

LA CIUDAD QUE TRANSITA ENTRE LOS PUENTES DEL ARTE Y LAS MEMORIAS*

LUISA FERNANDA ÁLVAREZ BETANCUR**

RESUMEN

Este estado del arte categoriza los diferentes estudios relacionados con la memoria, el arte y la ciudad. Inicialmente, se exponen textos sobre memoria, memoria colectiva y memoria política. En segundo lugar, documentos acerca del arte y la memoria en el espacio urbano, para finalmente dar paso a los trabajos sobre las memorias que se han construido en la ciudad de Medellín. Lo anterior, con la finalidad de resaltar la importancia de la creación de dispositivos de memoria como una forma de participación política.

PALABRAS CLAVE

Memoria colectiva, memoria política, arte, ciudad.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO

Álvarez, L. (2017). La ciudad que transita entre los puentes del arte y las memorias. *Revista de Estudiantes de Ciencia Política*, 11-12, 70-86.

EL ARTE Y LAS MEMORIAS

La memoria, entendida en términos de lo político, es un punto clave a la hora de pensarse la ciudad como un espacio de participación política y de construcción de identidades individuales y colectivas. La creación de la memoria colectiva y política de una sociedad no solo permite recordar, sino

* Este estado del arte es el producto final de la práctica académica en el Instituto de Estudios Políticos de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia), en la línea de Memoria del grupo de investigación Hegemonías, Guerras y Conflictos.

** Estudiante de Ciencia Política de la Universidad de Antioquia. Correo electrónico: luf.azul@gmail.com.

también da paso a resignificar el presente de quienes reconfiguran la ciudad desde el ámbito socioespacial.

Así pues, la construcción de la memoria colectiva, entendiéndola «en el sentido de memorias compartidas, superpuestas (...), encuadradas en marcos sociales» (Jelin, 2012, p. 55), no solo es visible en la evocación del pasado, sino también para otorgar voz a quienes están ausentes y para dar nuevos matices a la reconfiguración de identidades. Dicha memoria colectiva se manifiesta a través de los diversos dispositivos de memoria creados a partir de experiencias. Es en este escenario que las creaciones artísticas, que actúan como herramientas para crear dispositivos y darle sentido al pasado en lo político, lo social, lo individual, lo simbólico y lo artístico, se tornan importantes a la hora de estudiar la memoria en la ciudad.

La necesidad de estudiar las memorias de la ciudad surge a partir de momentos y lugares específicos. Durante los últimos 50 años Medellín ha sido una de las protagonistas a la hora de hablar de las violencias asociadas al conflicto en Colombia. Es entonces a partir de este momento social y político que se empiezan a efectuar manifestaciones, se unen las memorias individuales alrededor de una memoria colectiva y se pretende dar un mensaje de reflexión y crítica frente a las situaciones de violencia. Por ese motivo, lo simbólico como herramienta de lo artístico y lo artístico como medio de expresión social y política hacen parte fundamental de la memoria colectiva en Medellín.

Haciendo énfasis en lo pictórico, se busca visibilizar aquellas creaciones artísticas murales o grafitis que han sido concebidos como dispositivos de memoria. Por esa razón, se tiene como objetivo presentar un balance acerca de los estudios sobre memoria, arte y ciudad, enfatizando en las investigaciones sobre los dispositivos pictóricos en Medellín, con el fin de destacarlos como elementos esenciales en la configuración de lo urbano como un espacio para la participación política.

1. ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE MEMORIA?¹

Es pertinente estudiar, desde distintas perspectivas, el papel de la memoria en el ámbito político y del conflicto. Por un lado, Todorov (1995) afirma que

1 Este es el título que acuña Elizabeth Jelin al segundo capítulo de su libro *Los trabajos de la memoria*, publicado en el año 2012.

«la recuperación del pasado es indispensable» (p. 8) y que es necesario pensarse lo pasado no como condicionante del presente, sino como una herramienta que este puede usar a su conveniencia. La afirmación cobra relevancia al redirigirse a la memoria como elemento clave para la reconfiguración de identidades y reconstrucción de ciudad.

En consonancia con Todorov, Elizabeth Jelin (2012) reflexiona sobre la «cultura de la memoria», que adquiere un papel altamente significativo en la contemporaneidad, puesto que fortalece y forma parte de los elementos esenciales para la construcción de la identidad. Además, se refiere a la memoria como producto de hechos vividos en el pasado y de los cuales no es posible distanciarse. En algunas circunstancias, estos hechos pueden causar traumas o daños a los individuos, de tal manera que su papel, en este caso, se da en el sentido de mitigar el daño. Los trabajos sobre la construcción de memoria en situaciones de conflicto permiten recordar —en lugar de revivir— estas situaciones y hacer una especie de catarsis individual y colectiva.

