



# Porque la cultura importa

Políticas culturales en una polifonía de voces

María Teresa Garzón Martínez  
Ana María Gómez-Londoño  
Marta Bustos Gómez

Pedro Pablo Gómez, editor Académico



UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS  
Acreditación Institucional de Alta Calidad



Facultad  
de Artes-ASAB



# Porque la cultura importa

Políticas culturales en una polifonía de voces

**María Teresa Garzón Martínez**  
**Ana María Gómez-Londoño**  
**Marta Bustos Gómez**



**UNIVERSIDAD DISTRITAL**  
**FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**  
Acreditación Institucional de Alta Calidad



**Facultad**  
de Artes-ASAB



UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS  
Acreditación Institucional de Alta Calidad



- © Universidad Distrital Francisco José de Caldas
- © Facultad de Artes ASAB
- © Marta Bustos Gómez
- © Ana María Gómez-Londoño
- © María Teresa Garzón Martínez

ISBN edición digital 978-958-787-541-6  
ISBN edición impresa 978-958-787-540-9

Primera edición: Bogotá, junio de 2023  
Diagramación: Sebastián Piedrahita Quiceno  
Corrección de estilo: Johanna Andrea Siza Morales  
Revisión de pruebas: Daniel Tamayo Uribe  
Fotografía: Varios autores

Preparación editorial

Doctorado en Estudios Artísticos  
Pedro Pablo Gómez. Editor académico  
Dirección: Calle 13 n° 31-75,  
sede Aduanilla de Paiba - Edificio Investigadores, 1 piso.  
Teléfonos: (+57) (601)32339300 ext. 6640 / 6641  
Correo electrónico: doctoradoartes@udistrital.edu.co  
Todos los derechos reservados.

Esta obra no puede ser producida sin el permiso previo  
por escrito de los editores.

**Este libro se publica con previa evaluación de pares:  
dos pares externos y un par interno de la institución.**

Porque la cultura importa: políticas culturales en una polifonía de voces

Sistema de Bibliotecas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Catalogación en la publicación (CEP)

Garzón Martínez, María Teresa  
Porque la cultura importa : políticas culturales en una polifonía de voces / María Teresa Garzón  
Martínez, Ana María Gómez-Londoño, Marta Bustos Gómez. -- Primera edición. -- Bogotá :  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes-ASAB, 2023.  
109 páginas : fotografías algunas a color ; 24 cm.

ISBN: 978-958-787-540-9 ISBN digital: 978-958-787-541-6

1. Grupos sociales -- Acción cultural 2. Democratización de la cultura 3. Feminismo y arte 4.  
Política cultural -- Colombia  
I. Gómez-Londoño, Ana María, autora II. Bustos Gómez, Marta, autora.

305.42: CDD 21 edición.







# Tabla de contenido

10 Presentación. ¿Por qué la cultura importa?

14 Referencias

## 16 De *La liebre* de Alberto Durero al *Conejo* de Eduardo Kac: paradigmas para comprender los modelos de cambio cultural que sustenta la innovación política en el siglo XXI

17 Resumen

### 18 Primer Acto

19 Circuitos comerciales y culturales de la época de *La Liebre* (*Die Feldhase*) de Alberto Durero 1471-1528

### 26 Intermezzo

27 Obra: ¿Cómo explicarle los cuadros a una *La Liebre muerta*? Performance Joseph Beuys 1965

### 34 Segundo Acto

35 Cosmo política: el nuevo escenario del arte determina para las políticas culturales de cuarta generación

49 Referencias

## **54 Los monumentos como artefactos de la memoria**

- 60 Las violencias en Colombia
- 64 Foto catálogo las guerras que no hemos visto y tiempos de paz
- 65 Las sentencias
- 68 De los monumentos a las sentencias
- 83 A manera de cierre
- 87 Referencias

## **92 ¿Quién le teme a la mimo? La cuerpa, la culpa y el pinche desmadre como práctica política feminista**

- 95 La cuerpa invocada
- 98 Frida tiene la culpa
- 101 ¿Cuál es su pinche problema?
- 105 La mimo
- 106 Referencias

## **108 Reseña de autoras**

# **Presentación**

## **¿Por qué la cultura importa?**

**María Teresa Garzón Martínez**  
Territorio Jaguará, abril 2022

Importa porque nos explica la vida, nuestras realidades, dando sustento tanto a proyectos hegemónicos de dominación como a historias locales de transformación de los sistemas de poder en tanto se le puede definir —siempre de manera provisoria, aunque estratégica— como ese: “repertorio de símbolos y signos que son constitutivos, en su faceta discursiva, de la realidad, [dando] cuenta de lo que la gente piensa, siente, desea e imagina” (Garzón, 2018, p. 86). Definición política, sin lugar a duda, que invita a retornar al análisis de la vida cotidiana con relación a sus diversas configuraciones de poder, y en particular, a preguntar cómo se escriben historias colectivas, cuya única función es *esperanzar*, con el objetivo de diseñar políticas culturales que nos permitan sobrevivir en este mundo vivido como humano (Gutiérrez, 2017; Grossberg, 2009). Y mucho más en este momento actual de duelos infinitos a causa de la crisis sanitaria del SARS-CoV-2, la cual ha costado miles de vidas y que implica renovadas búsquedas de sentido o, por lo menos, la promesa de morir peleando.

En ese sentido, la afirmación que da título a este libro que presentamos a ustedes, con emoción y humildad, es una respuesta certera a secas: ¿Por qué la cultura importa? Porque la cultura importa. Respuesta certera sí, aunque engañosa pues se presenta en apariencia como singular, aunque en realidad es plural puesto que aquí se piensa la política cultural desde una polifonía de voces femeninas, experiencias reflexivas, lugares de enunciación, coordenadas geopolíticas y géneros musicales que un día se encontraron para seguir reflexionando a propósito de la relación entre cultura y política. Dicho encuentro parte de varios puntos en común: el análisis de prácticas concretas relacionadas con el arte, la adscripción al campo de los estudios culturales, la reiteración consciente de la antigua pregunta sobre la función política del arte, y la localización de las experiencias investigativas en territorios urbanos, desde donde las tres autoras experimentan, observan, accionan, pensando los modelos de cambio cultural que sustentan la innovación política en el siglo XXI, los monumentos como artefactos de memoria que son parte de las apuestas de reparación y el “pinche desmadre” como una propuesta de agencia cultural feminista cuya primera condición de posibilidad es la cuerpo.

Con la ópera como banda sonora, haciendo un viaje desde la Núremberg de 1500 hasta la Bogotá del siglo XXI, Ana María Gómez Londoño, en su capítulo titulado: “De *La liebre* de Alberto Durero al *Conejo* de Eduardo Kac: paradigmas para comprender los modelos de cambio cultural que sustentan la innovación política en el siglo XXI”, construye un mapa geopolítico de los modelos de cambio cultural que fungen como condiciones de posibilidad para la emergencia de Movimiento Cultural de innovación Política Activista, en la ciudad de Bogotá. El mapa tiene como punto de origen a *La liebre* (1502) de Alberto Durero, la cual es una acuarela de tipo realista que da cuenta de la emergencia no sólo de un nuevo orden mundial, también de diferentes políticas que favorecen la producción y circulación de bienes artísticos en ciudades que se transforman en centros de intercambio y del naciente pensamiento humanístico, antecediendo a mecas culturales de occidente como lo es la ciudad de Berlín. No obstante, el tiempo avanza y el mapa de Ana María conduce también al performance Joseph Beuys, en 1965, titulado: “¿cómo explicarle los cuadros de una galería a una *liebre* muerta?”, a través del cual es posible identificar el cambio de paradigma que va del arte moderno al arte contemporáneo.

Entonces, entre la liebre y el conejo, el arte deja ser concebido como “obra” para devenir en un conjunto de “proyectos creadores de nuevas visiones de mundo”, leídos ya no desde las ciencias sociales, más bien desde las ciencias de la cultura. Tal cambio tiene consecuencias, por lo demás, en las políticas culturales agenciadas por los Estados y las organizaciones internacionales, que *supuestamente* trabajan en pro del desarrollo de la humanidad, para quienes la cultura debe dejar de ser un epifenómeno o vector aparte para llegar a ser el eje transversal de la política en un tiempo histórico que es crítico. Bajo ese tenor, se subra-ya la urgente necesidad de edificar ciudades sustentables, sostenibles e innovadoras en donde, nos dice Ana María, sea posible “activar el empoderamiento cívico y social de los ciudadanos”, es decir, “recuperar la poesía en la política y articular nuevas acciones colectivas, creativas, imaginativas y mediáticas vinculando artistas, activistas y ciudadanos que cuestionen la política tradicional” (2022).

A continuación, con Cefarina Banquez como banda sonora, nos ubicamos en el complejo paisaje de la historia de la nación colombiana marcada por un conflicto armado interno de larga duración. Allí, siguiendo las huellas que deja el proceso de construcción de memoria histórica y dignificación de las víctimas, Marta Bustos Gómez, en su capítulo titulado: “Monumentos, artefactos de la memoria”, se pregunta por la relación entre cultura y política siguiendo los debates en torno a la gestión de la memoria y el trabajo colectivo que implica —por lo menos en teoría— erigir esos monumentos alegóricos o conmemorativos, entendidos como recursos materiales de la memoria que participan de las prácticas de reparación integral de las víctimas del conflicto armado. Participación que deriva en un nudo gordiano de narraciones desde el campo del arte, los movimientos sociales y la institución estatal, donde la naturaleza del monumento se fragmenta entre el patrimonio nacional que enuncia la historia oficial y la práctica artística que la interroga activando la memoria histórica de la gente.

Fragmentación que, por ende, afecta no sólo las interpretaciones del pasado, también los cómo a través de los cuales se materializa la “reparación” si es que en verdad la misma busca la reconstrucción del tejido comunal. Por medio de tal operación el monumento queda desnudo, ya que su potencial no se encuentra en el objeto en sí mismo sino, como afirma Marta (2022), “en los procesos y las relaciones que le preceden y que se generan con su aparición en un determinado entorno”, siempre con miras a la no cosificación de la memoria. Por ello, los monumentos se derriban cuando los mismos dan cuenta de una historia que se está tanto cuestionando como reescribiendo de forma radical y la Antimonumenta se erige rebelde y majestuosa como evidencia de nuevas narrativas colectivas y otras formas de la política cultural<sup>1</sup>. Así, la gestión de la memoria toma relevancia como una experiencia performática, al decir de Homi Bhabha (1994), que invita a formular las viejas y las nuevas preguntas a propósito de cómo pensar los monumentos, para qué reconstruir la memoria de los pueblos y qué implica llevar esos monumentos a habitar un lugarcito en las calles de estas ciudades heridas.

---

1 La Antimonumenta es un antimonumento instalado en el centro de la Ciudad de México, el 8 de marzo de 2019, y representa la lucha histórica de las mujeres en contra de todo tipo de violencia y la exigencia de justicia, reparación y garantía de no repetición por parte del Estado.

Por último, con Mont Laferte como banda sonora, ubicada en una Abya Yala que se levanta gracias a la protesta social, María Teresa Garzón Martínez, en su capítulo titulado: “¿Quién le teme a la mimo? La cuerpa, la culpa y el pinche desmadre como práctica política feminista”, formula un recorrido por la cultura popular y las prácticas artísticas feministas contemporáneas, en busca de aportar a la construcción de “coordenadas de actuación y de dignidad para nosotras desde lugares indisciplinados y geopolíticamente situados, de la mano de la sospecha como compañera y el “desmadre” como política de la existencia” (Garzón, 2022). Aquí las políticas culturales son pensadas en clave de agencias culturales feministas, esto es, acciones de lucha, resistencia y transformación que operan desde la creatividad, la autonomía, la vida cotidiana y las reivindicaciones de las mujeres del Sur, sin romanticismos ni garantías, pero con mucha poética, y siempre apostando por la resignificación del lenguaje, el vocabulario de la lucha.

Desde la narrativa híbrida, desde la calle de las ciudades y sus grafitis, desde los medios de comunicación masiva y sus banalidades y fatalidades, desde el dolor de aquellas cuerpas destrozadas o asesinadas, y desde el grito de la víctima, la pregunta por la función política del arte adopta otro matiz, posee otro sentido. Y más cuando Mon Laferte muestra sus senos desnudos a manera de protesta trayendo de nuevo a la arena de la discusión la presencia política del cuerpo. Cuerpo que anuncia a la cuerpa: una subversión del orden posible gracias a la obra de Frida Kahlo, caracterizada por la obsesiva autorrepresentación de un cuerpo destrozado transformado en “alas para volar”. Y, finalmente, aparecen las mujeres en la calle en su vida cotidiana, algunas anónimas y otras no, alzando la voz, arrancando sonrisas, trabajando con y desde la cultura y la creatividad a través de prácticas artísticas donde la cuerpa es subversión de los órdenes discursivos, la culpa sinónimo de las agencias culturales, y el “pinche desmadre” política cultural feminista.

Una afirmación y tres voces diferentes, una polifonía que, caminando desde Núremberg hasta la Abya Yala, visitando acuarelas, grafitis, pinturas, músicas, ciudades, monumentos y apuestas colectivas varias, piensa las políticas culturales desde tres flancos, teorizando y politizando aquello de lo que se habla, e invitando a mantener abierto el diálogo sobre la función política de la cultura y, en consecuencia, la relación entre cultura y poder. Polifonía, por tanto, que piensa la innovación política en el siglo XXI sustentada por una ciudadanía creativa, la reparación de las víctimas a través de la construcción de memoria histórica y la agencia cultural feminista desde la subversión del orden del lenguaje y que no concluye con estas páginas en tanto su intención es invitar al diálogo crítico y contextual sobre la importancia de la cultura en nuestras realidades. Diálogo que es a la vez acción y que no podemos limitar, silenciar o ignorar, únicamente podemos enriquecer si es que estamos decididas a construir sobre las ruinas y la incertidumbre desde visiones que brindan, sobre todo, esperanza.

## Referencias

Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.

Garzón Martínez, M. T. (2018). Defender Fantasía: Hacia un modelo de crítica cultural feminista. *ÍSTMICA. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 22, pp. 79-99. DOI://doi.org/10.15359/istmica.22.5.

Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: contextualismo, construccionismo y complejidad. *Tabula Rasa*, 10, pp. 13-48

Gutiérrez, R. (2017). *Horizontes comunitarios-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado céntricas*. Madrid, España: Traficantes de sueños.



# **De *La liebre* de Alberto Durero al *Conejo* de Eduardo Kac: paradigmas para comprender los modelos de cambio cultural que sustentan la innovación política en el siglo XXI**

**Ana María Gómez-Londoño MA, PhD.<sup>1</sup>**  
Freie Universität Berlin, Alemania

---

<sup>1</sup> Docente de la Facultad de Ciencias Jurídicas de la Pontificia Universidad Javeriana (PUJ) y trabaja en la Vicerrectoría de Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD). Colombia.

## Resumen

El trayecto propuesto *De La liebre de Alberto Durero al Conejo de Eduardo Kac*, acompañado por los siglos, disciplinas, contextos geopolíticos, se desarrollará en tres grandes apartados, tomando como referencia narrativa la ópera: *un primer acto, el intermezzo y el segundo acto conclusivo* que posiciona un nuevo modelo de cambio cultural de “arte en acción” ligado a la innovación política. Por tal motivo, nos detendremos en los cambios paradigmáticos con los cuales se inauguraron nuevos modelos de cambio cultural.

Esta investigación inicia con un nuevo enfoque para los estudios culturales del arte que introdujeron las últimas investigaciones adelantadas en la Universidad de Trier Alemania en torno a la figura del artista más representativo del renacimiento alemán: Alberto Durero. Estos estudios fijaron su análisis en el contexto de la política económica y cultural, reconociendo especialmente, el rol geo-político de las ciudades en el tablero global, así mismo abordaron factores como: 1) El rol de la política económica del arte y 2) La suscripción del artista en la cadena de valor productiva de la ciudad. Desde este punto de partida, *en el intermezzo* abordaremos el cambio de paradigma del arte moderno al arte contemporáneo, las distinciones epistemológicas entre las ciencias sociales y de la cultura para comprender los modelos de cambio cultural que sustentan la innovación política en el siglo XXI que se materializaron en el Centro para la Belleza Política en Berlín y en la creación del movimiento cultural activista en Bogotá.

# **Primer Acto**

# 1. Circuitos comerciales y culturales de la época de la Liebre (*Die Feldhase*) de Alberto Durero 1471-1528

El título de este apartado acoge como punto de partida los estudios sobre el arte, el humanismo y la economía de Núremberg en 1500 a través de su artista más representativo: Alberto Durero (1471-1528) (Schmidt, 2003) y enmarca el sistema de investigación interdisciplinar utilizado en las últimas dos décadas en torno a la lectura de los procesos artísticos que siempre son determinados por las condiciones geo-políticas de las ciudades, es decir, la valoración de las condiciones *políticas, culturales y comerciales* de la urbe para amparar exitosamente la inscripción de los ciudadanos artistas.

Desde esta perspectiva, las investigaciones contemporáneas se encargan de la relectura de los documentos escritos por Alberto Durero: su crónica familiar, su diario, sus cartas y la correspondencia comercial con cuestiones principalmente económicas y sociales que trascienden el espectro de lectura e interpretación de él como artista gráfico, dibujante o teórico de arte. La investigación titulada *Dürer als Unternemen* (Trad. Durero como inventor y empresario) resume los últimos doce años de investigación en la Universität Trier, Alemania, enfocada en las conexiones de este artista con el trabajo productivo de la ciudad, la economía y la sociedad, así como con su auto-representación durante la época dorada de Núremberg, es decir, con las condiciones que determinaron la figura del artista en el marco de la política económica del arte y del rol geo-político de las ciudades en un contexto global para el arte. Por tal motivo, el nuevo enfoque de análisis que se puso de manifiesto con la figura de Alberto Durero en el siglo XXI devela la orientación de *nuevos estudios culturales del arte*, asociados a la articulación de los artistas con las políticas culturales y sociales de la ciudad (Schmidt, 2003). En primera instancia, se indicaba una nueva geo-política internacional —marcada por la invención de la imprenta y el descubrimiento de América, hechos que fueron fundamentales para la inserción comercial del arte—, junto con las renovadas actividades de los patricios en Núremberg, como nuevos “líderes de opinión” del Renacimiento, y el creciente círculo humanista alemán. A través de los nuevos medios de la época, el libro y el grabado, se activaron nuevos procesos de circulación y comercialización del arte que no solo permitieron el movimiento masivo de los procesos artísticos, sino que establecieron un nuevo periodo de comercio que implicó la visibilidad de los artistas y la primera fase de la reproductibilidad técnica del arte<sup>2</sup>.

---

2 Desde los estudios de Walter Benjamin al respecto, vale la pena incluir la base epistemológica de estas afirmaciones en el siglo XXI que se encuentran en el trabajo del teórico alemán Friedrich Kittler *“The truth of the technological world: essays on the genealogy of presence”* (Traducción de Erik Butler con Hans Ulrich Gumbrecht. Publicadas en Stanford en 2013). Kittler dio un paso más allá a las tesis de Benjamin al “probarle a las ciencias humanas [...] su *a priori* técnico-medial” o cómo él lo mencionó, actualizando los avances de la teoría crítica de la escuela de Frankfurt con los actuales desafíos epistemológicos de las ciencias de los medios y las ciencias de la cultura (Medienwissenschaft -kulturwissenschaften) insistiendo que cualquier fenómeno no puede “ser” estudiado sino bajo las condiciones técnicas donde se suscriban un camino y como lo estableció W. Benjamin: “es necesario conducir al humano fuera de las humanidades y entenderlo con los procesos de innovación técnica de la evolución cultural de las ciudades.” (1989).

En la época de Alberto Durero, la iglesia y la nobleza dejaron de ser el único recurso económico para los artistas, en lo que respecta a fuentes de ingresos y contratación. Las obras de los artistas como bienes valiosos y tasables, fueron comisionadas por ciudadanos de una nueva clase media educada que marcaba la nueva geo-política comercial entre ciudades de pujante interacción con Núremberg en 1500. La participación de príncipes, mecenas y la aparición de un nuevo grupo de coleccionistas que comenzó con los humanistas y comerciantes Friedrichs des Weisen (elector kurfürst de Sachsen que vivió entre 1463 y 1525), el primer duque de Prusia Albrecht von Brandenburg - Ansbach (1490-1568) y los gremios como la Gran Orden Teutónica. Ellos fueron representativos en la valoración de los fenómenos artísticos y de la inserción de los ciudadanos creativos en los nuevos circuitos comerciales y culturales del arte de la ciudad dorada del Renacimiento. La nueva *clase mercantil educada* ubicaba a Núremberg como centro de desarrollo geo-político en el siglo XVI, y esto marcó un paradigma mundial en el comercio que se puede ver en la pieza del primer globo terráqueo que se encargó de posicionar una perspectiva de acceso global a los servicios culturales. Nos referimos al *Globo de Berhaim*, realizado por el comerciante, navegante y geógrafo alemán Martin Berhaim (Núremberg, 1459 - Lisboa, 1507) y que constituye el primer *mapa-mundi*, conocido por incluir perlas, gemas, maderas, especies (y especias) preciosas junto a las obras de arte que eran accesibles a través de rutas comerciales con el exterior. Con este Globo se comenzó a implementar una nueva cartografía de bienes artesanales y artísticos que, gracias a su diseño esférico, permitía comprender también un mercado global para los bienes culturales e inauguraba el sistema mundo moderno (Mignolo, 2011; Millán de Benavides, 2005)<sup>3</sup>.

Más aún, el relato de la *Historia General de las Indias*, de Antonio de Herrera, indicaba que Berhaim, quien se trasladó en su adultez de Núremberg a Lisboa, pudo llegar a conocer a *Cristóbal Colón* durante la visita de este último a Portugal, y relata también que, consecuentemente, ambos discutieron acerca de un proyecto para el descubrimiento comercial de las Indias por el oeste (Cuesta, 2016)<sup>4</sup>.

---

3 Walter D. Mignolo (2011), en su libro *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*, determinó que el sistema mundo moderno inicia con el descubrimiento de América. Otra referencia importante corresponde al *Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada: la cosmogonía española del siglo XVI y el conocimiento por cuestionario* de Carmen Millán de Benavides publicado en la Serie Colonia de la Editorial de la Universidad Javeriana en 2001, que coincide con esta tesis al enmarcar que el estudio en documento titulado 'Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada' que se encuentra en el Archivo Nacional de España —falsamente atribuido a Gonzalo Jiménez de Quesada— como la primera aproximación científica a la demografía y geografía del Nuevo Reino de Granada realizada por cosmógrafos del siglo XVI.

4 Este autor afirma de Colón que confirmó su opinión con su amigo "Martín de Bohemia, un cosmógrafo de criterio". También se confirma la cosmografía del Siglo XVI a través de estudios recientes como los de Mariano Cuesta Domingo (2016), Carmen Millán de Benavides (2001).



Imagen 1. Paradigma mundial del comercio Globo Terraqueo Martin Berhaim.

Estas perspectivas esféricas del mundo, inauguradas por el ya mencionado Globo Terráqueo de Berhaim, estuvieron atadas a lenguas específicas que coincidieron con los idiomas diplomáticos del periodo moderno: inglés, alemán y francés, que fueron determinantes en el engranaje lingüístico de las rutas comerciales y culturales de las relaciones internacionales que se daban en la geopolítica de aquellos tiempos.

Pero, ¿por qué insistimos iniciar el trayecto partiendo de La liebre, firmada y fechada por Alberto Durero en 1502? Esta pieza, pintada en acuarela y gouache, en dimensiones de 25,1 por 22,6 cm., fue considerada una obra maestra del arte observacional que se alejaba del comercio religioso, pues apalancaba un realismo casi fotográfico sobre una nueva figura natural muy valorada entre el creciente grupo de ciudadanos humanistas de la ciudad de Núremberg (Trux, 2003). Tanto Elisabeth M. Trux como Heinz Widauer, han acuñado las consideraciones sobre esta imagen destacando el reto prodigioso en el trabajo de acuarela de base marrón, pues:

Durero fue pacientemente componiendo la textura del pelaje con pinceladas ligeras y detalladas de carácter simultáneo entre colores claros y oscuros. La imagen fue tomando forma con la adición de refinados detalles como los bigotes, las uñas, un reflejo de la ventana en el ojo del animal que extendía su representación hacia un estudio científico real que cautivaba la mirada del nuevo comerciante y gran humanista coleccionista de arte en Núremberg: Willibald Imhoff. (Trux, 2003; Widauer, 2003)

Posteriormente, se aclara que esta pieza perteneció al emperador Rodolfo II del Sacro Imperio Romano Germánico (1588), al emperador Fernando II de Habsburgo (1631) y finalmente al Duque Alberto de Sajonia-Teschen (1783), cuyas obras conforman hoy la colección del Museo Albertina, donde se encuentra hoy *La liebre*. Durero fue partícipe de una política de acogida que le brindaba la ciudad comercial más importante del siglo XVI y que le permitió ofertarla a un nuevo público naciente de humanistas que apreciaron su obra por el “naturalismo” de la imagen y por su trascender del circuito comercial y de las fronteras estéticas del arte religioso.



