las curadurías de arte contemporáneo. Hacia el año 2000, Riaño propuso un trabajo sobre migraciones a Corporación Región; Mauricio Hoyos estaba concentrado en la sistematización y en sus labores como gestor social; Jorge Humberto García seguía concentrado en las capacitaciones y búsquedas de empleo para los jóvenes. Suzanne Lacy estaba en Okland con sus funciones como decana y no regresaba a Colombia hasta el 2010 al Encuentro de Medellín. El campo del arte colombiano no era preocupación de los gestores.

En una comunicación por mail entre Lacy y Riaño, Lacy manifiesta sus inquietudes sobre el texto de Riaño para el libro y sobre la representación del proyecto:

Además, tenemos que hablar acerca de cómo representar el proyecto en términos de autoría. He estado un poco incómoda por ser relegada a una nota al pie, como también estoy muy orgullosa de la colaboración multidisciplinar y mi papel como artista. Cuando presento el proyecto, siempre lo hago como un proyecto de arte/antropología de colaboración, en el que tú y yo aparecemos como los principales "autores" con un equipo de colaboración. Es decir, no he publicado o hablado de la iniciativa sin tu nombre y autoría desde el principio, y siempre mencionó que se basó en tu investigación y las relaciones que has creado en Colombia, y que fui invitada por ti. Más o menos la historia de cómo evolucionó informa mi noción de acreditación. En el caso de tu artículo, creo que debe tenerse en cuenta desde el principio en el texto que se trataba de una acción compleja, tal vez, pero también es una *obra de arte realizada por las dos*. En la medida en que se basa en tus años de trabajo, también se construye sobre años de mi trabajo. Entonces, ¿qué piensas? ¿Cómo debemos presentarlo? (Correo electrónico de Lacy a Pilar Riaño, 2002. Traducción y cursivas mías).

Para Lacy, todos los mecanismos de representación pública de los proyectos, ya sean textuales, audiovisuales o expositivos, son parte intrínseca de su labor colaborativa como artista. Hacen parte de la obra. Pasados los años de la iniciativa, en medio del entusiasmo metodológico que produjo en el campo del trabajo social de Medellín, Lacy tuvo interés en convocar la representación del proyecto para el campo del arte en que ella opera. Lacy insiste, como lo ha hecho en varios de sus proyectos (incluso en *Code 33*), en disponer los registros y la forma construida, como instalación en los escenarios de exhibición del arte contemporáneo. Una dimensión del proyecto, que hasta entonces nadie de los implicados había reconocido como factible o le había prestado interés. Su disputa por la autoría es muy diferente a la de los demás gestores, generalmente no muy preocupados porque en las notas de prensa del proyecto se les nombre como los motivadores o incitadores de la experiencia (más sí como sus mediadores en nombre de sus organizaciones). Posicionar a las organizaciones como desarrolladores de proyectos significativos respalda la labor de las mismas. Muy diferente es el

caso de Mauricio Hoyos, quien si apostó por una identificación como gestor primordial, diferente a la de autor, de la iniciativa en la ciudad. Sí buscó ese reconocimiento en el ámbito del sector social con diversas publicaciones. De alguna manera similar, el reconocimiento autoral de Lacy opera así: busca que el desarrollo del trabajo también se articule con los estatutos de creación de los artistas, y así implique discusiones extensas en el campo del arte contemporáneo por sus condiciones políticas y multidisciplinarias, la cualidad artística de sus actividades, la producción diferencial de sensibilidad que acaece y la experimentación de métodos de trabajo. Este es un ámbito de representación importante para su trabajo, para las intersecciones que genera entre arte y sociedad en tanto su labor poética. Esta insistencia fue comprendida por Riaño. Desde entonces buscaron maneras de que *La Piel de la Memoria* participará también del campo del arte. Y desde entonces al proyecto se le ha adscrito la autoría de Lacy y Riaño conjuntamente.

Lacy y Riaño procuran un texto antológico del proyecto en la edición de invierno de 2006 de *Art Journal*, llamado *Medellín, Colombia: Reinhabiting Memory*. Planeado para tener una introducción de la genealogía artística de estas prácticas por Lucy Lippard (texto que no se incluyó al final pero que ella si trabajó), este texto discurrió como una conversación informal en inglés que luego fue transcrita, revisada, editada y dispuesta como ensayo académico a dos voces y escrituras simultáneas. Una versión de la conversación con público tuvo lugar en 2006, en un evento donde se presentó públicamente el documental producido por Kidd después de años de insistencia. De esta manera se inserta *La Piel de la Memoria* a un circuito de representación en el campo del arte norteamericano.

En Colombia el proceso fue diferente. El proyecto tuvo gran incidencia mediática por la prensa, libros publicados y programas de televisión, como múltiples reflexiones acerca del trabajo de Pilar Riaño, *La Piel de la Memoria* apareció en tanto que un referente importante para las acciones de memoria y el trabajo social. Más aún, su cualidad artística y su participación en el campo del arte tuvieron que esperar casi 11 años. Gracias a la invitación de José Roca y de Lucía González, en ese entonces directora del Museo de Antioquia, a Bill Kelly, cercano colaborador de Lacy, como curador del *Encuentro de Medellín 2011: Enseñar y Aprender. Lugares del conocimiento en el Arte* (MDE11)<sup>142</sup> entre agosto y diciembre del 2011, se planeó una re-visita a *La Piel de la Memoria*. Una experiencia primordial para Lacy y Riaño, pues podrían recuperar el proyecto para la ciudad con sus gestores y líderes (lo venían haciendo en el extranjero), además de insertarlo desde una discusión propiamente artística que faltaba en el contexto colombiano.

---

<sup>142</sup> Ingeniado por Lucía González, con apoyo curatorial de José Roca, los Encuentros de Medellín quieren recuperar las plataformas de las *Bienales de Arte Coltejer* (1966-1981) desarrollados por Leonel Estrada en Medellín. Volver a posicionar a la ciudad en el circuito del arte internacional en un evento de cada 5 años. Van tres versiones, 2007, 2011 y 2015. La versión del 2011 buscó articular diversos mecanismos en los que las prácticas artísticas contemporáneas están construyendo metodologías y pedagogías. Ver en: <http://mde11.org/>

La revisita (*re-visit*) ha sido un mecanismo performativo de creación de Lacy en el que da cuenta de la participación de sus proyectos pasados en los circuitos del arte contemporáneo actual.<sup>143</sup> En el contexto del coleccionismo de arte del performance de la generación de Lacy, ella, por medio de las re-visitadas, trata de considerar estética y políticamente algunos de los procesos que ha realizado. Identificar maneras de hacer la memoria, las imágenes y los mecanismos de acción partícipes de los sistemas de representación de los museos de arte contemporáneo. Esto implica delimitar una experiencia del pasado en tanto múltiples archivos de imágenes; consolidar una discursividad sobre los procesos sociales que atiende; afirmar la condición estética de sus elementos como las tensiones políticas en el tiempo pasado; instalar estos elementos y vestigios en los espacios museales; y, sobre todo, actualizar los mecanismos identificados en el proceso por medio de acciones colectivas y acontecimientos a realizarse y gestionarse desde el museo y organizaciones sociales actuales (como volver a hacer las actividades). A través de los mecanismos de la re-visitada, una performatividad presente que aborda la paradoja de la descontextualización de procesos de trabajo que sucedieron en el pasado, y que a veces tomaron varios acciones de movilización, Lacy busca recordar a los protagonistas, gestores y partícipes, como comparar las disyuntivas sociales de un lugar lejano (incluso de sitio e historia) con las del lugar de la re-visitada al poner en juego la actualización de mecanismos de trabajo. Es un arte de actualización.

---

<sup>143</sup> Las re-visitadas que ha realizado Lacy son: a partir de *The Crystal Quilt* (1987) en la Tate Gallery bajo el nombre de *Silver Action* (2013) (ver en: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/suzanne-lacy-silver-action> y <http://www.suzannelacy.com/silver-action-2013/>); a partir de *Three Weeks in May* (1977) en la serie de exhibiciones de Pacific Standard Time en Los Ángeles bajo el título *Three Weeks in January* (2012) (ver en: <http://www.suzannelacy.com/three-weeks-in-january/>); *La Piel de la Memoria Re-Visitada* (2011) (ver en: <http://www.suzannelacy.com/recent-works/#%2Fskin-of-memory-revisited%2F=>); entre otras.



Imágenes# 57 y 58. *La piel de la Memoria Re-visitada*. Vista de exhibición. Archivo Suzanne Lacy (2011).



Imagen# 59. *La Piel de la Memoria Re-visitada*. Vista de exhibición- Fotografía de Milton. Archivo Suzanne Lacy (2011).





Imagen# 60. *La Piel de la Memoria Re-visitada*. Acción pública. Archivo Suzanne Lacy (2011).

Para la re-visita de *La Piel de la Memoria*<sup>144</sup> se pensó en un dispositivo museológico y un acontecimiento, a la manera de los *tableaux vivant*, donde los implicados en el proyecto, por medio de un guion de preguntas, explicaciones y comentarios preconcebidos, comentarían la importancia cultural de la experiencia. Asistieron al patio central del Museo de Antioquia todos los implicados, incluso Aníbal Gaviria, que para ese entonces era el Alcalde de Medellín. Para la exhibición se produjeron tres vídeos, uno a partir del trabajo de Kidd y los archivos audiovisuales, otro sólo con las imágenes de registro de la acción, y un tercero de entrevistas a los partícipes y gestores en el año 2011. Además, para la muestra en una de las salas del Museo, se recolectaron algunos objetos que se presentaron en 1999, instalándose en una vitrina similar a la del Bus—Museo, con los bombillos-velas, y escrito en vidrios traslúcidos opiniones de los pobladores en 1999 sobre el Bus—Museo y algunos apuntes teóricos de

<sup>144</sup> Se pueden ver imágenes en <https://www.flickr.com/photos/museodAntioquia/6175991275/> y un vídeo en <http://www.suzannelacy.com/skin-of-memory-revisited/>

Lacy y Riaño sobre el proyecto. También se instaló una vitrina de madera con los libros y publicaciones de prensa sobre la historia del Barrio, la violencia y el proyecto.

Asistí al evento público en uno de los patios del Museo de Antioquia. Lo recuerdo como una experiencia muy intensa. Mucha gente moviéndose por el espacio. Al comienzo del acontecimiento sólo los implicados en el proyecto de 1999 podían ingresar al patio del Museo donde se escenografió y coreografió la acción. Ellos se saludaban y comían unos pasabocas, mientras el resto del público los veíamos desde afuera del patio. Mientras, unos televisores puestos en las columnas del patio reproducían las entrevistas que estaban instaladas en la sala de exposición. Luego de un momento, fuimos invitados a sentarnos con los protagonistas, mientras Riaño tomaban el micrófono y comenzaban un *talk show* sobre la experiencia del proyecto. Leía un guion y se refería a preguntas puntuales dirigidas a protagonistas seleccionados de antemano para responder. El acontecimiento duró casi dos horas. Fue extenuante. El público se fue retirando a una hora de haber comenzado; incluso algunos de los protagonistas, como el Alcalde y las directivas del museo, se retiraron pidiendo excusas públicamente. En ningún momento vimos a Lacy. Nunca tomó la palabra. Estaba atrás, como una *wedding planner*, con un micrófono inalámbrico puesto en su oreja y boca dando indicaciones tanto a las personas que filmaban y tomaban fotografías como a los encargados de la logística de las bebidas y los pasabocas.

Cuando conversé con los gestores del proyecto me manifestaron sensaciones encontradas sobre el evento de 2011. Les gustó reencontrarse, pues ya se habían distanciado. Pero les disgustó que el proyecto se quedara en el museo y que no volviera al Barrio a movilizar procesos culturales. Jenny y Cesar Elioth me manifestaron que no veían importancia en hacer una exposición en un museo donde nadie va, cuando en el Barrio, mucho mejor que antes en términos de conflictos armados, siguen habiendo urgencias importantes. Para Jorge García, como para Luz Adriana, la exposición en el Museo permite recordarle a la ciudad de lo que ha sido capaz. Riaño me decía que las condiciones y urgencias por las cuales se hizo el proyecto en el Barrio ya habían pasado, así que volver a insistir en él no era oportuno. Habría que crear una forma propia para las disyuntivas actuales. Al preguntarle sobre por qué no tomó la palabra, Lacy me contestó: “I did which is the best I can do, its to make art”.



**[ Dosis. Representación.**

Ejercicios marcados por condiciones de posibilidad responden a sus múltiples lugares y demandas. Se generan diversas representaciones según el lugar en el que se convoque. Sus agentes disputan los valores y signos para que esta representación les compense. El efecto convertido en eficacia es asunto de representación: traer por otro medio lo que pasó para decirlo, y en esa medida demostrarlo. El arte que se comenta y que se hizo es también una representación. Se organizan las performatividades en una tentativa de verosimilitud según los criterios estéticos y sensibles del proceso. Esto se constituye como una obra de arte y algunos agentes se convierten en sus autores.

A su vez, aquello que ha sido intensificado puede seguir afectando. La difusión a participar de este o la divulgación o puesta en marcha de sus mecanismos, según la representación que se convoque, puede seguir insistiendo en este tipo de cuidado. ]





# **SALIDA TENTATIVA**

## **Inquietudes para la Apertura**

El nuevo paradigma estético tiene implicaciones ético-políticas porque hablar de creación es hablar de responsabilidad de la instancia creativa respecto de la cosa creada, inflexión de estado de cosas, bifurcación más allá de los esquemas preestablecidos, puesta en consideración, también aquí, del destino de la alteridad en sus modalidades extremas. Pero esta elección ética no emana ya de una enunciación trascendente, de un código de ley o de un dios único y todopoderoso. La génesis misma de la enunciación está tomada en el movimiento de creación procesual.

Félix Guattari. *El Paradigma Estético* (1996; 132)



## **Performance cultural de arte en contraste**

El performance cultural de arte, que por medio de un rastreo conceptual entre diversas disciplinas y por la profundidad en que se estudió uno de sus desenvolvimientos, aparece como una serie de iteraciones y citas de arte de múltiples genealogías. “Arte”, entonces, no aparece como una cualidad estatutaria a la que se le integra una serie de producciones en campos estables de enunciación. Sino que por medio de caminos muy amplios —histórica, política y culturalmente hablando—, diversas enunciaciones se adscriben la cualidad de arte y así generan las condiciones de su consolidación como arte en el campo propio de sus iteraciones. Este campo es de variado orden: desde la academia, el mercado, hasta el sector social o tradiciones populares. Y desde allí, los haceres que hacen, contemplando o no relaciones inter-personales, se constituyen para una situación en “arte”. En la particular preocupación de esta disertación, las nociones y prácticas de taller y proyecto vienen a aglutinar las expectativas, los procedimientos, los fundamentos y referencias de muchas de las experimentaciones de “arte” que buscan cierta incidencia social y pretenden realizar actos de cuidado. Son performances culturales de arte que indagan, construyen y cuidan interacciones personales.

El proyecto y el taller es construido por diversos agentes a partir de conocimientos extra-disciplinarios convocados por las necesidades y coyunturas de una situación social. Asumen de manera explícita su deseo de hacer algo al respecto. El proyecto y taller que aparece como arte asume una completa disposición a la utilidad, en el marco de compromisos y orientaciones acerca de sus procedimientos y expectativas, y en la conjugación de mecanismos y saberes que no constituirían la práctica artística en el campo de iteraciones y citas profesionales del campo y mercado del arte. Como los ejercicios de indagación etnográfica, el desarrollo de informes de gestión e indicadores de impacto, la articulación con la rama terapéutica, la formación de valores cívicos o la generación de mecanismos económicos sustentables, etcétera. Aun así, la particular atención que desenvuelven en la estética y en la sensibilidad de las situaciones, la imaginación de llevar a cabo sus procedimientos, o las maneras en que se generan relaciones inter-personales, requiere una cierta apertura de experimentación y ejecución en los formatos y mecanismos que se

disponen. Es por ello, que operan según una pos-autonomía. No necesariamente buscan su diferenciación como arte, sino que todo el proceso se configura como artístico, pero también simultáneamente como gestión social, política pública o terapia. Este reto no es fácil para los artistas. Formados muchos en dinámicas de expectativa autoral, que buscan consolidar sus trayectorias en los ámbitos de divulgación de las artes, cuando deben operar en lugares donde las condiciones éticas de los problemas o las demandas de ejecución social de las políticas públicas son imperativos, desestabilizan su seguridad. Estos agentes toman decisiones imprevistas, condicionales y parciales para sostener las posibilidades de sus proyectos. Sostener su capacidad de negociación y operar en medio de las expectativas.