Por otro lado, y con el objetivo de responder a la pregunta «¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?», se acude a Jelin (2012) cuando menciona que abordarlas «involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos» (p. 51), lo que ella trata como *memoria colectiva* en el sentido de las memorias compartidas. En la misma vía, Sandra Arenas y Javier Lifschitz (2012) conciben, en primera instancia, la memoria desde un ámbito grupal en razón de su construcción colectiva, argumentando que la memoria social es «una amalgama de representaciones sociales y formación de grupos colectivos o sociales» (p. 101). Expresado de otra forma, es colectiva porque los recuerdos dan sentido a las relaciones sociales, en tanto los otros son quienes forman parte de la construcción del recuerdo propio que pasa a ser parte del recuerdo colectivo.

Luego, Arenas y Lifschitz hablan de la memoria política desde dos ámbitos. Primero mencionan que se refiere a hechos políticos, como el terrorismo de Estado, y a la importancia que tiene el silencio y lo que no se menciona frente a estos sucesos. Aluden de igual modo a Michael Pollak, ya que es él quien examina la memoria política desde el ámbito de la violencia y el conflicto.

En un segundo momento se trata la memoria política desde las comisiones de verdad, las cuales han sido un punto central para los investigadores (Arenas y Lifschitz, 2012). Estas comisiones surgen después de contextos de

violencia estatal, de regímenes antidemocráticos, de violaciones sistemáticas de los derechos humanos y de la increíble capacidad de uso de la fuerza por parte del Estado y de otros grupos armados que imponen el olvido y el silencio a través del miedo, la intimidación, la desinformación y la censura. (Arenas y Lifschitz, 2012, p. 106)

De manera análoga, Jelin (2000, pp. 6-13) se refiere, en primera instancia, a la incidencia que tienen los acontecimientos a la hora de manifestar lo vivido, debido a que las experiencias traumáticas crean baches ante lo que ha de ser hablado o contado. Por ello, se plantea que la memoria se ve desarticulada y su construcción en lo colectivo se dificulta. Además, enuncia que lo que se da bajo la construcción de la memoria colectiva es, de fondo, una lucha política respecto a lo sucedido y, a su vez, en el sentido de la memoria misma, configurando su espacio como un espacio político de lucha.

La revisión de este primer grupo bibliográfico es necesario para entender que la memoria, en términos políticos, es una construcción colectiva que surge a partir de situaciones de violencia del conflicto y que su construcción es un punto clave para la reconfiguración de identidades y para la elaboración del duelo y la catarsis colectiva en la ciudad. Lo anterior es relevante, ya que las memorias políticas han surgido como resistencia ante las dinámicas de guerra que se han dado en medio del conflicto armado que ha golpeado a Colombia durante más de 50 años.

2. LAS CALLES Y LAS MEMORIAS

Ahora es necesario exponer la memoria política en el espacio urbano, pues las manifestaciones de memoria en lo público son relevantes como formas de lucha política. Diversos estudiosos se refieren a la memoria en el espacio urbano como una forma de construcción de ciudad a raíz de sucesos pasados, donde esta se convierte en un dispositivo que potencia las identidades y reconstruye las historias que le dieron vida. De igual forma, la construcción de memoria le da fuerza a la participación política, esencial en la configuración de la ciudad y la ciudadanía.

Así pues, según Ana María Montoya (2011), en su texto *La percepción del paisaje urbano*, la memoria «aporta subjetividad al conocimiento de la realidad», la cual se desarrolla en espacios con cualidades estéticas, es decir, en paisajes

(Montoya, 2011, p. 76). De acuerdo con Montoya, desde el siglo XIX se ve la ciudad como un espacio para el ocio y el consumo. Mencionando a Christine Boyer, plantea que dicha forma de verla ha afectado, en gran medida, la memoria colectiva, debido a que la ciudad, dirigida hacia un espacio de espectáculo, se convierte en una fuente de información visual y, por consiguiente, no se deja lugar para las memorias. Esto es significativo debido a que las memorias construidas en el espacio urbano son una forma de crear rupturas en estas concepciones de la ciudad como espectáculo. En Medellín la irrupción del espacio urbano con las memorias colectivas le da el trasfondo crítico a estas prácticas, que son, además, luchas políticas.

A su vez, Estela Schindel (2009) enuncia que las iniciativas de «memorialización» implican poner elementos políticos, históricos, sociales y culturales en movimiento en la esfera pública y, al mismo tiempo, causar un efecto que crea condiciones para la historia futura. Las prácticas de memoria alrededor de situaciones de violencia han sido objeto de debate. En este punto Schindel esboza que estas manifestaciones, además de recordar, muestran las problemáticas que se dan en determinados lugares; en este sentido, se encuentra coherencia con las definiciones acerca de la violencia política, que resultan sumamente útiles a la hora de pensarse la memoria en términos de esta autora.

