

# **Conflicto armado en las salas del museo: Memoria, arte y violencia<sup>1</sup>**

**Por Natalia Pinzón Granados**

## **Categoría 1-Texto largo**

“La función del arte es y siempre ha sido la misma: mantenernos humanos”

–Erika Diettes–

En Colombia, la violencia producto del conflicto armado se ha naturalizado. Es común encontrar diferentes imágenes relacionadas con el impacto de la guerra en el país. En el campo de las artes esta temática no ha sido ajena; numerosos artistas han explorado esta relación con el propósito de generar espacios de concientización y problematización de las realidades sociales que posibilitan la existencia de esa violencia. No obstante, en el ámbito museal la inclusión de estas temáticas –y todo lo que esto representa- ha sido mucho más lenta. Esto tiene que ver con un proceso de desarrollo cultural y artístico que permitió una reflexión al interior de las instituciones sobre su rol en la sociedad. La complejización del conflicto armado, los procesos de experimentación artística y política, junto con el fortalecimiento de una relación entre cultura y memoria permitieron que, paulatinamente, los museos fueran incluyendo en sus salas exposiciones que hablaran sobre la violencia.

Así, en medio de un contexto político y cultural en el que la memoria se vuelve cada vez más relevante, los museos han entrado en una dinámica que les exige cuestionarse sobre su función social. ¿Deben ser estos únicamente lugares donde se conserve y presente la historia, la memoria y el arte? O ¿deben cuestionarse y abrir espacios en donde sea posible problematizar la historia, presentar conflictos sociales y, por qué no, abrir espacios de discusión sobre su propia labor? Las exposiciones que han ido apareciendo paulatinamente sobre el conflicto armado no aparecen únicamente como espacios de difusión artística, sino como mecanismos políticos y culturales que cuestionan las raíces del conflicto, las dinámicas que lo perpetúan, las huellas que deja y las posibilidades que tiene de acabarse.

**La *lucha* por la memoria al interior de los museos: arte para recordar, reparar y reconciliar**

---

<sup>1</sup> Este artículo hace parte del trabajo de grado presentado para optar por el título de Magíster en Historia de la Universidad de Los Andes en el 2016.

“(…) Vean, pues, ustedes: por más que hubiéramos querido evitarlo, en este país el tema de la memoria está indisociablemente ligado al de la guerra. <Memoria, museo, nación...> es en estas circunstancias una invitación a pensar el presente y el futuro de Colombia”

-Gonzalo Sánchez Gómez-

En Colombia, la larga duración del conflicto y el impacto que este ha causado en diferentes esferas sociales ha tenido como resultado una multiplicidad de manifestaciones políticas, sociales, académicas y culturales. A través de estas, en las últimas casi tres décadas, se han propuesto no solo indagar y comprender su complejidad, sino *resistir* al olvido y la impunidad que impone una violencia de esta magnitud<sup>2</sup>. En este contexto, la memoria – además de convertirse en una temática ampliamente abordada- se ha adoptado como metodología y concepto para estudiar la guerra<sup>3</sup>. Así, el conflicto armado ha dado lugar a la configuración de la memoria como derecho individual y como elaboración colectiva<sup>4</sup>.

No obstante, esto debe inscribirse en un escenario mucho más amplio en el que la memoria se ha convertido en una obsesión, en un boom, en una necesidad política<sup>5</sup>. Tal como menciona Olick, desde la década 1980, al interés académico por la memoria le ha seguido un aumento de las expresiones políticas de la misma, que pueden verse materializadas en el aumento de las reclamaciones por reparación, en las políticas de víctimas y amnistía, en el interés de los gobiernos por reconocer aquello que no hicieron bien, entre otros<sup>6</sup>. Esto en Colombia toma fuerza y visibilidad política al inicio del siglo XXI por una serie de presiones internacionales y nacionales. Así – y en medio de un ambiente político en otras latitudes que ya privilegiaba el uso de la memoria histórica para legitimar el proyecto del *Nunca más*- se fortalecen las expresiones políticas y artísticas que buscan *construir memoria*. Podría decirse entonces que las memorias empezaron a servir como un

---

<sup>2</sup> Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013) ¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional.