Los agentes que se desenvuelven en estos dinamismos se enfrentan a las coyunturas de la movilización emocional, las posibilidades afectivas y las disyuntivas de la ejecución y representación de estos proyectos. Nociones como virtud y buena voluntad gobiernan moralmente mucho de las expectativas y criterios. Por lo cual, las ejecuciones son orientadas debido a que se asume que remedian problemas sociales. Por lo que estas prácticas artísticas están imbuidas en los problemas éticos de las culturas de la ayuda y el desarrollo. El dilema del buen samaritano demuestra que muchas de las orientaciones y de los mecanismos que juegan en los desenvolvimientos sociales responden a los presupuestos, prestigios, autoridades y negociaciones de aquellos que proveen la ayuda sobre quienes, se asume, necesitan la ayuda. En las lógicas discursivas del tercer mundo, al parecer, aquellos que no han estabilizado formas de existencia desarrolladas requieren de ser ayudados a llegar a estas condiciones. Sin que los que reciben la ayuda puedan irrumpir en estas dinámicas. Aunque se esfuerzan en hacerlo, y acomodan las ejecuciones a sus propios intereses. Además que aquellos que son ayudados deben responder con una economía de la gratitud, que no sólo es de producción de capitales y abuso de recursos naturales locales, sino que también implica una serie de afectos y emociones de cordialidad, agradecimiento y autoridad otorgada. Es por ello que varios agentes que trabajan desde el feminismo y la crítica al desarrollo, y desde ciertas prácticas artísticas, han construido modelos en los que las disputas de las ayudas se integran en la realización de desempeños sociales. Sin negar que mecanismos políticos de vulneración mantienen la agresión y la desigualdad sobre aquellos que sufren con más saña. Estas iniciativas configuran prácticas de trabajo inter-pares donde diversas iniciativas de orden artístico, ecológico y afectivo pueden llegar a surgir.

Aun así, en la situación, en el ir sabiendo de lo que va el proyecto y el taller, se van haciendo ciertas cosas, indicaciones, ejercicios, posibilidades. En el irse reiterando y volviendo a hacer, estas se conectan con otros haceres y configuran una serie. Los proyectos y talleres organizan esta serie de haceres según el tiempo, los recursos y las condiciones de posibilidad para que sus ejecuciones no sólo alcancen los anhelos deseados, sino que produzcan socialmente los mismos anhelos. Esta es una itinerancia de performatividades que van haciendo posible lo que

buscan en la medida en que hacen. Estos haceres no son indeterminados. Todo lo contrario. Se llenan de significación, dinamismo y capacidades cuando son identificados en la situación. Así se saben. Luego, pueden ser intensificados. Potenciados. Ahora con más energía requieren mayor atención. Al ser más potentes son también más visibles, contaminan con mayor insistencia, o permiten mayor concentración. Pero son también más cansados, frágiles y se agotan con rapidez. Pues tanta energía no se sostiene por mucho tiempo. Pero ésta se transforma. Se convierten en otros haceres. Se espera de ellos que vuelvan a repetirse para que otra vez generen el carnaval que pueden mover en el mundo. Que se hagan reiterativos, se vuelvan los rituales. Esto depende de cómo se negocien las condiciones de posibilidad y cómo pueda el acto seguir cuidando.

Una manera de entender estas reflexiones es desde la crítica a la noción performativa de cuidado. Si bien, entender el cuidado desde la virtud y la buena voluntad trae consigo las mismas autoridades morales que el desarrollo y la ayuda. La crítica que se le ha hecho a la idea y la práctica del cuidado ha permitido develar múltiples de sus facetas productoras y supervivientes. También hay cuidados que buscan controlar, o maltratos que surgen por el cuidado. Pero podemos entender cuidado como una práctica seriada en la que se hace todo aquello que es posible, o imaginable, para poder preservar la vida de los cercanos, de sí, del mundo, de los objetos e incluso de las ideas, materiales y procesos. Aquellos que pueden cuidar son, a su vez, cuidados. Aquellos a los que se cuida pueden ser cuidadores. El cuidado se permuta en diversos flujos temporales, de capacidad, de situación, esfuerzo, espacios y recursos. Los cuidadores y los receptores de cuidados son momentos, instancias de vida, según las crisis, las debilidades, las imposibilidades, las enfermedades, los maltratos, las agresiones y los dolores se manifiesten. Son roles inter-dependientes, co-dependientes, donde cada cual puede construir sus criterios de acción, recepción o reacción en interminables pero necesarias transmisiones afectivas y de diálogo. Si el cuidado es una labor inter-pares, responde a imperativos éticos en los que aquél que recibe la ayuda no es un sujeto inactivo. Es promotor en sus circunstancias, sus maneras y sus posibilidades. Es por ello que las vidas, tanto de unos como de otros, deben ser sentidas, aprehendidas.

La intuición, el conocimiento de causa, la vulnerabilidad, las relaciones empático-simpáticas, son las condiciones, los mecanismos que constituyen este saber y permiten sostener los diálogos que fundan los criterios éticos de cuidado. El cuidado puede ser ingeniosamente pertinente, o infelizmente feliz. Cuando se sabe que se encarga, se ejecuta el acto de cuidado pero las maneras en que se experimenta son irreverentes, y traen a colación otras dinámicas inesperadas que reorganizan las exceptivas de ejecución como lo que es posible para cuidar y las expectativas morales fundadas. Así, también, se trastocan los valores. En este sentido, desde la perspectiva extra-disciplinar, una serie de prácticas artísticas pueden constituirse como prácticas de cuidado.

Ahora bien, las prácticas artísticas vinculadas a procesos sociales pueden ser entendidas como prácticas de cuidado afectivo. Afectivamente cuidan las situaciones de las personas, las cosas, y el mundo circundante, pero también cuidan los afectos en movimiento para que puedan desenvolverse. Cuidan sus corrientes, orientaciones y cómo atraviesan los cuerpos. Toda esta disertación quiere poner sobre la mesa, dar luz e inquietar conceptual e históricamente esta idea que es primordial para mí. El camino fue largo. Cansado.

Además porque intentar asir esta idea implica dismantelar las narrativas redentoras que justifican y divulgan una cierta pertinencia de la práctica. La manifestación y verosimilitud de lo que se siente también opera en discusiones de virtud, buena voluntad, o frente a la inevitable ambigüedad discursiva de la sensación. En donde se administra de manera pública una serie de enunciaciones, de impresiones sensibles producidas y emocionalmente puestas en movimiento por las prácticas artísticas en que se intuyen sus potencias pero que implican un ocultamiento de los mecanismos que las hacen posibles, así como de las contradicciones a las que se enfrentan. Los discursos acerca del afecto como efecto —imbuidos de enunciaciones disciplinares como morales— de estos performances culturales de arte buscan hacer que los efectos se constituyan en eficacia. Por lo tanto, no sólo se trata de promover y sostener iniciativas de proyectos y talleres, sino de generarlas como mecanismos lógicamente demostrables de incidencia y consecuentes de producción de valores. Es decir, hacer de una serie de performatividades, un mecanismo singular que puede operar en cualquier circunstancia produciendo lo que en situación iterada producía. Cancelando así el itinerario performativo localizado, identificado e intensificado de su experimentación. Y también, por otro lado aún más grave, estos discursos operan en la administración social de la economía de la gratitud y la buena voluntad. Haciendo parecer que cualquier irrupción en lo sensible es compensatoria, correcta y buena para los regímenes de autoridad moral y política (desde instituciones públicas hasta ONGs y cooperación internacional). Como la frase común en Colombia: “el arte puede todo ante el conflicto”. Sobre exagerando las potencialidades de la práctica pero ahorrándose también la evidente pregunta que cuestiona éticamente la pertinencia y orientación de la producción sensible y emocional en situación. Sobre determinando por un lado e indeterminando por el otro. Así, el potencial disruptivo de las prácticas experimentadas se ve mediado, o hasta desactivado, por la administración de las narrativas redentoras.

Las artes cuidadoras se enfrentan a todo lo descrito. Cuidar no es un asunto absuelto de contradicciones. Sus agentes no se esfuerzan en vano, pero tampoco sin rédito. La construcción de la representación de las prácticas artísticas en diversos campos tiene mucho potencial. Ya sea en la academia, la política pública, los movimientos sociales, o el mismo campo profesional del arte, la representación de estos performances culturales de arte permite generar enunciaciones y materialidades al repetirse en estos ámbitos más allá de las personas

con las que se realizan. La representación implica la organización de una serie discreta de materiales, evidencias y relatos que hacen a la experimentación verosímil. Ahora bien, estos múltiples montajes se orientan de manera particular a los ámbitos de exhibición. La academia prioriza los conceptos y los análisis de la situación. Los movimientos sociales ponen especial atención en las metodologías que surgen de organizar las itinerancias performativas y sus potenciales disruptivos. Los periodistas observan la construcción como caso y noticia emblemática. Y, finalmente, ciertos agentes en el campo profesional del arte dan importancia a las consideraciones formales como materiales de los haceres que llevan a las prácticas a acaecer. En las negociaciones por la representación, ciertos capitales simbólicos se ponen en juego, también algunos reconocimientos y prestigios. Para el campo del arte puede emerger la condición de autoría que estaba desdibujada en los procesos por la de asesor, colaborador, agente, o tallerista. Pero estas representaciones tienen una labor social muy importante: se ponen, gracias a los medios de su difuminación y mecanismo de información, a movilizar la potencia intensificada de sus performatividades, y así también los actos de cuidado, los signos, relatos de experiencia y saberes por los cuales estos actos se hicieron.

Entonces, ¿en qué consiste este performance cultural? La descripción que surgió en este trabajo, de modo parcial e inestable, se orientó a una condición fundamental: prácticas artísticas en que sus agentes asumen labores de cuidado en la situación en la que se encuentran, que son demarcados, en esta disertación, por algunos ejercicios en Colombia. De esta manera, y según esta perspectiva, solo se rastreó una serie de efervescencias que tienen el anhelo de incidir en la subjetividad de la violencia en situaciones concretas. Los retos éticos y políticos son de envergadura. Promover, en el contexto de la reparación simbólica a las víctimas del conflicto armado en Colombia, este tipo de performatividades sigue estando en gran confusión. Requerimos de herramientas históricas y conceptuales que nos permitan develar y cuestionar elementos, procesos y disyuntivas de las expectativas acerca de estos haceres afectivos y creativos.



## **¿Cuidó La Piel de la Memoria?**

La piel es una fina membrana que debe hacerse porosa a sí misma, a sus propias historias. La piel ofrece una gran variedad de conexiones, y también nos recuerda las desconexiones, y los límites de las buenas intenciones... El trabajo de la melancolía se hace visible en la intersección de las superficies interior y exterior - en el lugar donde la herida de la mente y la herida de la reunión del cuerpo. Esto es importante para la comprensión de la melancolía, ya que demuestra lo que Grosz llama una "necesaria dependencia" entre la interioridad y la exterioridad psíquica corpórea. En la melancolía efectos corporales significan, y pueden mostrar precisamente porque el cuerpo siempre se ha investido libidinalmente.

Elsbeth Probyn. *Eating Skin* (2001. Traducción propia)

Sí. Para mí esto es irrefutable.

¿En qué consistió este cuidado?

Consistió en atender una situación de emergencia en el Barrio Antioquia que se había prolongado por varios años de espirales de violencia, asesinatos constantes, inmersión del crimen organizado y la imposibilidad de reconocimiento entre pares. El desasosiego era cotidiano, normalizado. Si *La Piel de la Memoria* constituye un cuidado es porque se integra a una serie ya insistente de esfuerzos por cuidar. Los pactos de no-agresión, los proyectos de capacitación y los esfuerzos como *Calles de Cultura* develan una serie de mecanismos, entre organizaciones del sector social, la política pública y agentes solidarios de la ciudad, que tomaron ese camino. Estos dan rumbo y orientación a iteraciones sobre los cuales reflexionar e ingeniar.

En primera instancia, diversos agentes interesados y encaminados que ya reaccionaban se suman a la posibilidad de la labor. Construyen una comunidad que experimenta, que genera lazos, pero que es inestable: los aglutina esta iniciativa y sus posibilidades. Su cohesión dependió de cómo se fue organizando la propuesta, y cómo acaeció y cesó. Y esto no estuvo absuelto de tensiones. Todos, a mi modo de ver, actuaron con generosidad y empeño. Así fue una labor “inter-pares” o “trabajando por medio de”. Pilar Riaño se integra buscando indagar en su tesis doctoral, y su compromiso la lleva a asumir una serie de responsabilidades cívicas concretas con la serie de cuidados que va más allá de la iniciativa artística. Suzanne Lacy se esfuerza por sus límites. El idioma, el saber de la situación y la distancia geográfica, así como la gestión de condiciones de posibilidad, son asuntos sobre los cuales tuvo que tomar posición y actuar. Mauricio Hoyos y Jorge Humberto García, y demás agentes de las organizaciones sociales, tuvieron que confiar en la propuesta de arte público y proyectar sus acciones, ya cotidianas en la ciudad, a la orientación que este performance pedía. Tuvieron que confiar en un desenvolvimiento que se les presentaba extraño y considerar cómo reaccionar a sus aventuras y desventuras. El Grupo Dinamizador entregó su entusiasmo, tiempo y conocimientos de causa, y se permitió ser orientado por lo que se iba configurando. Los pobladores se dejaron sorprender. El marco de *Calles de Cultura* proveía el contexto propicio. Más aún, frente al temor constante de agresiones violentas que permanecía presente. Aunque este fue un momento socialmente ambiguo e inestable, tampoco surgieron formas avanzadas y fuertes de instauración del control territorial y la soberanía armada.

Este tentativo flujo de entusiasmos pudo verse encaminado por las diversas proyecciones y sus interacciones de taller (*Historias de Barrio, Anecdótico, Talleres de Memoria y La Piel de la Memoria*). Los constantes e insistentes ejercicios de taller permitieron que se fueran acomodando e identificando las performatividades de la memoria y de los afectos que permiten el desenvolvimiento del acto. El trato a los relatos del pasado y sus reflexiones

acerca de la violencia presente, el reconocimiento de los jóvenes como agentes de enunciación, la ligazón emocional a los objetos que producen memoria, la identificación de diversos actores y motivaciones, como la calentura de los espacios y la movilidad entre las personas, las tradiciones populares y los símbolos que hacen a Barrio Antioquia una entidad, por nombrar algunos de los saberes que le fueron dando criterio al performance, permitieron intensificar una organización discreta de elementos conjugados que produjeron el Bus-Museo y sus diversas reacciones emocionales. En los talleres se fue sabiendo del Barrio Antioquia y desde allí se pudieron imaginar otras dimensiones de cuidado, distintas de las que ya habían tomado centro en los esfuerzos ya realizados: la memoria y las emociones. Esta reunión de saberes fue también posible por la condición extra-disciplinar de la práctica y la necesidad de actuar bajo criterios que impidieran la manifestación del avance de agresiones violentas. Se intuyó desde Barrio Antioquia. Las empatías narrativas, los relatos producidos en el taller que hacen saber la situación, abrieron elementos y caminos para ser sopesados éticamente.