En lo que respecta al espacio urbano y a la intervención de las memorias colectivas sobre él, Schindel sostiene que la memoria forma parte de imaginarios sociales sobre el espacio, y que su construcción deja un mensaje específico sobre lo urbano, creando fisuras en las concepciones cotidianas de este y destacando, además, la forma en que se relacionan los ciudadanos.

Estas manifestaciones también son mencionadas en *Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente*, escrito por Elizabeth Jelin y Victoria Langland (2003), y son vistas como marcas territoriales que se consolidan como procesos políticos, ligados a marcar espacios caracterizados por algún tipo de acontecimiento violento. Las autoras revisan las manifestaciones de memoria en el espacio público en diversos ejes analíticos. Es en el primero en el que se hace alusión al sentido que adquiere el espacio público al ser el foco de acontecimientos específicos, el cual se carga de significados particulares que traen consigo emociones y sentimientos relacionados con el lugar. Dichos significados individuales se unen a la memoria colectiva, puesto que empiezan a presentarse memorias compartidas relacionadas con el lugar, y es entonces cuando los lugares que se intervienen en la ciudad toman un «valor simbólico

y político que se expresa en rituales colectivos de conmemoración» (Jelin y Langland, 2003).

Las manifestaciones de memoria colectiva o las marcas territoriales —en términos de Jelin y Langland— dan cuenta también de las identidades que se configuran alrededor de las memorias; esto debe tenerse presente frente a las intervenciones de memoria en Medellín, porque posibilita la comprensión de cada intervención de acuerdo con su contexto y el colectivo que la ejecuta, puesto que cada una está dotada de un sentido distinto, proporcionado por las diferentes memorias que van formando parte de las diversas identidades.

Según lo expuesto sobre las marcas territoriales, y su incidencia en el espacio público, es necesario discutir las anotaciones de María García Alonso (2014) en las que se alude a los territorios atravesados por memorias colectivas como esos «espacios otros» que desdibujan las líneas de lo cotidiano y se construyen a partir de las múltiples realidades, que son en sí mismas diferentes y hacen del espacio público, por lo tanto, un lugar diferente.

Alonso denomina esos «espacios otros» como heterotopías, esto es, como concepciones que se crean sobre el espacio diferenciado mediante sistemas simbólicos y fraccionado frente a los sistemas políticos. Los «espacios otros» se relacionan con los lugares de memoria, ya que están permeados por lo simbólico y se denominan luchas políticas en tanto son representaciones colectivas de memoria. En consecuencia, los lugares de memoria de Medellín son «espacios otros» donde se desarrollan las prácticas o rituales de memoria.

Teniendo en cuenta la selección de textos, ha de concebirse el espacio urbano como el punto donde la memoria colectiva comienza a crear rupturas con lo cotidiano. Este aspecto ha de considerarse en la construcción de identidad que permita una participación política activa, la cual pueda —desde la lucha política— reivindicar la necesidad de intervenir este tipo de espacios para resignificarlos y dotarlos de sentido social, político y crítico.

3. LOS PUENTES DE LA MEMORIA

Si bien se han referido textos acerca de las connotaciones que se le dan a la memoria en el sentido de lo político y lo social, y del espacio urbano como punto de quiebre entre la memoria y lo cotidiano, hay que entender los medios en los que se dan las manifestaciones de la memoria. Esta crea rupturas a lo habitual en el espacio urbano, interviniendo en los espacios de la ciudad

que son altamente frecuentados y que llevan, de una u otra forma, un patrón específico; las rupturas surgen cuando se decide crear un dispositivo político que irrumpa en los patrones establecidos en lo urbano. Además, estas rupturas se crean también en el discurso y en los métodos que se usan para transmitirle; de acuerdo con ello, es indispensable crear puentes entre dichas rupturas con el fin de dar a conocer lo que se encuentra del otro lado para evocar y pronunciarse como grupo y establecer medios que consoliden identidades.

Los puentes de la memoria son, en este caso, las obras artísticas —pictóricas— que se crean en el espacio urbano, recurriendo a lo público como un medio para visibilizar las memorias de una ciudad y así crear esos «espacios otros».

Para hablar de la relación con el arte puede citarse a Juan David Villa y Manuela Avendaño (2017), quienes resaltan la memoria expresada en prácticas artísticas que dotan de sentido el espacio intervenido, y que además simbolizan y construyen crítica y resistencia desde lo colectivo y lo público: «La relación entre arte y memoria posibilita resistencias a las historias oficiales, en la reivindicación de los derechos de las víctimas, en la reconstrucción del tejido social o la lucha por la justicia» (Villa y Avendaño, 2017, p. 2).