<sup>3</sup> (Jaramillo, 2012)

<sup>4</sup> López Rosas, William Alfonso. (2013). Museo en tiempos de conflicto: memoria y ciudadanía en Colombia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

<sup>5</sup> Huyssen, Andreas. (2002). En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización. México: Fondo de Cultura Económica.

<sup>6</sup> Olick, Jeffrey. (Ed.). (2003). States of memory. Continuities, conflicts, and transformations in national retrospection. Michigan: Duke University Press.

desestabilizador de la historia del conflicto en la que no todos sus actores se sentían identificados; es decir, la memoria empezó a verse como un desarticulador de las narrativas y prácticas políticas que solo legitimaban una cara de la historia<sup>7</sup>.

De esta forma, el aumento paulatino de las exposiciones y la diversificación de las funciones sociales que estas cumplen debe entenderse en un contexto en el que se usa cada vez con mayor frecuencia el término de *memoria*. Las exposiciones, en este sentido, no solo se dan en respuesta a un contexto social y político en el que la memoria se vuelve una categoría importante para hablar sobre el conflicto y a partir del cual se significan sus contenidos, sino que se convierten ellas mismas en *vehículos de memoria*. Es decir, la memoria aparece como un articulador entre la cultura, lo social y lo político; conecta, dentro de las exposiciones, la representación con la experiencia social<sup>8</sup>.

### **Vivir la guerra, recordar los muertos, reparar las víctimas**

Para mediados de la década del 2000 empiezan a presentarse exposiciones en los museos en los que no solo se pretendía reflexionar sobre la guerra, sino contribuir en los procesos de memoria y reparación simbólica que empezaron a consolidarse en diferentes esferas de la sociedad colombiana<sup>9</sup>. En los museos esto se puede ver en diferentes exposiciones que comienzan a trabajar directamente con los actores del conflicto (víctimas, paramilitares, guerrilleros, desmovilizados, soldados) para dar a conocer sus testimonios, ponerle un rostro a las víctimas y *luchar* contra el olvido y la indiferencia; pero también, para reivindicar el dolor de las víctimas y ofrecer, de una u otra forma, una reparación simbólica, humanizar tanto a victimarios como a víctimas y crear canales de diálogo para conocer la verdad y fomentar la reconciliación.

En Colombia esta movilización por la memoria, tal como lo menciona Gonzalo Sánchez, el director del Centro Nacional de Memoria Histórica, rompe con los cánones de los países en conflicto en los que se han dado procesos de memoria y búsqueda de la verdad pues las

---

<sup>7</sup> Radstone, Susannah., Katharine, Hodgkin. (2003). Regimes of memory. New York: Routledge.

<sup>8</sup> Confino Alon. (1997). Collective Memory and Cultural History: Problems of Method. American Historical Review, 102 (5), 1386-1403.

<sup>9</sup> López Rosas, William Alfonso. (2013). Museo en tiempos de conflicto: memoria y ciudadanía en Colombia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

demandas públicas por justicia, verdad y reparación discurren paralelamente con la confrontación armada. Cuando Jelin (1998) analiza los procesos de memoria en el Cono Sur menciona que la distancia temporal les dio la posibilidad de observar qué había pasado, por qué, qué significaba y qué demandas sociales era necesario resolver. Sin embargo, en Colombia esa distancia temporal no existe pues la memoria se consolidó aquí “no como una experiencia del posconflicto, sino como factor explícito de denuncia y afirmación de diferencias. Es una respuesta militante a la cotidianidad de la guerra y al silencio que se quiso imponer sobre muchas víctimas”<sup>10</sup>.