*Imagen 2. Die Feldhase. Detalle de La liebre Alberto Durero 1502.*

Las rutas comerciales que se marcaron desde Núremberg fueron las que determinaron estas nuevas perspectivas esféricas del mundo, —rutas comerciales que se hacían factibles por el tránsito marítimo que había señalado el globo de Berhaim— y las que permitieron concebir los productos del arte en el mercado global, así como darle un horizonte a los artistas para conseguir una vida digna, salarial y culturalmente, ante el nuevo círculo de humanistas que apreciaban otras características en el arte (Seiler, 1950). Así

mismo, estos circuitos comerciales fueron los que impulsaron las primeras pautas de una política cultural anclada a las ciudades. Un siglo después, hacia 1700, Núremberg sería reemplazada por Ámsterdam y Sevilla en términos culturales y comerciales. Posteriormente, la capital de Países Bajos se convertiría en el principal puerto comercial de Europa, pues sería la encargada de inaugurar el énfasis financiero en el comercio al tener la primera sede histórica de la bolsa que funcionó a diario. El Siglo de Oro Neerlandés significó el ocaso del Siglo de Oro Alemán, y se sustentó económicamente a partir de la recepción de las embarcaciones desde el Mar Báltico, Norteamérica y África —que ya habían sido señalizadas en el *Globo terráqueo de Berhaim*, pero que ahora incluía también las tierras que hoy se conocen como Indonesia y Brasil, que ampliaron las nuevas experiencias de posesiones y adquisiciones del sistema mundo moderno—.

Estas experiencias de dominio geopolítico fueron asumidas posteriormente por las grandes capitales coloniales, Londres y París en los siglos XIX y XX, respectivamente, con nuevas redes comerciales a nivel mundial específicamente diseñadas para el intercambio de arte. Para nuestro siglo XXI, estas redes en el campo artístico se desplazaron a Berlín, que se convirtió en la nueva meca cultural del mundo. La capital alemana, en este periodo, no solo hereda el prestigio de las metrópolis ya mencionadas, sino que se destaca por el sostén de una política cultural caracterizada por la libertad de expresión y el derecho a la ciudad de todos los ciudadanos-artistas. La República de Weimar le había dado amparo al reposicionamiento social y salarial de los artistas desde el siglo XX, y su herencia se reconoce hoy como el legado de una política cultural hospitalaria y el posicionamiento de la ciudad como centro de la creatividad mundial, pues los artistas aspiran a tener aquí sus talleres y reconocen que la ciudad tiene *campo plural para todos en el siglo XXI*. Me refiero específicamente a la producción y circulación de bienes artísticos gracias a la posibilidad que da la ciudad de acceder a los *fondos abiertos de cultura*, que son un derecho legítimo de todos los ciudadanos-artistas. El hecho de que sus creaciones sean valoradas sin ningún filtro temático en las convocatorias reconoce que el palpito del “derecho a la ciudad” puede ir desde el arte urbano del punk, que se concentra en Alexander Platz, pasando por las obras del activista chino Ai Weiwei (que vivió cuatro años en la ciudad), hasta llegar al séptimo arte desarrollado por Win Wenders, quien actualmente reside en Mitte, un barrio central de esta ciudad poli-céntrica. La pluralidad singular de la cultura es valorada por el ya mencionado *fondo abierto de cultura* para las artes, del cual todos se sienten partícipes y participantes. Esta es una alternativa de política cultural para expresar que hay una ponderación positiva para la creatividad y para las invenciones plurales de los ciudadanos —no hay limitación impuesta por términos de referencia licitatorios que hacen parte de una burocracia administrativa de acceso y que da privilegio a evaluadores y a sistemas burocráticos de cultura, pues en esta política de ciudad, como le pasó a Durero en Núremberg en el siglo XVI, se crea un núcleo próspero para la producción y el reconocimiento social y cultural de los ciudadanos dedicados al arte—.

Si bien en este trayecto *La liebre de Alberto Durero* se alude simbólicamente al periodo enmarcado entre la época comercial de Núremberg en 1500 con la emergencia de nuevos mecenas humanistas y ciudadanos de la urbe, los nuevos estudios de Alberto Durero lo señalan como un “artista que pudo desenvolverse como un inventor-empresario” (Leit, 1960; Zeit, 2015).

Este enfoque inauguró la perspectiva de estudio sobre el valor de concebir las políticas culturales de ciudad bajo una real economía de la cultura, que garantice el reposicionamiento social y salarial de los ciudadanos-artistas. Los estudios sobre los “circuitos comerciales y culturales del arte” llevaron al estudio de diferentes modelos económicos probados para la prosperidad de la creatividad en las ciudades, así: 1) el mecenazgo del Renacimiento (Modelo Europeo) y 2) la configuración del Modelo del pragmatismo económico (Modelo Anglosajón). Como tercer modelo, podríamos mencionar al Modelo Mixto que se explora en Latinoamérica, reconociendo que éste no está probado y ha resultado fallido en buena medida debido a la incapacidad de los países de esta región de agrupar la pluralidad de las tendencias de los mercados culturales y económicos del arte, privilegiando la tradición legalista y avanzando muy lento en el desarrollo de políticas sobre derechos culturales de la ciudadanía (Gómez y Chirolla, 2012).

De hecho, en Latinoamérica las políticas culturales están aún por construirse y requieren de una auténtica cadena comercial y cultural que ampare la libertad como principio de autonomía ciudadana. Esto constituirá la base de nuestra propuesta futura, en la que la figura declarativa del arte ya no es *La liebre* de Durero sino la del controvertido *Conejo*, del artista contemporáneo Eduardo Kac, intervenido biotecnológicamente con



*Imagen 3. Conejo, de Eduardo Kac intervenido biotecnológicamente con un gen de proteína verde fluorescente (GFP) y presentado en Aviñón en el año 2000.*

un gen de proteína verde fluorescente (GFP) y que fue presentado en Aviñón en el año 2000. Esta última figura marca el inicio de nuestra era, donde, después de la secuenciación del ADN, diseñar un organismo biológico puede ser tan fácil como diseñar aplicaciones para un computador. Igualmente, nos marca un nuevo circuito económico de la cultura, que relaciona y fusiona, definitivamente, el arte y la ciencia (Reichle, 2009). Este circuito ha sido anunciado por Lian Leonard como un nuevo modelo económico que involucra la producción de bienes de capital simbólico en sistemas que dan valor a las formas alternativas de financiación y dan paso a un recaudo colectivo en redes que, junto a los nuevos modelos de derechos de autor (patentes y productos que pertenecen a la economía e industria de los intangibles: ciencia e innovación) configuran espacios más abiertos de colaboración y co-creación (Leonard, 2007). Para denominar los nuevos mercados culturales del diseño (Roodegaarede, Visser, 2015; Poock, 2015), de las artes electrónicas y de la tecnología se ha acuñado el término de econotopías. Esto implica alumbrar las estrategias de producción contemporánea entre artes y ciencias<sup>5</sup>, como lo logró el proyecto colectivo *Open Design City* en Berlín, tras la unión de científicos, artistas, diseñadores y programadores. Ellos se unieron con el fin de que los artistas pudieran ser principalmente propositivos en las políticas de la ciudad y pudieran diseñar la ciudad que anhelaban.

Ahora bien, antes de avanzar en esto, me detendré en el *Intermezzo* para demostrar: 1) el cambio de paradigma del arte moderno al contemporáneo, que involucra la acción política; y 2) el necesario reconocimiento epistemológico que implica dar el salto de las ciencias sociales a las ciencias de la cultura.

---

5 Más allá de las tendencias marcadas por los HNWI High Net Worth Individuals: los individuos con patrimonio de inversión de más de 1 millón de dólares en el mercado global, de la mano de la Dra. Clare McAndrew, economista cultural y fundadora de *Arts Economics*, se estudia la evolución de estos nuevos sectores, los cambios de tendencia en la riqueza global y el coleccionismo así como el crecimiento de las ferias de arte y de las ventas online que destacan el impacto económico de este mercado de las artes.

**Intermezzo**

## 2. Obra: ¿Cómo explicarle los cuadros a una liebre muerta? Performance Joseph Beuys 1965

Tal como sucede en una ópera, el *intermezzo* de este recorrido es un *Interludio* entre acto y acto, se compone de una fórmula dramática que corresponde a una unidad temática completa en la ópera, porque constituye un espacio ingenioso que presenta escenografías revolucionarias y da las pautas innovadoras para la creación de nuevos lenguajes en el arte representado. En este caso, el siguiente apartado funciona como un *intermezzo* de esta investigación pues resuelve una nueva categoría al arte que marca el paso del arte moderno, que inauguró Alberto Durero, al arte contemporáneo que comienza con este performance de Joseph Beuys usando La Liebre.



Imagen 4. Fotografía del performace de Beuys ¿cómo explicarle los cuadros a una liebre muerta?

Este cambio de paradigma sucede a través de una acción performática —y no plástica— propuesta por el artista alemán Joseph Beuys en 1965 que tituló: “¿cómo explicarle los cuadros de una galería a una liebre muerta? Se trata de un performance registrado en video por el fotógrafo alemán Ute Klophaus (1949-2010) en la Galería Alfred Schme-la de Düsseldorf. Fue una acción registrada y grabada principalmente para un nuevo medio de reproductividad técnica: la televisión sin testigos y sólo frente a la cámara. Beuys inició el performance untándose el rostro con miel y pintándolo con hojas de oro,

esperó al público para recorrer con una liebre muerta en brazos a la cual le explicaría —con gestos y susurros— los cuadros exhibidos en la galería. La acción duró tres horas durante las cuales, él hacía que la liebre lo tocara con sus patas y percibiera los cuadros colgados, mientras su público contemplaba el acto desde la ventana y una puerta de vidrio.

Posteriormente, el artista fue invitado a televisión y a través de varias entrevistas explicó la nueva dimensión del arte (Beuys, 1986):

Explicar las obras no puede hacerse de manera discursiva —creando teorías como lo intentaron las vanguardias artísticas del siglo XX y los curadores—: una liebre, como la que pintó Durero, podría orientarse mejor en la Galería que el humano. Ella entendería mejor lo que muchos seres no lo hacen con su testarudo racionalismo. (Schneede, Beuys, 1969)

Basándonos en esta declaración de Beuys, este *intermezzo* se concentra en este performance a través de dos aspectos que quisiera destacar de esta acción del artista:

1. La acción declarativa de “explicarle” los cuadros a la liebre en la galería, indicaría que estos cuadros eran inextensos a la comprensión humana pues la liebre —igual a la que pintó su coterráneo Alberto Durero—, estaba ya muerta. Con este gesto inaugura una acción que aquello que concebíamos como obra de arte hasta el momento, era entonces otra cosa pues no tenía nada que ver con los cuadros de la galería sino con la acción ¿qué sería desde entonces una obra? esta sería la pregunta inaugural del performance de Beuys.
2. Al igual que la concepción de la obra de arte, la actitud del artista es también indeterminada. Beuys no es el artista que expone cuadros u obras en una galería, porque actúa como intermediario de una nueva comunicación. Sus entrevistadores en televisión se preguntaron ¿sería el artista, un “chamán”? Si consideramos el término chamán que proviene del sustantivo en idioma tungu (de Siberia) y significa ‘el que sabe’, esta acción indicaría que se estaba aproximando a este rol como aquel que podía comunicarse con espíritus y ancestros para explicar los cuadros a una liebre muerta en la galería. Simultáneamente, Beuys ocupa una posición intermedia adicional que lo ubica entre un “creador” y un “comunicador” en su función de explicar las obras de la galería. Esta pregunta sobre el Rol del artista en el performance también se hace evidente en la semiótica del performance y es lo que analizamos en este *intermezzo*.

Por estos dos aspectos nos detenemos en este performance que enmarcó la figura de Beuys para el campo arte atendiendo sus habilidades visionarias y adivinatorias en la comprensión y determinación de los fenómenos artísticos en el siglo XXI. Él anticipaba un acto inaugural que refiriere el cambio de paradigma entre el arte moderno y el arte contemporáneo. En primera instancia, la noción de obra de arte, tal como se entendía hasta ese momento no podría concebirse como el acto empírico de exhibición: “los cuadros en la galería” porque esta noción se diluye por completo. En su acción Beuys señala otras

relaciones que se ubican en la respuesta que él dio a los entrevistadores de Televisión en 1965, al indicarles a ellos que las obras de arte eran “proyectos que dan nuevas perspectivas de mundo” pues articulaba simultáneamente múltiples dimensiones: a) el “artista” explicando a una “liebre muerta los cuadros de la galería”, b) un público presente que observa a través del vidrio durante tres horas para una serie que sería transmitida en televisión. La acción de Beuys hacía indicar que “la obra” ya no estaba dispuesta en ningún lugar pues perdía su referente habitual como objeto en la galería y pasaba a declararse como “una acción articuladora”.

Por otro lado, su triple rol como Chamán, Creador y Comunicador devela la indeterminación de él como artista en el siglo XXI: “el asunto de ser artista es poder ejercer simultáneamente los tres roles” —les decía Beuys a los entrevistadores —:

El asunto que nos debería importar a los artistas, es cuidarnos de “no hacer discursos del arte”, porque como artistas creamos realidades materiales, culturales y nos ocupamos de ser un “*socialgestalter*” (el que da forma a lo social) que es lo que verdaderamente importa para cambiar la sociedad y la cultura si nos consideramos ciudadanos y artistas.

Beuys advirtió a sus entrevistadores que no buscaba

actuar como científico social que haría interpretaciones o explicaría obras con material conceptual, pues no acudía a deducciones sino a las ciencias de la cultura que se ocupan de las creaciones empíricas y su “acción en el mundo” para cambiar las concepciones del arte y la sociedad.

En este sentido, como se mencionó, las obras de arte que él señalaba “no debían ser consideradas como “obras” pues debían concebirse “proyectos creadores de nuevas visiones de mundo”, de esta forma, instauró una nueva síntesis para el rol del artista contemporáneo como un “*socialgestalter*”, esto es, el encargado de “dar forma a lo social”. Pero ¿en qué se concentra esta diferencia epistemológica entre ciencias sociales y de la cultura? Para aclarar, en este *intermezzo* me detendré en dos fundadores de las denominadas (Kulturwissenschaften) ciencias de la cultura: Aby Moritz Warburg<sup>6</sup> (1886-1929) y Reinhart Koselleck (1923- 2006), dos figuras que estudiaron filología, arte, antropología, filosofía, historia, religiones e iconología y que en el siglo XXI, los encontramos traducidos y editados en todos los idiomas promoviendo así nuevos campos de investigación para el arte, los estudios de memoria y la política.

Ambos científicos de la cultura, antes de Beuys, se preocuparon seriamente por considerar las obras de arte como “proyectos creadores de nuevas visiones de mundo”. Igualmente se ocuparon de las relaciones entre el pensamiento mágico y el pensamiento

---

6 El pensamiento de Aby Warburg estuvo ampliamente influenciado por Friedrich Nietzsche, y Warburg a su vez influyó en la obra de Erwin Panofsky, Ernest Gombrich, Frances Yates, Walter Benjamin, Ernest Rober Curtius, y Ernst Cassirer como lo ha demostrado la recuperación de la biblioteca original de Aby Warburg por parte del historiador del arte Georges Didi-Huberman el siglo XXI.

racional indicando que los artistas se “ocupan de darle vuelta a la vida de lo más antiguo —nachleben (en alemán)—” Me refiero a ellos porque ya habían enmarcado la misma preocupación que Beuys acentuó en sus declaraciones de 1965: “no podemos dejar que la cultura se convierta en una práctica discursiva como las ciencias sociales sino prácticas materiales de larga duración como las ciencias de la cultura”.

Retomando, el proceso metodológico de Aby Warburg, descrito por su pupilo Georges Didi-Huberman como el acto de “encontrar las supervivencias de la imagen” (Didi-Huberman, 2013), esto es, salir de las líneas narrativas y secuenciales de las ciencias sociales e históricas, para entender lo que entienden los artistas sobre la cultura: los saltos, las formas, las acciones de la imagen, en sí, las líneas seriales y superpuestas que tienen un real impacto en la sociedad por su persistencia en la memoria cultural. En conclusión, remite este proceso de trabajo del artista al hecho de encontrar el *Pathosformel* (en alemán) o las “fórmulas de expresión a través del tiempo” que se requieren para activar los símbolos producidos en la memoria colectiva y social de larga duración, es decir, identificar las estructuras de expresión que fueron quedando fijadas en nuestra psiquis social después de ciertas acciones reiterativas y que se mantienen vivas (y algunas en latencia) en las prácticas culturales.

Estas prácticas forman parte de la psicología profunda de las sociedades y forman “cadenas de asociaciones” que concentran emociones, por ejemplo, en el cuerpo, en cierto tipo de gestos, y en las huellas de expresión que se concentran en un rostro y se plasman luego en una imagen (Gené, 2013). En este marco de explicación, la labor del artista y la del científico cultural se resuelve en el hecho de sistematizar sensiblemente las fórmulas expresivas de la civilización occidental.

En otros términos, tal como lo estableció Reinhart Koselleck, filósofo, estudiante de derecho público de Heidelberg, quien fuera alumno de Heidegger y Gadamer, esto se traduce en el hecho de “avanzar hacia el reconocimiento de la semántica de los tiempos históricos”. Para Koselleck, según su conocido libro *Futuros pasados* no existen tiempos históricos sino tiempos superpuestos pues en cada acontecimiento de estudio se rearticula nuevamente el pasado, el presente y el futuro:

En estas diferentes estructuras de la cultura: hay *Futuros-presentes*, es decir futuros que se formularon en el pasado como proyecciones, pero que no llegaron a materializarse o a persistir en el presente” (memoria borrada); *Pasados que están presentes* pero que solo se presienten (memoria latente-contra-memoria); *Presentes-pasados* que son formulados para un uso político de la memoria de manera intencional (memoria histórica y conmemoraciones que representan la voluntad de agentes sociales que quieren intervenir en el presente a través de reactivar pasados culturales). (Koselleck, 1979)

Por su parte, Aby Warburg, el investigador que en 1909 fundó la primera biblioteca conocida de ciencias de la cultura, indicaba que el objeto de los científicos culturales y el de los artistas era poder llevar las formas materiales y visuales a más de tres generaciones. Con ello, podría demostrar “la tecnología simbólica de la cultura” y es decir, comprender

desde las imágenes mismas, los íconos, las colecciones de museos, los cánones historiográficos y literarios que configuran el saber expresivo de las sociedades. Tal como lo resumió el egiptólogo Jan Assman, este “saber expresivo de las sociedades” se concentraba en estos hechos materiales que realmente superaban la memoria comunicativa que estudian los historiadores (memoria testimonial) o los científicos sociales (usos políticos de la memoria) para llegar a la “supervivencia de la imagen” o la huella indeleble de la memoria cultural y social de las civilizaciones (Warburg, 1932).

En síntesis, las ciencias de la cultura, indican una forma de trabajo transdisciplinar que está más cerca de la filología —entendiéndola como la estructura de la larga evolución de una lengua—; más cerca de la antropología, por su carácter etnográfico y observacional; y de las ciencias comparadas de la religión que definen las creencias y los valores de las sociedades para entender su trascendencia a más de tres generaciones. Esto es, el objeto de las ciencias de la cultura consiste en trabajar con la memoria cultural, con otras categorías que no son aquellas de los tiempos históricos como lo definió el egiptólogo y científico cultural alemán contemporáneo Jan Assman (1992).

El performance de Joseph Beuys —que en este caso usé para anticiparnos a un cambio trascendental en el paradigma del arte en el Siglo XXI: el tránsito del arte moderno al contemporáneo— nos suscribe igualmente a un cambio de paradigma epistemológico entre ciencias sociales y ciencias de la cultura. Por su parte, Walter Benjamin, había ponderado que las ciencias de la cultura estaban relacionadas con la práctica de aprehender *las redes y constelaciones* de los fenómenos en un espacio global cultural (Mojica, 2002) con el fin de “sistematizar las fórmulas expresivas de la civilización occidental” a las que se habían referido Aby Warburg y Koselleck desde las ciencias de las artes y de la cultura. Sobre las categorías de Benjamin fueron los filósofos posestructuralistas franceses, Guilles Deleuze y Michael Foucault, los que determinaron un método aplicado para entender *las redes y constelaciones*, (Deleuze, 1987):

Ya no podemos explicar, sino demostrar: cómo un fenómeno, se conecta con otro y con qué muta y cambia su naturaleza, comprenderlo en un espacio cartográfico, geográfico y serial, para entender las “redes” y cómo se encuentran “consteladas”, es decir, mostrar sus conexiones pues ya no vale la pena entender nada sobre lo que significa un libro, sino cómo aparece el artefacto o el dispositivo en una cultura?<sup>7</sup>.

Para el caso de este *Intermezzo*, Joseph Beuys en su performance trata de ponderar la imagen de la liebre albertina de Durero como una liebre muerta para declarar,

---

7 Los nuevos cartógrafos franceses, como Foucault y Deleuze, nos indicaron que no debíamos trabajar con secuencias discursivas como las clásicas ciencias sociales, pues estas responden a una realidad causal sino trabajar con las *series* disruptivas que hacen presencia evocativa o resultan presencias materiales de las imágenes (culturales) que definen los espacios geopolíticos del planeta. Como artistas y científicos culturales detallamos las formas y enmarcamos, como lo dice Didi-Huberman sobre el trabajo de Warburg: “las supervivencias de la imagen”: los íconos, las colecciones de museo con su organización, los cánones historiográficos y literarios que componen nuestra cultura en sus largas duraciones.

simbólicamente la muerte de la comprensión artística como “obra de arte”. La liebre albertina fue su acompañante, la llevó a la galería y le explicaría los cuadros develando la imposibilidad del discurso sobre el arte: “ya no son obras de arte sino proyectos para dar nuevas formas al mundo social”. Con ello, Beuys, abriría las supervivencias de las imágenes inscritas en el campo de la cultura para materializar un nuevo futuro, como lo diría analíticamente Didi-Huberman.