En segunda instancia, gracias a los saberes y cómo reaccionaron en la vida de Barrio Antioquia. Como los recordatorios que los jóvenes hacen antes de morir o las actividades de fiesta que promueven otra sociabilidad, los agentes de la iniciativa pudieron dar cuenta de que los afectos y las emociones vinculadas con la construcción del pasado en el presente era una deuda pendiente en la serie de esfuerzos de cuidado. Riaño constantemente insistía en la condición de Barrio Antioquia como una serie de emociones truncadas y privatizadas en los ámbitos de la familia, el parche y el hogar. Sin posibilidad de reconocimiento público de otros pobladores. Aquellas emociones dolorosas presentes, vinculadas a pasados recientes violentos, se encapsulaban y se entumían en los cuerpos. Se evitaba, por temor a agresiones, la manifestación colectiva de la molestia.

*La Piel de la Memoria* se puede entender como un mecanismo cuidadoso que desató estas afectaciones en el ámbito de Barrio Antioquia y, posteriormente, en la ciudad de Medellín. No sólo se puso en movimiento, literalmente, por el lugar el Bus-Museo, sino que los objetos de memoria, por medio de la articulación performativa de exhibición, lograron tocar a los pobladores. Este es un acto de caricia. Por eso es *arrozudo*. Así, se produjeron en los cuerpos las reacciones emocionales personales. Todo en un ambiente cuidadoso en el que se previó que los pares pudieran reconocerlo en los otros como en sí mismos. Ahora bien, desatar la potencia vibratoria de estos afectos entumidos de movimiento no es un asunto de bienestar *per se*. Las emociones también son reactivas. La angustia, la rabia y el dolor eran emociones primordiales. Y su flujo debía también ser cuidado precisamente porque la reacción que este movimiento produce puede ser agresiva. Los mecanismos performativos de la escritura y el carnaval permitieron reintegrar estas movilizaciones en forma de suspensión. Así, dar cuenta de la emoción desatada, arrozadamente sentida, pero desarticulada de la reacción habitual de imputación y agresión. La sensación de reconocimiento vendría a colaborar con esta



suspensión. Aunque suspendida, la situación de los cuerpos se hacía colectiva. Y esta colectividad nos enseña mucho de las relaciones empático-simpáticas y de la vulnerabilidad. Aquello que me atraviesa le atraviesa. Este “nos”, que aparece mediado por las labores de los agentes y la predisposición a las emergencias incontrolables, permite saberse y sentirse pero también considerarse de otra manera.

Cuidar por medio del movimiento y el contacto fue la manera de *La Piel de la Memoria*. Hacer que las emociones se muevan es permitirles hacer lo que requieren hacer. Entonces, se desatan al emerger del cuerpo y al surgir orientadas de una manera particular de suspensión de la reacción habitual. La esperanza escrita en cartas también performó, ejecuto, una de estas posibilidades. El encuentro con aquello que se anhela como valor en otro, que habita el mismo lugar en el mundo, tiene también la capacidad dislocar lo habitual. Pero también se cuidó cuidando los objetos. De manera literal, en *La Piel de la Memoria* los objetos son memoriales porque son emocionales. La proyección afectiva que se tiene hacia ellos por parte de los pobladores —aunque precarios, propios de la cultura popular y personales—, también se colectivizó. Estos objetos empezaron a performar, a producir, significaciones emocionales incluso en quienes parecía imposible que lo produjera: desde los familiares de los que cometieron los crímenes hasta los desconocidos. Esta proyección fue pública. Por lo tanto se integró en diversos flujos comunicativos y de sociabilidad.

Todo esto conlleva a cuidar, evidentemente, las reacciones. La *arrozudez* fue transversal. El llanto, el gemido, el comentario jocoso, la euforia y la reunión entre vecinos no fue reprimida (pese al temor de agresiones violentas). Más aún, fue promovida. Siendo vulnerables a las experiencias de violencia y las sensaciones incómodas de forma privativa, con este acto se hicieron vulnerables juntos. Pero se buscó que estas reacciones no quedaran indeterminadas. Sino que constantemente, por medio de conversaciones y escrituras, fuera incorporándose. Ello implicó generar zonas de confianza y tranquilidad. Una cierta comodidad de la manifestación de lo truncado que, a la vez, fue temerosa de manifestarse ante los otros. Este momento extracotidiano fue posible por el tipo particular de enunciación y producción de la expectativa acerca del acto. En el que asumir que era “arte” permitía un *momentum* de indeterminación donde se hacía posible la manifestación. Es importante afirmar que la producción de *arrozudez* va dirigida a la memoria de la piel. Y que el dispositivo de montaje en el Bus-Museo, la instalación de objetos, fueron mecanismos promotores de *arrozudez* ya que articulaban elementos de la memoria afectiva ya cartografiados en la subjetividad temerosa y dolida del Barrio Antioquia. Y a la vez, eran escenografiados de manera en que se adjudicaban ciertas percepciones que, según comentan los visitantes, “dignificaban” a las personas y a los relatos que los objetos manifestaban.

La *arrozudez* en *La Piel de la Memoria* tiene, a mi modo de ver, mucho que ver con el sentido del reconocimiento. Esta “dignificación” de la que hablan es la sensación de que el objeto,

acontecimiento, persona y relato es integrado a un sentido extenso y propio de lo que “somos” como Barrio Antioquia. El reconocimiento puede ser demandado, pero siempre es una afección que debe ser otorgada. Debe ser proveído por otro cuerpo. En la media en que es la constatación de que aquel “me sabe”, él reconoce que le afecto y me lo constata otorgándome su llamado de atención. Esto fue compartido.

En tercera instancia, pero no última, se cuidó tanto a las personas como al proceso mismo. Pilar Riaño insistió en lograr mantener “cierto sentido de dignidad” (Riaño, 2003:13). Al cuidar los afectos, por medio de tactos, movimientos y objetos, se hacía claro que estos se encarnaban en biografías que eran colectivizadas en el mecanismo del Bus-Museo. Estas se publicaban, se hacían públicas. A tales puntos que se convertían en producción de relatos, que abandonan a la persona que testimonia para emerger en otras. Tal estado de fragilidad, era condición del tipo de esfuerzo por desprivatizar la sensación. Aquí la operación de la dignidad es fundamental. A mi modo de ver, esta no fue explícita como una serie de acciones discretas dirigidas a producirla. Pero, como todo sensato cuidado, aparece en las labores intuitivas de los agentes. Estos tuvieron que poner el cuerpo. Permitir que los relatos se difuminaran. Que otros los narraran como una empatía. E incluso, que se despersonalizaran. Pero al ponerle el cuerpo al relato —en las visitas y en los comentarios en medio de los diez días de acto—, los valores y significaciones, las culpabilidades y las responsabilidades de los implicados, fueron mediadas para evitar que agredieran. Si bien, la culpa y su identificación es compleja, y carga múltiples imputaciones dolorosas que, de hecho, no se pueden abolir. Fundan en términos de dignidad, la pertinente indignación. El poner el cuerpo buscaba no cancelarla, sino esforzarse para que no se orientara hacia la venganza. Incluso, de una venganza des-personalizada: hecha por aquellos que ahora sabían. La suspensión, fue entonces, un mecanismo afectivo que permitió cuidar a las personas que sus relatos se exhibían y los exhibían.

A mi modo de ver, se cuidaron a las personas en una clara y directa crítica a la “fetichización de la herida” (Ahmed, 2003-2015). Antes que una presentación que buscara una cierta demanda por hacer sangrar la herida dolorosa de las personas en público como imputación política, *La Piel de la Memoria* fue austera. Claro que los objetos de contacto memorial eran producciones de emociones privatizadas pero no las gobernaba una reiteración del dolor, aunque muchas de estas emociones así lo fueran. Sara Ahmed, siguiendo a Judith Butler en su noción de *vidas lloradas* (2010), propone que si bien la manifestación pública de las emociones dolorosas es importante para la socialización del dolor, la imputación de la responsabilidad y el reconocimiento de estas vidas para que puedan ser lloradas en público. Es peligroso meter el dedo en la llaga. Hacer sangrar en público ha aparecido como un cierto mecanismo de imputación que busca fundar la legitimidad política de aquel dolor. Más aún, esta serie de acciones, produce la presencia del dolor sin otra posibilidad de enunciación

política que no sea la del dolor mismo. Además puede ser contraproducente: puede separar a aquellos que no sentimos el dolor de convocarnos y sentirlo; por lo tanto no reaccionar empático-simpáticamente. Y así, la presentación del dolor es fácilmente cooptada por las culturas de la ayuda, la buena voluntad, la virtud y la economía de la gratitud. Este asunto es importante en la actualidad colombiana frente a las disputas por la socialización del dolor en la reparación simbólica, que requiere una fuerte crítica a las formas de “victimización”. En el caso de *La Piel de la Memoria*, no todos los contactos eran dolosos. Pero el dolor no se evitó. Forma parte del presente y del pasado de Barrio Antioquia. Un elemento importante es que los relatos de dolor, como de las culpas y las agresiones, no estaban museográficamente jerarquizados sobre otros. Estaban dispuestos a la par que otros contactos. Incluso a veces narrados por otras emociones. Amor, compañerismo, ocio, o logro, eran formas de abordajes pertinentes también para el dolor. De esta manera, inevitablemente atados a este, aparecían también como parte de vidas más extensas. Y disponían el dolor no como un eje en sí mismos, sino como una reacción importante de la cual debemos encargarnos, porque aquellas vidas que relatan amor, compañerismo, persistencia y también alegría, nos han sido arrebatadas.

Un elemento importante de cómo se cuidaron a las personas fue que en *La Piel de la Memoria* opera una directa y explícita desclasificación de tratar a las personas bajo categorías de exclusión o desde la cultura de la ayuda. Nociones como “pobres” o “beneficiarios” no aparecen en ninguna de las discursividades de la iniciativa, ni en las consideraciones de sus agentes. A mi modo de ver, es la evidencia más clara del ejercicio de horizontalidad. Además, siguiendo las posturas críticas de Pilar Riaño al respecto de la calificación de los jóvenes del Barrio como criminales, implica la consideración de los pobladores como agentes. Sujetos propositores con criterio. Como interlocutores. Si hay una serie de *expertise* diferenciados, esto no anula que el proceso fue “inter-pares”. Estos también se presentaron en sus propios términos.

Así, *La Piel de la Memoria* cuidó. No solo cuidó que los haceres fueran oportunos e interesantes, sino que estos haceres cuidaron una serie de afectaciones que estaban atoradas. Una serie de emociones difíciles, como sus objetos. Pero también cuidaron a las personas que reaccionaron con estas emociones: desde al júbilo hasta la tristeza, incluso la agresividad, el miedo y la decepción. Siguiendo a Joan Tronto, en esta iniciativa se reflexionó, sin saberlo así, sobre estas pautas: "Cuidando que", "Encargándose de", "Dando Cuidado", "Recibiendo Cuidado", "Cuidando con" (2013). Fue una sostenibilidad afectiva por medio de experimentaciones sociales y artísticas. Entiendo el término “sustentabilidad afectiva” como la manera de encargarse éticamente de las implicaciones para dar cuenta de la vulnerabilidad, y responder a ella para que éstas continúen en movimiento. Estas dimensiones del cuidado de los afectos y los conceptos también se manifiestan materialmente: tienen que ver con el

movimiento de los cuerpos, los estados de ánimo, las formas en las que se convive juntos, los discursos e imaginarios que producimos. Todo esto acaeció en *La Piel de la Memoria*.

¿Se transformó la vida en Barrio Antioquia? ¿Se sanó el duelo?

El cuidado es incesante. No para. Es constante.

El proyecto se consideró como un recurso para incidir en la sociabilidad de Barrio Antioquia. También construyó una narrativa redentora acerca del trato del dolor y de la memoria como medio para atenderla. Se hizo parte de una serie de prácticas del cuidado. Pero a mi modo de ver, esta instantánea experiencia de 10 días en aquel julio de 1999 tocó la situación, generó otra organización social acerca de lo sensible, pero fue inestable. No creo que haya sanado en el sentido en que ya no se sienta más el dolor. Fue tan sólo una de tantas posibles exhibiciones. Que se devela como algo a seguirse cuidando en múltiples exhibiciones. Para mí, aquel Bus-Museo produjo una inusitada relación con las emociones. Desestabilizó las formas habituales, pero esto no implica que estas, ahora, no retornen. Se necesitan esfuerzos y labores reiterativas para que no retornen de la manera habitual. Aquella intensidad (me consta por las conversaciones que tuve), sigue activa con aquellos que convocó. En el recuerdo y en la memoria. Ahora es un acervo corporal y sensorial que forma parte de las complejas tramas aún irresueltas de imputación por la justicia y la construcción de la sociabilidad. El proyecto no generó la justicia ni cambió los tratamientos de la culpa. Estas son otras labores importantes a ser cuidadas. Como plantea Sara Ahmed:

La sanación no como un encubrimiento sino como la exposición cuidadosa de la vida ante los otros: la recuperación es una forma de exposición. La visibilidad que produce el reconocimiento es de hecho la visibilidad del ordinario y lo normativo o en la visibilidad de lo que se ha ocultado bajo el signo de verdad. El trabajo de exposición no se terminan en el momento de la escucha: la consecuencia de dichos testimonios tiene que repetirse una y otra vez. Hacer el trabajo de exposición es, por lo tanto, un trabajo tanto político como emocional. La exigencia de reconocimiento puede correr el riesgo de exponer demasiado, y las defensas contra la escucha a menudo ya están ahí desde antes (pueden incluir la culpa, la vergüenza, la indignación, así como la negación e indiferencia), y las defensas pueden, aunque no siempre, bloquear el mensaje. La lucha política se trata de aprender a manejar dichos bloqueos y encontrar maneras de traspasarlos. (2003-2015; 302)

La política en *La Piel de la Memoria* fue micropolítica. En el sentido de que no buscó reaccionar a una serie de agendas públicas o criticarlas. Se refiere a ellas, sabe que operan y existen (como los pactos de no-agresión), pero busca otro dinamismo. Su condición micropolítica desenvuelve una serie de experimentaciones en afectos y sensaciones que pretenden manejar bloqueos, cuerpos entumidos, y traspasarlos. A mi modo de considerar el caso, la experimentación permitió una nueva posición pública e íntima frente a las emociones, la memoria y el dolor. Pero no la zanjó. No acabó con sus impresiones y dinámicas. Tampoco las remedió. Estas labores que cuidan los afectos deben repetirse una y otra vez, no son

logros esperables sino procesos incesantes. Las performatividades, al repetirse inevitablemente, se transforman. Si bien, aunque es cierto que estas performatividades puestas en juego continuaron repitiéndose cuando se difuminaron en la academia, en las metodologías de los movimientos sociales y en el campo del arte, no continuaron como serie en el mismo Barrio Antioquia. Como la divulgación del caso indica en el periodismo y los libros, las performatividades de la memoria se convirtieron, para el Grupo Dinamizador, en una importante anécdota pública (aunque sigan en sus vidas íntimas). Algo de lo cual se conversa, pero que ya no se hace más con los pobladores. Continuaron las performatividades iterando en otros contextos, con otros agentes y con otras consideraciones, pero se dejaron de hacer como proyecto y taller en Barrio Antioquia.

¿Podrían las itinerancias de performatividades que se ingeniaron seguir cuidando después de 1999?

Sí, pero esto depende de las diversas negociaciones y logros culturales del sector social del Barrio. Lastimosamente *Calles de Cultura* no volvió a suceder. Para mí, no es claro por qué las organizaciones no lograron articular una nueva iniciativa. Este festival hubiera sido una buena plataforma de experimentación para que las performatividades pudieran seguir siendo recreadas. A su vez, en términos de obra de arte, libros académicos, documentales y cartillas didácticas *La Piel de la Memoria* siguió iterando y siendo citada. Su difuminación fue exitosa, es por ello que se considera emblemática. Más aún, no es excepcional. Al intensificarse en otros ámbitos, comienza a ser considerada en otros términos y disputas. Esta disertación se puede considerar como otra apuesta por su actualidad. La representación y sus análisis críticos son importantes para ir develando sus dinámicas, y que se vayan articulando con otras preguntas e iniciativas. Ahora estamos en el cuidado de las ideas.