En este sentido, el interés de los museos por presentar exposiciones sobre el conflicto armado puede entenderse por la confluencia de un complejo panorama cultural y político que les otorga visibilidad pública e importancia social y que, además, las dota de significado. La importancia que adquiere este tipo de manifestaciones artísticas tiene que ver, por un lado, con una intensificación y diversificación de la violencia, la participación de nuevos actores y una complejización de la interacción entre estos. Por el otro, con una necesidad de los museos de replantear su rol en la sociedad, lo cual se ve plasmado en una política de renovación de los guiones de los museos y en un interés por presentar las obras de ciertos artistas que desde décadas atrás venían trabajando la relación entre arte, violencia y memoria.

El carácter masivo que adquiere la violencia desde 1980 se ve expresado en un mayor número de masacres, en un aumento de casi un 50% de la tasa de desplazamiento forzado, un aumento de aproximadamente un 150% en la tasa de desaparición forzada<sup>11</sup>. Aunque leyes como la Ley de Justicia y Paz (2005) y, más adelante, la Ley de Víctimas (2011) proponen un marco para las rebajas de penas y para la reparación simbólica de las víctimas, son muchos los descontentos que manifestaban los crecientes grupos de víctimas que reclamaban la incongruencia entre la reparación, la búsqueda de la verdad en el plano normativo y jurídico y su aplicación real. Para muchas de ellas, seguían primando las verdades a medias, la actitud generalizada de impunidad e indiferencia y la falta de

---

<sup>10</sup> Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013) ¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional, p. 13.

<sup>11</sup> "Colombia". ACNUR: La Agencia De La ONU Para Los Refugiados, 2017, <http://www.acnur.org/donde-trabaja/america/colombia/>.

garantías<sup>12</sup>. Así, las manifestaciones sociales y artísticas en contra del olvido comienzan a adquirir visibilidad e importancia en el ámbito museal. Teatro, música, fotografía, documentales, museos locales de la memoria, exposiciones, entre otras, se convierten en la herramienta para denunciar públicamente la violencia cotidiana y para hacer frente a la descomposición social que esta ha generado. Este tipo de manifestaciones han incorporado el arte como herramienta simbólica de sanación; el arte se ha tomado como un elemento terapéutico que permite trabajar con representantes de un lado y otro del conflicto.

Existen múltiples ejemplos de esto a lo largo y ancho del país; no solo las grandes urbes han sido testigos de expresiones artísticas y eventos de gran magnitud, sino que en las zonas más alejadas del país –muchas de ellas las más afectadas por la violencia- se han desarrollado pequeños proyectos que reivindican la memoria de sus habitantes y que- poco a poco- han sido articulados y promovidos por entidades con una mayor capacidad de incidencia política. Este tipo de expresiones se convierten en una forma de hacer catarsis, de vivir el duelo, de responder al silencio y de construir memoria. Particularmente, en las exposiciones que empiezan a aparecer con más frecuencia, la memoria se convierte en la antítesis del olvido, en el mecanismo para inscribir ciertos episodios en el imaginario nacional y en la herramienta para reparar simbólicamente a las víctimas. Aun cuando este panorama político fue determinante para que estas expresiones artísticas adquieran valor político y significado social, en el ámbito museal fue determinante la transformación institucional y la reflexión sobre su rol social para que dichas exposiciones tomaran relevancia en las agendas de los museos.

De este modo, las exposiciones que empiezan a aumentar paulatinamente durante el siglo XXI están inscritas dentro de un complejo panorama político y social que reivindica la memoria como una herramienta válida y necesaria para *resistir*, reflexionar y responder ante la violencia que supone el conflicto. Pero también deben su existencia a un desarrollo en el ámbito cultural que articula las temáticas expuestas con una necesidad de parte de los

---

<sup>12</sup> Escuela Nacional Sindical. Nos Hacen Falta. Memoria Histórica De La Violencia Antisindical En Antioquia, Atlántico Y Santander (1975-2012). Escuela Nacional Sindical, Medellín, 2015, <http://www.verdadabierta.com/audios/2015/noviembre/informe-nos-hacen-falta.pdf>.

museos de no ser un lugar donde solo se conserva y conmemora la historia y el patrimonio, sino donde también se pueden hacer preguntas históricas difíciles<sup>13</sup>.