Como se mencionó en este *intermezzo*, Beuys también ejerció un triple rol como artista, se presentó como un chamán cuya piel estuvo cubierta por miel y hojilla de oro, y se presentó como creador y comunicador como quedó consignado en su declaración de prensa de 1965: “el asunto del arte, fue poder ser simultáneamente los tres porque el

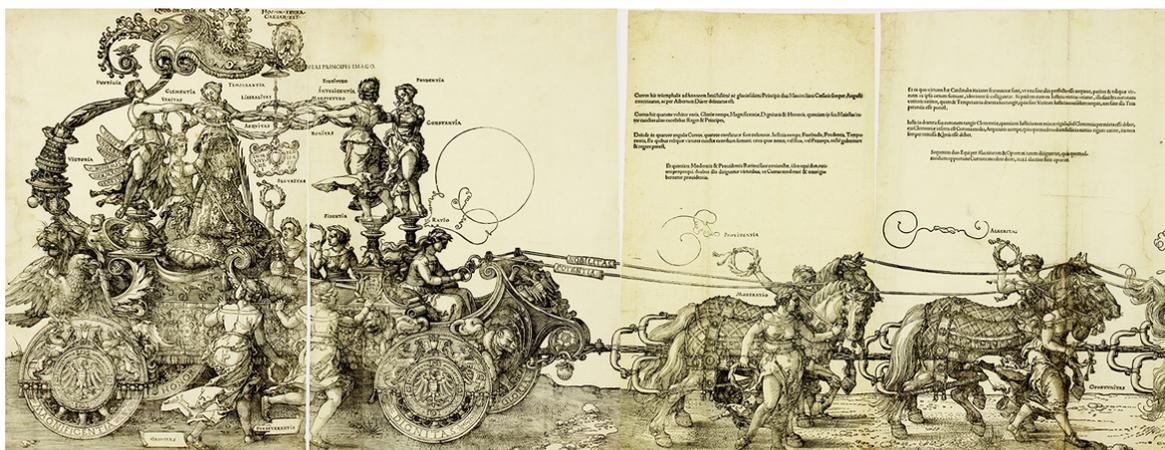


Imagen 5. *Grosse Triumph-Wagen von Maximilian II* Alberto Durero 1522.: Gráfica Sammlung del museen der stadt Núremberg Josef Helfrecht M.A. Der neue Dürer-Saal. Die neue Dauerausstellung im Dürer-Haus zeigt Dürers malerisches Hauptwerk in historischen Kopien (2015).

artista de nuestro siglo, es ser un real “socialgestalter” (como el que da forma a lo social)”. Esa función del arte como “socialgestalter” o “formador de lo social” también la había enmarcado Durero en Númber a través una larga impresión grabada en madera de 6 parejas de caballos llevados por mujeres que alegorizan virtudes personales y colectivas de la excelencia ciudadana que tituló “El gran carro del honor”. Este Carruaje era conducido por la Razón, a través de la palabra Ratio que fue englobada en un arabesco pintado para alegorizar su relación con la Intuición, seguido por las cuatro virtudes cardinales: Justicia, Prudencia, Fortaleza, y Templanza. De manera simultánea se encuentran las parejas mujeres llevando a los caballos con la descripción de las virtudes personales en *Latín: Firmitas, Clementia, Prudentia, Severitas, y Veritas*, es decir, Firmeza, Clemencia, Prudencia, Severidad y Verdad que se conjugaron con las virtudes colectivas fundamentales para el bien público en la democracia: *Aequitas, felicitas, liberalitas, Providentia, Securitas y Virilitas, Equidad, Felicidad, Libertad, Seguridad, y Providencia,*

esta última en su doble acepción: la de Planificación para conseguir una meta o y la de disposición para remediar el daño que pueda causar una determinación o decisión pública.

Decidí investigar más sobre esta imagen de Durero, contactarme con la organización de colecciones a cargo de la Casa Museo en Núremberg y su director me envió y autorizó usar esta imagen así como permitió la entrevista que me ilustró sobre los usos de esta imagen en generaciones y siglos posteriores:



Este carruaje, que había diseñado el artista más representativo del renacimiento alemán, ha sido reproducido a escala humana en un mural para la sala de plenarios del consejo de la Alcaldía de Núremberg con la función especial de recordarles a los dirigentes que su acción estuviera determinada por la búsqueda de la “arete política” o excelencia ciudadana que exigía la democracia y su servicio a los ciudadanos. Después de la restauración de la Alcaldía que quitó el mural muchos ciudadanos han querido volver a retomar el carruaje con esta función social. (Josef Helfrecht M.A, 2015)

En este sentido se comprueba que aquella idea del artista, formulada por Joseph Beuys como “Socialgestalter” o aquel encargado de “darle forma a lo social”, ya había sido materializada en la memoria cultural de Núremberg en 1522 por Alberto Durero y fue recreada en este tránsito que tipifica el cambio de paradigma del arte moderno al contemporáneo.

# Segundo Acto

### 3. Cosmopolítica: el nuevo paradigma de las políticas culturales de cuarta generación

Con la declaración oficial de la *Nueva Era Geológica de la Tierra* en 2016 se indicó que de los ocho (8) límites planetarios<sup>8</sup> —que garantizarían nuestra preservación como especie en el planeta— los humanos habíamos incidido especialmente en el quebrantamiento de cuatro (4) así: 1) Cambio climático, 2) Pérdida de biodiversidad 3) Alteración de los ciclos del nitrógeno y el fósforo y 4) en el uso de la tierra para fines no propios a su vocación agrícola y de conservación. Es por ello, que el ser humano fue declarado como *la nueva fuerza geológica* con incidencia masiva en el porvenir futuro del planeta razón por la cual el siglo XXI fue declarado por los especialistas como la *Era del Antropoceno*.



Imagen 6. Kunst Forum (2009) Kunst und Klimawandel. Arte y Cambio Climático: Existencia al límite. Imagen de la portada anticipando el futuro con la instalación al frente de la Puerta de Brandemburgo y el Parlamento Alemán “klimaflüchtlingiscam - Campamentos de Refugiados del clima” Herman Josef Hack.

Los artistas contemporáneos por su parte, en Berlín, habían liderado desde antes, el Foro Mundial del Arte “Existencia al Límite” en 2009 consignado en la revista del KUNST FORUM con el indicativo de urgencia “Actuar ya: no tenemos otro planeta !!!, posteriormente esta consigna, la adoptaría Naciones Unidas en la inauguración de su laboratorio de innovación social que era alusiva a la declaración del Antropoceno en 2016 (Imagen 6).

---

8 Los 8 límites planetarios completos que comprometen la supervivencia de la especie humana completos son: 1) Cambio climático, 2. Pérdida de biodiversidad 3. Alteración de los ciclos del nitrógeno y el fósforo 4. El uso de la tierra. 5. Explotación de agua dulce. 6. Acidificación de los océanos, 7. Vaciamiento de la capa de ozono y 8. Contaminación química.

En este contexto, los filósofos de la ciencia contemporáneos como Isabel Stengers y el sociólogo de la cultura Bruno Latour caracterizaron los retos de las políticas públicas del siglo XXI con el nombre de Cosmo-política (Stengers, 2001; Latour, 2001, 2008, 1999; Gómez y Chirolla, 2012), con el fin de indicar la inclusión central y necesaria de los problemas de la naturaleza en la política de los gobiernos locales. Si traducimos esto en términos de filosofía política, estaban sugiriendo una figura fundamental “El Cosmos de Humboldt entra en la filosofía política de Kant”, es decir, se cambiaba el horizonte político de acción pues los temas de la naturaleza entrarían indefectiblemente en la política definida por Kant como la regulación de las relaciones humanas (Imagen 7).

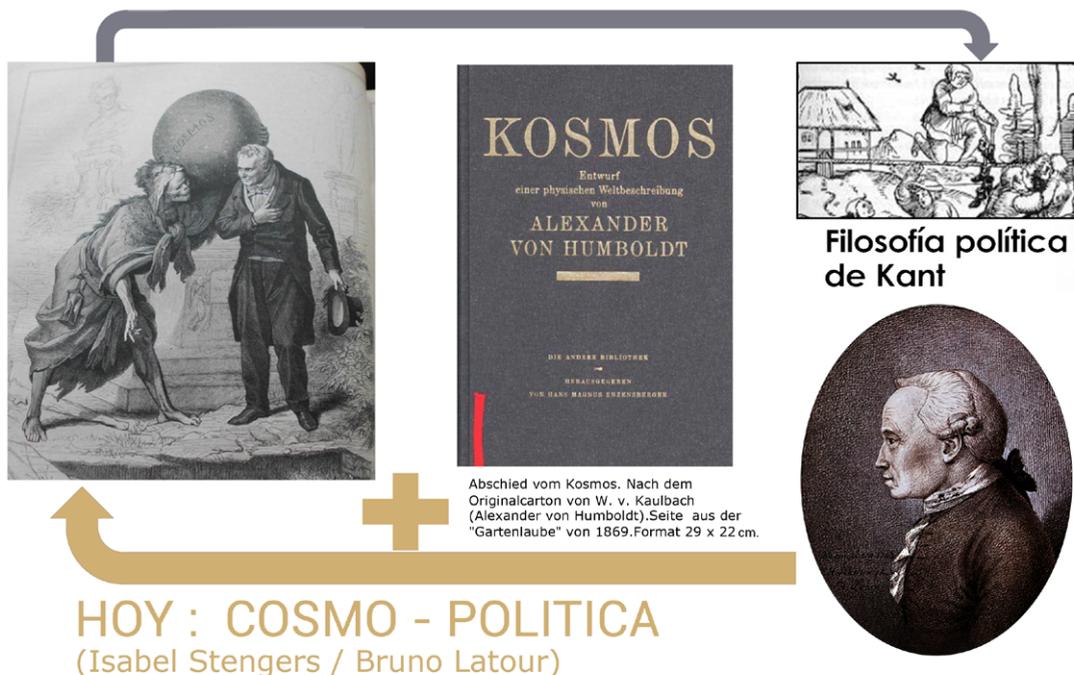


Imagen 7. El Cosmos de Humboldt entra en la filosofía política de Kant. Trabajo adelantado de Investigación “Cosmopolíticas del Arte Contemporáneo” Ana María Gómez y Gustavo Chirolla (2012). Explicando el SXXI, *La Naturaleza entra en el campo de la Política y se cambia su escala local y regional a una de carácter planetario: una cosmopolitita* (Stengers y Latour).

La inclusión de la naturaleza (Cosmos) en la política implica conjugar tres elementos imprescindibles: 1) el avance de la ciencia, 2) la economía (de los diseños en economía circular para garantizar la sostenibilidad del planeta) y 3) la cultura como eje transversal a todas las políticas del desarrollo que es la concepción que ha articulado la Agenda 21 de Cultura los Gobiernos Locales Unidos (Pascual, 2014).

En la práctica, el primer énfasis cosmo-político se relaciona con los primeros experimentos de articular perspectivas esféricas del mundo, como las de conectar el globo terráqueo a través de la declaración de los Objetivos del Milenio ODM (2000-2015) y

la segunda, con la declaración internacional de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (2015-2030) para que el desarrollo de políticas centradas en las personas (ODS 1, 2, 3, 4 y 5 en Salud y Educación) tuvieran en cuenta aspectos articuladores del Ecosistema Humano con otras dimensiones así:

1. *Políticas para el planeta:* Agua limpia (ODS6); consumo responsable (ODS12), Acción por el clima (ODS13), Vida submarina (ODS14), vida de ecosistemas (ODS15).
2. *Políticas para el progreso económico en armonía con la naturaleza:* Energía no contaminante (ODS7) trabajo decente (ODS8), Industria e Innovación (ODS9), reducción de las desigualdades (ODS10) y ciudades y comunidades Sostenibles (ODS11).
3. *Políticas que garantizan la Seguridad Humana* es decir la resolución de conflictos armados internos para procurar la estabilidad de la Paz (ODS16).
4. *Políticas para las Alianzas Globales y las asociaciones público privadas (local y global)* para garantizar el desarrollo de los 16 Objetivos de Desarrollo Sostenible anteriores (ODS17).

Los ODS, fueron convertidos en instrumentos de planeación para las naciones, pero se puede decir que hasta el momento solo han logrado un carácter nominativo en muchas presentaciones de planificadores y funcionarios públicos, porque los cambios de temperatura de Global que ha reconstruido, sistemática y secuencialmente, la NASA entre 1880 y 2012 mantienen un crecimiento continuo y progresivo en escala de insostenibilidad planetaria (Imagen 8)

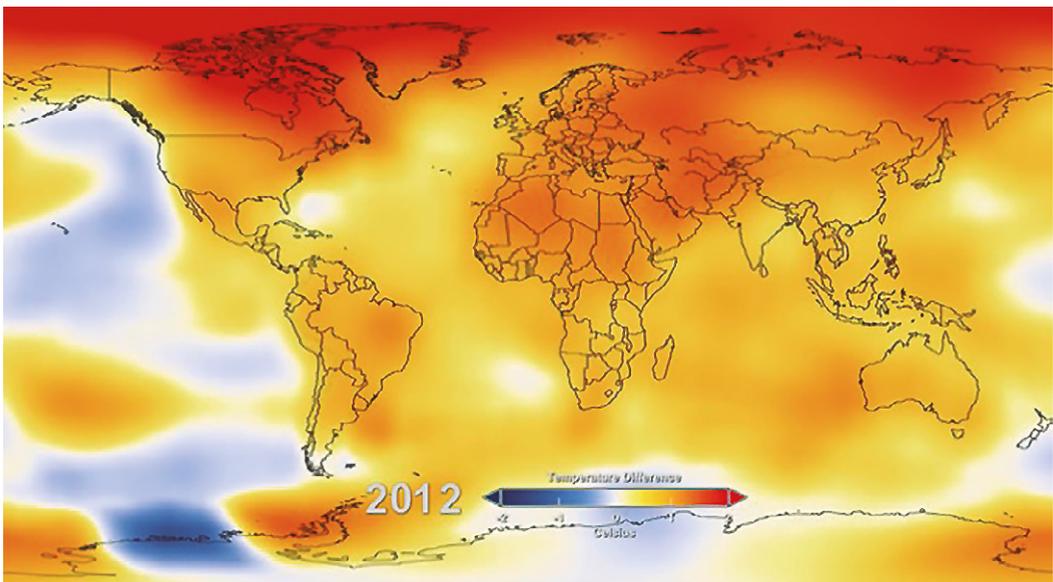
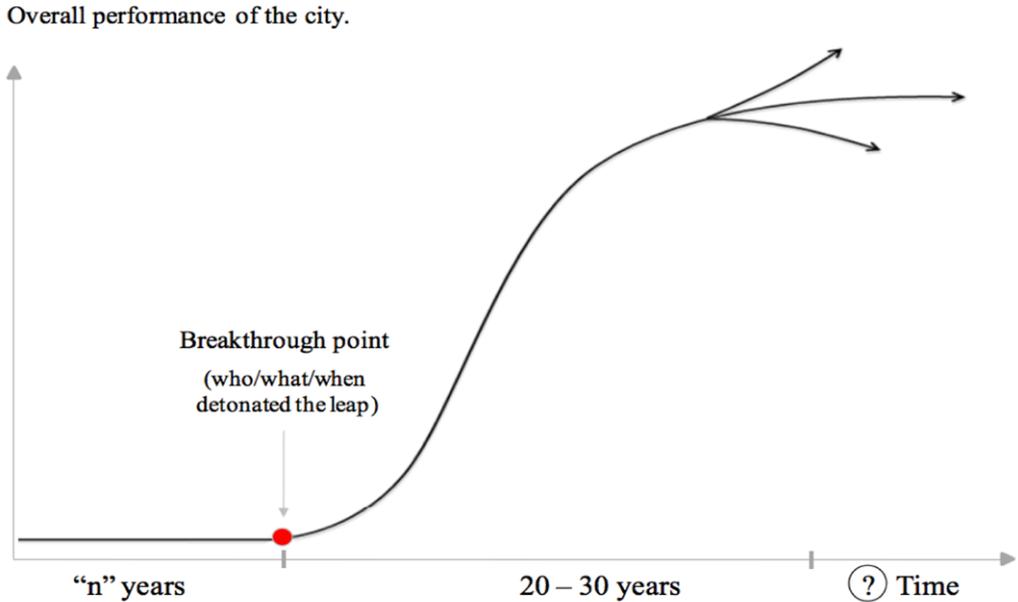


Imagen 8. Cambio de Temperatura Global 1880-2012. Último registro de la NASA usado en las presentaciones del IDEAM.

Ante esta crisis, y en un espacio acelerado por una pandemia Covid 19, se ha demostrado que la Política es un asunto que requiere no solo tratarse en una escala planetaria sino con altos conocimientos científicos, económicos y cada vez más conscientes sobre los cambios culturales. Por esto, las declaraciones de la *Cumbre de la Tierra desarrolladas en Rio 2015*, y aquellas de la que realizó la ONU en el mismo año a través de *Agenda de Ciudades Sostenibles y Asentamientos Humanos*, junto con la Organización las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO y la Red Mundial de Gobiernos Locales y Regionales Unidos CGL, determinaron que la Cultura ya no podría concebirse como “el cuarto pilar del desarrollo” sino como el eje transversal a todas las políticas públicas dado que la supervivencia de la especie humana, requería de la “activación” y “corresponsabilidad” de los ciudadanos con todas las políticas que inciden en su futuro (Meyer, 2013, 2015).

En el desarrollo de esta perspectiva, valoramos los factores disruptivos que determinan el desarrollo de ciudades innovadoras y sostenibles, enfocadas en los desafíos del siglo XXI como las investigaciones que realizó Carlos Scheel en *Innovative cities: in search of their disruptive characteristics* (2013-2018). Durante 5 años Schell estudió el tablero global de las ciudades con mayor calidad de vida para sentar las bases analíticas de esta concepción.

**Figure 1** The S-curve of the behaviour of some cities with revolutionary innovations (see online version for colours)

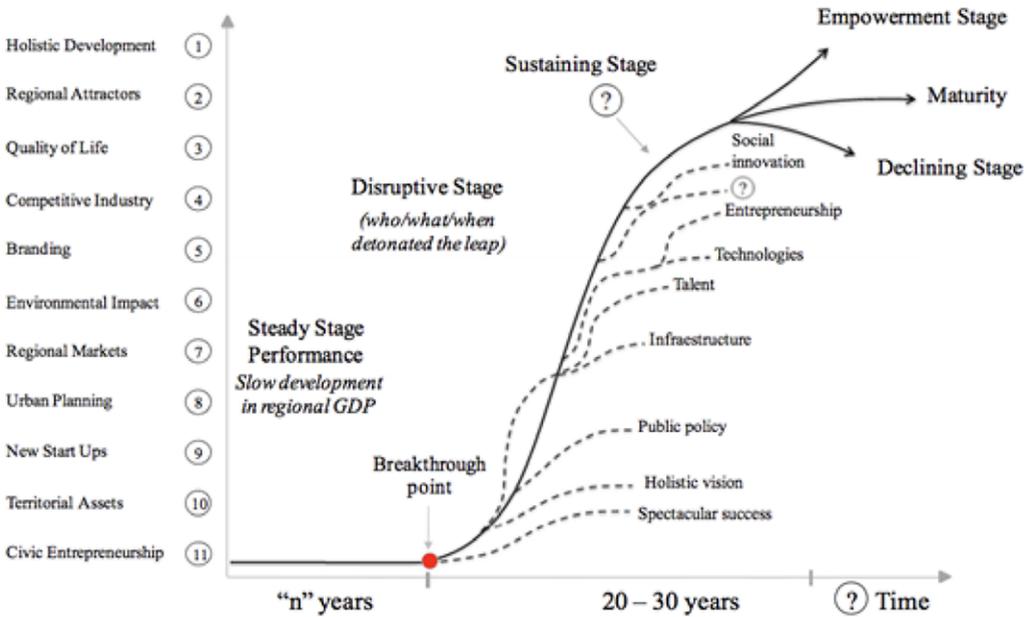


Source: Scheel (2011)

Imagen 9. Carlos Scheel *Innovative cities: in search of their disruptive characteristics* (2013-2018).

El punto de partida disruptivo que avanza hacia las condiciones para garantizar la calidad de vida digna y consciente en el siglo XXI lo vemos representado en *Breakthrough point* es decir en el factor de *empoderamiento civil y social de los ciudadanos* que es el común denominador de las ciudades innovadoras y creativas (Imagen 10).

**Figure 2** The disruptive behaviour of the s-curve of the innovative cities versus innovation drivers (see online version for colours)



Source: Scheel (2011)

Imagen 10. Carlos Scheel *Innovative cities: in search of their disruptive characteristics* (2013-2018).

De este modo, el punto de partida del *Emprendimiento civil: programas de emprendimiento cívico y social* es el que marca la cadena progresiva de los 10 factores determinantes a saber:

10. Activos territoriales destacados: espacio público atractivo y de calidad para los ciudadanos.
9. Alta concentración de nuevas empresas y *start ups* que den beneficio de nuevas oportunidades económicas a los ciudadanos.
8. Excelentes estándares de planeación urbana (incluye ejercicios de patrimonialización sin gentrificación) para la calidad de vida colectiva.
7. Mercados regionales emergentes bien administrados (estabilidad política, transparencia y seguridad jurídica) para sus balanzas comerciales sostenibles.

6. Programas de protección, conciencia ambiental y actividades de desarrollo humano sostenible para la calidad de vida.
5. *Branding* y reconocimiento regional - nacional y mundial en el tablero internacional.
4. Sectores industriales tradicionales altamente competitivos para el crecimiento industrial y económico.
3. Alta inversión en calidad de vida para la recreación y el bienestar de los ciudadanos.
2. Identificación y promoción de bienes regionales para atraer el talento humano, desarrollar polos de cultura, desarrollo industrial y economía emergente nueva.
1. Desarrollo sostenible holístico (integración de todos los factores anteriores).

La clave de este ejercicio se deriva del arte contemporáneo pues bajo la conocida consigna de “cada hombre es un artista” de Joseph Beuys se habían establecido las pistas sobre este punto disruptivo encargado de *activar el empoderamiento cívico y social de los ciudadanos*. Él fue quien insistió en la posibilidad creativa de los ciudadanos para orientar su propio futuro y consagró otro lema orientador para la innovación política: “cada acción colectiva es una obra de arte”.

A través del método artístico que Beuys denominó “Arte en Acción o Plástica Social” articuló la visión para activar la conciencia y el potencial creativo de los ciudadanos a través de un modelo de cambio cultural consistente en activar la inteligencia colectiva. Para explicarlo en detalle, pondré de presente la obra que presentó en la VII Documenta de Kassel, una de las exposiciones más importantes del arte contemporáneo. Beuys ubicaría 7000 bloques y rocas de basalto al frente del museo principal de la ciudad de Kassel, animó a la primera activación de ciudadanos proponiéndoles la primer gran “Sembratón de la historia” al indicarles que si querían despejar su horizonte visual de concreto, deberían ser sustituidos por 7000 robles en una la siembra colectiva que se realizó en 1982.

De manera simultánea, fundó la Oficina Política Permanente para la Democracia Directa aludiendo a la noción de “corresponsabilidad de los ciudadanos” en la construcción del horizonte de futuro de las relaciones entre los hombres, es decir, de la política. Esta era una oficina propuesta para articular deseos colectivos que serían efectivos en el mundo social. En este marco fue cuando Beuys puntualizó la labor de los artistas con el concepto que hemos abordado: “*socialgestaltung*” cuya traducción hemos indicado como la de “dar forma a lo social” en especial, materializó lo que el sociólogo de la cultura Bruno Latour marco como la meta de la cosmopolítica: ocuparnos de las relaciones de los Humanos con los No-Humanos (animales, plantas y maquinas) para garantizar acciones sobre la sostenibilidad en el planeta (Latour, 1999, 2001) (imagen 11).



Imagen 11. Joseph Beuys - Documenta Kassel 1982.

En este curso de estas circunstancias, Joseph Beuys se vinculó posteriormente al Partido Verde Alemán buscando ampliar su radio de impacto cultural ambiental. Consecuentemente, los herederos de su legado en la ciudad de Berlín, el nuevo circuito comercial y cultural del arte del en el Siglo XXI, crearon el Centro para la Belleza Política con el fin de recuperar la poesía en la política y articular nuevas acciones colectivas, creativas, imaginativas y mediáticas vinculando artistas, activistas y ciudadanos que cuestionaron la política tradicional (Krüskemper, 2014).

No quisiera seguir con el modelo de cambio cultural instaurado desde el paradigma de Joseph Beuys sin incluir otro modelo de cambio cultural que también logra el empoderamiento civil y social de los ciudadanos que, como lo demostró en los estudios de Scheel es el primer factor disruptivo que actúa como común denominador en las ciudades creativas e innovadoras (Scheel, 2013, 2018). *El modelo de Cultura Ciudadana* es diferente al *modelo de Inteligencia Colectiva* desarrollado a través del *Arte en Acción* de Beuys, porque parte de otro enfoque que es el de la "democracia deliberativa" formulado por el filósofo político Jürgen Habermas (1929 - la fecha). Este enfoque de cambio social, más que cultural, de Habermas está fundamentado en su creencia en el poder

de la conversación y la comunicación como potencial moral y político para el logro de acuerdos entre Ciudadanos y Estado. Es un modelo de acción comunicativa, que trabaja de la mano con las ciencias sociales y las del comportamiento. Esto lo hace a través de una concepción juiciosa sobre la incidencia en el empoderamiento cívico de las reglas informales de la tensión comunicativa entre Ciudadanos y el Estado a saber: las de la regulación social, cultural y moral del comportamiento humano. Se trata de un modelo de intervención pedagógico diseñado sobre los acuerdos tácitos y códigos de conducta a través de incentivos morales: el reconocimiento social (o el revés: rechazo social) y la auto gratificación de la consciencia (o el temor a la culpa) (Imagen 12).