Por su parte, Nuria Ricart y Noelia Paz (2017) reflexionan con respecto al potencial de las prácticas artísticas en la transmisión de memorias y la transformación del espacio urbano para darle sentidos distintos. En su texto se discuten las heterotopías y se concuerda con María García Alonso al considerar los «espacios otros» como espacios con la capacidad de transformación y, asimismo, como lugares donde lo artístico, en consonancia con las memorias, cumple un rol determinante a la hora de la reconstrucción de identidades.

Siguiendo la línea de la analizada relación, cabe mencionar que Daniela Hermosilla (2012) propone el arte como un medio reformulador de identidades, de roles o una forma de establecer dinámicas en contextos traumáticos, como situaciones de conflicto político.

En este sentido, y en relación con lo esbozado frente a la memoria como un medio para reconfigurar la identidad, es evidente que las funciones del arte y de la memoria están ligadas —en lo que al individuo y a la sociedad respecta—.

La cuestión de la identidad, además de que es el puente entre estos dos elementos, nace del espacio urbano como una forma de resignificarlo y de darle un aire del pasado para homenajear, recordar y reflexionar acerca de este.

Es necesario tener en cuenta que, al dimensionar el arte como un puente, se enuncia el arte público (Duque, 2001) como el arte de lo urbano. Dos aspectos claves, a partir de las discusiones en torno a la memoria, que vale la pena traer a colación.

Primero, para Duque el arte público se diferencia del privado, en tanto el primero se encuentra en lo urbano y el segundo no es para el acceso de todo el mundo, lo que dota de sentido político al espacio urbano al ser intervenido por una manifestación artística. Segundo, Duque manifiesta que el arte en sí mismo está dotado de la capacidad de transmitir de la forma más sincera lo que el artista quiere decir y, por lo tanto, se muestra como una herramienta para la memoria y para quienes la construyen, ya que posibilita la transmisión del discurso político y la consolidación de identidades a través de él.

En concordancia con Duque, se encuentra Noelia Paz (2016), quien desarrolla su trabajo a partir de los planteamientos de la memoria como una parte esencial de la identidad social. Dicho aspecto se relaciona con las connotaciones que se han acotado previamente: por un lado, entiende el arte público como un elemento que incide en los procesos de evolución urbana y que da sentido e imagen a la ciudad. Por otro lado, Paz propone que las prácticas artísticas relacionadas con la memoria que se desarrollan en la ciudad son una forma de apropiación del espacio público y funcionan como un canal o puente de transmisión que se compone de mecanismos y símbolos que le cambian el sentido al espacio público.

De acuerdo con lo anterior, tiene lugar lo que Gloria Lapeña (2015) propone sobre la materialización del pasado a través de la imagen. La autora aborda la categoría de memoria involuntaria, definida como la memoria que no se ha vivido de forma directa, y manifiesta que su fin no es más que integrar el pasado de forma material al presente. Sobre tal materialización del pasado, Lapeña señala que se da en el espacio público, puesto que es allí donde se posibilita la visibilización, donde se llama la atención con el fin de crear reflexiones frente a dichos hechos.

Del mismo modo, expone que las manifestaciones de memoria en la ciudad se dan de forma colectiva, porque «se liga así a actitudes y aspiraciones reivindicativas derivadas de hechos del pasado y a continuación se produce una reivindicación social colectiva donde se libran batallas ideológicas» (Lapeña, 2015, p. 184). En consecuencia, se dota de sentido lo esbozado con respecto a lo que se ha concebido como memoria y al rol que se le ha otorgado en el espacio urbano.

En lo que respecta al arte y su relación con la memoria en la contemporaneidad, Lapeña lo concibe como una necesidad de desestabilizar la mirada, de despertar inquietud y de implicar al espectador en el hecho de recordar. Por tal motivo, el arte en la ciudad como forma de crear memorias construye y reconstruye las verdades que se ocultan o que permanecen en el silencio.

De la misma manera, Suzanne Lazy (2013) sugiere que el arte público da sentido al arte y que las calles son lugares indiscutiblemente públicos donde los artistas crean debates alrededor de la pregunta «¿Es arte o política?». Lazy propone al arte público como aquel que investiga acerca del espacio social y le da significancia en el marco de la memoria colectiva, teniendo en cuenta que tiene como característica la construcción colectiva, pues otros actores inciden en su creación de forma directa o indirecta, aspecto que ocurre también en la construcción de la memoria.