Esto, sin embargo, ha sido un asunto complejo porque la pregunta por la memoria supone entrar en una discusión sobre la verdad, sobre el tipo de relatos que se van a incluir y aquellos que se van a excluir. El interés del museo por abordar otras narrativas y reflexionar en sus salas sobre el conflicto armado implica su inscripción dentro de procesos sociales y políticos de la memoria que suponen una pugna por las verdades, las memorias y los actores que se presentarán y aquellos que serán silenciados u olvidados. Así, es necesario que los museos asuman una posición problematizadora de la historia a través del uso conjunto de diversos tipos de fuentes- entre ellas fuentes disidentes de las grandes narrativas-, que genere debates abiertos y permita reflexionar sobre el tipo de memoria que se está construyendo en las exposiciones y en la interacción con sus visitantes.

### **¿Restaurar la memoria, sanar la herida abierta?**

Como una forma para hacerse partícipes de este proceso de creación de memoria, las exposiciones que se empiezan a exhibir comienzan a visibilizar un trabajo entre artista y víctimas. Al trabajar directamente con ellas, muchas veces estas obras adquieren un carácter testimonial y simbólico; al exhibir *sus* historias se abre la posibilidad para que su experiencia cuestione las grandes narrativas nacionales sobre la guerra y cree huellas. Tal como lo dice Jesús Abad Colorado -uno de los fotógrafos de violencia más reconocidos del país-, para no olvidar lo sucedido: “la forma más humana y más digna de narrar lo que está viviendo este país es retratar lo que ve (...) trato de contar para no olvidar. Yo pienso que esas imágenes deben ser la mejor memoria”<sup>14</sup>.

Muestras fotográficas como las de Jesús Abad Colorado se convierten en una prueba del ‘horror de la guerra’ y, a su vez, en un símbolo que justifica la lucha social contra la indiferencia y la impunidad. Estas muestras se presentan con el propósito de inscribir ciertas imágenes en el imaginario colectivo precisamente para *no olvidar*. Así, tal como menciona Stern “las memorias individuales sueltas se transforman en memorias colectivas

---

<sup>13</sup> Linenthal, Edward. Engelhardt, Tom. (Eds.). (1996). *History Wars: The Enola Gay and Other Battles for the American Past*. New York: Holt Paperbacks.

<sup>14</sup> Museo Nacional. (2002). *Catálogo Peque, el desarraigo*.

emblemáticas y brindan un marco de significación que organiza, filtra y reformula las memorias individuales”<sup>15</sup>. A través de las historias y experiencias personales que Abad logra captar, se busca entonces anteponer la memoria de las víctimas al olvido reinante en la sociedad.

Aquí se encuentran otro tipo de exposiciones que no solo tienen un trabajo previo con las víctimas, sino que incluyen como parte de la exposición algunos de sus testimonios con los que buscan generar una respuesta en los ciudadanos diferente a la intolerancia. Por ejemplo, en el 2005 el Museo La Tertulia de Cali exhibe *Contra el olvido*. Cali, al igual que otras grandes ciudades del país, ha sido testigo de un creciente aumento de la violencia en las zonas urbanas y de un fortalecimiento entre los grupos al margen de la ley y las bandas criminales que se asientan en las zonas marginadas de la ciudad. En este escenario, en la ciudad han surgido diferentes iniciativas artísticas promovidas por colectivos de artistas y por el gobierno de la ciudad con el propósito de promover, a través del arte, canales que permitan reflexionar sobre el impacto de la violencia y, a su vez, reconstruir la memoria histórica de la guerra.