FILOSOFIA MORAL Y POLÍTICA  
CON ENFOQUE DE GOBIERNO



JURGEN HABERMAS

PRINCIPIO: Creencia en la Conversación y en la Comunicación como potencial **moral y político** para el logro de acuerdos entre Ciudadanos y Estado-



Imagen 12. Modelo de la cultura ciudadana, Ana María Gómez Consultoría Cambio Cultural por la Seguridad y Protección Social. Organización Iberoamericana de Seguridad Social OISS (2015).

En la capital de Colombia, Bogotá, este modelo de cambio cultural fue materializado como un enfoque, una política y un objetivo que reconoce el poder de transformación social desde el rol de la ciudadanía desarrollado práctica y metodológicamente por el matemático y político Antanas Mockus en sus dos periodos de Alcaldía (1995-1997) y (2001-2003), recientemente este enfoque fue reactivado por su colega del Partido Verde colombiano, Claudia López, la actual alcaldesa de Bogotá, en su plan de desarrollo (2020-2024). Sin embargo, en este último caso, el modelo de Cultura Ciudadana desarrollado por Mockus se articuló, complementariamente, con el modelo de cambio cultural de Inteligencia Colectiva en que se desarrolló el movimiento cultural de innovación política Activista, grupo de ciudadanos activos que adoptamos el modelo de la “plástica social” de Beuys para la innovación política de Bogotá.

A diferencia del modelo de Cultura Ciudadana, el modelo de Inteligencia Colectiva formulado desde la “plástica social” o “arte en acción” trabaja con la consigna de auto-regulación que funda Joseph Beuys al declarar que «cada ser humano es, y debe concebirse como un artista que confía en la autonomía y manifiesta la acción de los ciudadanos como “actores corresponsables de activar su futuro”». Bajo este paradigma, en el Siglo XXI se creó en Berlín el Centro para la Belleza Política que atiende las transformaciones sociales que no dan espera para la sostenibilidad del planeta (Imagen 13).



Imagen 13. El legado de Joseph Beuys en el Siglo XXI. Centro para la Belleza Política, acciones colectivas para la crisis climática y la articulación de deseos colectivos promovidas entre artistas, activistas y ciudadanos.

La visión articulada para crear una nueva cultura democrática con el modelo de *Arte en Acción* de Beuys consiste en activar la inteligencia colectiva. Esta línea de cambio cultural que promueve el empoderamiento cívico nos inspiró para fundar el Movimiento Cultural de Innovación Política Activista en la ciudad de Bogotá (2019 - la fecha).

Inspirados en el paradigma de la cultura democrática activa que indicaba el legado de Beuys en el Instituto para la Belleza Política de Berlín y, reconociendo que la política actual –en la era del Internet 2.0 y 3.0– se mueve más por “causas” que por casas políticas o partidos (Gómez, 2015), emprendimos la tarea de conformar un movimiento significativo de ciudadanos para amparar este principio de reunión entre artistas, activistas y ciudadanos ante la Registraduría de Bogotá.

Conformamos un container como el de la oficina del Centro para la Belleza Política de Berlín, pero ahora en Bogotá. Nuestra oficina era un container ubicado en un lote cerca del Parque El Virrey que es uno de los ejes conectivos entre las montañas y el río con los que cuenta la ciudad. Una de nuestras primeras causas ciudadanas para nuestra agrupación fue la de defender, con activistas de la veeduría, los estos ejes conectivos de Bogotá con el fin promover el *esquema de renaturalización de la ciudad a través de un modelo científico probado por Van der Hammen* que consiste en activar los cuatro (4) ejes ambientales de la ciudad a través de la siembra de especies nativas sobre dichos ejes que revitalizaran nuevamente el curso del agua y permitían avanzar hacia una sostenibilidad ambiental de la ciudad en el siglo XXI (de la conservación de la estructura ecológica principal de la ciudad) (Imagen 14).



La Reserva van der Hammen del futuro será la que soñó el mismo botánico: un corredor ecológico amplio que conecte los cerros y el río Bogotá. Pero no solo eso, sino que toda Bogotá se restaurará con el sistema probado por van der Hammen (arborización con especies nativas en paralelo a las fuentes de agua subterráneas) en los cuatro ejes ambientales principales de la ciudad: 1) Eje ambiental del norte (Reserva Van der Hammen), 2) Eje ambiental del Virrey, 3) El Eje ambiental del centro-sur por las Calles Jiménez y la Calle 26, y 4) Eje Ambiental del Sur Occidente por el río Tunjuelo y Cerro Seco.

Imagen 14. El legado de Joseph Beuys en Bogotá. (Ana María Gómez) Primeros Diagnósticos Programáticos para la constitución de las principales causas ciudadanas que dieron origen al Movimiento cultural de innovación política ACTIVISTA. (Bogotá, 2019).

La agrupación artistas y activistas en el Movimiento Cultural de Innovación Política Activista trabajó en esquemas de movilización social y cultural a través de actividades de “arte en acción” como: 1) el tablero de la corrupción escenificado en las calles de la ciudad que demostraba las investigaciones sobre las salidas financieras del erario público por parte de los clanes políticos tradicionales que seguían vigentes en el consejo de Bogotá; 2) preparaciones con los Chefs de Alimentación Consciente del movimiento que significaban el ahorro de 100.000 pesos en la canasta familiar de los hogares que recibían max 2 SMVL; 3) “Cabinas de aire limpio por toda Bogotá” para proveer oxígeno puro en las estaciones más contaminadas de Transmilenio<sup>9</sup> (Las Aguas, Museo Nacional, Calle 45, calle 72, 74 y Engativá) con las cuales promovimos la activación de consciencia en ciudadanos sobre la calidad de aire de Bogotá con la participación del Movimiento Ambientalista Colombiano MAC. 4) “Roperos Solidarios” para el recaudo de ropa y entrega de 6 fichas a grupos los habitantes de calle, familias de recicladores y trabajadoras sexuales que desarrollamos con la empresa Eco Works a través de su causa por el reciclaje digno 5) limpieza colectiva del Río Arzobispo con el primer #BasuraChallenge o ‘Trashtag Challenge’ realizado en Bogotá. Este ha sido un desafío virtual a través del cual miles de ciudadanos han logrado limpiar ríos, playas y bosques alrededor del mundo. Consiste en recoger la basura que invade los espacios naturales. El Día Internacional del Agua, convocamos a decenas de jóvenes en Bogotá para sacar los escombros acumulados en el Canal Arzobispo. Así, mediante el reto viral se buscó crear conciencia frente a la importancia del reciclaje como lo declaró la cantante de Latin Latas e integrante del Movimiento Activista ante los medios:

Este es nuestro Río Arzobispo que constantemente lo están contaminando, aquí todos los días botan basura. Es la primera vez que lo vimos tan limpio y debemos entender que la basura no es un problema, sino que es materia prima y depende de nosotros aprovecharla, reciclarla.

Con todas estas acciones encargadas de despertar la consciencia en torno a las *Causas Ciudadanas* y no las *Castas*, que deben ocupar la política, logramos respaldar nuevos bienes colectivos. Aquí les presentamos nuestro manifiesto de articulación.

---

9 Bogotá cuenta con una Red de Monitoreo de la Calidad del Aire (RMCAB) que debe reportar el estado de la calidad del aire a los ciudadanos en tiempo real para que puedan tomar medidas de protección en casos de alerta o emergencia. Sin embargo, el funcionamiento del aplicativo web que anuncian en su presentación es intermitente y por ende inútil. En 2018, se presentó una alerta amarilla que no fue reportada por la Red de Monitoreo de la Secretaría Distrital de Ambiente sino por la Academia lo que deja en evidencia la inoperancia de la administración en hacer un monitoreo en tiempo real para alertar a los ciudadanos. Igualmente se diagnosticó que la RMCAB no cubre las zonas de andenes, paraderos de buses ni estaciones de Transmilenio que un ejercicio de ciencia ciudadana se demostró que son los espacios más contaminados de Bogotá. (este último esfuerzo lo hizo un científico con artistas electrónicos que implementaron un arduino en la programación de medición de la calidad de aire para avisar por redes a bicisuarios la contaminación para su protección y cuidado).

# Manifiesto Activista

Somos ciudadanos libres llenos de sueños que trabajamos muy duro para hacerlos realidad. Nos han llamado “activistas”, y este nombre nos enorgullece, porque el activismo implica activar y transformar el mundo.

Contrario a los partidos políticos, no nos unen las casas ni las castas políticas sino las causas ciudadanas globales: el cuidado del planeta, la solidaridad colectiva, la incansable lucha contra la desigualdad, el respeto a las diferencias de género, raciales y culturales. Más que una ideología, nos une una convicción. La convicción de que podemos construir un mundo distinto que sea realmente sostenible, que nos inspire, que nos enorgullezca y que nos permita alcanzar el límite de nuestro potencial.

Hoy los partidos políticos no responden a las demandas de la ciudadanía. La corrupción, el despotismo y el abuso de poder son prácticas cuestionables e intolerables. Frente a esto, responderemos con transparencia, veeduría ciudadana y respeto absoluto por la ley, las instituciones y la ciudadanía. Dentro de Activista entendemos la innovación de la política como distribución del poder, mediante una estructura horizontal, en la cual priman las causas y los principios de igualdad, respeto y solidaridad.

Activista es un movimiento de innovación cultural inspirado en el paradigma y modelo del Arte en Acción o Plástica Social para indicar la posibilidad creativa de las ciudadanas y los ciudadanos para “dar forma a lo social” a través de la propia orientación del futuro que soñamos. Creemos en este modelo de inteligencia colectiva que de manera autónoma nos articula con la sociedad, entendiendo el principio de corresponsabilidad que existe entre el cambio individual y las grandes transformaciones institucionales: ¡Si cambiamos nosotros, cambiamos el mundo!

En nuestro movimiento, tanto las personas como las instituciones son el eje central de la construcción democrática. La suma de los conocimientos, talentos y experticia de cada integrante del movimiento nos permite realizar un desarrollo cultural, social, ambiental, económico y político del territorio basado principalmente en la comunidad.

Dentro de Activista comprendemos las transformaciones del siglo XXI y el acceso a tecnologías digitales abiertas, como herramienta esencial para lograr congregar causas y diferentes actores a nivel internacional, permitiéndonos incluir a las comunidades en el proceso de creación colectiva, propiciando la participación real y efectiva de los grupos que representan la diversidad característica de nuestro planeta.

Comprendemos que la ciudadanía global se ha conformado mediante el uso de las vías digitales y ha logrado descentralizar los medios de comunicación para defender causas ciudadanas de forma independiente; por tal motivo, nuestro compromiso es activar más ciudadanos que puedan participar de las decisiones públicas, culturales y sociales, encaminándonos a un sistema de democracia directa y participación activa, donde la ciudadanía también pueda seguir realizando sus funciones de vigilancia y control.

Porque los activistas no somos desconocidos: somos tus vecinos, tus amigos, tus hijos. Somos aquellos que a diario unimos nuestro esfuerzo para construir la sociedad que queremos, partiendo de los actos más pequeños de la cotidianidad hasta alcanzar las más profundas transformaciones de la sociedad.

Como Activistas renunciamos a quedarnos callados y conformes, y en su lugar buscamos activar el amor a la naturaleza, a transformar la política con Arte, Ciencia, Tecnología e Innovación social y cultural respaldada con conocimientos científicos y económicos en función del planeta y de la gente que lo habita.

Si tú, al igual que nosotros, no te sientes cómodo con el mundo como está y quieres transformarlo en uno más consciente, sostenible y diverso, ¡únete al movimiento Activista... te esperamos!

En nuestro movimiento cultural de Innovación Política articulamos colectivamente las siguientes causas ciudadanas: 1) protección de la calidad del aire 2) cuidado ambiental de la ciudad 3) promoción del reciclaje 4) Bogotá 24Horas 5) Causas de Salud preventiva, alimentación consciente, 6) activismo de género 7) educación cualificada y gratuita 8) oportunidades económicas para artistas y gestores culturales entre otras. Para inaugurar el movimiento cultural alcanzamos recaudar 60.000 mil firmas conscientes de las 20.000 que nos pedía la Registraduría para configurar un *movimiento significativo de ciudadanos* que es la forma legal para comenzar a participar en la vida política y presentar así nuestra lista ante el consejo de Bogotá en las elecciones de gobierno local. Logramos 49.840 votos con la bancada Activista y las *Causas Ciudadanas* de todos quedaron respaldadas por un concejal electo. Hicimos coalición de gobierno con las fuerzas alternativas de la ciudad, tres de las cuatro son partidos políticos y ayudamos a construir un programa único de gobierno para la alcaldía garantizando que los activistas de la Van der Hammen estuvieran en la dirección de planeación ambiental del Distrito, los de democracia digital en Gobierno y así varias causas se materializaran en el Plan de Desarrollo 2020-2023.

Tal como lo diría Joseph Beuys cuando creó la *Oficina Política Permanente de la Organización para la Democracia Directa* en la Dokumenta de Kassel: “buscamos activar la Democracia Directa de ciudadanos corresponsables frente a las decisiones de su futuro”. Desde que creamos este *Movimiento Cultural de Innovación Política* logramos amparar

los principios de la plástica social con proyectos asociados al potencial de la libertad y al engranaje de todas las cuestiones democráticas en el espacio público.<sup>10</sup> Igualmente, seguimos activando la inteligencia colectiva de artistas, activistas y ciudadanos unidos con el único compromiso de devolverle la poesía a la acción política.

Con el recorrido De *La liebre de Alberto Durero al Conejo de Eduardo Kac*, demostramos el poder de hacerlo diferente a través de los paradigmas que nos han permitido comprender los modelos de cambio cultural que sustentan la innovación política en el siglo XXI.

---

10 La noción de espacio público suscrita por Stefan Krüeskemper, quien ha analizado el legado cultural del arte contemporáneo de Beuys, hace alusión al “lugar de la comunicación y la convivencia social” y contempla además del espacio urbano, la esfera digital, es decir, los nuevos medios de comunicación contemporáneos que tienen lugar en Internet, así como en medios modernos que aún hacen parte de la cotidianidad urbana como los periódicos y la radio. Es en este amplio espectro cultural y medial la democracia se desenvuelve y se activa. (Nota: Ana María Gómez, 2014).

## Referencias

Acaso, M. (2009). *La educación artística no son manualidades; nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid: Catarata.

Assman, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung and politische Identität in Frühen Hochkulturen*. Munchen: C.H. Beck.

Assman, J. (2004). *Religion und kulturelles Gedächtnis Zehn Studien*. Munchen: C.H. Beck.

Baltá, J. (noviembre 2014). Consultor y experto de la Comisión de cultura de CGLU Gobiernos Locales Unidos- Agenda 21 de cultura. (Proposal of the open working group for sustainable development goals- newa 21 Bogotá ciudad piloto.

Benjamin, W. (1989). *La obra del arte en la era de la reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Beuys, J. (1986). *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys*. Stuttgart: Urachhaus Verlag.

Bustos Gómez, M. (2013). *Nuevas tendencias de la Política Cultural en Bogotá*. Memorias de la CNPC. (p.118). [En prensa].

Castro Osorio, C., Rozo, M. (2014). *Balance Políticas Culturales Distritales 2004-2016*. [Documento elaborado en el marco del contrato No. 046]. Bogotá: Secretaría de Cultura Recreación y Deporte.

Cerón, J. (2014). El arte colombiano después del boom: los 10 nombres. *Revista Arcadia*, 109, pp. 14-18.

Cuesta, D.M., Herrera, A. (2016). *Historia General del Mundo*. (Vol. I., I Ed.). Madrid: Agencia Estatal- Boletín oficial del Estado Madrid.

De Mojica, S. (2002). *Constelaciones y Redes. Literatura y critica cultural en tiempos de turbulencia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Deleuze, G. (1987). Foucault. *Un nuevo archivista y Un nuevo cartógrafo*. Buenos Aires: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen Superviviente*. Juan Calatrava (Trad.), (II Ed.). Madrid: Abada Editores.

Gené, M. (2013). *Arte y Cultura Visual –Historia de la Comunicación Visual I y II en la Carrera de Diseño Gráfico*. [Seminario]. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (FADU/UBA).

Gómez Londoño, L. E. (2015). *Googlecracia, Gobierno, Campañas y ciudadanos digitales*. Bogotá: Editorial Ibáñez.

Gómez, A.M., Chirolla, G. (2012). *Cosmopolíticas del Arte Contemporáneo*. [proyecto de investigación estética]. La Naturaleza entra en el campo de la Política y se cambia su escala local y regional a una de carácter planetario: una cosmopolítica (Sterners y Latour).

Gómez-Londoño, A. M., (2014). Relatoría Académica de George Yudice, Jesús Martín Barbero, Lucina Jiménez, Stefan Krüskemper, Karin Stempel, Ramiro Osorio, Marta Bustos, Sergio De Zubiría, María Elisa Pinto y Juan Ricardo Aparicio. [entrevistas, transcripciones, traducciones, ensayos, notas aclaratorias y complementarias] *Segunda Cátedra de Nuevas Políticas Culturales (CNPC) para la renovación de políticas culturales de Bogotá 2016-2026*. Bogotá: Secretaria de Cultura Recreación y Deporte.

Gómez-Londoño, A. M., (s.f.). "Circuitos comerciales y culturales: De la Liebre de Alberto Durero al Conejo de Eduardo Kac". [Investigación, notas de trabajo]. *Archivo, etnografía y entrevistas en las Ferias Internacionales de arte 2014-2016*.

Gómez-Londoño, A. M., Camejo, A. M., Hernández, J. (2014). *Duelo colectivo en clave pacífica*. [Mención de honor]. II Convocatoria Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales de Memoria en el Marco del Conflicto Armado. Bogotá: Dirección de Museo del Centro Nacional de Memoria Histórica CNMH.

Hawkes, J. (2001). *The fourth pillar of sustainability: culture's Essentials Role in Public Planning*. Melbourne, Vic: Cultural Development Network.

Helfrecht, M.A, Josef, (2015). *Graphische Sammlung del museen der stadt Nüremberg*. Der neue Dürer-Saal. Die neue Dauerausstellung im Dürer-Haus zeigt Dürers malerisches Hauptwerk in historischen Kopien.

Jordi, P. (2014). *Culture and sustainable development: examples of institutional innovation and proposal of a new cultural policy profile*. EE.UU.: Comisión de cultura de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos (CGLU).

Kittler, F. (2013). *"The truth of the technological world: essays on the genealogy of presence"*. Erik Butler, Hans Ulrich Gumbrecht (Trds.). Stanford.

Koselleck, R. (1979). *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Fráncfort del Meno.

Krüskemper, S. (2014). *Citizen Art Days, Berlín "El paradigma de la Plástica Social: estrategias integradoras en el arte con compromiso social para pensar la cultura democrática en Bogotá"*. Cátedra de Nuevas Políticas Culturales CNPC. [En Prensa].

Latour, B. (1999). *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. París: La Découverte.

Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa.

Latour, B., Gagliardi, P. (dirs.). (2008). *Las Atmósferas de la Política. Diálogo sobre la Democracia*. Madrid: Editorial Complutense.

Leonard, L. (2007). "Sustaining Ecotopias: Identity, Activism and Place." (Ed.) *Utopias, Ecotopias and Green Communities: Exploring the Activism, Settlements and Living Patterns of Green Idealists*. (Advances in Ecopolitics, Vol. 1). Bingley: Emerald Group Publishing Limited.

Meyer-Bisch, P. (2013-2015). "Los derechos culturales en la gramática del desarrollo". *Comisión de Cultura de la asociación mundial de ciudades y Gobiernos Locales (CGLU)*. Nueva Agenda 21 de la Cultura (2013-2015).

Meyer-Bisch, P. (Ed.). (1998). *Les droits culturels. Projet de déclaration*. Paris / Fribourg, Unesco, / Editions universitaires.

Mignolo, W. D. (2011). *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Duke: University Press.

Millán de Benavides, C. (2001). *Epitome de la conquista del Nuevo Reino de Granada: la cosmogonía española del siglo XVI y el conocimiento por cuestionario*. Bogotá: Serie Colonia, Editorial de la Universidad Javeriana.

Millán de Benavides, C. (2016). *Antonio Herrera y su Historia General del Mundo*. - Boletín oficial del Estado Madrid. (Vol. I). Madrid: Imprenta Nacional de Agencia Estatal.

Nussbaum, M. C. (2010). *La crisis silenciosa. Sin Fines de Lucro. ¿Por qué la democracia necesita de las humanidades?* Madrid: Katz Ediciones.

OEI. (2008). *Metas 20-21, la educación que queremos para la generación de los bicentenarios*. (Conferencia Iberoamericana de Ministros). Madrid: SEGIB.

Poock, U. (s.f.). *Weiterbildungszentrum Fit für den Kunstmarkt "Management im Kunstmarkt"*. Berlín: Freie Universität Berlín.

Reichle, I. (2009). *Art in the Age of Technoscience, Genetic Engineering, Robotics and Artificial Live in contemporary Art*. Robert Zwijnenberg (preface). Gloria Custance (Trad.). New York: Springer Wein.

Roosegaarde, D., Visser, A. (2015). Tech hippe "Artist, businessman, professional deamer, innovatori and designer." *Holland Herald*, (sept.).

Scheel, C. (2013). *Innovative cities: in search of their disruptive characteristics*. (2013-2018).

Schmidt, W. (2003). *Alberto Durero als Unternehmer, Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg 1500*. 978-3-933701-05-3 (ISBN-13) 3-933701-05-8 (ISBN-10).

Schneede, U. M., Beuys, J. (1969). *Die Aktionen*. Frankfurt: Gerd Hatje (Ed.), (p.103).

Seiler, K. (1050). *Das Wirtschaftsleben der Stadt Nürnberg von 1050- 1950*. Erlangen.

Sen, A. K. (1999). *Development as Freedom*. Oxford: Oxford University Press; New York: Alfred Knopf.

Sen, A. K. (2000). *Freedom, Rationality, and Social Choice: The Arrow Lectures and Other essays*. Oxford: Oxford University Press.

Sen, A. K., Nussbaum, M. (1993). *The Quality of Life*. Oxford: Clarendon Press.

Stengers I. (2001). *La guerre des sciences aura-t-elle lieu?* Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, La Découverte.

Trux, E. M. (2003). *Überlegungen zum Feldhasen und anderen Tierstudien Dürers mit einer Datierungsdiskussion*. In: K.A. Schröder, M.L. Sternath: *Albrecht Dürer*. Hatje Cantz (Ed.), Ostfildern-Ruit.

Veit, L. (1960). *Handel und Wandel mit aller Welt. Aus Nürnberg's grosser Zeit*. München: Germanisches Museum kunst und Kulturgeschichte.

Warburg A. (2010). *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Versión en Español Atlas de Mnemosyne. Madrid: Ediciones Akal.

Warburg, A. (1932). *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlín: Teubner.

Warburg, A. (2010). *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlín: Teubner.

Widauer, H. (2003). "Feldhase". In: K. A. Schröder, M. L. Sternath: *Alberto Durero*. Hatje Cantz (Ed.). Ostfildern-Ruit. S. 268. ISBN 3-7757-1330-1.

Widauer, H. (2003). *Feldhase Albrecht Dürer*. Hatje Cantz (Ed.). Ostfildern-Ruit.

Zeit. (sept., 2015). *Weltkunst magazine Die letzte Muse*, p. 105.



# Los monumentos como artefactos de la memoria

Marta Bustos Gómez <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Profesora asociada Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Colombia. mlbustosg@udistrital.edu.co



Imagen 1. Pedestal de la escultura del poeta Julio Arboleda Pomo después del paro de 2021. Fuente: Fotografía realizada por Sandra Navia Burbano

En septiembre de 2017, un año después de la firma del Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera, por parte del gobierno nacional y delegados de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia y Ejercicio del Pueblo (FARC-EP),<sup>2</sup> el Grupo de Derechos Culturales: Derecho, Arte y Cultura del Departamento de Derecho Constitucional de la Universidad Externado de Colombia, liderado por la profesora e investigadora Yolanda Sierra,<sup>3</sup> convocó a profesores universitarios de artes, derecho, ciencias sociales y artistas al *Coloquio universitario “El monumento con las armas fundidas de las FARC-EP”* para conversar sobre el punto 3.1.7 del capítulo *Dejación de armas* que enuncia lacónicamente:

(...) las armas fundidas de las FARC-EP se destinarán para la construcción de tres monumentos: uno en la sede de las Naciones Unidas, otro en la República de Cuba y otro en territorio colombiano, en el lugar que determine la organización política surgida de la transformación de las FARC-EP, en acuerdo con el Gobierno Nacional. (Acuerdo, 2016)

Universidad Externado de Colombia | FACULTAD DE DERECHO | Departamento de Derecho Constitucional

**“El monumento con las armas fundidas de las FARC-EP”**

Coloquio Universitario

¿Quién, cómo, dónde debería ser / hacer / estar?