¿Qué arte es *La Piel de la Memoria* en tanto performance cultural?

*La Piel de la Memoria* importa porque surge, por iniciativa de una antropóloga, una artista y una serie de organizaciones y líderes, como un proceso de relaciones inter-personales que buscaba experimentar y dar forma afectiva a una serie de coyunturas por medio de la memoria en Barrio Antioquia y que, luego de su consolidación como metodología de trabajo social en el incipiente campo de la memoria del conflicto en Colombia a comienzos del siglo XXI, se revisita para construirla como una obra de arte en el campo profesional de las bienales de arte en el 2011. Hay muchas “artes” en *La Piel de la Memoria*; tantas como sus performatividades marquen sus fundamentos: primero como metodología de investigación; segundo como mecanismo de interrelación afectiva entre personas y como generador de acontecimientos por

medio de didácticas; tercero como valor adscrito a una práctica social de lo emocional; cuarto como relato de algo que les pasó a unas personas; quinto como instalación en una bienal de obras de arte. Todos estos regímenes discursivos de “arte” no son equivalentes en términos de su concepción, formas de operar, historias y ámbitos de enunciación, pero lo que demuestra *La Piel de la Memoria* es que, en términos de las prácticas de cuidado y gestión de la memoria en Colombia, están interconectados de manera secuencial en el tiempo del proceso o simultáneamente en diferentes contextos de enunciación de su representación. Al punto que, a veces, un régimen se confunde con el otro. Por ejemplo, considerar a la metodología de investigación o a la producción de acontecimiento como la obra de arte.

¿Fue *La Piel de la Memoria* un cuidado irreverente?

A mi modo de entender la situación, sí lo fue. Fue algo que no se esperaba pero que se encargó de cuidar. El cuidado habitual en Barrio Antioquia estaba orientado a la atención de los jóvenes vinculados con las pandillas, en términos de pactos de no-agresión y capacitación para el empleo. Las relaciones interpersonales habían sido tratadas en los esfuerzos de *Calles de Cultura* aunque, a mi entender, de forma muy moral: se presentaban las agresiones y se aleccionaban como falta de valores de convivencia en forma de adoctrinamiento. Mucho del teatro escolar, incluyendo la obra de teatro en el marco del proyecto *El Barrio es la Casa de Todos*, va en esa línea. La experimentación que se logró en *La Piel de la Memoria* dispuso una serie de energías, consideraciones emocionales y también valores como la convivencia y la esperanza, de una manera no prevista e inusitada incluso para los mismos agentes. Esta dinámica no pasó sin vértigo e inseguridad. Produjo extrañeza. Pero el organismo social de trabajo parcial y colectivo que se constituyó permitió confiar y ejecutar.

La lógica común de los procesos sociales de esfuerzo + actuación + resultados + satisfacción aparece de forma no tan evidente en este cuidado felizmente infeliz. Se operó otra dinámica más cercana a la constante reflexión y cambió de orientación, en la que, aunque se predispuso a las emergencias inesperadas, no las contuvo y se retro-alimentaron constantemente, tomando corrientes y criterios según la vida avanzaba.



## Nunca por primera vez... pero tampoco la última

Richard Schechner, uno de los fundadores académicos de los estudios del performance, insistía en la concepción de “conducta restaurada”.<sup>145</sup> Plantea Schechner:

De hecho, la conducta restaurada es la característica principal del performance; los practicantes de todas estas artes, ritos y procedimientos curativos asumen que algunas conductas — secuencias organizadas de sucesos, acciones programadas, textos conocidos, movimientos pautados— *existen independientemente de los actores que las realizan*. Debido a ello las secuencias de conducta pueden ser almacenadas, transmitidas, manipuladas y transformadas; los actores entran en contacto con ellas, las recobran, recuerdan o, incluso, las inventan, y luego vuelven a comportarse según los parámetros, ya siendo absorbidos (al representar el papel, al entrar en trance) o ya coexistiendo con ellas (el *verfremdungseffekt* de Brecht)... De cualquier manera, la conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es una conducta vacía, está llena de significados que se transmiten polisémicamente. Estos términos difíciles expresan un sólo principio: el yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o transindividual es un rol o conjunto de roles. Performance significa “nunca por primera vez”: significa “por segunda vez y hasta ‘n’ número de veces”. Performance es “conducta realizada dos veces”. (Schechner, 2011; 36-37)

El performance cultural nunca es, pues, una primera vez. Sino algo que ha venido sucediendo, una y otra vez de múltiples maneras. Mantiene su contingencia y por ello puede ser identificado independientemente de los agentes que lo realizan. Estos performances siempre están en revisión, replanteamiento. Como decía antes, operan en tramas extensas de citación e iterabilidad y tienen múltiples orígenes que van más allá de ser ubicados en ciertos agentes. Esto no quiere decir que estudiarlos sea abolir a los agentes. Las situaciones y las propuestas van sabiendo sus performatividades: las que les corresponden o pueden convocar y, de otro lado, organizan programas y articulaciones donde van produciendo. Los agentes y sus motivaciones son importantes pues potencian, orientan y reingenian las performatividades.

Estas operan en circunstancias vitales: “Tales sucesos se desarrollan en una espiral de retroalimentación con las acciones de los individuos cuando son representados... [lo que] ven representado... les dice cómo actuar en su vida cotidiana y... la manera en que actúan en su vida cotidiana afecta la representación” (Schechner, 2011;38). Los performances entonces son indisociables de las itinerancias. Estas itinerancias son las que afectan, producen afectaciones que nos pasan. Es un estar en movimiento. Los haceres que hacen son identificados en series, y no llegan a las producciones que pueden en un instante, sino en procesos. Estos procesos se develan en relaciones vitales, generan configuraciones. No hay, pues, performance sin

---

<sup>145</sup> Para Schechner la noción de sanación y curación es un importante performance. Más aún, con la noción de “restaurada” no se está refiriendo a que una dimensión de la vida sane. La curación es un performance, pero el performance no es necesariamente curativo. “Restaurada” en este contexto remite más bien a que el hacer vuelve a hacerse en medio de las contingencias. Al volverse a hacer, no se hace exactamente igual ni produce exactamente lo mismo. Se transforma. Pero logra hacerse a la manera en que se hacía, con referencia a lo que hacía. Es por ello que se restaura. En el camino de esta disertación la restauración del performance se ha reconocido por medio de la noción de cita e iterabilidad.

transformación. De qué depende esta transformación tiene que ver con las orientaciones a los cuales se lleve el performance. Y sólo se sabrá después que el performance haya acaecido. No se puede predisponer aunque se espera, anhela y se tienen expectativas.

Lo que es importante recalcar es cómo esta disertación ha buscado mostrar que, según se organice e iteré de acuerdo a las orientaciones y expectativas, las performatividades generan un tipo de experimentación que hace presente una serie de compensaciones a la vez que las crea las condiciones por las cuales son posibles. El cuidado es entonces una forma de performance interesante. No sucede en el instante de un hacer; su producción necesita irse dando a partir de una serie de haceres orientados a sanar (o limpiar, o preservar). En la medida en que se va haciendo va develando las condiciones de posibilidad para hacerse posible, y así es que el cuidado va sucediendo y se va haciendo verosímil, aprehensible y efectúa lo que se espera.

Intensificar una serie de performatividades es insertarles aún mayor energía y disponer un camino para que las orientaciones se constituyan en corrientes. Este es un hacer interesado por una serie de agentes. Cuidar con mayor intensidad requiere más esfuerzo, entusiasmo y capacidad de ejecución. Implica una serie de condiciones no sólo de desempeño, de iterabilidad y de recursos, sino también una serie de criterios y afectaciones, saberes de causa, que no se tienen antes de enfrentarse a la situación a cuidar. Esto implica enfrentarse a la situación ética de los desenvolvimientos. Porque hay una condición fundamental para cuidar: no toda itinerancia de haceres y orientación demarcada en un campo particular es pertinente para una situación concreta. Éticamente hablando, la itinerancia de performatividades identificada, intensificada, orientada y ejecutada implica que su desenvolvimiento es pertinente a una serie de expectativas, disputas y arreglos de supervivencia. Si es que realmente estamos en los ámbitos del cuidado. Aunque sepamos que la transformación que esperamos de está sólo se podrá dar cuenta cuando esta ya haya sucedido.

La anterior conclusión me preocupa sobremedida cuando se trata de implicar desenvolvimientos artísticos. Muchas veces gobernados por la voluntad del autor y su decisión de formalización. Además, en el marco analizado en esta disertación, cuando las expectativas artísticas son fuente de narrativas redentoras. Muchas veces no creo en los autores con intenciones sociales, mucho menos cuando se asume sin crítica un desarrollo artístico es pertinente socialmente en tanto arte. Más confío en los procesos artísticos. Es por ello, que frente a los autores, me asumo como un *killjoy* de sus fehacientes oportunidades de labor social muchas veces organizadas por anhelos de administración económica y simbólica en relación al prestigio que en retos éticos de las vidas de las personas. Es por ello voy ahora a decir lo mismo en términos de una discusión propiamente artística, que es uno de los retos que quiere dejar esta disertación, cuando se refiere a prácticas de cuidado con comunidades.



Cuidar con intensidad requiere de los artistas mayor esfuerzo, entusiasmo y capacidad de ejecución. No implica sólo una serie de condiciones de creación, de haceres artísticos y de recurso, sino también una serie de criterios y afectaciones, saberes de causa de las vidas sociales, que no se tienen antes de enfrentarse a la situación del proyecto con las comunidades. Esto implica enfrentarse a la situación ética de los problemas sociales, las expectativas de las personas, sus dolores, sus entusiasmos, y cómo asumen sus propias vidas. Porque hay una condición fundamental para cuidar: no todo proyecto artístico propio del campo de las artes y la administración de sus trayectorias y prestigios, *como forma de operar y trabajar*, es pertinente para la situación concreta de ciertos grupos sociales y sus necesidades. Éticamente hablando, las formas de trabajar que se identifiquen, se intensifiquen, se orienten y se ejecuten implican conocimientos de causa, creaciones ingeniosas a partir de la intuición que sabe estar allí para que sus desenvolvimientos sean pertinentes a los cuidados que se pueden hacer. Si es que realmente estamos en los ámbitos del cuidado. Los procesos de creación del arte contemporáneo y sus regímenes de autoridad, trayectoria y prestigio no son ni corresponden a los mismos dinamismos que los procesos con comunidades. No corresponden a las mismas condiciones, ni a las mismas orientaciones de las insistencias. Ni tampoco se representan de la misma manera. Pero estos, en medio de trabajos “inter-pares”, bien podrían articularse.

Frente a la frase “el arte puede todo ante el conflicto armado”, *leitmotiv* de múltiples afirmaciones acerca de la pertinencia de las prácticas artísticas en Colombia, soy más bien cauto. Muchas veces incrédulo. Porque precisamente lo que une la enunciaciones es una confusa noción de “todo”. ¿De qué trata este todo? Y cuando dice arte, ¿a qué performance cultural de arte se refiere? No lo sé. Esto tiene que ver con la referencialidad atada a una enunciación concreta. Implica saber a qué performance cultural de arte se refiere. Al parecer es el arte asumido como metodología, otras veces como libre expresión humana, a veces como un conjunto de creaciones hechas por los artistas-autores, etcétera. Lo que comparten estas múltiples aproximaciones es que conjugan una narrativa redentora. Promueven que una serie de experimentaciones y mediaciones artísticas permitan trabajar y cuidar los afectos y emociones íntimas y públicas en medio del conflicto armado. Labor de mucha importancia, la cual defiende. Pero también parece que cualquier avanzada artística es oportuna y pertinente, y que lo que hace constituye una producción sin aparentes contradicciones. ¿Hay alguna labor cultural que no produzca contradicciones? ¿De qué manera se atienden estas contradicciones? La pregunta por el cuidado como encargarse se convierte aquí en una pregunta incómoda. ¿De qué se encarga el proceso de creación? ¿De las obras, de las mediaciones, de las personas? ¿Puede una labor artística cuidar?

A mi modo de ver, sí. Pero esto no implica que toda producción artística configure esta responsabilidad, y que los artistas sean adecuados para realizarlo. Ni tampoco que deseen

hacerlo, pues los conlleva a confrontarse con zonas de trabajo donde el confort del proceso de creación gobernado por su voluntad se ve retado por imperativos éticos de las situaciones en las cuales sus apuestas no necesariamente traen réditos para la configuración de trayectorias autorales. Tendrían que encargarse de cosas y labores que difícilmente podrían llamar la obra de arte o proceso de creación. A no ser que construyan la representación de la labor extensa *en tanto* obra de arte. Tendrían que responder a las demandas sociales de los pobladores y reaccionar ante ellos. La comodidad y el confort de la estética relacional es algo que aquí no nos interesa.

Para sostener un sí, se implican configuraciones extra-disciplinares, labores inter-pares, “trabajando por medio de”, identificación de situaciones y anhelos problemáticos, ejercitar la intuición, la vulnerabilidad, los saberes de causa, la capacidad de negociación y de ingenio en medio de procesos intensos de actividades que correspondan a dinamizar la vida. Labor que muchos artistas se enfrentan con entusiasmo en nuestra contemporaneidad. Construyen formas de trabajo que responden a imperativos éticos de situaciones concretas de relaciones inter-personales. Y que también se enfrentan a problemas de gestión y capacidad de trabajo que no son nada fáciles de administrar. Formas de trabajo, que como nos recuerda S.Wright (2013), se dislocan de la confortable y burguesa autonomía de la obra de arte y sus respuestas privilegiadas.

Aquí entiendo privilegio como plantea Joan Tronto (2013), un sistema de relaciones sociales concentrado que administra una serie de poderes en los que se puede hacer la imputación “no me tengo que encargar” o “sólo me encargo de lo que me corresponde” y ésta se ejecuta. Eludir como supeditar condicionantes —muy diferente a que hayan condiciones que tratar— a las prácticas de cuidado es una forma de privatizar la responsabilidad y de delegarla, como de excusarse. A la vez de evitar desenmarañar la complejidad de las situaciones por el hecho de disponerse sólo desde el punto de vista autorizado por “mi correspondencia”. Si bien el trabajo artístico es precarizado, el campo profesional del arte también corresponde a estos privilegios.

Reaccionar al cuidado no es un asunto de que la vida sea gobernada por el cuidado, esto corresponde más a la economía de la gratitud y la buena voluntad donde el cuidado no es un sentido integrado en la existencia sino un objetivo demostrable. Reaccionar al cuidado es reaccionar a que este performance “ya está ahí”. Que ya me compete y que incorporo competencia para ello en lo que me enfrento diariamente en la vida. Y cuando nos encargamos de asuntos más extensos que mi supervivencia y la de mis congéneres, nos enfrentamos a un “no saber que sería lo pertinente aún”. “Mi correspondencia” puede que no sea pertinente. Pero estoy implicando mucho antes de darme cuenta de que me “toca”. La situación nos va indicando en tanto proceso. En el ir haciendo, vamos sabiendo. En un aprendizaje también extra-disciplinar y colectivizado. Y nos vamos enfrentando al error y al

fracaso. Al cansancio. Al agotamiento. Aun así, se va cuidando. Cuidar no es llegar a un gran resultado, es irse encargando de lo que va resultando. Este es el sentido a integrar. No que todo lo que se haga en la vida tenga que estar orientado a la demanda de cuidar. Implica, en la medida de lo que vamos haciendo, darle espacio y tiempo, como esfuerzo y desempeño, a lo que “se puede” cuidar. Hacer explícito que ya cuidamos y que nos cuidan. E intensificarlo. Nunca por primera vez... pero tampoco por última.