Otra de las exhibiciones que buscó crear conciencia a través del trabajo con víctimas fue *Destierro y Reparación* (2008) presentada en el Museo de Antioquia. Esta pretendía “abrirle los ojos a mucha gente que se niega a mirar a su alrededor una realidad innegable. También quería mostrar el compromiso de tantos artistas que no pueden evadir su presente. Así como era otro de los propósitos expresar dentro de sus paredes el dolor de miles de familias y demostrar que no es un fenómeno únicamente de estos tiempos, sino un encono de la historia nacional (...) es un ejercicio complejo y que deja agotado al espectador por la dificultad del sujeto que aborda”<sup>16</sup>.

No obstante, el alcance de estas muestras sigue siendo limitado por la cantidad y el tipo de usuarios de los museos. En este sentido, las muestras que se hacen en espacios públicos abiertos buscan, como contraparte, tener un mayor impacto social. Estas no solo tienen un mayor alcance –dado que literalmente los transeúntes se topan con las exposiciones–, sino

---

<sup>15</sup> Stern, Steve. (2013). No hay mañana sin ayer. Batallas Por la Memoria Histórica en El Cono Sur. Perú: Instituto de Estudios Peruanos, p. 20.

<sup>16</sup> El Tiempo (2008). “Museo de Antioquia presentó un tema doloroso de la realidad nacional: el destierro”. Consultado en línea <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4662052>

que también han sido espacios en los que a través del arte las víctimas han adquirido agencia en el panorama socio-político. Esto se puede evidenciar, por ejemplo, en exposiciones como las de Erika Diettes. En *Río Abajo* (2008), la artista “mediante la ropa que los dolientes de los desaparecidos guardan de sus seres queridos, hago una representación de una de las modalidades más comunes relacionadas con este atroz crimen; despojar a los cuerpos de los ríos”<sup>17</sup>. La muestra estaba compuesta por 22 fotografías; en cada una se podía apreciar una prenda de vestir sumergida cuidadosamente en agua; “una camisa blanca, un vestido rojo, un bolso marrón, unas gafas de marco fino que alegorizan la paradójica relación entre presencia y ausencia, recurrente en los rituales de duelo. El río evoca el tránsito que viven la mayoría de los desaparecidos de este país, mientras que cada prenda inscribe la huella viva de quien se resiste al olvido”<sup>18</sup>.

Esta exposición es un ejemplo adecuado no solo para analizar la forma en la que el arte se ha convertido en una forma de reparar simbólicamente a las víctimas y rescatar sus vivencias individuales -en especial en un país en el que las dos terceras partes de los municipios han vivido de cerca la violencia y han tenido que hacer frente a la falta de reconocimiento y apoyo estatal<sup>19</sup>-, sino como una muestra de la forma en la que las víctimas que participan activamente le otorgan un significado y una función propia a la exposición. El propósito de Diettes con *Río Abajo* era abordar el tema del duelo y mostrar que puede ser un *lenguaje* común para comprender lo que esas personas han vivido. Sin embargo, argumenta que su obra “cogió vida propia” porque las familias con las que había trabajado encontraron en la exposición una forma de hacer el luto por sus víctimas. Así, la muestra itineró por 18 municipios y muchas de las familias peregrinaron por las diferentes iglesias donde estuvo en señal de duelo<sup>20</sup>. La muestra adquirió un significado ritual no solo por estar dentro de una iglesia, sino porque las propias familias la utilizaron para llorar a sus muertos y rezar por ellos.

---

<sup>17</sup> Diettes Erika (2015). *Memento Mori: Testamentos de una vida*, p. 36

<sup>18</sup> Calle Margarita (2015). Río Abajo: una exposición de Erika Diettes. *La Tarde*, para. 2

<sup>19</sup> Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013) ¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad. Bogotá: Imprenta Nacional.