Participarán profesores universitarios de artes, derecho y ciencias sociales y artistas.

Las recomendaciones de los ponentes serán entregadas a los representantes de la Oficina del Alto Comisionado de Paz y de las FARC-EP.

Miércoles Septiembre 20 de 2017  
10:00 AM – 7:00 PM  
Auditorio A – Universidad Externado de Colombia  
Calle 12 No. 1-17 Este, Bogotá, Colombia

**Entrada Libre**  
Para consultar la lista completa de ponentes visite:  
[www.derechoarteycultura.uexternado.edu.co](http://www.derechoarteycultura.uexternado.edu.co)

Imagen 2. Afiche promocional Coloquio Universitario: El monumento con las armas fundidas de las FARC-EP Título. Fuente: Universidad Externado de Colombia. Facultad de Derecho

- 2 Acuerdo firmado el 26 de septiembre de 2016 en La Habana, Cuba.
- 3 Abogada, restauradora del Patrimonio Cultural Mueble y Doctora en Sociología vinculada al Departamento de Derecho Constitucional de la Universidad Externado de Colombia.

El Coloquio invitó a la conversación a partir de preguntar quién, cómo, dónde debería ser/hacer/estar dichos monumentos, con la idea de recoger propuestas que serían enviadas a los representantes de la Oficina del Alto Comisionado de Paz y de las FARC-EP14<sup>4</sup> y, así, aportar elementos para la gestión de esta iniciativa que quedó concretada allí, pero que no tenían una ruta clara para su implementación.

Participé en el Coloquio porque venía de trabajar en la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá en donde hice parte del equipo encargado de la gestión de dos esculturas conmemorativas —una en espacio público y otra en Palacio de Liévano de la Alcaldía Mayor— en homenaje al Nobel Gabriel García Márquez quien había fallecido en 2014 y de otras intervenciones de arte en espacio público que se gestionaron en el periodo 2012-2015 y con las cuales se buscó “... abonar el camino para la construcción de un Programa Intersectorial de Arte en Espacio Público” (Ruiz, 2016, p. 13) en Bogotá.

De esta experiencia, no del todo cercana a las complejidades que planteaban los tres monumentos con las armas fundidas de las FARC, se compartieron algunos retos, aprendizajes y dilemas, relacionados a la gestión que como funcionarios de una entidad estatal, a cargo de estas comandas, debimos considerar y enfrentar en nuestro intento de garantizar una proyección, construcción y apropiación de las piezas escultóricas conmemorativas. Es decir, el “detrás de cámaras” de estos procesos o la disposición de los hilos que los traman y que casi siempre terminan invisibilizados por los “solemnes” discursos que los ordenan y luego los presentan a los habitantes de la ciudad como una impronta en el paisaje estático y sin conflicto.

Entre los participantes del Coloquio se encontraban también los magistrados Danilo Rojas Betancourt,<sup>5</sup> del Consejo de Estado y Uldi Jiménez<sup>6</sup> del Tribunal Superior de Justicia y Paz, quienes en sus intervenciones, además de reflexionar sobre el propósito de lo

---

4 Según comunicado del Ministerio de Cultura en abril de 2018 el gobierno nacional encargó a la artista Doris Salcedo el monumento ubicado en Bogotá y mediante convocatoria pública seleccionó al artista Mario Opazo para realizar el monumento ubicado en el jardín de esculturas de la sede de la ONU en Nueva York. Sobre la gestión de la tercera no se tienen noticias aún. Ver: «<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Artista-Mario-Opazo-har%C3%A1-el-monumento-a-la-paz-que-se-instalar%C3%A1-en-la-sede-de-la-ONU-en-Nueva-York,-anunci%C3%B3-el-Presidente-S.aspx>» y «<https://www.elespectador.com/noticias/politica/los-enredos-del-segundo-monumento-la-paz-articulo-852603>»

5 Ha sido director de Derechos Humanos del Ministerio del Interior, Director del Departamento de Derecho Público de la Universidad Nacional. Relator, magistrado auxiliar y magistrado del Consejo de Estado, donde también fue presidente. En abril de 2018 asumió como magistrado de la Jurisdicción Especial para la Paz JEP.

6 Magistrada de la Sala de Conocimiento de Justicia y Paz del Tribunal Superior de Bogotá (2011-2017 y 2006-2011), autora del Modelo de protocolo latinoamericano de investigación de las muertes violentas de mujeres por razones de género (femicidio/feminicidio) en 2014.

expresado en el punto 3.1.7 mencionaron cerca de 11 sentencias<sup>7</sup> en las cuales se ordenó la construcción de monumentos alegóricos como uno de los componentes de la reparación integral de las víctimas del conflicto armado colombiano, la cual comprende, según la Ley 1448 de 2011, “... medidas de restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición, en sus dimensiones individual, colectiva, material, moral y simbólica” (Ley 1448 de 2011, art. 25).

En palabras de los magistrados estas órdenes se emitieron en el contexto de la reparación integral de víctimas de violaciones a los derechos humanos,<sup>8</sup> con el propósito de dignificar las víctimas, preservar la memoria de los hechos acaecidos y promover la no repetición de estos. De acuerdo a lo expresado en algunos expedientes de estos casos, el estamento judicial colombiano generó estas iniciativas como parte de la reparación inmaterial con la intención de, “mitigar el dolor, la aflicción y en general los sentimientos de desesperación, congoja, desasosiego, temor, zozobra, etc., que invaden a la víctima directa o indirecta de un daño antijurídico, individual o colectivo” (expediente 36.305, 2016).

En su conjunto las sentencias contemplan medidas de satisfacción, es decir, medidas que hacen parte de la dimensión individual y colectiva de la reparación, las cuales bajo la premisa de que el no reconocimiento de los hechos y de los daños ocasionados a las víctimas, promueve una cultura de impunidad y de olvido, buscan resarcir el dolor a través de la reconstrucción de la verdad, la difusión de la memoria histórica y restaurar la dignidad y la cotidianidad laceradas por la violencia.

En términos normativos, en Colombia en 2005, la Ley 975 para la reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, define las medidas de satisfacción y compensación moral como las acciones tendientes a restablecer la dignidad de la víctima y difundir la verdad sobre lo sucedido (art. 8). Posteriormente la Ley 1448 de 2011 especifica que las medidas de satisfacción serán aquellas acciones que proporcionan bienestar y contribuyen a mitigar el dolor de la víctima (art. 139) y señala entre otras la realización de actos conmemorativos; de reconocimientos públicos; de homenajes públicos y la construcción de monumentos públicos en perspectiva de reparación y reconciliación.

---

7 De acuerdo con Yolanda Sierra entre 2010 y 2020 los tribunales de Justicia y Paz dictaron setenta y tres sentencias que ordenan reparación integral de las víctimas e incluyen medidas inmateriales y simbólicas (Sierra, 2021, p. 92).

8 La Ley 1448 de 2011, uno de los instrumentos que integran el modelo nacional de Justicia-Transicional en Colombia, en su artículo 3 definió que serán consideradas víctimas aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1° de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno.

Estas medidas de satisfacción y la reparación simbólica propuestas en la Ley 1448, y posteriormente reglamentadas,<sup>9</sup> de acuerdo a Yolanda Sierra se distinguen de otras formas de reparación contenidas en las normas por el uso de símbolos y porque están instituidas a favor no sólo de las víctimas sino también de la comunidad en general (Sierra, 2021, p. 20). Es decir, buscan que mediante el uso de símbolos —monumentos, conmemoraciones, homenajes, entre otros— la sociedad en su conjunto comprenda los hechos victimizantes, asuma su responsabilidad y no vuelva a repetir esas situaciones. En palabras de Sierra, son acciones que “... al dirigirse a comunidad en general, tienen como fin cambiar o modificar esos patrones culturales existentes en esta, que han naturalizado o tolerado la discriminación y estigmatización contra aquellas poblaciones [...] en condición de marginalidad por prejuicios fuertemente arraigados en la sociedad.” (Sierra, 2021, p. 20).

En este escrito se propone, entonces, revisar algunas de las medidas mencionadas por los magistrados Rojas y Jiménez, en las cuales se ordenó la construcción de monumentos alegóricos como un componente de la reparación integral de las víctimas del conflicto armado colombiano, ello con el fin de explorar los dilemas que surgen en el cumplimiento de estas iniciativas y problematizar el papel del monumento como artefacto de nuestras memorias, a la luz de los debates contemporáneos sobre lo que formal y conceptualmente denominamos monumento.

Dado que las órdenes que se han expedido para erigir estos monumentos se encuentran enmarcadas en las múltiples y difusas violencias que han azotado a Colombia, se aborda, en primer lugar, una contextualización que permite entrever sus complejidades y las narrativas que se han consolidado alrededor de las violencias y conflictos que han permeado la vida de varias generaciones de colombianos. En segundo lugar, se presentan algunos fallos judiciales emitidos entre 2013 y 2017 que intentan dar respuesta a hechos acaecidos en diversas regiones del país y ordenan como medidas de satisfacción la construcción de monumentos en conmemoración y homenaje a las víctimas del conflicto armado colombiano. Posteriormente, se presentan algunas reflexiones sobre estos artefactos de memoria y, en particular, los dilemas que emergen de los actos judiciales expedidos con el propósito de “(...) asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas” (Ley de Víctimas y Restitución de Tierras - LVRT, artículo 14).

---

9 En diciembre de 2011 mediante Decreto 4800 en el capítulo V Medidas de Satisfacción se establece que “... la reparación simbólica comprende la realización de actos u obras de alcance o repercusión pública dirigidas a la construcción y recuperación de la memoria histórica, el reconocimiento de la dignidad de las víctimas y la reconstrucción del tejido social.” (art. 170) y el Decreto Único Reglamentario 1084 de 2015 que compila lo referente a determinación y ejecución de las medidas de satisfacción, y asistencia técnica a entidades territoriales en materia de medidas de satisfacción, señala que la “... reparación simbólica comprende la realización de actos u obras de alcance o repercusión pública dirigidas a la construcción y recuperación de la memoria histórica, el reconocimiento de la dignidad de las víctimas y la reconstrucción del tejido social (artículo 2.2.7.6.1).

## Las violencias en Colombia

Reflexionar sobre los monumentos realizados como componentes de la reparación integral de las víctimas del laberíntico conflicto armado colombiano en las primeras décadas del siglo XXI implica necesariamente otear algunos aspectos de éste.

El conflicto que oía relatar a mi madre cuando se refería a su infancia y juventud entre Anzoátegui, Santa Helena y Cajamarca, municipios del departamento del Tolima uno de los epicentros de la violencia bipartidista en los años cincuenta. El conflicto que trajo cientos de migrantes a la capital del país —como mis padres—, conflicto que aún permanece en la memoria y cuerpo de aquellos que sintieron el miedo, el azote del machete y el disparo en sus cuerpos o muy cerca de ellos. Conflicto que sentí en 1988 cuando a pocas cuadras de mi casa, a mis veinte años, vi arder el Palacio de Justicia con cientos de personas dentro, todo “para defender la democracia”.<sup>10</sup> Conflicto que sentimos tardíamente los ciudadanos en los años noventa cuando los carros bombas explotaban en centros comerciales, edificios institucionales, calles y parques.

Conflicto que algunas veces anunciaba la prensa con notas sobre las masacres y secuestros en el Magdalena medio, en el llamado Urabá antioqueño, en Guaviare, el Catatumbo, Caquetá y Putumayo, por mencionar sólo algunas zonas donde se ha encarnizado. Conflicto que ha significado el asesinato y el exilio de cientos de jueces y sus familiares y más recientemente la muerte de miles de jóvenes con los falsos positivos. Conflicto que deja en 2020, diez muertos y más de 70 heridos en la protesta social en Bogotá, así como 256 líderes sociales asesinados y 56 masacres registradas en el país.

Conflicto que entremezcla móviles políticos, económicos, sociales y culturales, que abarca diferentes momentos de la historia y se asienta sobre complejas alianzas y dinámicas sociales que han sido profusamente indagadas, representadas y narradas por académicos<sup>11</sup>, artistas, medios de comunicación, organizaciones sociales, colectivos de víctimas, testigos, investigadores judiciales y tomadores de decisión, entre muchos más, que hacen parte de lo que Calveiro denomina la lucha política que comprende la lucha por la “verdad” social, ya que “... seguirá habiendo relatos múltiples y encontrados, y prevalecerán aquellos que sean más acordes con las relaciones de poder actuantes en la sociedad...” (Calveiro, 2010, p. 2).

---

10 Respuesta del general Plazas Vega comandante de la Escuela de Caballería de Bogotá, ante medios de comunicación cuando se le preguntó qué hacía en el momento de la retoma del Palacio de Justicia. Vega fue declarado responsable mediato en primera instancia de la tortura y desaparición de dos de las 11 personas que salieron con vida del Palacio y que fueron llevadas a la Casa del Florero por miembros del ejército nacional.

11 Ver: Palacios (2003), Sánchez (2020), Pecaute (1997), Jimeno (1998), Medina (1990), Uribe (2015) entre otros.

En este caso se trae, por una parte, aspectos de una de las relatorías que produjo en 2015 la Comisión de Historia del Conflicto y sus Víctimas (en adelante CHCV)<sup>12</sup>, compuesta por doce expertos, quienes elaboraron —cada uno— un informe en relación a tres puntos definidos por la Mesa de Paz: orígenes y causas del conflicto, factores y condiciones que lo han perpetuado y efectos e impactos (Pizarro, 2015, p. 5). Por otra parte, se retoman aspectos del Informe General de Memoria y Conflicto (IGMH) que en el año 2012, el Centro Nacional de Memoria Histórica<sup>13</sup> (en adelante CNMH) entregó al país caracterizando varios periodos que dan cuenta de la transformación de las modalidades, dinámicas, actores, motivos y formas del conflicto armado colombiano enfatizando en las entradas en la violencia.

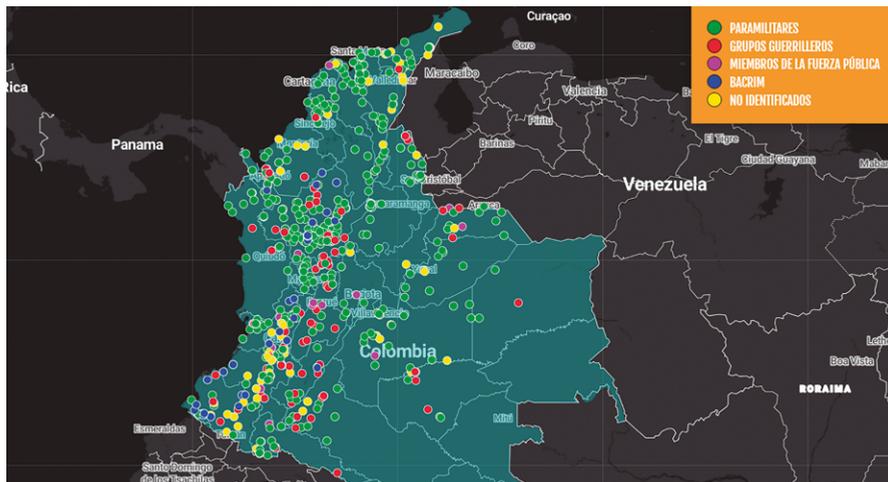


Imagen 3. Mapa de rutas de 730 masacres cometidas en medio del el conflicto armado colombiano. Fuente: Centro Nacional de Memoria Histórica y Verdad Abierta. <https://bit.ly/43PhxQ5>

En la relatoría de la CHCV se explica que la caracterización del conflicto armado vivido en Colombia ha sido objeto de amplio debate en el país, tanto en el plano jurídico como en el académico, y que no existe todavía un consenso mínimo al respecto. Comenta que algunos analistas utilizan la noción de “conflicto social armado”, para referirse a los enfrentamientos armados que ha habido desde los años cuarenta hasta hoy. Que otros usan el concepto de guerra civil, diferenciando dos oleadas: la de la Violencia (años cuarenta y cincuenta) y la guerra de contrainsurgencia que comienza en los años sesenta y se prolonga hasta hoy, la cual tiene a su turno dos momentos: uno, inicial en el cual las guerrillas fueron marginales y el actual, que comienza a fines de los años setenta. La definición escueta de guerra es también común, así como la caracterización de conflicto irregular (Pizarro, 2015, p. 48).

12 Creada por la Mesa de Paz en el marco del “Acuerdo general para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera”, suscrito el 26 de agosto de 2012 por el Gobierno Nacional y las FARC, e instalada en La Habana el 21 de agosto de 2014.

13 La Ley 1448 de 2011 creó el Centro Nacional de Memoria Histórica como entidad adscrita al Departamento Administrativo de la Presidencia de la República, con personería jurídica, patrimonio propio y autonomía administrativa y financiera.

Pese a la diversidad de términos, en la relatoría y los documentos de la Mesa de Paz, se acoge la noción de *conflicto armado interno* en tanto se trata de un conflicto prolongado, discontinuo y complejo, debido al número de actores involucrados y al carácter multidimensional y multifactorial, es decir, a la superposición y la articulación de conflictos de distinta naturaleza, a su enorme dispersión territorial y a la gran fragmentación de los propios grupos enfrentados. Un conflicto con enormes diferencias regionales y atroz, pues la población civil ha sido la que ha resultado más damnificada en la confrontación. Con raíces políticas, en la medida en que involucra proyectos de sociedad que los actores percibieron como antagónicos y, por tanto, fundados en una enemistad absoluta (Pizarro, 2015, p. 51). Se destaca también, en la relatoría de la CHCV que pese

... a las hondas diferencias de enfoque en los ensayos producidos por los analistas convocados, muchos coinciden en resaltar ciertas fallas geológicas<sup>14</sup> en la construcción de la nación colombiana que, en determinadas coyunturas y bajo diversas estrategias de distintos actores armados y políticos, han servido de sustrato para el desencadenamiento de hechos de violencia. Por ejemplo: la cuestión agraria, la debilidad institucional, la honda desigualdad de los ingresos, la tendencia al uso simultáneo de las armas y las urnas o la presencia precaria o, en algunas ocasiones, traumática del Estado en muchas regiones del territorio nacional. (Pizarro, 2015, p. 6).

De igual manera, el IGMH señala que el conflicto colombiano ha sido uno de los más prolongados y sangrientos de la historia contemporánea de América Latina que ha afectado principalmente a la población civil, ya que, entre el primero de enero de 1958 y el 31 de diciembre de 2012, murieron aproximadamente 220.000 personas (IGMH, 2012, p. 32). Un primer momento que se identifica en el Informe comprende la violencia partidista y el trasegar a la subversiva con la proliferación de las guerrillas campesinas como las FARC (1964) y el Ejército de Liberación Nacional ELN (1964); posteriormente entre 1982 y 1996 se marca un segundo periodo signado por la crisis del Estado ante la expansión de las guerrillas, el surgimiento de los grupos paramilitares y la irrupción y propagación del narcotráfico, que desestabiliza la gobernanza del país y produce una situación de zozobra e incertidumbre por el asesinato de funcionarios del Estado y el genocidio de los miembros de la Unión Patriótica (UP)<sup>15</sup>.

El IGMH caracteriza un tercer periodo en el cual se superpone el narcotráfico, la militarización encubierta bajo el manto de la lucha antinarcóticos y la lucha del estado contra el terrorismo<sup>16</sup> al tiempo que se expanden las guerrillas y los grupos paramilitares

14 Metáfora escogida por el autor para integrar bajo una denominación común los factores o causas del conflicto presentados en los ensayos.

15 Partido político que surge en 1985 como parte de una propuesta política legalmente constituida de varios grupos guerrilleros de la época, entre estos, el Movimiento de Autodefensa Obrera (ADO), dos frentes desmovilizados del ELN y las FARC en el marco del proceso de negociación realizado en la década del 80, entre el gobierno del presidente Belisario Betancur y el estado mayor de las FARC.

entre 1996 y 2005 y un cuarto momento entre 2005 y 2012 en el que se recrudece la ofensiva militar del Estado contra la guerrilla —que se debilita, pero que no desaparece— y fracasan las negociaciones políticas con los grupos paramilitares que permeados por el narcotráfico se reorganizan e intensifican su desafío al Estado (IGMH, 2012, pp. 31-109).

Ahora bien, como lo señala Jalin y Longoni (2004), no han sido solamente las ciencias sociales las que se han encargado de debatir el origen, modalidades y actores del conflicto, también “las expresiones artísticas, las instalaciones en el espacio público, los centros de conservación y acceso archivístico, entre otros, se han convertido en fuente de reconocimiento de las realidades sociales” (p. 5). En el caso colombiano, muestra de ello es la proliferación de acercamientos y ejercicios que buscan redundar en la construcción de memoria desde campos como las artes plásticas, la literatura, el cine y el teatro, entre otros, presentando miradas, a menudo antagónicas, del duelo, la pérdida y el dolor generado por este largo y casi interminable conflicto. Estas expresiones artísticas han entrado a jugar en las luchas por la memoria al proponer representaciones que reorganizan los sentidos sobre el conflicto colombiano. Así nos lo recuerda Alejandro Gamboa (2016) cuando señala, en su reflexión sobre el auge de prácticas artísticas que representan la guerra en Colombia, “... que el arte cumple un papel considerable en esta lucha, pues sus representaciones de las víctimas y de los sucesos establecen nuevos sentidos o, por el contrario, reproducen representaciones fijas [...] estereotipadas o lugares comunes sobre la guerra” (Gamboa, 2016, p. 16).

Un ejemplo de espacio expositivo, que reelabora a través de dispositivos estéticos testimonios y documentos históricos que narran lo ocurrido en el país, es la exposición *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, curada por Álvaro Medina en 1998 y presentada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), con la cual el curador activó la mirada sobre el conflicto, en tres períodos que de alguna forma concuerdan con los señalados en el informe de CNMH.

Al trabajo de Medina, que llega hasta el año 1998 cuando apenas empieza una nueva etapa que recrudece el conflicto y amalgama formas complejas de asociación mafiosa, le siguen otros que producen nuevos relatos, representaciones y memorias sobre lo que ocurre en el país y sobre un pasado que acecha, pues el fuego cruzado se mantiene inclemente. Se pueden mencionar entre otros, las siguientes curadurías y exposiciones: *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica* realizada en 1999 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Tiempos de Paz. Acuerdos en Colombia. 1902 - 1994* realizada en 2003 en el Museo Nacional, *Cal y canto* realizada en 2003 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Versión Libre* presentada en 2009 en la Galería Santa Fe, *Réquiem N.N.* realizada en 2009 en la Galería Casa Sextante de Bogotá, *Bocas de Ceniza* realizada en el 2011 en el Museo de Arte Moderno de Barranquilla, *Sudarios* realizada

---

16 De acuerdo a Renán Vega “... Tras el fin de la Guerra Fría, Estados Unidos, sin abandonar el anticomunismo —que reaparece en la figura del Socialismo del Siglo XXI en América Latina— construye nuevos enemigos, ubicuos y difusos, representados en el narcotraficante, el mafioso, el falsificador... que luego del 11 de septiembre desembocan en la figura del terrorista internacional...” (2014, p. 40). Figura que se intensifica en el lenguaje militar colombiano desde mediados de la década de los años noventa del siglo XX.

en el 2012 en el Museo de Antioquia y *Río Abajo* realizada en el 2010 en el Museo de Arte de la Universidad Nacional<sup>17</sup>. Igualmente, existen numerosos ejemplos en el campo literario, con un amplio acervo de literatura testimonial, crónica periodística, novelas de corte testimonial, descriptivo y/o literario y dramaturgia.<sup>18</sup>

Las referencias en diversos campos son considerables, como deja ver el trabajo del CNMH, mediante el cual se organizan y consolidan múltiples fuentes y bases de datos para elaborar una caracterización de 341<sup>19</sup> ejercicios realizados autónomamente por diversos actores de la sociedad que reconstruyen y representan las memorias de lo ocurrido en el marco del conflicto interno armado. Allí se registran experiencias musicales, performáticas, fotográficas, audiovisuales, plásticas, literarias, de la tradición oral, rituales, festivas, artesanales y gastronómicas, entre otras –que involucran a artistas, intelectuales y diversos sectores y movimientos de jóvenes, mujeres, campesinos y más recientemente, a las víctimas–, realizadas con la intención explícita en algunos casos de rechazar las expresiones de violencia y/o visualizar, discutir, demandar, presionar o proponer alternativas para el cese de las múltiples violencias.