Decir, con R.Schechner, que las performatividades iteran, se identifican y se intensifican, implica decir que no son privativas de un régimen de trayectoria artística. Si se constituyen como poéticas, es decir, como producciones de lo sensible, es porque antes de que llegemos a ellas ya están dinamizando la vida. “Ya están allí”. Apostamos por ellas, las citamos, las convocamos. Cuando en *La Piel de la Memoria* se convoca a los mapas mentales, colchas de retazos, dibujos, objetos, recorridos, montajes, entre etnografía y arte, no se está haciendo hacer por primera vez con estos. Ni tampoco se hacían porque fueran privativos de las artes o las ciencias sociales. Lo que se moviliza allí no fue nunca por primera vez... pero tampoco por última. Más aún, el desenvolvimiento articulado que fue *La Piel de la Memoria*, en el cual se intensificó de tal manera para atender a la memoria y las emociones, conformó una serie que como conjunto de performatividades hizo y dejó de acaecer. Configuradas en conjunto acaecen en otros ámbitos. Y en Barrio Antioquia seguirán de otras maneras.

Todos estos problemas los enfrenta la reparación simbólica en Colombia. Esto no quiere decir que sea un asunto de arte. Incluso creo que no es un asunto del campo del arte profesional. En el sentido de que no es un asunto de hacer “su” obra. Sino en mediar y reaccionar a imperativos sociales más extensos. Aunque se hagan negociaciones “autorales” de la representación. También es un “trabajo” de artistas. Los artistas transformados en asesores y agentes pueden incidir e ingeniar actividades y procedimientos citando diversas formas de experimentación acerca de las relaciones inter-personales. Esta labor pertenece a las artes cuidadoras. A mi modo de ver, se trata de crear sistemas afectivos y públicos. Y en esto, el saber artístico es muy importante. La reparación simbólica es un ejercicio de sentencia por un juez y forma parte de un entramado de compensaciones entre legales, económicas y de derecho, de las cuales es merecedora la víctima. Si bien, pareciese que esta definición la hace privativa a la víctima. Más aún, a mi modo de ver y de varias autoras feministas (Ahmed, 2003-2015; Berlant, 2011; Butler, 2013), la sentencia está pidiendo un signo público. Este signo, aunque referido al dolor y a la compensación, podría tener el potencial de movilizar la discusión y las performatividades de las emociones públicas. Para sorpresa mía, mucha de la efervescencia por la reparación simbólica viene de los movimientos sociales y las instituciones culturales y académicas de la memoria. Esto me entusiasma. Aunque responsabilidad de los jueces, la agenda ahora es cívica. Esto quiere decir que la noción de reparación también se transforma de maneras que aun tenemos que seguir revisando y estudiando. Precisamente,

algo que particularmente me preocupa, es la conexión entre reparación con “sanación”, “reconciliación” y con “convivencia”, y así una serie extensa de emociones y sensaciones públicas. No porque no sean legítimas e importantes, sino porque las emociones están habitadas por las contradicciones excusadas o invisibles por los anhelos redentores. Y no es que esté mal anhelarlo. Sentirse bien frente al presente del pasado doloroso importa. Y más si estamos juntos. Pero este “bienestar” puede ser cruel para algunos, manipulable para otros, puede ser privatizado o también ser convertido en mecanismo afectivo de normalización de las culpas.

Remitirlo como un asunto que toma el espacio de lo público no tiene que estar referido a la “fetichización de la herida”, sino que bien puede convertirse en la superficie material y temporal de una serie de actos en los que se performen, se ejecuten, múltiples experimentaciones afectivas. En las cuales podamos experimentar vulnerabilidades y relaciones empático-simpáticas. Si bien, como he querido mostrar, esto no es “bueno” *per se*. Sino que se tiene que ir experimentando en la movilización de las emociones proactivas como reactivas, creando itinerancias de performatividades que puedan ir sugiriendo y manifestando qué haceres podrían tomar con mayor intensidad pública para convocarnos en el dolor y también en la dignidad. Estos actos pueden ser completamente materiales, y, si se quiere, escultóricos. Pero no como una materia fijada en el tiempo sino como un potencial de irrupciones afectivas y de significados. Estas dinámicas tienen efectos, pero estos no son de una efectividad objetivable que se hace evidente que una compensación ha sido realizada. Sino que son afectos como efectos, que en sus desenvolvimientos se van sabiendo y se van manifestando. Esta práctica que propongo no redime la justicia, y no vale en tanto la justicia llega. A mi modo de ver, no son performances equiparables. En uno lee damos forma al reconocimiento, la representación y a las emociones públicas. En el otro se imputan las culpas y las compensaciones de ley, aunque también sean “emocionales”. Son performances interconectados. No será redentora, pero será productiva. No se abandonará el dolor por esta, pero si podría reposicionarse. Pero estos tendrían que tener la condición de poder experimentar sin manipulaciones de agentes políticos en turno y ser crítica a la victimización. Y también entender, como muchos movimientos sociales insisten, que es un asunto de la sociedad, no sólo de aquellos que han sufrido con saña.

La agenda de la reparación simbólica la encuentro desestructurada, tentativa, inquieta, pero muy angustiada. Aun buscando sus criterios. Solo podremos dar cuenta de esta si atendemos la importancia de las emociones públicas. Pero éste no es un asunto moral, es un asunto ético. Es decir, no permuta las consideraciones y los valores instituidos sino que va atendiendo y construyendo sus propios criterios. Esta es “la responsabilidad a la instancia creativa” que propone Félix Guattari. Generemos la capacidad de ingeniar los procesos. Son los procesos los que cuidan.

Esta disertación intentó ser lo más abarcadora posible. Pero aún hay muchos temas a los cuales se tendrá que llegar y continuar discutiendo. Está pendiente la conexión de estas ideas con las historias de la educación artística y su manera de configurar valores y reflexiones críticas. También cómo desde la psicología, y los postulados de sublimación como los de Melanie Klein, se pueden generar discursos y métodos que pueden ser justificatorios como realmente terapéuticos. Esto tiene que ver con la performatividad particular de la terapia artística. Hace falta rastrear los usos sociales e históricos, a veces muy contradictorios, de la noción de empoderamiento y la investigación-acción-participativa (IAP) en el contexto latinoamericano. Ahora se escucha a muchos artistas diciendo que hacen IAP. Esto es preocupante. Por otro lado, valdría la pena rastrear estas inquietudes, ideas y performances en las diversas organizaciones de izquierda y su historia de esfuerzos ante los conflictos armados. Conocer de qué manera se conectan con la historia crítica de la redención y cómo la noción de “paz” opera políticamente, y cómo se constituye en su orientación. La relación entre la “agitación de las pasiones públicas” y el teatro es larga y muy interesante. Valdría pensar que todas las inquietudes que aquí se manifestaron son itinerancias de aquellos performances de vieja data como el “agit-prop” y muchos más. Pero esto será para próximas indagaciones. Estos temas superan los esfuerzos aquí posibles.

Esta disertación, como performance, también crea lo que nombra. Crea un panorama de discusión y dispone de varias disyuntivas a considerar. Estas son inestables pero también contingentes. Hacen contacto. Reiteradas veces. Claro que al seguirse dando forma, cambiarán. También deben ser aprehendidas y desmontadas, incomodadas. Y esto importa. Pues si no es por medio de que sigamos discutiendo y elaborando, empeñando y haciendo, ¿cómo nos seguiremos cuidando? Llegando, todavía estamos por llegar. Ejercitemos.



# HERRAMIENTAS

## 7.1. Archivos consultados

- Suzanne Lacy. Santa Mónica, Los Ángeles.
- Pilar Riaño, Vancouver.
- Luz Adriana Arcila. Barrio Trinidad, Medellín.
- Corporación Región. Casa Museo de la Memoria, Medellín.
- William Álvarez. Comfenalco Guayabal-Medellín.
- Museo de Antioquia, Medellín.

## 7.2. Lista de Imágenes

Imagen# 1. *Inxilio: Sendero de Lágrimas*. Colegio del Cuerpo-Unidad de Atención de Víctimas. 13 de diciembre 2013. Fotografías: David Gutiérrez C.

Imagen#2. *Inxilio: Sendero de Lágrimas*. Colegio del Cuerpo-Unidad de Atención de Víctimas. 13 de diciembre 2013. Fotografías: David Gutiérrez C.

Imagen# 3. Mujeres de la Liga de Mujeres Desplazadas firman asistencia y reciben apoyo de viaje por participar en *Inxilio: Sendero de Lágrimas*. 12 de diciembre 2013. Fotografías: David Gutiérrez C.

Imagen# 4. Montaje del diorama “Mujeres en la Casa”, Museo de la Memoria de Medellín, Febrero 2015. Fotografía: David Gutiérrez Castañeda.

Imagen# 4. Interior del Bus-Museo donde se hizo la instalación. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Imagen# 5. Instalación Bus-Museo. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Imagen# 6. Vista general de Barrio Antioquia. Googlemaps (2013).

Imagen# 7. Mapa de sectores y combos de Barrio Antioquia. Tomado de Pilar Riaño (2006:221).

Imagen# 8. División urbanística y poblacional de Medellín por Comunas. Wikipedia (2013).

Imagen# 9. Pilar Riaño con Nancy y Patricia en Barrio Antioquia. Archivo Suzanne Lacy (1998).

Imagen# 10. *Taller de memoria*. Centro de Capacitación Barrio Antioquia. (1997). (Pilar Riaño, 2006).

Imagen# 11. Pilar Riaño. Colcha de retazos del taller de Memoria en Barrio Villatina (1997). (Pilar Riaño, 2006:133)

Imagen# 12. Lacy, Suzanne. Dibujo de actividades de *Code 33* (Moira Roth, 2001).

Imagen# 13. Grupo de trabajo de gestores proyecto *La Piel de la Memoria*. De izquierda a derecha: María Teresa Giraldo de Presencia Colombo-Suiza, Juan Fernando Vélez de Corporación Región, Pilar Riaño, Líder del Barrio, Suzanne Lacy y Jorge Humberto García de Presencia Colombo-Suiza. Archivo Suzanne Lacy (1999)

Imagen# 14. Integrantes del Grupo Dinamizador. De izquierda a derecha: Nancy, Marleny, Ángela Vélez, Sandra, Luz Adriana, Carlos Mario, Sebastián, Fabiola, Luz Helena, Patricia, María Teresa entre otros amigos. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Imagen# 15. Nancy y Luz Adriana en Taller. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1998).

Imagen# 16. Taller *La Piel de la Memoria*. De izquierda a derecha: Lucía González, Mauricio Hoyos, Pilar Riaño, José Arles, Juan Fernando Vélez, Cesar Elioth, William Álvarez y Jorge Humberto García. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Imágenes# 17 y 18. Flyer de presentación del proyecto. Archivo Suzanne Lacy, Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999).

Imágenes# 19 y 20. Obra de teatro comunitaria en *Calles de Cultura*. Archivo Jorge Humberto García-Presencia Colombo Suiza (1999).

Imágenes# 21 y 22. Obra de teatro comunitaria en *Calles de Cultura*. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999).

Imágenes# 22 y 23. Obra de teatro comunitaria en *Calles de Cultura*. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999).

Imagen# 24. Flyer de información sobre la recolección de los objetos de la *Piel de la Memoria*. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999).

Imágenes# 25 y 26. Selección de objetos en las casas de los pobladores. Archivo Suzanne Lacy (1998).

Imagen# 27. Organización de objetos por núcleos emocionales en sede de Presencia Colombo Suiza. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Imagen# 28. Suzanne Lacy y Pilar Riaño instalando objetos en el Bus-Museo. Archivo William Álvarez -Comfenalco (1999).

Imagen# 29. Interior de bus. 1998. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Imagen# 30. Buses de Medellín de uso público. Archivo Suzanne Lacy (1998).

Imagen# 31. Mapas de ubicación del recorrido del Bus-Museo como decoración de ventanas intervenidas. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Imagen# 32. Instalación de objetos Bus-Museo. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Imagen# 33. Visita de pobladores del Barrio Antioquia al Bus-Museo, Sandra Zapata como guía en turno. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Imagen# 34. Mapa de los recorridos del Bus-Museo. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999).

Imagen# 35. Visitantes del Bus-Museo. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999)

Imagen# 36. Yuri, Sandra y Mima resguardando el Bus-Museo con un amigo. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Imagen# 37. Visitantes en el Bus-Museo. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Imagen# 38. Visitantes en el Bus-Museo. Archivo Suzanne Lacy (1999)

Imagen# 39. María Teresa Giraldo llora mientras cuenta el relato de su experiencia en el Bus-Museo. Archivo Jorge Humberto García-Presencia Colombo Suiza (1999)

Imágenes 40, 41 y 42. Escrituras de cartas como respuesta a la instalación de Bus-Museo y solicitud de deseos al Barrio. Imágenes tomadas del archivo audiovisual Jorge Humberto García-Presencia Colombo Suiza (1999).

Imagen# 43. Visitante en el Bus-Museo. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Imagen# 44. Comparsa de celebración y despedida. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999).

Imagen# 45. Comparsa de celebración y despedida. Archivo William Álvarez-Comfenalco (1999).

Imágenes 46, 47 y 48. Comparsa despidiendo el Bus-Museo. Archivo Suzanne Lacy (1999).

Imágenes# 49 y 50. Entrega de Cartas. Archivo Jorge Humberto García-Presencia Colombo Suiza (1999).

Imágenes# 51 y 52. Entrega de Cartas. Archivo Jorge Humberto García-Presencia Colombo Suiza (1999).

Imágenes# 53 y 54. Grupo de Teatro Escolar Faisury. Archivo Janeth Arteaga (1999).

Imagen# 55. Página del libro *La Piel de la Memoria: Objetos, Lugares y Recuerdos* de Mauricio Hoyos editado por Corporación Región. Archivo William Álvarez (2001).

Imagen# 56. Apartado del informe de Mauricio Hoyos sobre *La Piel de la Memoria* ante Corporación Región (1999).

Imágenes# 57 y 58. *La piel de la Memoria Re-visitada*. Vista de exhibición. Archivo Suzanne Lacy (2011).

Imagen# 59. *La Piel de la Memoria Re-visitada*. Vista de exhibición . Archivo Suzanne Lacy (2011).

Imagen# 60. *La Piel de la Memoria Re-visitada*. Acción pública. Archivo Suzanne Lacy (2011).

### 7.3. Material Audiovisual

García, Jorge Humberto (1999) *Registro audiovisual*. Archivo Jorge Humberto García-Presencia Colombo Suiza. 4 horas.

Lacy, Suzanne y Riano-Alcala, Pilar (2011) *Skin of Memory Re-visited*. Cuatro videos en monocanal. Edición Cristina Ochoa. Producción Museo de Antioquia

Moreno, Juan Guillermo y Botero, Santiago (2003) *Gente Tejiendo Convivencia: La Piel de la Memoria*. Producción Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Antioquia y Oficina del Alto Comisionado para la Paz.

### 7.4. Entrevistas

Gutiérrez, David. 2013. Entrevista a Cesar Elioth Ethan. Noviembre de 2013.

-----, 2013. Entrevista a Jorge Humberto García. Noviembre de 2013.

-----, 2013. Entrevista a Luz Adriana Arcila. Noviembre de 2013.

-----, 2013. Entrevista a Sandra Zapata. Noviembre de 2013.

-----, 2014. Entrevista a Hunzaua Vargas. Enero de 2014.



- 2014. Entrevista a William López. Enero de 2014.
- 2014. Entrevista a Alejandra Gaviria. Enero de 2014.
- 2014. Entrevista a Claudia Giron. Enero de 2014.
- 2014. Entrevista a Consuelo Pabón. Enero de 2014.
- 2014. Entrevista a Luís Benitez. Enero de 2014.
- 2015. Entrevista a Elsa Blair. Febrero de 2015.
- 2015. Entrevista a Yolanda Sierra. Febrero de 2015.
- 2015. Entrevista a Pilar Riaño. Junio de 2015.
- 2015. Entrevista a Alejandro Castillejo. Agosto de 2015.
- 2015. Entrevista a María Gamboa. Agosto de 2015.
- 2015. Entrevista a Camilo Barreto. Agosto de 2015.
- 2016. Entrevista a Juan Carlos Talero. Junio de 2016.
- 2016. Entrevista a Ana María Muñoz. Junio de 2016.
- 2016. Entrevista a Lucía González. Julio de 2016.
- 2016. Entrevista a Janeth Arteaga. Agosto de 2016.