En América Latina se han desarrollado diferentes investigaciones sobre la memoria y el arte como una forma de crítica política. El detonante que se alberga en el arte, que se desarrolla en lo público, ha sido un objeto de estudio en la mayoría de los países que se han visto afectados por la violencia, específicamente en un contexto de conflicto armado y violencias urbanas, como el que ha acontecido en la ciudad de Medellín. Por tal razón, se encuentran estudios como el de Nelly Richard (2011), quien, en su texto *Lo político y lo crítico en el arte ¿quién teme a la neovanguardia?*, se aproxima al arte desde su trasfondo crítico y político para explicar la necesidad de entender que a partir de él se viaja al pasado y se trata de recordar para pronunciarse frente a este. Richard retoma un hecho histórico que ha de ser rememorado en la cultura chilena, el golpe militar, el cual ha sido objeto de diversos debates, en los que conceptos como catástrofe y posibilidad se enmarcan en los estudios sobre arte y memoria, ya que el primero se ratifica como una de las únicas formas por las cuales se ha logrado recuperar la segunda. Allí han surgido preguntas en torno a lo necesario que es retornar a los acontecimientos. En ese sentido,

Siempre hay retorno porque nada de lo que acontece queda en el punto fijo de la primera vez: siempre hay desplazamientos de inscripción y contextos, reactualizaciones, que llevan el acontecimiento a ser simbolizado y transformado a través de las múltiples repeticiones y desfases de sus sucesivas escrituras. (Richard, 2011, p. 18)

Así pues, para dicho retorno se encuentra el arte como puente para la memoria, para la recuperación de esos acontecimientos que no tienen palabras, sino que requieren de la imagen para ser contados.

En contextos un poco más locales, se reseñan tres trabajos. El primero, desarrollado por Felipe Martínez (2013), propone el arte como una especie de archivo desde el cual puede visibilizarse la violencia política que ha sido silenciada por el miedo. Además de presentarlo como un catalizador y una forma de reparación simbólica, muestra que el arte ha sido, en América Latina y específicamente en Colombia, una forma de construir memoria y de poner en cuestión el pasado (Martínez, 2013).

El segundo, elaborado por Elkin Rubiano Pinilla (2014), da cuenta del arte colombiano como uno de los elementos que han tenido relación con el conflicto armado. La violencia del conflicto es un tema central en las creaciones artísticas nacionales y se da en forma de denuncia, crítica, simbolización y memoria (Rubiano, 2014). Además, aclara que el «arte participativo», entendido como el que es creado desde lo colectivo, es una de las formas más utilizadas en Colombia para la representación del conflicto armado, ya que permite un mejor acercamiento a las víctimas: «En el arte participativo la relación con las comunidades es diferente, pues se asienta en bases más duraderas y comprometidas con la causa de las víctimas, es decir, vinculada estrechamente al activismo de los sobrevivientes» (Rubiano, 2014, p. 14).

En tercer lugar, Santiago Jiménez Mojica (2013) recurre a las prácticas artísticas para mostrar una forma alternativa de resistencia frente a situaciones de conflicto y específicamente del conflicto armado colombiano. Para él, son una forma de visibilizar los fenómenos políticos y sociales que generan memoria en favor de las víctimas. Del mismo modo, Jiménez toma como referente el espacio público y lo clasifica como una zona en la que se desarrollan pugnas políticas que forman —además de memorias colectivas— opiniones públicas diferentes a la oficial.

Los textos mencionados, junto con los planteamientos relativos a la memoria colectiva y política en el espacio urbano, se proponen como una herramienta clave a la hora de examinar los trabajos en torno a las manifestaciones artísticas —pictóricas— que funcionan como dispositivos de memoria en la ciudad de Medellín.

Ahora bien, pueden surgir cuestionamientos acerca de por qué se estudian temas artísticos en las ciencias sociales. Aquí se esboza una línea que dibuja al arte como expresión de lo social. Sin embargo, hay otra línea que se debe tener en cuenta y es con respecto a lo metodológico en las ciencias sociales y políticas, otras formas de pensarse o estudiar estos ámbitos de las humanidades, que permiten ampliar, por ejemplo, esos marcos de interdisciplinariedad que permean las disciplinas mencionadas.

4. LOS MUROS, LAS MEMORIAS Y EL ARTE

Las calles de Medellín se encuentran llenas de relatos que se han ido formando a lo largo del tiempo. Los acontecimientos provenientes del conflicto han marcado la historia y la vida de las personas que viven en la ciudad y sus alrededores. En el marco de esos acontecimientos han comenzado a formarse grupos de personas que se han dedicado a compartir sus experiencias y a identificarse en unas lógicas que responden a las heridas que el conflicto ha dejado. Frente a estas situaciones, la creación de una memoria colectiva se muestra relevante como una forma de catalizar y resistir.