Podríamos afirmar, por una parte, que esta proliferación de miradas da cuenta, de un complejo proceso que implica cada vez más a numerosos sectores de la sociedad y no sólo a las víctimas y/o combatientes y, por otra, que los abundantes registros gráficos, escritos y visuales dejan ver las tensiones y pugnas por las violencias que se incluyen, las temporalidades que se le dan al conflicto, las causas, efectos y consecuencias que este ha generado y por las relaciones de poder que conlleva las selecciones sobre lo que se ha querido recordar y, por supuesto, por las ausencias de aquello que se pretende olvidar.

## Las sentencias

La crudeza y el impacto de las múltiples violencias que han sido narradas, representadas y visualizadas por cada vez más sectores de la sociedad colombiana, las han padecido en carne propia los habitantes de las zonas rurales y las hemos percibido, la mayor parte de nuestras vidas, como una amenaza latente y permanente los habitantes de las zonas

---

17 Para un análisis de estas exposiciones y sobre la relación arte conflicto en Colombia. Ver: Dueñas (2014), Gamboa (2016), Rubiano (2017), Malagón (2010), Sierra (2014) entre otrxs.

18 *La Mala Hora* (1962) de García Márquez, *Siervo sin Tierra* (1954) o *El Cristo de Espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón, *Cenizas para el viento* (1950) de Hernando Téllez, *El Gran Burundú-Burundá ha muerto* (1966) de Jorge Zalamea, *Leopardos al sol* (1993) de Laura Restrepo, *El Crimen del siglo* (2006) de Miguel Torres, *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero, entre muchas más que se han producido en las últimas décadas. En el campo de la dramaturgia. Ver: *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*, donde se analizan cerca de 40 obras editadas e inéditas que han sido puestas en escena y que expresan el conflicto armado interno desde los años ochenta del siglo XX (Ministerio de Cultura, 2012).

19 Registros a febrero de 2019: «<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/areas-trabajo/construccion-de-la-memoria-historica/home-iniciativas-memoria>»

urbanizadas. Esas violencias multiformes y continuas han producido numerosos casos de ejecuciones extrajudiciales o ataques generalizados o sistemáticos contra la población civil, que han sido presentados a instancias judiciales con el propósito de buscar justicia y acceder a mecanismos de reparación.

En este contexto, para efectos de la reflexión que se intenta desarrollar, nos centramos en tres órdenes judiciales que los magistrados Danilo Rojas Betancourt y Uldi Jiménez —mencionadas en el Coloquio universitario El monumento con las armas fundidas de las FARC-EP—, las cuales estipulan medidas de “reparación simbólica” a las víctimas que incluyen la realización de homenajes, ceremonias y/o memoriales e invocan el monumento como un recurso material de la memoria para que hechos perpetrados por grupos guerri-

lleros, facciones del paramilitarismo y por acciones u omisiones de la Fuerza Pública o de instituciones oficiales ubicados entre mediados de la década de 1980 y los años 2000, “no se repitan jamás”. A continuación, se presentan los casos en que los jueces usan el recurso material del monumento alegórico o conmemorativo como punto de partida para la reflexión sobre los desafíos de estas iniciativas a la hora de cumplir una labor rememorativa y aportar en los procesos de construcción de la memoria.

### **Caso 1)**

En la ponencia del magistrado Gil Botero (2013) se estableció la responsabilidad del Estado por violación al deber de seguridad y protección a los habitantes del municipio de Yarumal<sup>20</sup> Antioquía, asesinados entre agosto y septiembre de 1993 a manos de un grupo de limpieza social denominado “Los Doce Apóstoles”, que conformaron ganaderos y comerciantes del norte de Antioquia, con la complicidad de integrantes de la Policía de este municipio. La sentencia ordenó a la Nación reparar a las víctimas por la violación de los derechos humanos y reparar a la familia de Ovidio Adolfo Ardila Elorza, joven de 19 años que trabajaba como latonero en un taller del municipio y que fue asesinado por ‘Los Doce Apóstoles’ el 29 de septiembre de 1993, “...toda vez que frente a crímenes de esta naturaleza, el remordimiento por la muerte pertenece a la memoria colectiva de la sociedad”. Como medida de reparación y para que hechos como esos no se repitan jamás,

dice la sentencia, se dictamina crear en el parque principal de esta población un “monumento alegórico a la vida” (2013). En consecuencia, en diciembre de 2014 la Policía Nacional y el Ministerio de Defensa inauguraron un monumento en el parque principal de Yarumal, Antioquia, y pidieron perdón a los familiares de las personas asesinadas.

### **Caso 2)**

20 Este municipio ubicado en la subregión norte del departamento de Antioquia ha cobrado importancia dentro del departamento pues su ubicación geográfica lo convierte en un corredor del narcotráfico. La Fundación Paz & Reconciliación señala en una nota web que en “Yarumal hay cerca de 46.000 habitantes, de los cuales 9.874 están registrados como víctimas del conflicto armado” El paramilitarismo nunca se fue de Yarumal consultado en diciembre de 2021. «<https://www.pares.com.co/post/el-paramilitarismo-nunca-se-fue-de-yarumal>»

En 2013 se ordenó al Ministerio de Defensa y al ejército nacional, la construcción de un monumento conmemorativo en el lugar donde fueron hallados los restos de Luis Fernando Lalinde Lalinde, estudiante de sociología, afiliado al Partido Comunista en Antioquia, quien fue secuestrado, torturado, asesinado y desaparecido por miembros de la compañía Contraguerrilla “Cóndor”, del Batallón de Infantería No. 22 “Batallón Ayacucho” con sede en Manizales (Caldas) militares en octubre 1984.<sup>21</sup> La sentencia señala que el monumento se erigirá “...como muestra de la firme voluntad estatal porque este tipo de actuaciones no vuelvan a repetirse” (Consejo de Estado, 2015, p. 19), adicionalmente, se ordenó a la Nación realizar un documental –de mínimo 20 minutos de duración–, en el que se hiciera una semblanza de Lalinde, “...reivindicando su buen nombre y dejando para la memoria de la sociedad los testimonios de lo que fueron sus realizaciones y proyecto de vida, truncado prematuramente por acciones inadmisibles en un Estado democrático de derecho.” (p. 19).

### Caso 3)

En la vereda Las Brisas y el corregimiento de Manpuján en los Montes de María –región con gran potencial agroindustrial y ganadero y ubicación clave para el tránsito de mercancías y personas del interior del país hacia la Costa Atlántica donde confluyen y se enfrentan múltiples actores sociales y armados–, fueron asesinadas doce personas y otras 1500 desplazadas<sup>22</sup> en el año 2000. Trece años después (2013) en cumplimiento de la sentencia del Tribunal Superior de Bogotá, que ordenó reparar simbólicamente a las víctimas, se exhortó a los integrantes del Bloque Héroes de los Montes de María de las Autodefensas<sup>23</sup> a la construcción de un monumento de recordación en el municipio de San Juan de Nepomuceno y al Ministerio de Cultura a la construcción de un museo de las víctimas.

Respecto a las órdenes de construcción de monumentos como medidas de satisfacción, el magistrado Danilo Rojas manifiesta que en su momento “...tomar estas decisiones implicó para el sistema judicial un avance frente a tesis formalistas que se fundamentaban en los principios de justicia rogada, de congruencia y de no *reformatio in prejudis...*”. Lo cual significa que un órgano judicial, ante una petición, debe dar, a cada una de las partes lo que corresponde o pertenece, emitir sentencias conforme a la reclamación y no ir más allá de las demandas de las partes.

Frente a posiciones formalistas del momento, señala Rojas, se superpuso la oficiosidad

---

21 Primer caso de desaparición forzada sobre el cual se pronunció la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en 1987.

22 Vereda del corregimiento de San Cayetano en el Municipio de San Juan Nepomuceno. Ver: «<https://tinyurl.com/2g9cjlys>»

23 Con este término se hace referencia a grupos armados particulares organizados y con estructuras similares a las de un ejército, que no hacen parte de manera formal de las fuerzas militares de un Estado. La revisión analítica realizada por el CNMH, titulada Paramilitarismo. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico, plantea que este “...tema ha sido objeto de una intensa discusión académica y política, especialmente alrededor de su definición, la relación que ha tenido con el Estado y sus responsabilidades en el marco del conflicto armado” (p. 11). Ver: «<https://tinyurl.com/2fchk523>»

y la decisión *ultra petita*, es decir, que los jueces garantizaron que se adoptarían de oficio medidas para el pleno goce de los derechos fundamentales, aunque no hubiesen sido invocadas por las partes y concedieron más de lo pedido por una de las partes. Según Rojas, posiblemente, este debate pierde peso ahora que hay un avance en la jurisprudencia respecto a las víctimas, lo que no ocurría hace un par de lustros, cuando “...las víctimas fueron ignoradas tras los discursos legitimadores de la guerra, fueron vagamente reconocidas bajo el rótulo genérico de la población civil o, peor aún, bajo el descriptor peyorativo de “daños colaterales” (IGMH, 2011, p. 14).

En cada uno de los casos descritos los jueces intentaron dar respuesta con sustento en la Resolución 607147 de 2005 de la ONU<sup>24</sup>, a sucesos ocurridos en distintos contextos en un período en el que el discurso oficial propuso mínimas referencias a las víctimas del conflicto y se enfocó más hacia los victimarios. Debe recordarse que sólo hasta 1997 aparecen las primeras menciones a las víctimas en el marco jurídico-político nacional<sup>25</sup>, pese a que desde los años ochenta las guerrillas, los grupos paramilitares, los actores del narcotráfico

y agentes del Estado generaron daños y pérdidas emocionales, físicas, psicológicas y financieras a los miembros de numerosas comunidades en el país dejando desolación, desarraigo e innumerables secuelas. Pues como expresa la cantadora Ceferina Banquez —en su bullerengue Salí de la montaña<sup>26</sup>— “no han tenido vida tranquilida ni de noche ni de día”.

## De los monumentos a las sentencias

En esta parte se explora la idea de monumento que propone el estamento jurídico en los casos mencionados y el uso de éste como artefacto de la memoria del conflicto armado colombiano, ya que si bien en las últimas décadas se han producido debates y profundos cambios en la idea tanto formal como conceptual de lo que denominamos monumento, cuando se revisan las sentencias y los documentos que dan cuenta del cumplimiento

24 Resolución que aprueba los principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos y de violaciones del derecho internacional humanitario, a interponer recursos y obtener reparaciones. La resolución describe en este marco, una amplia variedad de medios materiales y simbólicos de reparación a las víctimas que han servido de referencia para los gobiernos y tribunales nacionales, regionales e internacionales.

25 La Ley 387 de 1997 que adopta medidas para la prevención del desplazamiento forzado; la atención, protección, consolidación y estabilización socioeconómica de los desplazados internos por la violencia en la República de Colombia. La Ley 1190 de 2008 por medio de la cual el Congreso de la República de Colombia declara el 2008 como el año de la promoción de los derechos de las personas desplazadas por la violencia y la Ley 1448 de 2011 en la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno.

26 Ver: «<https://www.youtube.com/watch?v=MEHoR9X3iF8>»

de estas, se encuentra una noción convencional en la que se reitera, por una parte, el formato de “representaciones escultóricas propias de lenguajes plásticos del siglo XIX y, por otra, la noción que lo asocia a la memoria de una comunidad o a la intención de esta para recordarse a sí misma o hacer que otras generaciones recuerden personas, acontecimientos, sacrificios o creencias” (Choay, 1992, p. 70).

De acuerdo a Alois Rigel (1987), en su sentido más habitual, los monumentos se han relacionado con “obras realizadas con el fin específico de mantener hazañas o destinos, individuales o colectivos, siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras” (p. 23). En esta misma línea, el Ministerio de Cultura de Colombia (2015) refiriéndose a las esculturas conmemorativas que hacen parte del patrimonio nacional señala que son objetos:

...generalmente de gran formato, que representan momentos de la historia o la cultura, mediante los cuales se recuerdan personas, fechas o sucesos de importancia colectiva. Los temas principales de las esculturas conmemorativas ubicadas en espacio público son históricos y políticos, y representan a próceres, personajes políticos y asuntos religiosos. (p. 37)

Como vemos, pese a las distancias temporales y geográficas, las dos referencias citadas concuerdan en que el monumento es un testimonio que puede al mismo tiempo ratificar una cierta versión de la historia y rememorar algún aspecto del pasado.

Aunque Choay (1992), en *Alegoría del Patrimonio* aseguró que la función rememorativa del monumento (p. 72) se ha perdido debido, principalmente, al aumento del interés en el arte y a la difusión de memorias artificiales, los cuestionamientos recientes sobre los monumentos como dispositivos que marcan ideales, triunfos y relatos nacionales dan cuenta de que la función rememorativa está aún vigente y que la construcción de artefactos como estatuas, monolitos, obeliscos, efigies, altares, astas, entre otros, que pretenden que diferentes generaciones recuerden a personas, acontecimientos, sacrificios o creencias, no son cosas del pasado. La vigencia de su función testimonial se puede advertir en las imágenes de prensa que registran el colapso del monumento de Sadam Hussein en abril de 2003 como símbolo la caída de un régimen y testimonio de una versión de la historia donde el triunfo de la coalición internacional que invadió Irak, fue el relato principal que se divulgó a través de los medios de comunicación.

Por otra parte, la capacidad adjudicada al monumento de revivir aspectos del pasado tiene que ver con el hecho que se instalan en el paisaje como marcas —tanto simbólicas como materiales— que pueden participar en la construcción y activación de la memoria. Esta función, formulada desde conceptos modernistas y estatistas, sigue vigente, pero en un contexto diferente y más pluralizado que el del siglo XX y, por tanto, expuesta a las tensiones del presente e inscrita en los debates culturales y políticos que agencia asuntos del pasado y afectan situaciones de la vida actual. Algunas situaciones que expresan estas tensiones son, por ejemplo, la puesta en escena en la década de los noventa en Alemania de “artefactos” que subvirtieron la iconografía del monumento tradicional y dejaron entrever una metamorfosis del monumento heroico, auto-engrandecedor y



Imagen 4. Derribamiento de la estatua del dictador iraquí Saddam Hussein en la plaza al-Far-dous en Bagdad, Irak. Fuente: <https://bit.ly/3pgQIW1>

figurativo del siglo XIX, ampliamente analizado por James E. Young (1999) y denominado por este autor como contra-monumento cuando reúnen una serie de patrones y características, tanto formales como conceptuales.

Justamente, algunas de estas ideas son las que se movilizan en México con el *Antimonumenta* que cientos de mujeres construyeron<sup>27</sup> el 8 de marzo de 2019 como marca y como señal de la exigencia de justicia frente a los casos de feminicidios en México y la violencia de género, que lejos de parar continúa en aumento como lo reportan las cifras de 10 asesinatos de mujeres diarios<sup>28</sup>, y los artefactos que familiares, compañeros y amigos de las 43 normalistas asesinados en Ayotzinapa instalan por primera vez en 2015 y que se han replicado en distintas partes del país, como un reclamo al Estado mexicano por la impunidad y responsabilidad frente a miles de asesinatos y desapariciones.

---

27 Ver: «<https://vocesfeministas.mx/planton-y-la-antimonumenta-lucha-resistencia-y-constancia-denuncian-acoso/>» y «<https://www.sdpnoticias.com/nacional/antimonumenta-feminicidios-instalan-8m2019-marcha.html>»

28 Ver: «<https://www.eleconomista.com.mx/politica/Paro-nacional-de-mujeres-2020-quienes-participan-20200221-0068.html>»



Imagen 5. Antimonumentas ubicadas en cinco estados de México en demanda de los feminicidios. Fuente: <https://tinyurl.com/2jgvv7nb>

Estas acciones de protesta y reclamo frente a hechos de violencia, se materializan en unos artefactos que no aspiran a perpetuar un recuerdo sino alterar la percepción sobre hechos de violencia sistemática que parecieran arraigados e inamovibles en la sociedad mexicana. Tanto +43 como la *Antimonumenta* se erigen como una demanda permanente que exige justicia al Estado en el espacio público y en lugares de la ciudad considerados como hitos históricos, culturales y patrimoniales dentro de la configuración del estado de mexicano, el primero en la Avenida la Reforma, vía emblemática de la ciudad de México que en sus 12 kilómetros de longitud alberga “...monumentos esenciales de la capital de México como el Ángel de la Independencia (que a menudo es tomado como un símbolo de la ciudad) edificios prominentes, entre ellos la Torre Reforma, el más alto de la ciudad, así como otros de interés financiero y comercial”,<sup>29</sup> y el segundo en la avenida Juárez frente a un espacio de gran carga cultural y patrimonial como lo es el Palacio de Bellas Artes.

29 Ver: «<https://alcaldiacuauhtemoc.mx/nope/paseo-de-la-reforma/>» (Consultado en enero de 2022).

+43 quiere ser una llamada de atención a los transeúntes que cruzan cotidianamente la zona” (Ramírez en Fundación Heinrich Boll, 2020, p. 35) y la *Antimonumenta* plantea una respuesta y un recordatorio a las demandas de las mujeres, en pro de la no violencia de género en México, “...tratan de denunciar hechos y de exigir demandas concretas mediante un símbolo que busca afectar estética y éticamente a sus interlocutores haciéndolos pasar de la conmoción a la indignación compartida.” (2020).

Dan cuenta también de los intensos debates en los que se encuentra inscrito el monumento como materialidad del recuerdo y artefacto de la memoria, las controversias que llevan en 2005 al retiro de la estatua ecuestre de Franco situada en el centro de Madrid o las polémicas que emergen desde 2015 en los Estados Unidos sobre los monumentos confederados y los numerosos símbolos de la Guerra Civil que adornaban el paisaje y los edificios oficiales de muchos estados del sur, que para algunos se asocian al patriotismo de personajes ilustres y para otros representan alegorías a la esclavitud y la segregación. Así como también las discusiones en 2018 sobre el posible retiro del monumento de Cristóbal Colón en la ciudad de New York, donado a la ciudad por inmigrantes italoamericanos en 1892, debido a los reclamos de sectores que consideran que la figura del italiano era un “símbolo de odio” frente a los pueblos originarios<sup>30</sup> y el derribo de monumentos relacionados con el pasado esclavista en protestas contra el racismo, derivadas de la muerte de George Floyd en 2020 bajo el lema ‘Black Lives Matter’.

En Colombia, como se manifiesta en las definiciones del Ministerio de Cultura, los monumentos han estado fuertemente sustentados en el culto de los héroes y los mártires de la independencia, pues durante gran parte del siglo XIX, en mármol y bronce se proclamó a las generaciones venideras lo que desde el poder hegemónico se entendía como constitutivo del Estado-nación, emulando la oleada estatutaria que inundó las naciones europeas en este período. Es decir, casi todos los monumentos que habitan nuestros paisajes urbanos y locales fueron erigidos a partir de políticas estatales de conmemoración que se desplegaron durante los siglos XIX y XX en los centenarios de la independencia, para proyectar hechos históricos o una versión oficial de nuestro pasado y valores de contextos políticos, económicos y sociales que ahora se ponen en cuestión.

Así, lo testimonia la “destrucción”<sup>31</sup> de estatuas en el estallido social en Colombia entre 2019 y 2021 cuando numerosos monumentos, algunos declarados bienes muebles patrimoniales, fueron intervenidos o derribados. Para ilustrar estas tensiones basta señalar dos casos: En primer lugar, el desmonte en septiembre de 2020 y abril de 2021 de los monumentos de Sebastián de Belalcázar ubicados en Popayán y Cali respectivamente y

---

30 Polémica que fue tramitada con la incorporación de elementos informativos que explican al público lo que representa para la historia de Estados Unidos y con la instalación de otro monumento que reconoce a los pueblos indígenas originarios.

31 La prensa y varios sectores sociales se refirieron a estos actos como vandálicos obviando las dimensiones simbólicas que estos poseen.



Imagen 6. Escultura del poeta, militar y político conservador colombiano Julio Arboleda Pombo después del paro de 2021. Fuente: Fotografía realizada por Marta Bustos

el de Gonzalo Jiménez de Quesada<sup>32</sup> por parte de la comunidad indígena Misak Misak o Guambiana, como un acto de protesta contra la colonización y la represión española. Para los Misak, fue una especie de juicio histórico, pues según declararon para la prensa “...consideran que la historia nacional y la memoria oficial a la que tributan estos monumentos de los conquistadores no reivindican su historia de lucha y resistencia, sino que

32 El monumento Gonzalo Jiménez de Quesada fue elaborado por el escultor español Juan de Ávalos e implantado en 1960 en el centro histórico de Bogotá, primero frente a la iglesia de Nuestra Señora de la Aguas en la avenida que lleva su nombre, posteriormente, con motivo de los 430 años de la fundación de la ciudad, fue ubicada en la misma avenida entre carreras octava y novena y, en 1988 fue trasladada a la Plazoleta del Rosario.



Imagen 7. Foto de Sebastián de Belalcázar ubicado en 1930 en lo alto del morro de Tulcán sitio de enterramiento de los indígenas pubenses. Fuente: <https://tinyurl.com/2qaorhx2>



Imagen 8. El monumento a Sebastián de Belalcázar de Cali fue elaborada en España por el escultor Victorio Macho e instalado en un mirador sobre la ciudad en 1937. Fuente: <https://bit.ly/3NDRhT8>

glorifican el asesinato de miles de sus antecesores”<sup>33</sup>. En otras palabras, la implantación de estas imágenes en el espacio público, para esta comunidad indígena, fue una validación de lógicas que han suscitado y perpetuado la exclusión de los pueblos indígenas y las condiciones de marginalidad históricas en las que han vivido.

En segundo lugar, el *Monumento a los Héroes* que fue el centro de fuertes polémicas entre los gobiernos Nacional y Distrital a finales de 2021 por el destino que tendría. Este monumento<sup>34</sup> que fue instalado en los años 70 en Bogotá en la Autopista Norte con Calle 80, después de su itinerancia por el Parque de la Independencia (calles 26 y 27, entre carreras 5 y 7) y el vivero del Estadio El Campín (Cadavid, 1999, p. 19), se pensó para honrar la memoria del personal de las Fuerzas Militares muertos en acción y para ser la sede de la Academia de Historia y el Museo de las Glorias Civiles y Militares de Colombia. Sin embargo, este proyecto nunca se cumplió en su totalidad. La ciudad recibió una torre en piedra, en la que se inscribieron datos de las batallas libradas por el ejército independentista en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia, con 6 pisos y terraza inacabados, coronada con una escultura ecuestre de Simón Bolívar elaborada por el escultor francés Emmanuel Frémiet, que durante décadas se mantuvo solitario y abandonado.

En 2018 el Gobierno Distrital planteó su traslado, porque por allí se proyectaba una estación de la primera línea del metro. En una nota web del gobierno de turno, se anunciaba que “tras un análisis que consideró seis criterios de evaluación (experiencia del usuario, urbano paisajístico, proceso constructivo, operación a futuro, componente financiero y riesgos), las entidades concluyeron que la opción del traslado era la mejor para salvaguardar el monumento y facilitar que sea visitado y disfrutado por más ciudadanos”<sup>35</sup>. Sin embargo, durante el paro nacional de 2021, el *Monumento a los Héroes* fue resemantizado de abril a junio por los jóvenes manifestantes quienes lo convirtieron en punto de encuentro e ícono de las protestas ciudadanas. En septiembre fue demolido y la alcaldesa Claudia López emitió un comunicado donde lacónicamente aclaró que “... el monumento en sí no era considerado patrimonio y que la que será reubicada es la estatua del Bolívar Ecuestre que estaba allí. Su nuevo destino será el Jardín de las Hortensias, en el parque de la Independencia, también en el norte de la ciudad”<sup>36</sup>.

Lo que reflejan, entonces, estas situaciones es la obsolescencia del monumento y que, si bien hacen públicas diversas interpretaciones del pasado, estos no se cristalizan para siempre, sino que son apropiados, resignificados y disputados en diversas circunstancias y escenarios políticos por los actores sociales. de tal forma que, retomando las palabras

---

33 Ver: «<https://www.elespectador.com/bogota/razones-por-las-que-indigenas-tumbaron-la-estatua-de-gonzalo-jimenez-de-quesada-article/>» (Consultado en noviembre de 2021).