#### 7.5. Conversaciones informales.

Suzanne Lacy, Pilar Riaño, Mauricio Hoyos, Jenny Jiménez, Andrés Arredondo, Claudia Torres, Eloísa Jaramillo, Yolanda Sierra, Lucía Sanromán, Bill Kelly Jr., Jimena Andrade, Paulina Varas, William López, María Fernanda Cartagena, Mariana Gandara, Tania Solomonoff, Adriana Salazar, Jaime Barragán, Marta Combariza.

#### 7.6. Documentos Académicos y Bibliografía General.

Abderhalden, Rolf (2003) "El laboratorio del imaginario social" en *Proyecto C'undua*; ed. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.: Colombia. 100 págs.

----- (2009a) El artista como testigo: testimonio de un artista en la *E-hemisférica* ([http://hemi.nyu.edu/journal/4.2/esp/artist\\_presentation/mapateatro/mapa\\_artist.html](http://hemi.nyu.edu/journal/4.2/esp/artist_presentation/mapateatro/mapa_artist.html))

----- (2009a) "Pequeño Laboratorio del imaginario social" en *Arte y localidad: modelos para desarmar*; ed. Universidad Nacional de Colombia: Colombia.

Agamben, Giorgio (1995) *Estancias*; ed: Pre-Textos: Valencia.

----- (1996) "Form-of-life" En *Giorgio Agamben: Means without End Notes on Politics*; ed. University of Minnesota Press: Minnesota.

----- (2005) *Profanaciones*; ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.

----- (2007a) "La Inmanencia Absoluta" en *La potencia del Pensamiento*; ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.

----- (2007b) "La Obra del Hombre" en *La potencia del Pensamiento*; ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.

----- (2007c) "La potencia del pensamiento" en *La potencia del Pensamiento*; ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.

----- (2014) *Altísima Pobreza: Reglas Monásticas y Formas de Vida*; ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.

Agudelo, Olga (2003) "Pintura, Muerte y Violencia: la estética de la destrucción" en *Arte, Memoria y Violencia: Reflexiones sobre la Ciudad*; ed. Corporación Región: Medellín. págs. 42-57.

Ahmed, Sara (2001) *Thinking Through The Skin [Transformations]*; ed. Routledge: Londres.

----- (2004) *The Cultural Politics of Emotion*; ed. Edinburgh University Press: Edinburgo. trad. (2015) *Las Políticas Culturales de las Emociones*; ed. Programa de Estudios de Género UNAM: México.

----- (2010) *Promises of Happiness*; ed. Duke University Press; Carolina del Norte. 328 págs.

----- (2014) *Willful Subjects*; ed. Duke University Press: Londres.

Álvarez, William (2006) *Piel de la Memoria-Proyecto de Memoria*. Archivo digital. Comfenalco.

Ander-Egg, Ezequiel (1991) *El Taller Una Alternativa De Renovación Pedagógica*; ed. Magisterio del Rio de la Plata: Buenos Aires.

----- (2006) *La práctica de la animación sociocultural*; ed. Conaculta; Ciudad de México.

Appadurai, Arjun (1990) *La vida social de las cosas*; ed. Grijalbo.

Arnold, Stephanie (1985) "Suzanne Lacy's "Whisper, the Waves, the Wind" en *The Drama Review: TDR*, Vol. 29, No. 1, East Village Performance Primavera, 1985; págs.126-130.

Ashford, Doug (2006) *Finding Cythera, Disobedient Art, and New Publics en Who Cares*; ed. Creative Times Books: Nueva York.

Austín, J, L (1955-2005) *Hacer Cosas con Palabras*; ed. Universidad Arcis: Santiago de Chile.

- Bal, Mieke (2010) *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*; ed. The University of Chicago Press: Chicago.
- Banco Mundial (2002) *Buenas Prácticas La Piel de la Memoria*. Archivo digital.
- Barro Costa, Pablo (2013) *Sense and Queerness: A Poetics of Erotic Delinquency and Belonging in Fortaleza, Brazil*; Disertación para Título de Doctora en Filosofía del Departamento de Performance Studies de la Universidad de Nueva York. Sin publicar.
- Baudrillard, Jean (1969) *El Sistema de los Objetos*; ed. Siglo XXI: México.
- Bennett, Jill (2005) *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*; ed. Stanford University Press: Stanford.
- (2012) *Practical Aesthetics: Events, Affects and Art after 9/11*; ed. I.B.Tauris: Londres.
- Berlant, Laurent (2011) *Cruel Emotions*; ed. Duke University press: Carolina del Norte. 352 págs.
- Blanco, Paloma et al. (2001) *Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*; ed. Universidad de Salamanca: Salamanca.
- Bergquist, Charles (1992) *Violence in Colombia: The Contemporary Crisis in Historical Perspective*; ed. Wilmington.
- Bernal, Jorge Arturo (2007) "Por una Democracia Sustantiva y un Socialismo Democrático" en *Desde la Región* nº 49 Diciembre; ed. Corporación Región; Medellín. págs. 32-50.
- Bersani, Leo (1986) "The Culture of Redemption: Marcel Proust and Melanie Klein" in *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 2 (Winter, 1986); ed. The University of Chicago Press: Chicago. págs. 399-421.
- (1990) *The Culture of Redemption*; ed. Harvard University Press: Cambridge.
- Bishop, Claire (2004) "Antagonism and Relational Aesthetics" en *October* (vol 110): ed. The MIT Press; Massachusetts. págs. 51-79.
- (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*; ed. Verso: Londres.
- Blair, Elsa (1998) "Violencia e Identidad" en *Estudios Políticos* Nº 18 julio - diciembre de 1998; Medellín. págs. 137-158.
- (2002) "Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública" en *Estudios Políticos No 2*: ed. Universidad de Antioquia; Medellín.
- (2005a) "Memorias de violencia, espacio, tiempo y narración" en *Controversia* no. 185 diciembre 2005; ed. CINEP: Bogotá.
- (2005a) *Muertes Violentas: Teatralización del Exceso*; ed. Universidad de Antioquia: Medellín.
- (2008) "Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)" en *Estudios Políticos* Nº 32 enero-junio de 2008; Medellín. págs. 85-115.
- (2009) "Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición" en *Política y Cultura* otoño 2009 núm. 32; págs. 9-33.
- (2009) "La política punitiva del cuerpo: "economía del castigo" o mecánica del sufrimiento en Colombia" en *Estudios Políticos* Nº 36 enero-junio de 2010: Medellín; págs. 39-66.
- (2011) "Micropolíticas de la(s) Memoria(s): el sentido político de la Dignidad" en *Desde la Región* nº 54 nov 2011: Medellín; págs. 20-30.
- Bourdieu, Pierre (2011) "La Ilusión Biográfica" en *Acta Sociológica*, núm. 56, septiembre – diciembre. págs 121 - 128
- Bourriaud, Nicolas (2006) *Estética Relacional*: ed. Adriana Hidalgo; Buenos Aires.
- Boehm, Gottfried (2009) "Indeterminacy: on the logic of the image" en *Dynamics and Performativity of Imagination*; ed. Routledge: Nueva York.
- Breithaupt, Fritz (2011) *Culturales de la Empatía*; ed. Katz: Barcelona.
- Butler, Judith (1993) *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*; ed. Routledge: Nueva York.
- (2010) *Marcos de Guerra: Las vidas lloradas*; ed. Paidós: Madrid.
- (2014) *Repensar la vulnerabilidad y la resistencia*: Conferencia presentada en la Universidad de Alcalá. Inédita; Alcalá. Recurso online: <https://www.youtube.com/watch?v=hEjQHvOR6rQ> y [http://www.cihuatl.pueg.unam.mx/pinakes/userdocs/assusr/A2/A2\\_2195.pdf](http://www.cihuatl.pueg.unam.mx/pinakes/userdocs/assusr/A2/A2_2195.pdf)
- Camargo, Paola; Ungar, Luisa; Suárez, Sylvia; Santana, Manuel y Gutiérrez, David. (2008-2009) *Las Prácticas Artísticas Contemporáneas como Fuente para el Aprendizaje Significativo*; ed. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Informe de Investigación.
- Cardona et al (2005) "Homicidios en Medellín, Colombia, entre 1990" en *Cad. Saúde Pública* may-jun 2005 21(3): Rio de Janeiro: págs. 840-851.
- Carrion, Jaime (2010) *Las Víctimas en contextos de Violencia e Impunidad-Caso Medellín*; ed. Fundación Forjando Futuros: Medellín.

- Castillejo, Alejandro (2015) "La imaginación social del porvenir: reflexiones sobre Colombia y el prospecto de una comisión de la verdad" en *Proceso de Paz y Perspectivas Democráticas en Colombia*; ed. CLACSO: Buenos Aires. págs 13-74.
- Castro, Gabriel (2010) "El Taller como espacio pedagógico" en *Cuaderno 4 de Psicopedagogía*; ed. UPTC. págs. 70-76 Recurso online: [http://www.uptc.edu.co/facultades/f\\_educacion/pregrado/psicopedagogia/documentos/cuaderno\\_4-educacion\\_y\\_pedagogia.pdf](http://www.uptc.edu.co/facultades/f_educacion/pregrado/psicopedagogia/documentos/cuaderno_4-educacion_y_pedagogia.pdf)
- Cecchin, Gianfranco, Lane, Gerry y Ray, Wendel (2002) *Irreverencia: una estrategia de supervivencia para Terapeutas*; ed. Paidós; Buenos Aires. 103 págs.
- Ceron, Jaime (2002) "Memoria y Dolor. El contramonumento en Doris Salcedo" en *38 Salón Nacional de Artistas*; ed. Ministerio de Cultura: Bogotá.
- Certeau, Michel de (2000) *La invención de lo cotidiano*; ed. Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos: Ciudad de México.
- Cohen-Cruz, Jan (2005) *Local Acts: Community-based Performance in the United States*; ed. Rutgers: Nueva Jersey.
- (2010) *Engaging Performance: Theatre as call and response*; ed. Routledge: Nueva York.
- Comisión de Estudios de la Violencia en Colombia (1988) *Colombia: Violencia y Democracia*; ed. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá.
- Corporación Región (1998) *Proyecto de Arte Público La Piel de la Memoria. Barrio Antioquia: Pasado, Presente y Futuro*. Documento inédito. Consultado archivo Corporación Región.
- Cristancho, Raúl (2009) "Ciudad Kennedy: Memoria y Realidad. Proyecto Colectivo de Creación Plástica" en *Arte y localidad: modelos para desarmar*; ed. Universidad Nacional de Colombia: Colombia.
- Chul Han, Byung (2012) *La Sociedad del Cansancio*; ed. Herder; Barcelona.
- DANE (2010) *Perfil Sociodemográfico 2005 - 2015. Comuna 15 Guayabal*; ed. Álcadia de Medellín: Medellín.
- Didi-Huberman, George (2004) *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*; ed. Paidós: Barcelona.
- (2006) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*; ed. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.
- (2008) *Cuando las imágenes toman posición*; ed. Machado: Madrid.
- (2009a) "Aesthetic Immanence" en *Dynamics and Performativity of Imagination*; ed. Routledge: Nueva York.
- (2009b) *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*; ed. Abada: Madrid.
- (2010) *Lo que vemos, nos mira*; ed. Manantial: Buenos Aires.
- (2012) *Arde la Imagen*; ed. Ediciones Ve. S.A: Ciudad de México.
- Diéguez, Ileana coord. (2009) *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*; ed. Universidad Iberoamericana: México.
- (2013) *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*; ed. Ediciones DocumentA/Escénicas: Córdoba.
- (2014) *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política*; ed. Paso de Gato: Ciudad de México.
- Deleuze, Gilles. 2006 (1992). "El Agotado" en Cortés, Daniel y Breixo Viejo (coords). *Samuel Beckett*; ed. Museo Nacional de Arte Reina Sofía: Madrid.
- Donovan, Thom (2012) "5 questions for contemporary practice with Suzanne Lacy". Recurso web: [http://blog.art21.org/2012/11/13/5-questions-for-contemporary-practice-with-suzanne-lacy/#.U34zhS\\_VjQU](http://blog.art21.org/2012/11/13/5-questions-for-contemporary-practice-with-suzanne-lacy/#.U34zhS_VjQU) consultado en enero del 2014.
- Dubatti, Jorge (2014) *El teatro de los Muertos. Filosofía del Teatro y Epistemología de las Ciencias del Teatro*; ed. Libros de Godot: México.
- Durkheim, Emilio (1987) *La División del Trabajo Social*; ed. AKAL: Madrid. págs. 492.
- Dumbadze, Alexander (2013) *Bas Jan Ader: Death is Elsewhere*; ed. University Chicago Press: Chicago.
- Escobar, Arturo (1998) *La Invención del Tercer Mundo*; ed. Norma: Bogotá.
- Escobar, Fernando et al (2010) *In Situ-Ex Situ. Moravia: Prácticas Artísticas con Comunidad*; ed. Tragaluz: Colombia
- Escobar, Fernando (2011) *Prácticas Culturales Críticas de Producción de Espacios Públicos en la Transformación del Barrio Moravia, Medellín, Colombia, 1884-2009*; Tesis para optar al grado en Geografía Humana. El Colegio de Michoacán.