Los estudios locales muestran cómo han sido creados los dispositivos de memoria y cuáles son las reflexiones que allí residen. Además, apuntan a su construcción por parte de los jóvenes de la ciudad, y señalan cómo las memorias, que son plasmadas en sus construcciones pictóricas, han sido memorias compartidas no solo por las vivencias propias, sino también por las vivencias de quienes les anteceden.

Para comenzar, Sandra Arenas (2014) muestra cuatro experiencias de creación de «altares espontáneos» a partir de situaciones de conflicto y resalta que su construcción ha sido compleja debido a la constante lucha por la visibilización y el alto reconocimiento que tienen las memorias de los victimarios. A causa de esto, algunas de las memorias construidas en la ciudad de Medellín han surgido desde lo privado o por parte de pequeños grupos. La autora plantea que estas se han transmitido mediante sociabilidad política o afectiva y de manera informal, por ello, han sido invisibles, en muchas ocasiones, como memorias subterráneas².

2 La autora usa el término de Michel Pollak (2006), quien relaciona la memoria, el poder y la identidad en torno a procesos y actores que constituyen y forman dichas memorias (Arenas, 2015, p. 191).

Arenas identifica cómo las materializaciones de la memoria marcan el espacio y traen a colación los recuerdos de quienes vivenciaron dichos sucesos; además plantea que los altares espontáneos son una forma de participación política y de resistencia ante la dominación. Las situaciones de los casos estudiados por ella son violentas y recogen memorias de los últimos 20 años.

Como primer elemento presenta un mural en la pared de la iglesia del barrio Santo Domingo Savio. En el mural se encuentran plasmados los nombres de 386 personas que fueron asesinadas. Lo que llama la atención es que es una representación no solo de los nombres de las víctimas, sino también de los perpetradores. El contexto en el cual fue construido comprende un proceso de reconciliación y perdón entre ambas partes.

Como segundo elemento, se menciona un mural presente en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Su creación es un homenaje a dos estudiantes que murieron mientras manipulaban explosivos en una manifestación en la Universidad de Antioquia³.

Los últimos dos casos abordan intervenciones distintas a lo pictórico: un altar con una virgen y una placa y un calvario⁴.

En este estado del arte se resaltan los dos primeros altares o casos, dado que, en primer lugar, fueron creados de forma colectiva y, a diferencia de los otros, el mural de Santo Domingo Savio fue elaborado entre víctimas y desmovilizados de las Autodefensas; estableciendo puentes entre el arte, la ciudad y la memoria, que unen dos extremos y apuntan hacia una transformación social para el perdón y la catarsis por parte de ambos grupos de personas.

Por otra parte, Constanza López Baquero (2017) estudia las intervenciones artísticas en el espacio urbano de Medellín, las cuales reivindican las memorias de una ciudad que ha sido fuertemente marcada por la violencia derivada del conflicto en Colombia. López estudia los murales, los grafitis y las fotografías que intervienen la ciudad. Se resalta que la búsqueda de las intervenciones artísticas —específicamente pictóricas— en la ciudad es parte del objetivo principal de este estado del arte.

3 Hay que tener en cuenta la universidad como un espacio donde se construye memoria colectiva en la ciudad de Medellín. Las intervenciones que se hacen en sus muros dan cuenta de la historia de una parte de la ciudad, puesto que es allí donde se comparte y se construye el conocimiento, pero también las diversas memorias que, a su vez, configuran identidades y proponen reflexiones frente a ese pasado violento que nubló a la ciudad.

4 Los calvarios son lugares donde se ponen una o varias cruces para rememorar muertes.

López Baquero se encarga de estudiar diferentes lugares que han sido afectados por el conflicto y que han construido memoria a través del arte. En primer lugar, hace alusión a la Comuna 13, donde estudia cómo se construye memoria a partir del hip hop. Analiza la producción cultural con la colaboración de Jeihhco (integrante de un colectivo de hip hop de la comuna), quien explica que la obra representa la esencia de la población que cree en el esfuerzo colectivo (López, 2017, p. 37).

En el texto se analizan obras pictóricas como *Orión nunca más*, que alude a la Operación Orión y es una manera de protestar ante las intervenciones violentas que se dieron allí. La construcción de memoria por parte de los jóvenes es de gran importancia, pues estos reescriben la historia no solo para luchar contra el miedo y vencerlo, sino también para superar los traumas, para llenar los muros de esperanza y llevar un mensaje crítico (López, 2017).