<sup>20</sup> Diettes Erika (2015). *Memento Mori: Testamentos de una vida*

Las exposiciones presentadas dentro de los museos suponen un reto que va empezar a hacerse más visible en los años posteriores y es cómo lograr que el museo refleje la complejidad que emana del proceso de construcción de memoria, pues no todos sus asistentes se van a ver identificados. En contraste, muestras como la de la de Erika Diettes *Río Abajo* (2008), por los lugares donde se exhibió la muestra, adquirió un significado particular con relación a la memoria. Sin embargo, la función de la memoria como reparación simbólica no se la otorga ella desde el inicio, sino que la adquiere conforme empieza a trabajar con las víctimas. Son ellas quienes, a través de la exposición, forman una especie de peregrinaje en el cual se reencuentran con las pertenencias de su ser querido, oran por él y pueden hacer el duelo en una “tumba simbólica”. Aquí no solo cuenta la postura que toman los creadores de la muestra –el artista-, sino también los usos que los diferentes grupos sociales hacen de las imágenes y de las interpretaciones y forma de valorarlas. En este sentido, la imagen es un campo de batalla, pero también un lugar de juego, una mesa de negociación, un espacio de conflicto y de armonización de los diversos actores sociales<sup>21</sup>.

### **Pintar la guerra: arte para contar lo que aún no se puede poner en palabras**

Otra modalidad de trabajo con los actores del conflicto, que se hizo presente desde mediados de la década del 2000, es a través de los talleres de pintura. Exposiciones tales como *La guerra que no hemos visto* (2009 en el MAMBO y 2011 en el Museo La Tertulia) en la que se expusieron 90 pinturas de 35 hombres y mujeres que participaron en la guerra colombiana, se configuraron como un espacio de reflexión en el que, a través de los testimonios de sus participantes, se pudieron conocer la multiplicidad de perspectivas sobre la guerra. Aquí, el arte adquiere un rol de posibilitador. Ya no solo pretende generar reflexión, sino que busca complejizar la comprensión del conflicto armado y, a su vez, utilizar la pintura como una terapia. Es a través de estos dibujos que los actores del conflicto tienen la posibilidad de contar cómo fue –desde su vivencia- la guerra, cómo los afectó y cómo afectaron ellos a los demás. El arte aquí es una ventana de posibilidad para

---

<sup>21</sup> Diettes, Erika. (2008). Catálogo Río Abajo.

conocer verdades que de otra forma no se podrían conocer por las implicaciones judiciales que tendría para sus participantes poner estos testimonios por escrito<sup>22</sup>.

Estas muestras serían lo que denomina Álvaro Medina “de doble autoría”<sup>23</sup>, pues los actores de la guerra son los autores de las pinturas, pero el artista que dirige los talleres configura el montaje de la obra. En este sentido, las muestras cumplen varias funciones a la vez, dado que sus testimonios sirven no solo para conocer desde otros puntos de vista qué pasó, sino también para que los participantes de los talleres “se desahoguen” y cuenten algo que nunca antes habían podido contar<sup>24</sup> y la vez se creen canales de dialogo que fomenten su reintegración y la reconciliación.

Estas exposiciones pueden entenderse en un contexto en el que el artista, consiente de la importancia del mensaje que quiere comunicar con su obra, está dispuesto a experimentar y a “dejar que la obra elija la técnica”<sup>25</sup>. Como aquí el arte adquiere un carácter terapéutico, la destreza del pintor o su técnica se convierten en un aspecto secundario; el dibujo posibilita convertir un testimonio en documento histórico, pero también en una herramienta catártica. Podría decirse que los talleristas que acompañaron a los excombatientes no estaban para garantizar la perfección técnica; este grupo de artistas no pretendía “enseñarles” a pintar, sino simplemente propiciar un espacio en el que se comunicara lo que aún no se había expresado.

El arte se convierte en una herramienta que posibilita conocer la verdad de lo que sucedió y sucede en Colombia, pero reconociendo que no hay un único relato, que existen *verdades* sujetas a la vivencia propia. Así mismo, el arte se convierte en un canal para conocer algo de lo que aún es difícil hablar para quienes participaron en la guerra. Tal como menciona Gonzalo Sánchez –director del Centro de Memoria Histórica-:

“La verdad en Colombia ahorita es difícil de contar, y el arte lo que hace es suplir la palabra por la pintura y lograr que esa verdad sea narrada de otra forma. (...) esta

---

<sup>22</sup> Museo de Arte Moderno de Bogotá. (2009). Catálogo La guerra que nos hemos visto.