- Fabiao, Eleonora (2006) *Precariedad, precariedad, precariedad: Historia performativa y energías de la paradoja*. Arthur Bispo y Lygia Clark. Trabajos en Río de Janeiro. Disertación para Título de Doctora en Filosofía del Departamento de Performance Studies de la Universidad de Nueva York. Sin publicar.
- Fals Borda, Orlando et al (1962, 2005) *La violencia en Colombia*; ed. Taurus.  
 ----- (1985) Conocimiento y Poder Popular; ed. Siglo XXI: Bogotá.
- Felshin, Nina (1995) *But is it art?: the spirit of art as activism*; ed. Bay Press: Los Ángeles. 412 págs.
- Fernández, Ruben (1999) “¿Qué terminamos siendo?” en Desde la Región n° 29 Agosto; ed. Corporación Región; Medellín. págs. 4-15.
- Finkelpearl (2013) *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*; ed. Duke University Press: Carolina del norte.
- Fisher, Jennifer (1997) “Interperformance: The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramovic” en *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art. págs. 28-33
- Fischer, Erika (2008) *The Transformative Power Of Performance: A New Aesthetics*; ed. Routledge: Nueva York.  
 ----- (2009) “Performative Spaces and Imagined Spaces” en *Dynamics and Performativity of Imagination*; ed. Routledge: Nueva York.
- Foster, Susan (2011) *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*; ed. Routledge: Nueva York.
- Foucault, Michel (1973) Clase Magistral de 21 de noviembre de 1973 en *Poder Psiquiátrico*; ed. Akal: Madrid.  
 ----- (1990) *Tecnologías del yo*; ed. Paidós: Barcelona.
- Franco et al (2012) “Mortalidad por homicidio en Medellín, 1980-2007” en *Cad. Saúde Pública* may-jun 21(3): Rio de Janeiro; págs 840-851.
- Frye Burnham, Linda (1986) "High Performance, Performance Art, and Me" en *The Drama Review: TDR*, Vol. 30, No. 1 (Spring, 1986); págs 15-51.
- Gablik, Suzi (1992) “Connective Aesthetic” en *American Art* Vol. 6, No. 2, Spring, 1992
- García Canclini, Néstor (2010) *La Sociedad sin Relato*; ed. Katz: Argentina.
- García, Néstor y Rosas, Ana (2005) “Políticas Culturales y Consumo Cultural Urbano” en *La antropología urbana en México*; ed. Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México.
- Gardner-Hugggett, Joanna (2007) “The Women Artists' Cooperative Space as a Site for Social Change: Artemisia Gallery, Chicago (1973–1979)” en *Social Justice*, Vol. 34, No. 1 (107), Art, Identity and Social Justice; págs. 28-43.
- Garoyan, Charles (1999) *Performing Pedagogy: Toward an Art and Politics*; ed. State University New York Press: Nueva York. 248 págs.
- Geertz, Clifford (1997) *El antropólogo como autor*; Paidós Ibérica: Barcelona.
- Gell, Alfred (1998) *Art and Agency: An Anthropological Theory*; ed. Oxford University Press: Oxford
- Giraldo, Mauricio (s.f) *Proyecto Barrio Antioquia de Paz*. Documento. Probapaz: Medellín.
- Goffman, Erving (1993) *La Presentación de la Persona en la Vida Cotidiana*; ed. Amorrortu.
- Gómez, María Barbara et al (2003) *Tiempos de paz: acuerdos en Colombia, 1902-1994* catálogo de exposición en el Museo Nacional de Colombia (13 de agosto-2 de noviembre de 2003); ed. Alcaldía Mayor de Bogotá. 149 págs.
- González, Camilo (s,f) *La participación y la democracia no son estrategias para la paz, son su esencia en MamaCoca*. Recurso online. ([http://www.mamacoca.org/FSMT\\_sept\\_2003/es/ebook/Compendio%20regional/Camilo\\_Gonzalez.htm](http://www.mamacoca.org/FSMT_sept_2003/es/ebook/Compendio%20regional/Camilo_Gonzalez.htm)) Consultado en enero 2013.
- Gibson, Clark. C. et al (2005) *The Samaritan's Dilema*; ed. Oxford University Press: Nueva York.
- Giligan, Carol (1982) *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*; ed. Harvard University Press: Cambridge.
- Giraldo, Javier (1994) *Colombia: esta democracia genocida*; ed. Cristianisme i Justicia: Barcelona  
 ----- (2012) “Democracia formal e impunidad en Colombia: de la represión al ajuste del sistema jurídico” en *Colombia entre violencia y derecho*; ed. Ediciones desde abajo: Bogotá.
- Groys, Borys (2014). *Volverse Público: la transformación del arte en la ágora contemporánea*; ed. Caja Negra: Buenos Aires.
- Grupo de Memoria Histórica (2009) *Memorias en Tiempo de Guerra Repertorio de iniciativas*; ed. Centro de Memoria Histórica y Puntoaparte editores: Bogotá. Recurso online: [http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/memoria\\_tiempos\\_guerra\\_baja.pdf](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2009/memoria_tiempos_guerra_baja.pdf)  
 ----- (2013a) *!Basta Ya! Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad*; ed. Centro de Memoria Histórica: Bogotá.

- (2013b) *Recordar y Narrar el Conflicto: Herramientas para Reconstruir la Memoria Histórica*; ed. Centro de Memoria Histórica: Bogotá. Recurso online: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes/informes-2009/recordar-y-narrar-el-conflicto>
- Green, Gaye (1999) "New Genre Public Art Education" en *Art Journal*, Vol. 58, No. 1 primavera, 1999; págs. 80-83.
- Green, Vivien (2007) "Suzanne Lacy's Three Weeks in May: Feminist Activist Performance Art as Expanded Public Pedagogy" en *NWSA Journal*, Vol. 19, No. 1, Feminist Activist Art Spring, 2007; págs. 23-38.
- Gregg, Melissa y Seigworth, Gregory ed. (2010) *The Affect Theory Reader*; ed. Duke University press; Carolina del Norte. 416 pág.
- Guattari, Félix y Deleuze, Gilles (2002) *Mil Mesetas*; ed. Pre-Texto: Madrid.
- Guattari, Félix (1996) "El nuevo paradigma estético" en *Cosmoasis*; ed. Manantial: Buenos Aires.
- (2002) *Cartografías Esquizoanalíticas*; ed. Manantial: Argentina.
- Gutiérrez, David (2006) *Mirando Mas Allá, Going In: Arte e Intereses Sociales en Colombia*; ed. Universidad Nacional de Colombia. Tesis para optar al título de sociólogo. Sin publicar.
- (2008) Entrevista a Rolf Abderhalden "C'undua: Pacto por la vida. Perspectivas del Laboratorio del Imaginario Social" en Revista electrónica *Latinart* (<http://www.latinart.com/aiview.cfm?id=398>).
- (2012) "Después de Omega: las instalaciones Re-Corridos y limpieza de los Establos de Augías de Mapa Teatro" en *Ensayos de Crítica*; ed. Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes: Bogotá.
- (2014) *Mapa Teatro 1987-1992*; ed. Libros de Godot: Ciudad de México.
- Gutiérrez, Encarnación (2010) *Migration, Domestic Work and Affect: A Decolonial Approach on Value and the Feminization of Labor*; ed. Routledge: Londres.
- Gutiérrez, Natalia (2010) *Ciudad-Espejo*; ed. Universidad Nacional de Colombia: Colombia.
- Habermas, Jurgen (1981) *Historia y crítica de la opinión pública*; ed. Editorial Gustavo Gili: Madrid. 352 págs.
- Hamington, Maurice (2004) *Embodied Care: Jane Adams, Maurice Merleau-Ponty y Feminist Ethics*; ed. University of Illinois: Chicago.
- (2010) "The Will to Care: Performance, Expectation, and Imagination" en *Hypatia*, 25:3 (verano 2010) 675 – 695 págs.
- Harvey, David (2010) *El Enigma del Capital y la Crisis del Capitalismo*; ed. Akal: Madrid.
- Heinich, Nathalie (2002) *Sociología del Arte*; ed. Nueva Visión: Buenos Aires.
- Held, Virginia (2006) *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*; ed. Oxford University Press: Nueva York.
- Hincapié, María Teresa (2003) *Informe al Ministerio de Cultura de Colombia*. Sin publicar.
- (2007). *Testimonio*. Recurso online <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=74379> Consultado enero 2013.
- Hoschschild, Arlie (2001) *The Time Bind: When Work Becomes Home and Home Becomes Work*; ed. Holt Paperbacks: Nueva York.
- (2003) *The Commercialization of Intimate Life: Notes from Home and Work*; ed. University California Press: Berkeley.
- (2005) "On the Edge of The Time Bind: Time and Market Culture" en *Social Research* 72. págs. 339-354
- (2012) *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*; ed. University California Press: Berkeley.
- Holmes, Brian (2007) *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. Recurso online: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es> Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Brian Holmes y Joaquín Barriandos.
- (2009) *Manifiesto afectivista*. Recurso online: <http://arte-nuevo.blogspot.mx/2009/02/manifiesto-afectivista-por-brian-holmes.html> Traducción Javier Toscano.
- (2015) *Eventwork: la cuádruple matriz de los movimientos sociales contemporáneos en Desinventario*; ed. Red de Conceptualismos del Sur, OCHOLIBROS y Museo de Arte Reina Sofía: Santiago de Chile.
- Hoyos, Mauricio (2000) *Informe Proyecto de Arte Público La Piel de la Memoria. Barrio Antioquia: Pasado, Presente y Futuro*. Corporación Región. Consultado archivo Corporación Región.
- (2001a) *La Piel de la Memoria. Barrio Antioquia: Pasado, Presente y Futuro*; ed. Corporación Región: Medellín.
- (2001b) *La Piel de la Memoria: objetos, lugares y recuerdos*; ed. Corporación Región: Medellín.
- Huyssen, Andrea (2000) "focus" en *Doris Salcedo /Survey*; ed. Phaidon Press; Londres.
- Iacoboni, Marco (2009) *Las neuronas espejo: Empatía, neuropolítica, autismo, imitación, o de cómo entendemos a los otros*; ed. Katz: Buenos Aires. 270 págs.
- Irish, Sharon (2010) *Suzanne Lacy: Spaces Between. Minneapolis*; ed. University of Minnesota Press: Minnesota

- Jacob, Mary Jane *et al* (1995) *Culture in Action: Sculpture Chicago*; ed. Bay Press: Chicago.
- Jackson, Shannon (2011) *Social Works: performing art, supporting publics*; ed. Routledge: Nueva York.
- Jaramillo, Arbeláez, *et al* (1998) *En La Encrucijada. Conflicto y Cultura Política en el Medellín de los Noventa*. E. Corporación Región: Medellín. 121 págs.
- Jaramillo, María Mercedes (1992) *Nuevo teatro colombiano: arte y política*; ed. Universidad de Antioquia: Colombia.
- Jelin, Elizabeth (2002) *Los Trabajos de la Memoria*; ed. Siglo XXI: Buenos Aires.
- Jimeno, Myriam *et al* (1996) *Las sombras arbitrarias. Violencia y autoridad en Colombia*; ed. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá.
- Jimeno, Myriam (1998) *Violencia cotidiana en la sociedad rural: en una mano el pan y en la otra el reje*; ed. Universidad Sergio Arboleda: Bogotá.
- Kaprow, Allan (2003) *Essays on the Blurring of Ar and Life*; ed. University California Press: Los Ángeles.
- Kester, Grant (2004) *Conversation Pieces: Community and Communication en Modern Art*; ed. University California Press: San Diego.
- (2012) *The One and The Many*; ed. Duke University Press: Carolina del Norte.
- Kershaw, Baz (1992) *The Politics of Performance: Radical theatre as cultural intervention*; ed. Routledge: Nueva York.
- Kirby, Michael (1995) "Happening: An Introduction" en *Happening and Other Acts*; ed. Routledge: Nueva York.
- Lacy, Suzanne (1995) "Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys" en *Mapping The Terrain: New Genere of Public Art*; ed. Bay Press: Seattle.
- (2003) "Hacer Arte Público. Como memoria colectiva, como metáfora, como acción" en *Arte, Memoria y Violencia: Reflexiones sobre la Ciudad*; ed. Corporación Región: Medellín. págs 31 - 41.
- (2010) *Leaving Art: Writing on Performance, Politics and Publics 1974-2007*; ed. Duke University Press: Carolina del Norte.
- Lacy, Suzanne y Riaño, Pilar (1998) *Skin of Memory Project*. Documento inédito. Consultado archivo Suzanne Lacy.
- (2006) "Medellín, Colombia: Reinhabiting Memory" en *Art Journal*, 2006, winter, vol 65 n. 4.
- (2011) *Skin of Memory: Art, Collective Pedagogy, and Reconciliation*. Documento inédito. Consultado archivo Suzanne Lacy.
- Laddaga, Reinaldo (2006) *Estética de la Emergencia*; ed. Adriana Hidalgo editora: Buenos Aires.
- (2010) *Estética del Laboratorio*; ed. Adriana Hidalgo editora: Buenos Aires.
- Latour, Bruno (2007) *Reassembling the Social: An introduction to Actor-Network-Theory*; ed. Oxford University Press: Londres.
- Lave y Wenger (1991) *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*; ed. Cambridge University Press: Nueva York
- Lepecki, André (2006) *Agotar la Danza: Performance y Política del Movimiento*; ed. Gustavo Gilli: España.
- (2010) "No estamos listos para el dramaturgo: notas sobre la dramaturgia de la danza" en *Repensar la Dramaturgia: Errancia y Transformación*; ed. Centro Parraga: España.
- Longoni, Ana y Jelin, Elizabeth (2006) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*; ed. Siglo XXI: Buenos Aires.
- López, William (2010) *Museo en tiempos de conflicto: memoria y ciudadanía en Colombia*; ed. Sistema de Patrimonio y Museos - Cuadernos de Museología Universidad Nacional de Colombia: Bogotá.
- Löwy, Michael y Sayre, Robert (2002) *Romanticism Against the Tide of Modernity*; ed. Duke University Press: Duke.
- Luhmann, Niklas (1979-1996) *Confianza*; ed. Anthropos.
- Martín-Barbero, Jesús (2002) "Jóvenes: comunicación e identidad" en *Revista PensarIberoamérica* (0), OEI, 2002.
- Mantecón, Ana Rosas (2002) "Los estudios sobre consumo cultural en México" en *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*; ed. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; Caracas. Recurso online: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/mantecon.doc>
- Manning, Erin y Massumi Brian (2014) *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*; ed. University of Minnesota Press; Minneapolis.
- Massumi, Brian (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*; ed. Duke University press: Carolina del Norte. 336 págs.
- May, Kerstin (2010) en *Leaving Art: Writing on Performance, Politics and Publics 1974-2007*; ed. Duke University Press: Carolina del Norte.
- Mayerof, Milton (1971) *On Caring*; ed. Harper & Row Publishers: Nueva York.

- Mckenzie, Jon (2001) *Perform or Else: From Discipline to Performances*; ed. Routledge: Nueva York.
- McSherry, Bernadette y Freckelton, Ian (2013) *Coercive Care: Rights, Law and Policy*; ed. Routledge: Nueva York.
- Medina, Álvaro (1978) *Procesos del Arte en Colombia*; ed. Instituto Colombiano de Cultura: Bogotá.
- Miles, Malcolm (1997) *Art, Space and the City*; ed. Routledge: Estados Unidos.
- Miñana, Carlos, et al (2003) *Educación, Convivencia, Conflicto y Democracia: Una Exploración sobre discursos y Experiencias en Colombia que incorporan Prácticas Artísticas, Lúdicas o Mediáticas-Informe de investigación*. RED - Universidad Nacional de Colombia: Bogotá. Inédito.
- (2004) *Aprendiendo a vivir juntos desde las prácticas artísticas. Utopías y realidades en el ámbito educativo*. Inédito.
- (2006) "Formación artística y cultural: ¿arte para la convivencia?" en VII Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial de países iberoamericanos. Venezuela: Caracas, San Felipe, Octubre 17 al 22 de 2006.
- Molinier, Pascale y Arango, Luz Gabriela et al (2011) *El Trabajo y la Ética del Cuidado*; ed. La Carreta: Medellín.
- Mosquera, Claudia (2011) "Emoción, razón y proceso civilizatorio: el proceso de atención psico-social de personas desplazadas por el conflicto armado interno colombiano" en *El Trabajo y la Ética del Cuidado*; ed. La Carreta: Medellín.
- Mogillón, Glemis (1999) "Viaje al pasado en un bus" en: *El Tiempo*. Bogotá, julio 26 de 1999.
- Noddings, Nel (1984) *Caring: A feminine approach to ethics and moral education*; ed. California University Press: Berkeley.
- Nussbaum, Martha (2013) *Political Emotions: Why Love Matters for Justice*; ed. The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge.
- Ochoa Gautier, A. M. (2003a). *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*; ed. Instituto Colombiano de Antropología e Historia [ICANH]: Bogotá.
- (2003b) *Artes, cultura, violencia: las políticas de supervivencia*. Ponencia presentada en la Universidad de Texas. Recurso online: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring03/culturaypaz/ochoa.pdf>
- Ochoa, Ana María y Barbero, Jesús Martín (2001) "Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular" en *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*: ed. Clacso; Buenos Aires. Recurso online: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100912040515/8barbero.pdf>
- Olivier, Kelly (2009) "What is the transformative about performative? For repetition to working-through" en *Studies in practical philosophy: a journal of ethical and political philosophy*. vol 1. 144-166.
- Ospina, Lucas (2010) "El Artista del Hambre" en *Elemental: Vida y Obra de María Teresa Hincapié*; ed. Laguna Libros: Bogotá.
- Padró, Carla (2009) "Compartiendo Momentos en Tránsito: La investigación en Museo como un espacio de Posibilidad Intermedio" en *Actos do Seminario de Investigacao do Museologia do Países de Lingua Portuguesa e Espanhola*, Vol. 2. págs. 34-46.
- Palacios, Marco (2003) *Entre la Legitimidad y la Violencia: Colombia 1875-1994*; ed. Norma: Bogotá.
- Pécaut, Daniel (2001) *Guerra contra la Sociedad*; ed. Norma: Bogotá.
- (2013) *La experiencia de la violencia*; ed. La Carreta: Medellín.
- Pérez, Ángel, et al (1995) *Combos y Cambios. Reflexiones psicoanalíticas en un proceso de paz entre bandas juveniles*; ed. Alcaldía de Medellín, Secretaría de Bienestar Social y Universidad de Antioquia, Departamento de Psicoanálisis: Medellín. 35 págs.
- Pinochet, Carla (2015) *Taller Nube*; ed. Taller Nube; Santiago de Chile. Recurso online: <http://fundacionnube.cl/course/1-hacer-taller/>
- Prattis, Ian (1997) *Anthropology at the Edge: Essays on Culture, Symbol and Consciousness*; ed. University Press of America: Boston.
- Probyn, Elspeth (2001) "Eating Skin" en *Thinking Through The Skin [Transformations]*; ed. Routledge; Londres
- Prosser, Jay (2001) "Skin Memories" en *Thinking Through The Skin [Transformations]*; ed. Routledge; Londres
- Povinelli, Elizabeth (2006) *The Empire of Love: Toward a Theory of Intimacy, Genealogy, and Carnality*. Duke University Press: Duke.
- (2011) *Economies of Abandonment: Social Belongin in Late Liberalism*; Duke University Press. Carolina del norte.
- (2012) "The Will to Be Otherwise/ The Effort of Endurance" en *The South Atlantic Quarterly* (vol 111:3, Verano 2012); ed. Duke University Press; Durham
- Phelan, Peggy (1993) *Unmarked: The Politics of Performance*; ed. Routledge: Nueva York.
- Prieto Stambaug, Antonio (2005) "Los Estudios del Performance: una propuesta de simulacro crítico" en *Citru.Doc: Performance y teatralidad*; ed. CITRU/INBA/CONACULTA: MÉXICO.