Posteriormente, se remite al centro de Medellín para resaltar que el papel de las mujeres en la construcción de memoria y lucha por la justicia ha sido fundamental, además, que muchas de ellas se han convertido en íconos para los artistas locales. En este trabajo se hace referencia a «Torso de mujer» y «Lipoescultura 2014», de los artistas Fernando Botero y Mauricio Ospina. López (2017) estudia estas obras a partir de la relevancia simbólica del cuerpo de la mujer en Colombia: «los cuerpos de las mujeres entran dentro de la geografía del país, porque han sido un espacio de violencia» (p. 40). Igualmente, menciona los diferentes estenciles que se han plasmado en las paredes de la ciudad, los cuales resaltan las problemáticas que afectan a la población femenina, como, por ejemplo, la esclavitud sexual, las extensas horas de trabajo por pocos salarios y la homogeneización de la belleza. López afirma que dichas intervenciones son significativas por revelar «la violencia de la calle donde la mujer es constantemente agredida, violada y borrada aún en el terreno simbólico» (López, 2017, p. 41). La última intervención relacionada por López es el Museo Casa de la Memoria, donde se evidencia, a partir de lo visual, el esfuerzo colectivo y la resignificación de los espacios buscando transformación social.

Este texto señala el trabajo colectivo para la construcción de las memorias y, teniendo en cuenta que se consolidan en el espacio urbano, estas dan cuenta de la trascendencia política del arte y reafirman que las memorias colectivas no solo son una forma de recordar, sino una lucha política por parte de quienes las comparten. Así pues, teniendo en cuenta lo expresado por López Baquero, se encuentra que los diferentes grupos de jóvenes y mujeres de Medellín han

luchado por la reclamación de sus territorios y han logrado reterritorializar dichos espacios a través del arte, reconfigurando y construyendo identidades alrededor de las intervenciones.

En la ciudad, la participación de los jóvenes en la construcción de dispositivos de memoria ha sido un punto clave. En tal sentido, se trae a colación a Pilar Riaño Alcalá (2006), quien, al igual que Constanza López Baquero, se dedica a indagar acerca de las intervenciones artísticas que han sido creadas como dispositivos de memoria, centrándose en el papel de los jóvenes en la recuperación y construcción de las memorias colectivas.

El texto de Riaño refiere a la relación de los jóvenes con la violencia y cómo estos han logrado narrar y plasmar las historias que escuchan o de las cuales han sido testigos mediante intervenciones artísticas visuales; también exalta la memoria que recuerda a las víctimas y cada uno de los sucesos violentos. Por otro lado, expresa que la construcción de memorias mediante el arte ayuda a elaborar el duelo, haciendo de la muerte una de las claves más visibles mediante rituales funerarios, marchas y monumentos callejeros (altares, murales y grafitis).

La investigación de Riaño es pertinente por dar voz a los jóvenes, que a su vez dan voz a quienes han sido silenciados por la violencia, dando cuenta de que la memoria y el arte tienen una incidencia política, puesto que se construye memoria colectiva en una dinámica de resistencia y lucha política.

Finalmente, y en consonancia con todo lo planteado hasta ahora, se menciona el trabajo de Pablo Antonio Villalba (2012), *Entre ruinas, lugares y objetos residuales de la memoria*, en el que se reflexiona sobre las formas de exteriorización, reflexión y construcción de memorias en Medellín, específicamente en espacios urbanos. Villalba estudia los diferentes lugares de la ciudad que han sido intervenidos para exteriorizar las memorias y su efecto desde que irrumpen en lo público hasta lo que sucede posterior a ello. Asimismo, Villalba habla de la ciudad como un espacio donde convergen diversas memorias. Esto es pertinente ya que su convergencia en los espacios públicos de Medellín es un elemento clave en la configuración de identidades de los habitantes de la ciudad y la creación de rupturas en el espacio público como participación y crítica política.

Los trabajos mencionados dan cuenta de que la ciudad es un espacio donde se presentan diversas formas de participación política. Las intervenciones artísticas que se llevan a cabo aportan tanto a la construcción de memoria como a la lucha

política que surge a partir de las diferentes situaciones de violencia y permiten crear rupturas en el espacio urbano, resignificando los lugares cotidianos y llevando, además, un mensaje crítico y político al resto de la sociedad.

5. OTRAS FORMAS DE TRANSITAR LA ACADEMIA

Después de indagar por las manifestaciones pictóricas, es necesario observar la metodología del arte para entender estas formas de estudiar lo político y para darle una acepción a los estudios reseñados hasta aquí.

¿Por qué estudiar la memoria y lo político desde el arte y mediante metodologías artísticas? Para responder a la pregunta se puede examinar el trabajo de Natalia Fischetti y Pablo Chiavazza (2017), autores que enfatizan en la necesidad de tomar una posición consciente, en la responsabilidad que implica la academia, acerca de las articulaciones críticas que se deben dar en el ámbito académico y comenzar a «transitar y rediagramar teorizaciones fronterizas, fronteras de especialización entremedio de las disciplinas organizadas y travesías disciplinarias en el filo de las disciplinas académicas» (p. 126).