34 Declarado Bien Mueble de Interés Cultural del ámbito Distrital, mediante la Resolución 0035 de enero 13 de 2006, expedida por la Secretaría Distrital de Planeación y Bien de Interés Cultural del ámbito Nacional por la Resolución 0395 de marzo 22 de 2006, expedida por el Ministerio de Cultura.

35 Ver: «<https://bogota.gov.co/mi-ciudad/movilidad/monumento-los-heroes-en-bogota>» (consultado en enero de 2021).

36 Ver: «<https://www.portafolio.co/economia/infraestructura/monumento-a-los-heroes-empezo-demolicion-del-lugar-556594>» (consultado en noviembre de 2021).

de Castillejo (2009) muestran los clivajes y fisuras de la historia oficial. En este complejo marco, en el que se yuxtaponen nociones y funciones clásicas asociadas al monumento e irrupciones y temporalidades diversas que desestabilizan sus contenidos y narrativas, se inscribe la lectura sobre los monumentos alegóricos y conmemorativos propuestos en las órdenes judiciales emitidas por los jueces colombianos.

A partir de lo expuesto, en primer lugar, es importante señalar que las órdenes judiciales presentadas buscaron enfatizar en la idea de testimonio y en la función conmemorativa del monumento. Retomando la idea acuñada por Françoise Choay (1993) respecto al monumento como "(...) una creación deliberada (*gewollte*), conmemorativa (del latín *monumentum*, derivado a su vez de *monere* –advertir, recordar–), directamente relacionada con la memoria" (pp. 12-18), se puede observar que los jueces asumen esta función de recordar y advertir sobre hechos pasados como algo inherente a la figura del monumento, como un axioma, como una certeza o *a priori*.

La forma como se menciona el término en las sentencias deja entrever que el monumento se asume como depósito de significaciones ya listas y disponibles y como algo pleno de sentido en un horizonte trascendental, que no se discute ni se pone en duda, independientemente de su solución formal y de cualquier tipo de interacción o mediación con las comunidades que serán reparadas a través de estas medidas de satisfacción y con aquellas que son obligadas a cumplirlas. Pareciera ser que la estrategia simbólica del monumento conmemorativo y alegórico "...usada en aras de la consolidación de las identidades nacionales en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX" (Venegas, 2017, p. 15) pervive en nuestro presente, ahora en la perspectiva de la reparación y reconciliación.

En los casos reseñados los monumentos aparecen como una orden que exhorta a los responsables a construirlos y como expresa el magistrado Danilo Rojas, "su oficiosidad implica una ausencia de diálogo con las víctimas o las comunidades que representan, con las consecuencias de ello sobre la orden misma" (2017). En otras palabras, la construcción del monumento es una decisión que no viene precedida de un consenso con las comunidades, lo cual lo convierte en un acto impositivo que debe ser asumido por quien es acusado y hallado responsable y por quienes se pretende beneficiar o restaurar.

En las sentencias –quizás porque no es de su fuero– no se prevén aspectos relativos a la gestión o el conjunto de operaciones requeridas para darles cumplimiento, lo cual incluye, entre otros aspectos, el diseño, la implantación, el mantenimiento, la selección del lugar y los actos de entrega a la comunidad, los cuales son claves a la hora de conjugar ese poder evocador del pasado (localizado y seleccionado) que se le atribuye al monumento como artefacto de la memoria. En este orden de ideas, los monumentos mencionados en los casos expuestos al no ser consensuados tienden a reiterar, en muchas ocasiones, aquellas representaciones escultóricas propias de lenguajes plásticos del siglo XIX que tan incrustadas están en las instituciones oficiales, o bien terminan siendo una impronta autoritaria en el paisaje en el que se inscriben, generando conflictos derivados de los pocos o muy bajos grados de aceptación o, en últimas, siendo olvidadas, pues no logran ser apropiadas para las colectividades que habitan los territorios donde se instalan.

Un ejemplo de este tipo de situaciones, es la escultura *Fuente de vida* ubicada en el parque central de Yarumal (caso N° 1) que siete años después de ser instalada y entregada a la comunidad —con un acto protocolar donde primó la presencia institucional de la policía, la alcaldía y la iglesia— se encuentra abandonada, desatendida y deteriorada por el paso del tiempo, por la falta de mantenimiento y al parecer por acciones contra de esta. El secretario de gobierno del municipio, en nota de prensa digital del año 2021,<sup>37</sup> argumenta que “...después de que el monumento se entregó a la comunidad, la figura alegórica quedó envuelta por una indiferencia que la despojó de su significado e, incluso, la ha convertido en objeto de burlas. Dicen que es la miona, porque ahí hay una fuente.



Imágenes 9 y 10. Escultura *Fuente de Vida* instalada en el municipio Yarumal, Antioquia.  
Fuente: <https://tinyurl.com/2pama2x5>

Por su parte, en la misma nota, Aura Rosa Hernández, integrante del Comité de Desplazados del Norte de Antioquia (Codesna) y a lideresa de víctimas de Yarumal, afirma:

...existen tres factores que hoy dificultan que este monumento sea un lugar de memoria histórica para el municipio: el primero es que la obra no fue socializada con las organizaciones de víctimas de Yarumal ni antes ni después de que se instalará. El segundo, es que su creación no fue concertada con las víctimas, por lo que su representación simbólica no recoge el sentir de los

37 Ver: «<https://hacemosmemoria.org/2021/11/17/a-pedazos-se-cae-el-monumento-a-victimas-de-los-doce-apostoles-en-yarumal/>»



Imagen 11. Olga Ines Arango escultora de la obra Fuente de Vida. Fuente: <https://bit.ly/3XlaVXo>



Imagen 12. Acto del consejo de estado y policía nacional piden perdón por el crímenes de los 12 Apóstoles. Fuente: <https://bit.ly/42UYrH7>

sobrevivientes y familiares de quienes fueron asesinados o desaparecidos por este grupo paramilitar. Y el tercero, es el hecho de que la policía fuera el organismo que la colocó pues, esto provocó indiferencia e incomodidad.

Sobre este último aspecto concuerda Olga Inés Arango,<sup>38</sup> la autora de la obra, quien recuerda con tristeza y desolación la instalación de su obra.

Yo llegué allá con la ilusión de que la obra iba a impactar por lo que era. Pero la gente se dio cuenta de que el evento era de la Policía Nacional y comenzó a actuar de una manera muy desinteresada, más con rabia que con satisfacción, no le ponían atención. Así que, para mí, dejar la obra fue muy triste, fue un velorio, porque pensé que ese no iba a ser el punto en donde la pudieran valorar.

Ahora bien, es importante reconocer que a la hora de intentar evitar que estas medidas de satisfacción se conviertan en un ejercicio mnemotécnico más que adorne el paisaje, son cruciales las recomendaciones que en algunas sentencias se expresan sobre la necesidad de asesoría técnica del CNMH; de acudir a artistas y materias primas de la región o que se acompañen estas medidas con el principio de voluntariedad, lo cual implicó, por ejemplo en la sentencias del caso N° 3, "...que si la madre y los hermanos de Luis Fernando Lalinde lo convienen, se adopten las medidas conducentes a la construcción del monumento conmemorativo" (Expediente 19.939, 2013).

Siguiendo con el argumento de la ausencia de diálogo con las víctimas o las comunidades que representan, otro punto a señalar es que la forma como se resuelven estas iniciativas: bustos, placas, escultura alegórica, estatua, memorial, lugar de memoria, entre otros, implica pensar no sólo en que esta ofrezca una representación estética de un hecho o una persona, sino que su trasfondo político, social e histórico se construya en escenarios en los que participan todos los agentes sociales que están y se verán involucrados, dado que lo que busca la reparación simbólica es dirigirse a la comunidad en general e intentar transformar situaciones que perpetúan las violencias. Es decir, que como bien lo señala Steve Stern "lo que está en juego es una lucha por forjar un nuevo sentido común, un nuevo imperativo moral a partir de una experiencia devastadora." (Stern, 2014, p. 69).

En este punto es clave volver al caso de Yarumal (N° 1) para vislumbrar los escollos que se presentan a la hora de dar cumplimiento a las sentencias que incluyen los monumentos alegóricos como uno de los componentes de las reparaciones integrales de las víctimas del conflicto armado colombiano. En el caso de Yarumal el Consejo de Estado en la sentencia del 13 de junio de 2013 ordena "...crear en el parque principal de esta población un monumento alegórico a la vida", y para dar cumplimiento la Policía Nacional, convoca un concurso público para diseñar y construir el monumento: una mujer que representa los valores de la madre como fuente de vida.

---

38 Escultora con amplia trayectoria en la elaboración de obras de arte en espacio público, docente del Instituto Tecnológico Metropolitano y miembro de la organización cívico-política de mujeres Unión de Ciudadanas de Colombia U.C.C.

En este apartado se destacan varios aspectos, en primer lugar que la sentencia indica que la construcción del monumento será en el parque principal de Yarumal, espacio que se construyó en 1938 y ha sido en referente del municipio, a tal punto que en el año 2006 se suscitó un debate entre la comunidad y el alcalde del momento quien presentó un proyecto de mejoramiento, que consistía en demoler el parque y construir uno nuevo<sup>39</sup>. Es decir, el parque como espacio público era ya un lugar de luchas simbólicas, al que se le suma una más con la ubicación de un nuevo elemento, el monumento alegórico a la vida.

En segundo lugar, la Policía convoca el concurso para diseñar y construir el monumento, con una orientación temática específica. Aspecto conflictivo en varios sentidos. Por un lado, porque propone de antemano un simbolismo, la figura de la mujer como una alegoría de vida por su papel de madre, asumiendo como universales y dadas unas representaciones sociales de género, unos valores e ideales y quizás reforzando o fijando algunos estereotipos sobre la mujer. Si bien no hay espacio para adentrarse en una reflexión que ahonde lo conflictivo de esta postura vale la pena destacar que a pesar que en las últimas décadas la función de la mujer ya no se reduce al desempeño de los roles tradicionales (madre, esposa y ama de casa), las creencias colectivas continúan ubicando a la maternidad como la esencia de la mujer y la maternidad como un modelo ideal de la femineidad que se asocia al binomio mujer-madre, obliterando la construcción discursiva e histórica de esta institución social.

Por otro lado, sospechamos que el simbolismo propuesto modela desde una perspectiva en particular el ejercicio de memoria colectiva que quiere promover la sentencia. Si bien es cierto que la sentencia ya postula una orientación al señalar que debe ser “un monumento alegórico a la vida” el que se construya como un acto de compunción, la convocatoria al postular que la mujer encarna los valores de la madre como fuente de vida, constriñe aún más el ejercicio de memoria colectiva que se pretende impulsar.

La escultora Olga Inés Posada ganadora del concurso compartió con los presentes en el acto de inauguración, algunos de los elementos que componen la obra “...la mujer como fuente de vida, con su vientre siempre dispuesto a la procreación, a dar vida. La antorcha, que representa el fuego que purifica, regenera y protege. La pirámide, símbolo solar, representa la vida en sí misma. El agua, la vida surge y se forma dentro del agua, éste también es un elemento renovador y purificador, agua que fluye de la fuente arrastrando todo lo malo, refrescando y reverdeciendo. El aro, significa romper horizontes, renacer levantar el vuelo dejar atrás un pasado doloroso para empezar un presente renovador”<sup>40</sup>.

Años después, en la nota de prensa que reseña el deterioro y la insatisfacción que genera la obra entre algunos habitantes del municipio, la artista al mismo tiempo que admite que “...la iconografía de la obra no fue discutida ni socializada previamente con las víctimas del municipio, porque el proceso de creación respondió a una convocatoria

39 Ver: «<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1910751>» (Consultado en diciembre de 2021).

40 Ver: «<https://www.facebook.com/olgainesarangoposadaescultora/>» (Consultado en diciembre de 2021).

en la que la misma policía dispuso los parámetros a los que debía responder la creación artística y eligió el proyecto que presentó<sup>41</sup>; amplía la explicación indicando que en la escultura:

El vientre abierto es la constancia de que en la mujer hay un nacimiento y por eso allí hay una fuente de agua, que simboliza la vida, además el agua limpia y sana; atrás de la mujer hay una estrella, es la luz que podía tener el pueblo para renovarse de nuevo; también hay fuego (en una antorcha que lleva la mujer en su mano derecha), porque de las cenizas empiezan a crecer otras ilusiones, a renovar todo; y hay un círculo (que rodea la escultura), insinuando que la mujer está rompiendo horizontes, está comenzando una nueva vida.



Imagen 13. El vientre abierto, símbolo de nacimiento en la escultura Fuente de vida.  
Fuente: <https://bit.ly/42TMGRI>

Si el propósito de la sentencia era aportar elementos para que los habitantes de Yarumal en su conjunto —y los colombianos en general?— comprendieran los hechos victimizantes que se vivieron en el año 1993, asumieran su responsabilidad y no los volvieran a repetir, queda en el aire la pregunta, cuáles elementos se convocan para este propósito y cómo el proceso que se llevó a cabo para la creación e instalación de la escultura *Fuente de vida*, los concita. Cómo construir nuevos sentidos sobre lo acontecido a través

41 Nota de prensa digital de noviembre de 2021, disponible en «<https://hacemosmemoria.org/2021/11/17/a-pedazos-se-cae-el-monumento-a-victimas-de-los-doce-apostoles-en-yarumal/>» (Consultada en diciembre de 2021).

de esta operación, donde la comunidad, los familiares de la víctima y la población en general del municipio se asume como un receptor pasivo de un símbolo que otros (la institución judicial, la policía y la artista) le están ofreciendo. Si bien los jueces, la policía y los artistas son también agentes de este conflicto y ellos como todos los colombianos —en menor o mayor medida— contribuimos a fijar cómo y con qué contenidos se hará la construcción del relato histórico del conflicto armado de nuestro país, y a establecer qué lugar nos corresponde a cada uno en él (las Fuerzas Armadas, la policía, los partidos políticos tradicionales, la izquierda, las organizaciones armadas, los intelectuales, los comerciantes, empresarios y la ciudadanía en general) (Calveiro, 2010), en el marco de la justicia transicional y de lo pretendido con las medidas de satisfacción en surgen preguntas sobre el papel de los ganaderos y comerciantes del Norte de Antioquia que hicieron parte de los grupos de limpieza social y de las víctimas y sus familiares en estos procesos.

En este punto, resulta necesario reconocer que no todas las iniciativas registradas parecen ser una representación formal vaciada de significado para los habitantes de las zonas donde se ubican los monumentos. En el caso del cumplimiento de uno de los exhortos de la Sentencia por la masacre de Mampuján y Las Brisas (caso N° 4) se construyó el monumento en el parque en el parque Olaya Herrera del municipio de San Juan Nepomuceno, Bolívar, propuesto por la comunidad con el que esta población estigmatizada y victimizada por grupos paramilitares buscó recobrar su voz silenciada y así dignificar y restaurar su identidad como campesinos portadores de una rica cultura. El monumento representa un campesino con sombrero vueltiao, mochila de fique, abarcas tres puntadas y calabazo en un mulo cargado con ñame. Éste, según explican los habitantes de la zona, aporta a su reposicionamiento subjetivo y es a la vez un símbolo de perdón —más no de olvido— mediante el cual tramitaron una parte del proceso de reconciliación al revalorar las prácticas cotidianas, saberes y costumbres que fueron rotas y negadas por los actores de la guerra al estigmatizar a los habitantes de la zona como auxiliares de los grupos guerrilleros.

Hubo en este caso un proceso de negociación sobre la materialización del monumento que dio como resultado la escultura del campesino cargado de alimentos y elementos representativos de la cultura de la región acompañada de una placa con los nombres de las doce personas asesinadas en Las Brisas (vereda de San Juan), junto con el nombre y una frase propuesta por el comandante paramilitar juzgado que dice: “Eterna la memoria, sagrada la vida, divino el perdón”. Sin embargo, en este caso también resuenan preguntas sobre si, ¿será suficiente el monumento con la placa donde se ubican nombres de las personas asesinadas y el texto del perpetrador para comprender la magnitud y dimensión de lo allí sucedido? o, por el contrario, ¿este elemento ayuda a obturar el pasado al invisibilizar las estructuras sobre las cuales se generó el conflicto y que aún siguen presentes en la zona?

Finalmente, en lo que se refiere a la forma como se resuelven estas iniciativas, se destaca que las sentencias que dictaminan la construcción de objetos materiales, físicos, palpables y visibles, abrieron también la posibilidad del uso de soportes diversos que, amplían el intercambio de relatos y la rememoración de vivencias que atañen a un colectivo. Ejemplos de ello, son el documental *Operación Cirirí. Persistente, insistente e incómoda*,



Imagen 14. Monumento en la plaza Olaya Herrera de San Juan Nepomuceno.  
Fuente: <https://tinyurl.com/2nqpr3m>

pieza audiovisual que reconstruye, a través de testimonios, la historia de vida de Luis Fernando Lalinde, los hechos de su desaparición y muerte, así como los aportes de su madre al trabajo por la defensa de los derechos humanos en Colombia, quien realizó una ardua labor investigativa y archivística durante más de 30 años en torno al caso de desaparición forzada y homicidio de su hijo y constituyó un archivo muy completo de la primera ejecución extrajudicial por la que la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de la OEA responsabilizó al Estado colombiano.

Como se observa, la resolución formal de estos artefactos de memoria se ha ido complejizando en tanto se incorporan experiencias y reflexiones que nos revelan que —en el marco del conflicto armado colombiano— el poder simbólico, el sentido y fin de los monumentos tiene que ver con el objeto mismo, es decir, con su concreción material, pero también y, tal vez mucho más, con los procedimientos y las formas cómo surge la iniciativa y cómo se tramita. Dicho de otra manera, que el objeto “monumento” puede significar, pero que su potencial no está en él mismo, sino en los procesos y las relaciones que le preceden y que se generan con su aparición en un determinado entorno.

Este es el nudo gordiano de los monumentos: pueden ser artefactos de la memoria del conflicto armado colombiano, pero al imponerse con fuerza de ley se olvida que una parte fundamental de la construcción de su sentido tiene que ver con el cómo se resuelven. Es decir, cómo se concretan y gestionan para intentar que no se cosifique la

memoria y para que prevalezca lo que Rita Sagato llama el proyecto de los vínculos<sup>42</sup> y que yo pongo a jugar aquí como las formas de hacer (los cómo) que generan un tejido de relaciones, que piensa y se preocupa por las interacciones y conexiones que surgen o se pueden propiciar con estos objetos que se implantan en las calles, parques o espacios públicos de los lugares que han sido marcados por actos violentos. En palabras de Segato: “...se trata definitivamente de otra manera de hacer política, una política de los vínculos, una gestión vincular, de cercanías, y no de distancias protocolares y de abstracción burocrática.” (2009, p. 10).

## A manera de cierre

En esta reflexión sobre las sentencias que ordenan erigir un monumento como parte de uno de los componentes de la reparación integral de las víctimas, se ha resaltado en primer lugar la complejidad del contexto donde han surgido y la heterogeneidad de las situaciones en las que se configuran. Parafraseando a Calveiro podemos decir que los relatos sobre el conflicto y las violencias en Colombia son múltiples porque las experiencias también lo son y porque la legitimidad que se le asigna a cada construcción de nuestro pasado no deriva de las “pruebas objetivas” sino de su capacidad para construir un consenso en torno a lo que los hechos significaron en el pasado y a su proyección para el momento presente (2010).

Así, hemos planteado que pensar sobre, el devenir del monumento como artefacto de la memoria y sobre sus posibilidades de contribuir a generar estrategias que integren a las víctimas como individuos, como sujetos colectivos y al conglomerado social en general en propósitos de cambio y transformación para la no repetición de un conflicto que sigue vivo, recreándose nefando y sigiloso; es importante en tanto no niega el trabajo y las apuestas del estamento judicial con estas órdenes, sino que lo continúa al aportar reflexiones que quizás abren el espacio a otras miradas posibles.

Para la escritura de esta reflexión partí de la inquietud que me generó la presentación de los magistrados en el evento de la Universidad del Externado en 2017, al reconocer que algunos de los monumentos alegóricos ordenados en las sentencias de los jueces los conocía de primera mano y otros por referencias de prensa, aunque desconocía su papel como artefactos de la memoria del conflicto en Colombia y su procedencia judicial.

Dado que no es inusual que como habitantes regulares de la ciudad transitemos impasibles frente a bustos, hermas, columnas, fuentes, pirámides, placas, coronas, obeliscos, monumentos y obras de arte que fueron ubicados en los espacios públicos como una impronta jerárquica en distintos momentos históricos —como de hecho lo fueron las esculturas conmemorativas en homenaje al nobel colombiano que surgieron en el seno del Concejo de Bogotá como una orden<sup>43</sup> que desde la SCR D se debía gestionar— y que tampoco es inusual el empleo de discursos en ámbitos académicos, institucionales y sociales, que tienden a mitificar el monumento y a olvidar su obsolescencia como recurso

42 Ver: «<https://losmuros.org/771/rita-segato-el-proyecto-de-las-cosas-y-el-mundo-de-los-vinculos/>»

43 Corporación cuyas funciones principales son realizar la gestión normativa y ejercer el control político sobre las autoridades distritales.

conmemorativo y de la memoria; en este texto intento aportar algunas reflexiones que buscan desviarse de la narrativa prescrita sobre el papel de los monumentos como artefactos de la memoria, esto desde mi posición de ciudadana —que hizo parte del 49% de los colombianos que votó el referéndum del Acuerdo de Paz en 2016— y de profesional que estuvo vinculada a la gestión de algunas esculturas y monumentos públicos que se implantaron en la ciudad de Bogotá y que ahora hacen parte de su paisaje.

Las sentencias que ordenaron la construcción de monumentos como medidas de satisfacción, ahora con el paso del tiempo, nos pueden parecer limitadas, poco claras, deleznales, demasiado tenues y confusas al mismo tiempo. Intentan mucho y logran poco dirán algunos, otros que son “frágiles al paso del tiempo y ajenas a los sobrevivientes y la sociedad” (Sierra, 2021, p. 22). Sin embargo, y aunque se plantearon hace más de una década y sobre el supuesto, que se ha intentado problematizar en este texto, de que el monumento, como marca simbólica y material, puede construir y activar la memoria *per se*; se pueden usar para ampliar, ahondar y proponer nuevas lecturas para que, parafraseando a Jelin (2001), se pueda dar sentido a nuestro pasado, interpretándolo y atrayéndolo al escenario del drama presente.

Los tres casos presentados contemplan medidas que buscan resarcir el dolor a través de la reconstrucción de la verdad, la difusión de la memoria histórica y la dignificación de las víctimas a la vez que otorgan un papel importante al monumento como vehículo para estos fines. Sin embargo, como hemos intentado mostrar, no todos los monumentos generan reconocimiento o evocan situaciones pasadas, no todos logran contribuir a las narrativas de la verdad de la misma manera, ni aportan al reposicionamiento subjetivo de las víctimas, ya que, por una parte, en estos artefactos la recepción también escapa a la intencionalidad, a veces de una manera imprevista (Stern, p. 79), y por otra, porque cada una de las formas en que han sido resueltos viene acompañada de sus propios dilemas.

Algunos de los dilemas que derivan de la inclusión de estos artefactos de la memoria en las sentencias, tiene que ver, en primer lugar, con el hecho que si bien le crearon al Estado colombiano la necesidad de formular orientaciones que apoyaran su cumplimiento y la asignación de funciones o, por lo menos, la coordinación de entidades públicas que trabajaran en los procesos de implementación, estas iniciativas terminaron siendo resueltas en la mayoría de los casos por el Ministerio de Defensa y la Policía con sus insumos, recursos técnicos u operativos y dentro de sus propias lógicas institucionales, las cuales se encuentran insertas en luchas por los significados, contenidos y el lugar que le cabe a los diversos actores institucionales y sociales en los hechos que buscaban reparar las órdenes judiciales. Y aunque hoy en día existe una arquitectura institucional, como la del CNMH<sup>44</sup> y la del Museo de Memoria Histórica y una normativa derivada de la Ley de víctimas que demanda a los entes territoriales incluir en su Plan de Acción Territorial (PAT) proyectos y actividades encaminadas a la promoción de acciones de memoria

---

44 Entidad que desde su creación ha cumplido una denodada labor que incluye la elaboración de documentos, investigaciones, guías, cartillas y procesos de acompañamiento a diferentes iniciativas emanadas de órdenes judiciales o de colectivos sociales.