- Rajchman, John (2001) *Lacan, Foucault y la Cuestión Ética*; ed. Editorial Psicoanalítica de la Letra: Ciudad de México.
- Ramírez, Constanza (2006) “La Performance de María Teresa Hincapié” en *Revista Nómadas*, núm. 24, abril; ed. Universidad Central: Bogotá; págs. 169-183.
- Rauning, Gerald (2008) *Mil Máquinas: Breve Filosofía de la Máquina como Movimiento Social*; ed. Traficantes de Sueños: España.
- Phillips, Andrea (2011) *Too Careful: Contemporary Art's Public Making* en *Caring Culture: Art, Architecture and Politics of Public Health*; ed. SKOR: Ámsterdam. págs 35-71.
- Phillips, Andrea y Miessen, Markus ed. (2011) *Caring Culture: Art, Architecture and Politics of Public Health*; ed. SKOR: Ámsterdam.
- Pinochet, Carla (2015) *Taller Nube*. Texto inédito; Santiago de Chile.
- Ramírez, Ana Laura (2014) *Canto de Sirena: Habitar la Policía con Cuerpo de Mujer*; Tesis presentada para optar por el título de Maestría en Acción Pública y Desarrollo Social de El Colegio de la Frontera Norte: Ciudad Juárez.
- Riaño, Pilar et al. (1997). *Anecdotario*. Talleres de Memoria Barrio Trinidad. Consultado archivo Luz Adriana Arcila. Inédito.
- Riaño, Pilar (1997a) “Prólogo” en *Memoria y Ciudad*; ed. Corporación Región: Medellín.
- (1997) *Stories from the pobladores: The intersections of urban violence and cultural identities in the cities of Medellín and Bogotá, Colombia*. Plan de trabajo. 21 págs. Documento inédito. Consultado del archivo de Suzanne Lacy.
- (1998) *La Recuperación de las Memorias Colectivas en Barrio Antioquia: Informe Final*. Corporación Región. Febrero de 1998. 12 págs. Documento inédito. Consultado del archivo de Suzanne Lacy.
- (2000a) “Recuerdos Metodológicos: El Taller y la Investigación Etnográfica” en *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas* Diciembre/ año V, número 010. ed. Universidad de Colima: Colima: págs 143-168.
- (2000b) *The Skin of Memory: A place for remembering and envisioning the future*. Documento inédito. 8 págs. Consultado en el archivo de Suzanne Lacy.
- (2001) *The Skin of Memory: A place of remembering and envision future*. Documento inédito. Consultado archivo Suzanne Lacy.
- (2002) “Remembering Place: Memory and Violence in Medellín, Colombia” en *Journal of Latin American Anthropology* 7 (1). págs 276-309.
- (2003) “Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, Arte Público y conmemoración” en *Arte, Memoria y Violencia: Reflexiones sobre la Ciudad*; ed. Corporación Región: Medellín. págs. 11-30.
- (2004) “Encounters whit Memory and Mourning: Public Art as a Collective Pedagogy of Reconciliation” en *Publics Acts: Curriculum and Desires of Social Change*; ed. Routledge: Nueva York.
- (2005) “Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias: Antropología, Arte Público y conmemoración” en *Iconos: Revista de Ciencias Sociales*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Año/Vol 9, enero 2005: Quito. págs 91-104.
- (2006) *Jóvenes, Memoria y Violencia en Medellín: una Antropología del Recuerdo y del Olvido*; ed. Universidad de Antioquia: Medellín. 276 págs.
- (2010a) *The archive in the witness: documentation in setting of chronic insecurity*. Documento inédito. Consultado archivo Suzanne Lacy.
- (2010b) *Emplaced Witnessing: Sites of Insight, Enquiry and Commemoration in Conflict Zones*. Documento inédito. Consultado archivo Suzanne Lacy.
- (s.f.) *Los Investigadores de Cultura Urbana: metodologías, reflexividad y la interacción investigativa*. Documento inédito. Consultado archivo Suzanne Lacy.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2012) *Violencia (re)encubiertas en Bolivia*; ed. La Mirada Salvaje: La Paz; 272 págs.
- Rizk, Beatriz (2008) *Creación Colectiva: El legado de Enrique Buenaventura*; ed. Atuel: Argentina. Rizk, Beatriz (1991) *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva*; ed. Gaceta.
- Rolnik, Suely (2001) *¿El arte cura?*; ed. Macba: Barcelona. 16 págs.
- (2006) “Lygia Llamando” en *Brumaria 7*: Barcelona. págs. 203-220.
- (2006a) *Cuando la memoria del cuerpo contamina el museo*. Recurso en línea.
- (2006b) *Una Terapéutica para tiempos desprovistos de poesía*. Recurso en línea.
- (2006c) “Furor de Archivo” en *Revista de Estudios Visuales*. [http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08\\_rolnik.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf)



- (2006d) "Antropofagia Zombie" en *Arte, Máquinas, Trabajo Inmaterial*; ed. Brimaria 7: Madrid. págs. 183-203.
- (2009) *Uma arte para ganhar tempo antes de...* conferencia inédita.
- (2013) *El Retorno del Cuerpo-que-sabe: para driblar el inconsciente colonial*. Conferencia inédita. ver: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik>
- Rolnik, Suely y Guattari, Félix (2006) *Micropolíticas. Cartografías del deseo*; Traficantes de Sueños: Madrid.
- Roth, Moira (1997) "A History of Performance" en *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century (Winter, 1997); págs. 73-83.
- (1998) "Suzanne Lacy: Social Reformer and Witch" en *The Drama Review: TDR* (1988-), Vol. 32, No. 1 (Spring, 1988), págs. 42-60
- (2001) "Making & Performing "Code 33": A Public Art Project with Suzanne Lacy, Julio Morales, and Unique Holland" en *A Journal of Performance and Art*, Vol. 23, No. 3 (Sep., 2001), págs. 47-62
- Rothenberg, Diane (1988) "Social Art/Social Action" en *The Drama Review: TDR* (1988-), Vol. 32, No. 1 (Spring, 1988), págs. 61-70
- Rubiano, Elkin (2014a) "Arte, memoria y participación: ¿Dónde están los desaparecidos?" en *Hallazgos* Año 12, N. ° 23; ed. Universidad Santo Tomás: Bogotá. págs 31-48.
- (2014b) "Las formas políticas del arte. El encuentro, el combate y la curación" en *Ciencia Política* Vol.9 N°1; ed. Universidad Nacional De Colombia, Facultad De Derecho Ciencias Políticas Y Sociales: Bogotá. págs 70 - 89.
- (2015) "El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia" en el dossier *Arte y memoria en Colombia de la Revista Karpa 8*; ed. California State University: Los Ángeles. Recurso online: <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA8a/Site%20Folder/karpa8.html>
- Sánchez, José (2008) "C'undua" en *Artes escénicas*. Recurso en línea. ([http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/3/Cundua.pdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/3/Cundua.pdf)). Consultado en Diciembre 2012.
- (2007) *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*; ed. Visor Libros: Madrid.
- Sanchez, Gonzalo (2006) *Guerras, Memoria e Historia*; ed. La Carreta: Medellín.
- Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo Pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*; ed. Siglo XX: Buenos Aires.
- Sanromán, Lucía (2014) *Cultura Ciudadana: Legislación desde el arte y la arquitectura*. Ponencia presentada en el Simposio Internacional de Teoría del Arte; Ciudad de México. Sin publicar.
- Schechner, Richard (2011) "Restauración de la conducta" en *Estudios Avanzados de Performance*; ed. Fondo de Cultura Económica: México.
- Schneider, Rebecca (2009) "A Small History (of) Still Passing" en *Dynamics and Performativity of Imagination*; ed. Routledge: Nueva York.
- (2011) *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Renactment*; ed. Routledge: Nueva York.
- Sedgwick, Eve. (2003). *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Sedgwick, Eve y Parker, Andrew. (1995) *Performativity and Performance*; ed. Routledge. Nueva York.
- Sennett, Richard (2009) *El Artesano*; ed. Anagrama: Barcelona.
- (2012) *Juntos: rituales, placeres y políticas de la cooperación*; ed. Anagrama: Barcelona.
- Serna, Julian (2010) "Hacia lo Sagrado" en *Elemental: Vida y Obra de María Teresa Hincapié*; ed. Laguna Libros: Bogotá.
- Slote, Michael (2007) *The Ethics of Care and Empathy*; ed. Routledge: Nueva York.
- Sloterdijk, Peter (2000) *Normas para el Parque Humano*; ed. Siruela: Madrid. Traducción Teresa Rocha.
- (2012) *Has de Cambiar Tu Vida. Valencia*; ed. Pre-Textos: Madrid. Traducción Pedro Madrigal.
- Smith, Stephanie (2006) "Suzanne Lacy and Susan Leibovitz Steinman: The Confluence of Conservation Ecology and Community Economics" en *Art Journal*, Vol. 65, No. 1 Spring, 2006; págs. 58-60.
- Sommer, Doris (2014) *The work of art in the world: civic agency and public humanities*; ed. Duke University Press: Carolina del Norte.
- Stern, Donnel, B. (2012). "La atestiguación a través del tiempo: acceder al presente desde el pasado y al pasado desde el presente" en *Aperturas Psicoanalíticas. Revista internacional de Psicoanálisis*, núm. 41. En línea: <http://www.aperturas.org/articulos.php?id=0000747&a=La-atestiguacion-a-traves-del-tiempo-acceder-al-presente-desde-el-pasado-y-al-pasado-desde-el-presente>
- Stone, Deborah (2008) *The Samaritan's Dilemma: Should Government Help Your Neighbor?*; ed. Nations Books: Nueva York.

- Taylor, Diana (2015) *El Archivo y el Repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*; ed. Universidad Alberto Hurtado: Santiago de Chile.
- Taller Historia Crítica del Arte (2009) "Conjugar el pasado plural: Hacia una historia crítica del Taller 4 Rojo" en *Artecontexto*, n° 24: España.
- (2010) *Siete tesis entorno a Taller 4 Rojo*, tomado de la presentación pública en el Coloquio Errata # el 21 de julio de 2010 en Bogotá, Colombia.
- Tamayo, Aíde et al (1997) "Memorias de la Ciudad: en el crisol escolar" en *Memoria y Ciudad*; ed. Corporación Región: Medellín.
- Taussing, Michael (2002) *Chamanismo, Colonialismo y el Hombre Salvaje: Un estudio sobre el Terror y la Curación*; ed. Norma: Bogotá.
- (2015) *Who Cares?: How Reshape a Democratic Politics*; ed. Cornell University Press: Ithaca.
- Torres, José et al (2007) *Diagnóstico rápido participativo. Estado de la Organización Juvenil comuna 15*; ed. Visión Consultores LTDA: Medellín.
- Tronto, Joan (1993) *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*; ed. Routledge: Nueva York.
- (2013) *Caring Democracy: Markets, Equality, and Justice*; ed. New York University Press: Nueva York.
- Turner, Victor (1973) "Analysis of Ritual: Metaphoric Correspondences as Elementary Forms" en *Sciences New Serie*, Vol. 182, n 4119 (diciembre, 1973). págs. 1366 - 1368.
- (1975) "Symbolic Studies" en *Anual Review of Anthropology*, Vol. 4 (1975). págs. 145-161.
- (1980) "Social Drama and Stories about them" en *Critical Inquiry*, Vol. 7, n1 On Narrative (otoño, 1980). págs. 141 - 168.
- (1982a) "Images of Anti-Temporality: An essay in the Anthropology of Experience" en *The Harvard Theological Review*, Vol. 75, n2 (abril, 1982). págs. 243 - 265.
- (1982) "Performing Ethnography" en *The Drama Review TDR*, Vol. 26, n2 Intercultural Performance (verano, 1982). págs. 33 - 50.
- (1986) "La Antropología del Performance" en *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications. Trad. Zulai Macias y David Gutiérrez.
- (2002) *Antropología del Ritual*; ed. Escuela Nacional de Antropología e Historia: Ciudad de México. Traducido y editado por Ingrid Geist.
- Ukeles, Mierle Laderman (2011) "Manifiesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition CARE" en *Caring Culture: Art, Architecture and Politics of Public Health*; ed. SKOR; Amsterdam. págs. 137-141
- Uribe, Gloria et al (2009) *Caracterización y Diagnóstico de las Expresiones Juveniles Asociativas en la Ciudad de Medellín*; ed. Federación Antioqueña de Ongs: Medellín.
- Uribe, María Victoria (1990) *Matar, rematar y contramatar: las masacres de la violencia en el Tolima, 1948-1964*; ed. CINEP: Bogotá.
- (1995) *Enterrar y callar: las masacres en Colombia 1980-1993*; ed. Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos: Bogotá.
- (2004) *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo del terror en Colombia*; ed. Norma: Bogotá.
- Várela, Francisco et al (1997) *De Cuerpo Presente: Las Ciencias Cognitivas y la Experiencia Humana*; ed. Gedisa: Barcelona.
- Vercauteren, David et al (2010) *Micropolíticas de los grupos: para una ecología de las prácticas colectivas*; ed. Traficante de Sueños: Madrid. 239 págs.
- Viveros de Castro, Eduardo (2010) *Metafísicas Caníbales: Líneas de antropología postestructural*; ed. Katz: Buenos Aires.
- Weber, Max (2011) *La Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo*; ed. Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México.
- Wright, Stephen (2013) *Toward a Lexicon of Usership*; ed. Van Abbemuseum: Eindhoven. Recurso online: [www.museumarteutil.net](http://www.museumarteutil.net)
- Young, Paul David (2012) "The Suzanne Lacy Network" en *Art in America*, Junio/Julio 2012. Consultado en mayo 2013 en: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/the-suzanne-lacy-network/>
- Yúdice, George (2002) *El Recurso de la Cultura: El uso de la cultura en la era global*; ed. Gedisa. Barcelona.
- Zizek, Slavoj (2000) *¡Tu puedes!* en *LRB*, Vol.21 N. 6, 18 de marzo de 1999; traducción de Michael McDuffie New York. Recurso online: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/EL%20SUPEREGO%20POSMODERNO.pdf>
- Zygmunt, Bauman y Donskis, Leonidas (2015) *Ceguera moral: la pérdida de la sensibilidad en la modernidad líquida*; ed. Paidós: Madrid.