Fischetti y Chiavazza (2017) proyectan el arte crítico como un elemento que apela a las estructuras de la experiencia y del sentir que también tiene un trasfondo político y, en ese sentido, pretenden pensarlo como una forma de poner en cuestión las categorías ya establecidas de una ciencia dominante, que, si bien puede ser muy acertada a la hora de explicar algunos fenómenos y procesos, deja de lado aspectos de la vida social que son importantes y que, en ocasiones, quedan en la oscuridad.

En la misma dirección, Riaño (2013) habla de las metodologías de investigación como talleres o metodologías interactivas; que lo que se hace en estas sesiones, asegura, ha de hacerse de forma muy diversa, puesto que en contextos complejos culturalmente las metodologías deben acoplarse.

Riaño es crítica frente al sentido de la investigación, sus implicaciones e incidencias culturales, pues debe tenerse en cuenta el impacto que genera no solo en la academia, sino en la sociedad. En las metodologías que se usan en las investigaciones es fundamental el diálogo con el conocimiento de los demás.

Al respecto, insiste en la necesidad de observar y reconsiderar desde el lugar del investigador, que se ha consagrado a una sola posición centralizada en la investigación. Así pues, Riaño propone que la posibilidad de construir nuevas metodologías, que sean sensibles y que se acerquen a la diversidad, implica una exploración e integración de diversos saberes.

En los trabajos descritos se proponen las prácticas artísticas como un reto latente en las metodologías de investigación, pero también como un detonante político clave para el análisis de contextos de violencia. Así, desde disciplinas que se encargan de estudiar lo político se puede abarcar problemáticas sociales mediante métodos poco comunes, reconfigurando las formas de investigar y emprender análisis político.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Albán, A. (2008). Arte y espacio público: ¿un encuentro posible? *Calle 14*, 2, 104-111.
2. Arenas, S. (2014). Luciérnagas de la memoria: altares espontáneos y narrativas de luto en Medellín, Colombia. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 38, 189-200.
3. Avendaño, M. y Villa, J. (2017). Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8 (2), 502-535.
4. Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid, España: Editorial Akal.
5. Fischetti, N. y Chiavazza, P. (2017). *Metodologías en contexto: narrativas, arte y ciencia en los márgenes de la academia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
6. García, M. (2014). Los territorios de los otros: memoria y heterotopía. *Cuicuilco*, 21 (21), 333-352.
7. Hermosilla, D. (2012). *La memoria y la práctica artística. Hacia un estado de la cuestión*. Universidad de Barcelona.
8. Jelin, E. (2000). Memorias en conflicto. Comisión provincial por la memoria. *Puentes*, 1, 6-13.
9. Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
10. Jiménez, S. (2013). Memoria, prácticas artísticas y espacio público: posibilidades frente al conflicto armado colombiano. *Campos*, 1 (2), 387-413.
11. Lapeña, G. (2015). Evocación del recuerdo en la ciudad a través de la práctica artística. *Revista Arte y Ciudad*, 8, 181-194.
12. Lifschitz, J. y Arenas, S. (2012). Memoria política y artefactos culturales. *Estudios Políticos*, 40, 98-119.

13. López, B. (2017). Las galerías urbanas de memoria en Medellín. *Revista de Estudios Colombianos*, 50, 35-49.
14. Martínez, F. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto. *Eleuthera*, 9.
15. Montoya, A. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
16. Paz, N. (2016). Memoria histórica y arte público. *On the W@terfront*, 47, 7-46.
17. Paz, N. y Ricart, N. (2017). Prácticas artísticas y espacios de memoria. *Ágora*, 4 (7), 99-130.
18. Riaño, P. (2000). Memorias metodológicas. *Revista Estudios Sociales*, 7, 43-55.
19. Riaño, P. (2006). Jóvenes, memoria y violencia en Medellín. Una antropología del recuerdo y el olvido. *Estudios Políticos*, 30, 185-190.
20. Riaño, P.; Lazy, S. y Agudelo, O. (2013). *Arte, memoria y violencia, reflexiones sobre la ciudad*. Medellín: Corporación Región.
21. Richards, N. (2004). Lo político y lo crítico en el arte: ¿quién le teme a la neovanguardia? *Revista Crítica Cultural*, 29.
22. Rubiano, E. (2014). Arte, memoria y participación: «¿Dónde están los desaparecidos?». *Hallazgos*, 23, 31-48.
23. Schindel, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y Cultura*, 31, 65-87.
24. Todorov, T. (1995). *Los abusos de la memoria*. París, Francia: Fundación Auschwitz.
25. Villalba, P. (2012). *Entre ruinas, lugares y objetos residuales de la memoria*. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.