<sup>23</sup> Medina, Álvaro. (2010). Procesos del Arte en Colombia. Bogotá: Banco de La República. Recuperado de <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/todaslasartes/procesos/indice.htm>

<sup>24</sup> Museo La Tertulia de Cali. (2011). Catálogo La guerra que no hemos visto.

<sup>25</sup> Roca, José., Suarez, Sylvia. (2012). Transpolítico: arte en Colombia 1992-2012. Barcelona: Lunweg Editores.

exposición es, en últimas, una invitación a la sociedad a pensarse críticamente, a actuar y a desplegar sus recursos para frenar la tragedia cotidiana y poner las bases para un largamente esperado ¡nunca más!”<sup>26</sup>.

En esta misma corriente se encuentra la exposición del Banco de la República *Frente al otro: dibujos en el posconflicto* (2013-2015). En el 2013, 12 artistas trabajaron con 130 reintegrados del conflicto en 12 ciudades de Colombia y la muestra estuvo compuesta por los dibujos que salieron de esos talleres de pintura. La exposición de estas piezas buscaba generar espacios de reflexión a través de los cuales se logrará “humanizar” nuevamente a los que, en algún momento, se les llamó *victimarios*; se buscaba que el *otro* que veía la exposición los reconociera como parte de la sociedad, como una persona más; es decir, que se les devolviera su humanidad. Sin embargo, en estas exposiciones el arte también se usó como una herramienta posibilitadora para mostrar que, a través de ella, sí se pueden generar espacios de convivencia. Ver de cerca a alguien que ha estado “allá”, mirarlo a los ojos, ver su cuerpo, su pelo, su ropa, sus cicatrices, sus gestos, sus miedos y certezas ayuda a hacerse una idea un poco más concreta de eso que llamamos “la guerra”. “Normalmente, hablamos del conflicto en abstracto, pero ponerle rostros y nombres nos acerca a ese alguien desde otros puntos de vista, más que para justificarlo, para entenderlo un poco más. Vemos así que quienes están allí se parecen un poco a nosotros mismos”<sup>27</sup>.

Se puede resaltar que durante este periodo las muestras artísticas han versado sobre la reivindicación de los derechos de las víctimas. Sus memorias entran a complejizar y a problematizar los procesos de justicia y reparación que adelanta el país y a mostrar que la construcción de la memoria supone una pugna constante entre diversas memorias. No obstante, más recientemente se han reflexionado también sobre la necesidad de entender las motivaciones y experiencias de los *victimarios*. La referencia a estos no se hace con el ánimo de inculparlos ni de disculpar sus acciones, sino con el objetivo de utilizar sus testimonios y *memorias* para contribuir al esclarecimiento de lo sucedido y para humanizar a los participantes de la guerra. Aunque este tipo de manifestaciones siguen siendo marginales, aquí se encuentran muestras como la organizada por Juan Manuel Echavarría

---

<sup>26</sup> Centro Nacional de Memoria Histórica. (2012). Justicia y paz ¿Verdad judicial o verdad histórica? Bogotá: Taurus, p. 48.

<sup>27</sup> Banco de la República. (2015). Catálogo Frente al otro: dibujos en el posconflicto, p. 19.

*La guerra que no hemos visto* en la que se busca comprender- a través de la memoria histórica- las motivaciones de los excombatientes y articular sus experiencias personales dentro de dinámicas históricas que complejizan la dicotomía entre buenos/malos, víctimas/victimarios. No por nada la muestra está desarrollada solo con combatientes rasos. Si bien no se pretende victimizarlos, disculpar su accionar o minimizar el impacto de sus acciones, si se buscaba historiar su participación en la guerra para lograr comprender sus motivaciones.

Iniciativas como esta reconocen que uno de los mayores problemas al hablar de paz no es la firma de los tratados ni el cumplimiento de los puntos acordados, sino la reparación del tejido social. En estos últimos años, se hace evidente una tendencia tanto en el arte como en diferentes sectores de la academia que busca mostrar el rostro humano de los victimarios, sin exonerarlos de la culpa. Esto adquiere un significado particular en este momento cuando se hace visible la necesidad de pensar en cómo lograr que haya una correcta reparación del tejido social, pero también una paz duradera.

### **Conclusión: Hacia un museo con conciencia crítica**

“Los museos son más que instituciones culturales donde se acumulan objetos. Son sitios de interacción entre las identidades colectivas y personales, entre la memoria y la historia, entre la información y la producción de conocimiento”

-Susan Crane-

Al interior de los museos el tema del conflicto armado ha dado lugar a una confrontación por varios asuntos que tienen que ver con incluir, dentro de sus salas, referencias al impacto que ha tenido la violencia en la configuración de la sociedad colombiana: el primero tiene que ver con qué se va a decir sobre el conflicto y desde qué perspectiva; el segundo tiene que ver con las herramientas de las que van a hacer uso para narrarlo y; el tercero tiene que ver con el propósito con el que se cuenta. Estos tres aspectos, en últimas, obligan al museo a preguntarse por su capacidad de agenciar cambios sociales o discusiones políticas.

El primero de los fenómenos nombrados tiene que ver con qué se dice sobre el conflicto armado y en especial qué actores o acontecimientos se privilegian en ese relato. Al final de la década de 1990 esto tenía que ver con la inclusión de otros relatos diferentes que

rompieran el esquema de las grandes narrativas de la historia dentro de los museos. No obstante, conforme avanza la primera década del siglo XXI esta necesidad por contar lo que sucedió comienza a vincularse con el esclarecimiento de la verdad. En ambos momentos el museo se enfrenta a grandes retos no solo porque debe reformular sus guiones museales para que dejen de reproducir y conservar el carácter lineal de la historia en la que se privilegia solo las grandes narrativas, sino porque los compele a involucrarse en un escenario de grandes disputas políticas y demandas sociales. Esto va directamente relacionado con la forma en la que se narra el conflicto y el tipo de intervención artística que usan para tal fin. En las exposiciones del siglo XX se usaban básicamente las obras de artistas reconocidos (pintura y escultura), objetos relacionados con ese episodio y la fotografía para reflexionar sobre la violencia; conforme avanza el siglo XXI, se ve cómo se empiezan a usar otro tipo de técnicas y tecnologías que permiten una relación diferente entre el arte y la violencia y entre el espectador y la violencia.

Theodor Adorno sostenía que los objetos en el museo perdían su relación con el contexto y se volvían un referente histórico que poco tiene que ver con las necesidades actuales<sup>28</sup>. En Colombia, el tema de la violencia y la guerra sirve precisamente para reflexionar y problematizar su función social y la relación que tienen con la historia. El museo no es una institución en la que simplemente se preserve la historia y se coleccionen objetos que permitan reconstruirla, el museo también debe servir como un puente entre la sociedad civil y la academia que facilite el análisis crítico de la historia y la importancia que esta tiene para comprender las dinámicas del presente. Tanto el arte como la historia, al interior de los museos, se configuran como herramientas para explorar el pasado. En este sentido, la labor del museo está encaminada a generar canales de comunicación que contribuyan a concientizar y complejizar la comprensión de la realidad social. De ninguna forma se trata de reproducir un imaginario homogéneo de la sociedad, sino de proveer, a través de las piezas expuestas, información y preguntas sobre la historia que construyan un panorama diverso, en el que el espectador encuentre la posibilidad de confrontar su experiencia personal con las memorias de otros. ¿Está dispuesto el museo a asumir este reto?

---

<sup>28</sup> En Pini, Ivonne. (2001). Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado. Bogotá: Ediciones Uniandes.