—como los Lugares de Memoria, monumento y demás contempladas en el art. 139 de esta ley— como una forma de “localizar” estas iniciativas; este entramado institucional y normativo tampoco está exento de las disputas y de los juegos de poder por la definición de su horizonte de sentido y manejo por la construcción de la memoria histórica<sup>45</sup>.

En segundo lugar, es importante reiterar que, en las órdenes judiciales, como señala el magistrado Rojas, adoptaron de oficio medidas para el pleno goce de los derechos fundamentales, aunque no hubiesen sido invocadas. Es decir, que la construcción de los monumentos fue una decisión que no estuvo precedida de un consenso lo cual, como ya lo manifestamos, lo convierte en un acto impositivo que debió ser asumido por quienes fueron hallados culpables y no por las víctimas, sus familiares o las comunidades que se pretendía restaurar.



Imagen 15. Operación Cirirí. Persistente, insistente e incómoda. Fuente: [https://www.religiondigital.org/de\\_dios\\_se\\_habla\\_caminando/Jairo-Alberto-teologia-historia-operacion\\_7\\_2255844403.html](https://www.religiondigital.org/de_dios_se_habla_caminando/Jairo-Alberto-teologia-historia-operacion_7_2255844403.html)

45 Ver: Antequera, José. “La batalla por la memoria del Ministerio de Defensa”. *El Espectador*, Bogotá, 17 de abril de 2017. (Acceso el 7 de abril de 2021), disponible en: «<https://www.elespectador.com/colombia2020/opinion/la-batalla-por-la-memoria-del-ministerio-de-defensa-columna-858886>» Jaramillo, Jefferson y Erika Parrado. “El fantasma del revisionismo ronda el Centro Nacional de Memoria Histórica”. *Razón Pública*, Bogotá, 10 de diciembre de 2018. (Acceso el 25 de marzo de 2021.) Disponible en: «<https://razonpublica.com/el-fantasma-del-revisionismo-historico-ronda-el-centro-nacional-de-memoria-historica/>» Y Restrepo Jiménez, Ana Cristina. “Aquí defendiendo la democracia, maestro”. *El Espectador*, Bogotá 5 de diciembre de 2020. (Acceso 10 de diciembre de 2020). Disponible en: «<https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/ana-cristina-restrepo-jimenez/aqui-defendiendo-la-democracia-maestro-column/>»

Estas iniciativas que buscaban provocar reacciones específicas, como el reconocimiento público de los eventos o de las personas victimizadas, una reflexión respecto de un acontecimiento pasado o el conocimiento de los sucesos acontecidos en una comunidad particular, fueron resueltas de diversas formas y cada una de estas trajo sus propios desenlaces. Los contextos a los que pertenecen y en los que circula la idea de monumento, y por supuesto los monumentos mismos, desbordan las nociones convencionales que atribuíamos a esta palabra. Si bien es cierto que se mantiene la idea de que el monumento es una creación deliberada y conmemorativa, directamente relacionada con la memoria de una comunidad específica, su función de recordar y advertir sobre hechos pasados no puede asumirse *a priori*. Esta se construye a partir de la forma como se decide su realización, de las maneras en que se resuelven formalmente y de los procedimientos que se adelantan para su implantación. Pero también, se construye a partir de los procesos de apropiación que tienen lugar y que se agencian por las personas que habitan en los territorios donde han sido instalados.

En suma, estas reflexiones invitan a reconocer la complejidad del escenario de las memorias y sus lógicas de gestión, y a indagar en nuestro contexto, sobre las tensiones en las que se inscriben los monumentos al asumirse como algo estable, cerrado y cosificado. Nos invitan también a transitar hacia formas de pensar la memoria como un ámbito abierto, conflictivo, de disenso y de diferencia que complica las narrativas sobre nosotros y que interrumpe las estructuras sociales que consideramos naturales para que quizás podamos gestionar estas iniciativas de memoria trascendiendo los lugares comunes que se instauran sobre el monumento.

En tiempos en los que bullen las calles, se descentralizan los discursos y se erosiona el poder del sujeto de enunciación, pero en los que paradójicamente las memorias están nuevamente en riesgos de convertirse en un relato cosificado, cerrado y unidimensional, es importante preguntarnos sobre cómo se tramita la realización, ubicación e implantación de los monumentos. Si aspiramos a que los monumentos y demás artefactos que se han incluido en las reparaciones simbólicas contribuyan a la preservación de la memoria de los hechos y a promover la no repetición vale la pena recordar que:

No hay una memoria en singular ni habrá un relato histórico único pero los que resulten hegemónicos marcarán las formas de ver el Estado, la sociedad civil y sus respectivas atribuciones; fijará para las generaciones futuras qué violencias son tolerables, tanto por parte del Estado como por parte de la sociedad, y cuáles no, es decir qué valores se apreciarán en nuestra convivencia social. Y esto no es poca cosa. (Calveiro, 2010)

Y como no es poca cosa esta labor, vale la pena pensar las maneras en que la gestionamos. Si uno de los nudos gordianos de los monumentos es una parte fundamental de la construcción de su sentido y que tiene que ver con el cómo se resuelven, es necesario entonces que pensemos y hagamos esfuerzos para desanudar estos hilos o tal vez buscar formas otras para anudarlos a nuestro presente.

## Referencias

Antequera, J. (17 de abril de 2017). "La batalla por la memoria del Ministerio de Defensa". *El Espectador*. «<https://www.elespectador.com/colombia-20/analistas/la-batalla-por-la-memoria-del-ministerio-de-defensa-article/>».

Cadavid, L. (1999). Monumento a los Héroes: memoria y olvido. *Agenda Cultural*, 83 (de noviembre 22 a 28 de 1999). Ministerio de Cultura, pp. 19-20.

Canal La Tonga. (9 de marzo de 2022). Ceferina Banquez - Salí de la Montaña -(Colombia)-La Tonga: En vivo 4k. [Archivo de Video]. YouTube. «<https://www.youtube.com/watch?v=MEHoR9X3iF8>»

Castillejo, A. (2009) *Los archivos del dolor. Ensayos sobre violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*. Bogotá: Uniandes- Ceso.

Calveiro, P. (2010). Apuntes sobre la tensión entre violencia y ética en la construcción de las memorias políticas. «<https://www.cels.org.ar/common/documentos/Calveiro.pdf>»

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018). *Las memorias nos abren camino. Balance metodológico del CNMH para el esclarecimiento histórico*. Bogotá: CNMH.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (agosto 2018). *Paramilitarismo. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. «<https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/01/PARAMILITARISMO.pdf>»

Congreso de la República de Colombia. (18 de julio de 1997). *Ley 387 de 1997*. «<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=340>»

Congreso de la República de Colombia. (30 de abril de 2008). *Ley 1190 de 2008*. «<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=30119#:~:text=por%20medio%20de%20la%20cual,y%20se%20dictan%20otras%20disposiciones.>»

Congreso de la República de Colombia. (10 de junio de 2011). *Ley 1448 de 2011*. «<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=43043>»

Consejo de Estado Sala de lo Contencioso Administrativo Sección Tercera. (2015). *Decisiones Relevantes de Responsabilidad del Estado sobre graves violaciones a los Derechos Humanos e Infracciones al Derecho Internacional Humanitario*. Bogotá.

Departamento Administrativo de Planeación Distrital. (Res. Distrital). *Resolución 0035 del 13 de enero de 2006*. (Bogotá, Colombia). «[https://www.sdp.gov.co/sites/default/files/resolucion\\_sdp\\_035\\_de\\_2006-bic\\_en\\_ep.pdf](https://www.sdp.gov.co/sites/default/files/resolucion_sdp_035_de_2006-bic_en_ep.pdf)»

Dueñas, K. (2014). *Exposiciones de arte, memoria colectiva y violencia en Colombia*. [Trabajo de grado para optar por el título de Socióloga Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología].

Choay, F. (1993). *Alegoría del patrimonio*. *Arquitectura Viva*, 33. Madrid.

Choay, F. (2007 [1992]). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Estupiñán, K. (22 de octubre de 2018). *Monumento a Los Héroes se transformará en museo*. «<https://bogota.gov.co/mi-ciudad/movilidad/monumento-los-heroes-en-bogota>»

Expediente 19.939, 2013; Expediente 26.029, 2014; Expediente 36.305, 2016

Fundación Heinrich Boll Stiftung. (2020). *Antimonumentos. Memoria, verdad y justicia*. México. ISBN 978-607-96031-5-1.

Gamboa, A. (2016). *Hace ver: representaciones de la guerra en Colombia*. Bogotá: Uniandes.

Gobierno de Colombia. *Unidad para las víctimas*.

«<http://www.unidadvictimas.gov.co/es/medidas-de-satisfacci%C3%B3n/172>»

Gómez, N. (8 de marzo de 2019). *Marcha #8M2019; instalan antimonumenta por feminicidios*. *sdpnoticias*. «<https://www.sdpnoticias.com/nacional/antimonumenta-feminicidios-instalan-8m2019-marcha.html>»

Jaramillo, J., Parrado, E. (10 de diciembre de 2018). "El fantasma del revisionismo ronda el Centro Nacional de Memoria Histórica". *Razón Pública*. <https://razonpublica.com/el-fantasma-del-revisionismo-historico-ronda-el-centro-nacional-de-memoria-historica/>.

Jelin, E., Longoni, A. (Comps.). (2004). *Escrituras, imágenes, escenarios ante la represión*. Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI de España Editores/Siglo XXI de Argentina Editores.

Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Ley de Víctimas y Restitución de Tierras Ley 1448 de 2011. (2011). *Ley 1448 de 2011*. Recuperado de «<http://www.leydevictimas.gov.co/documents/10179/19132/completo.pdf>».

Malagón, M. M. (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de Los Andes.

Ministerio de Cultura. (2005). *Patrimonio cultural mueble. Mantenimiento de esculturas conmemorativas y artísticas ubicadas en el espacio público de Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.

Ministerio de Cultura. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. «<https://www.mincultura.gov.co/areas/artes/grupos/teatro-y-circo/documentos/Documents/Luchando%20contra%20el%20olvido.pdf>»

Ministerio de Justicia. (2011). *Decreto 4800 de 2011*. «<https://www.unidadvictimas.gov.co/sites/default/files/documentosbiblioteca/decreto4800reglamentarioleyvictimas.pdf>»

Peña Montoya, P., Hernández, Y. (17 de noviembre de 2021). A pedazos se cae el monumento a víctimas de 'Los Doce Apóstoles' en Yarumal. *Hacemos Memoria*. «<https://hacemosmemoria.org/2021/11/17/a-pedazos-se-cae-el-monumento-a-victimas-de-los-doce-apostoles-en-yarumal/>»

Pizarro, E. (2015). "Una lectura múltiple y pluralista de la historia". En *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia. Introducción conjunta a las dos relatorías de la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*. Disponible en: «<https://indepaz.org.co/wp-content/uploads/2015/02/Version-final-informes-CHCV.pdf>».

Poder Legislativo. (26 junio de 2016). *Colombia: Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*. (Colombia). «<https://www.refworld.org/es/docid/5a8744d54>».

Portafolio. (23 de septiembre de 2021). Empezó la demolición del Monumento a los Héroes, en Bogotá. *Portafolio*. «<https://www.portafolio.co/economia/infraestructura/monumento-a-los-heroes-empezo-demolicion-del-lugar-556594>»

Restrepo Jiménez, A. C. (5 de diciembre de 2020). "Aquí defendiendo la democracia, maestro". *El Espectador*. «<https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/anacristina-restrepo-jimenez/aqui-defendiendo-la-democracia-maestro-column/>»

Redacción Bogotá. (7 de mayo de 2021). Razones por las que indígenas tumbaron la estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada. *El Espectador*. «<https://www.elespectador.com/bogota/razones-por-las-que-indigenas-tumbaron-la-estatua-de-gonzalo-jimenez-de-quesada-article/>»

Redacción *El Tiempo*. (9 de febrero de 2006). En Yarumal discordia por el parque. *El Tiempo*. «<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1910751>»

Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Editorial Visor.

Rodríguez, M. La Olla sazón pública. (29 de agosto de 2019). Rita Segato: el proyecto de las cosas y el mundo de los vínculos. *Los Muros*. «<https://losmuros.org/771/rita-segato-el-proyecto-de-las-cosas-y-el-mundo-de-los-vinculos/>»

Rojas, D. (20 de septiembre de 2017). Observatorio a la implementación de los acuerdos de Paz - componente cultural. [Coloquio Universitario] *El monumento con las armas fundidas de las FARC-EP quién, cómo, dónde debería ser/hacer /estar?* Bogotá: Grupo de derechos culturales: derecho, arte y cultural y el Departamento de Derecho Constitucional de la Universidad Externado de Colombia.

Rojas, V. (6 de marzo de 2020). Paro nacional de mujeres 2020: ¿quiénes participan? *El economista*. «<https://www.eleconomista.com.mx/politica/Paro-nacional-de-mujeres-2020-quienes-participan-20200221-0068.html>»

Ruiz, C. (2016). *Arte en espacio público. Intervenciones en Bogotá 2012 a 2015*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.

Segato, R. (2009). Manifiesto en cuatro temas. *Critical Times*, 1(1).

Sierra León, Y. (2018). *Reparación simbólica. Jurisprudencia, cantos y tejidos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Sierra León, Y. (2021). *Teoría general de la reparación simbólica*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Stern, J. S. (2014). "El nuevo dilema pos-Auschwitz desde América Latina: Arte y sociedad a partir de las llamadas guerras sucias. [Cátedra] *Norbert Lechner 2012-2013*. Santiago: Universidad Diego Portales.

ONU. (2015). [Resolución]. 607147 de 2005.

Vega, Renan. (2104). La dimensión internacional del conflicto social y armado en Colombia Injerencia de los Estados Unidos, contrainsurgencia y terrorismo de Estado. *Espacio Crítico*. «<https://www.corteidh.or.cr/tablas/r33458.pdf>»

Venegas, C. (2017). *Disputas monumentos. Escultura y políticas en el Centenario de la Independencia (Bogotá, 1910)*. Bogotá: Alcaldía de Bogotá.

## Webgrafía

Alcaldía Cuauhtémoc. *Paseo de la reforma*. «<https://alcaldiacuauhtemoc.mx/nope/paseo-de-la-reforma/>»

Centro de Memoria Histórica. *Recorridos por los paisajes de la violencia en Colombia*. «<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/recorridos-por-paisajes-de-la-violencia/montes-maria-montana.html>»

Facebook. «<https://www.facebook.com/olgainesarangoposadaescultura/>»

Voces Feministas.mx. (11 de marzo de 2019). *Plantón y la antimonumenta: lucha, resistencia y constancia; denuncian acoso*. «<https://vocesfeministas.mx/planton-y-la-antimonumenta-lucha-resistencia-y-constancia-denuncian-acoso/>»

Presidencia de la República de Colombia. (2015). *Decreto Único Reglamentario 1084 de 2015*. «<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=77715#:~:text=Es%20la%20instancia%20de%20alto,y%20productiva%20de%20la%20poblaci%C3%B3n.%22&text=ART%C3%8DCULO%201.2.1.1.,Entidades%20adscritas.>»



Imagen 16. Retiro de la estatua ecuestre de Franco Fuente: [https://elpais.com/diario/2005/03/17/madrid/1111062255\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/03/17/madrid/1111062255_850215.html)

# ¿Quién le teme a la mimo? La cuerpa, la culpa y el pinche desmadre como práctica política feminista<sup>1</sup>

Por María Teresa Garzón<sup>2</sup>  
Cesmeca-Unicach, Chiapas

---

1 Estas reflexiones hacen parte de un caminar colectivo que se ha dado en las aulas de clase —cuando eso era posible—, en los encuentros sincrónicos virtuales —cuando eso fue necesario— y en los proyectos compartidos. Por lo mismo, quiero dar las gracias tanto a Marta Bustos como a Inés Castro por tener mi trabajo presente. Muy especialmente, deseo agradecer de corazón a las compañeras y compañeros que compartieron conmigo el módulo: “¿Quién le teme a la mimo?”, impartido en el año 2020 en el Doctorado de Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB y a las compañeras que compartieron conmigo en ese mismo año las feminarias: “Defender Fantasía: análisis cultural feminista” y “Cuerpa y agencia cultural”, en el marco del posgrado en Estudios e Intervención Feministas, del Cesmeca-Unicach, del cual soy cofundadora. Por último, un agradecimiento inmenso al Team Lance: viajeras del tiempo por compartir la locura y hacerla crecer, dentro y fuera del Flashpoint. A todas ellas, ¡gracias totales!

2 Profesora asociada al Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. México.

*Nunca subestimes a alguien callado. Las grandes cosas se planean en silencio.*

Joker (Phillips, 2019)

La última vez que Daniela Carrasco, de 36 años de edad, es vista con vida la llevan a la fuerza unos carabineros –policías–, el 19 de octubre de 2019. Un día después, Daniela es hallada sin vida, ahorcada, en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, en el sector sur de Santiago de Chile (Chile). Las fuentes oficiales atribuyen su muerte a un suicidio, pero nosotras nos permitimos dudar. A Daniela hoy la recordamos como la “mimo”, pues a eso se dedica: es una artista callejera, tanto en la tierra como en el cielo de los perritos –de otros cielos no queremos saber–. La muerte de Daniela acontece en el marco de las masivas protestas sociales que se desarrollan ese año en toda la Abya Yala por una crisis económica, social y política generalizada, que comienzan el 19 de febrero cuando el pueblo de Haití se levanta contra su gobierno, marcando una vez más la ruta de la resistencia.



Imagen 1. El caso de la “Mimo”, la artista callejera chilena. Fuente: <https://tinyurl.com/2jnuamp9>

Muchos y diversos factores nos han traído a este punto de insatisfacción y hastío, por lo que no es posible resumir o dar una visión panorámica, en este ensayo, del escenario por las mismas complejidades que habitan en él. Sin embargo, una cosa salta a la vista: en Haití, República Dominicana, Nicaragua, Ecuador, Bolivia, Chile, Colombia, Argentina, México, la protesta contemporánea, la manifestación pública de los últimos años, ha echado mano del uso de la creatividad, de prácticas artísticas y culturales de diferente naturaleza. No puede ser de otra forma, en tanto: “no es posible pensar en el cambio social sin que en él tenga lugar una re-creación del mundo, un desordenar las relaciones sociales y construir otras relaciones. La manera de provocar ese descalabro, ese desorden es a través de la creatividad” (Mujeres Creando, 2005, p. 231). En este horizonte, Daniela se transforma en un símbolo, ya que su presencia en la calle también es imaginación, risa y protesta, lo cual no deja de ser relevante, pues se trata de una agente cultural quien pone a disposición de las luchas su capacidad creativa, volviendo esa creación la lucha misma. En el mundo del “meme”, la “mimo” se toma la calle para protestar y deviene peligro.

¿Quién le teme a la mimo? ¿Qué es lo que su risueño silencio, procurador de sonrisas, amenaza? ¿Cuál es la fuerza de una mujer con gran nariz de cereza roja, dónde su rebelión? ¿Cómo hacer el duelo por ella y por todas quienes han sido arrancadas de la vida? Las presentes letras, hoy por hoy desactualizadas frente a las actuales luchas sociales descoloniales y feministas en Abya Yala que deciden “tirar” los antiguos monumentos, han nacido de donde sólo pueden nacer las gramáticas feministas —desde las vísceras, la irritación, la rabia y el duelo por las que ya no están—, y aspiran a un devenir “mochila”, ya que son tejido y lugar de resguardo de varias de las reflexiones que se han dibujado en pro de una misión determinante: construir coordenadas de actuación y de dignidad para nosotras desde lugares indisciplinados y geopolíticamente situados, de la mano de la sospecha como compañera y el “desmadre” como política de la existencia pues, como bien afirma Emma Goldman, si no podemos bailar en esta revolución no es nuestra revolución. Lo anterior, por supuesto, acompañado del sagrado Pox.<sup>3</sup>

Así, ubicada en el campo de los estudios culturales feministas, en esta oportunidad presento una narrativa híbrida, posiblemente performática, donde exploro cuestiones relacionadas con la “cuerpa” como apuesta de subversión de los órdenes discursivos y materiales imperantes, con la “culpa” como sinónimo del motor de las agencias culturales, y con el “pinche desmadre” como la sumatoria de prácticas políticas feministas concretas que promueven transformaciones desde varias expresiones de lucha inscritas en la cultura popular y en las calles. Y esto se hace porque estoy convencida de que resguardar esta memoria, volverla potencia insaciable y huella genealógica es algo que le debemos a la mimo, a nosotras, a todas.

---

3 El Pox es una bebida destilada indígena, suma de piloncillo (panela) y maíz, originaria de Chiapas, en especial de San Juan Chamula y Chenalhó, territorio maya tzotzil y Oxchuc, territorio tzeltal.

## La cuerpo invocada

“En Chile torturan, violan y matan” es el mensaje que escribe Mon Laferte, la reconocida cantante chilena, en su pecho desnudo tan sólo adornado por el pañuelo verde que representa a Marea Verde, cuando desfila por la alfombra roja de los premios Grammy Latinos 2019. Mon Laferte descubre sus pechos ante millones de espectadores y lo hace como protesta. Pero no sólo eso, lleva consigo la bandera de una de las luchas más antiguas de las mujeres en la Abya Yala: la despenalización del aborto y su tratamiento como el derecho a decidir y un problema de salud pública. Lucha que, por efectos de la Marea Verde, se ha reactivado a escala regional con el mismo “pero” de siempre: al privilegiar el aborto en la agenda feminista blanca y blanqueada se olvidan las esterilizaciones forzadas a las que siguen siendo sometidas mujeres racializadas, particularmente mujeres indígenas y negras, al tiempo que se ignoran otras luchas necesarias como el mismo ejercicio de la maternidad dado en condiciones dignas y de reconocimiento, o la histórica búsqueda de las madres de justicia y memoria para sus hijas e hijos desaparecidos.

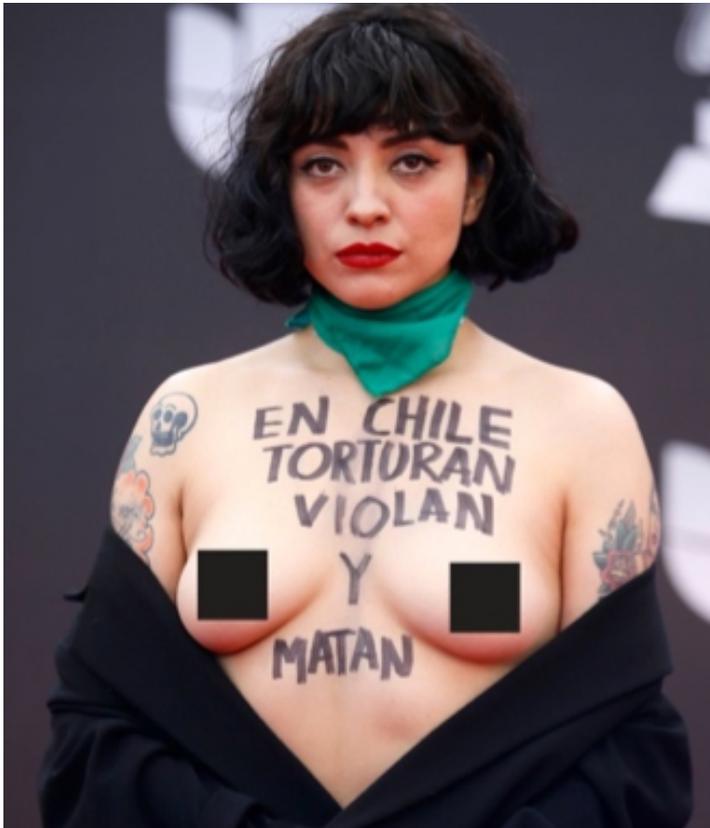


Imagen 2. Mon Laferte desnuda su torso en los Grammy en representación al movimiento feminista marea verde y en denuncia de la represión estatal hacia las mujeres en Chile.  
Fuente: <https://tinyurl.com/2heajfm9>

Volviendo con Mon Laferte los comentarios a favor y en contra no se hacen esperar al igual que los imaginarios que construyen representaciones de cuerpos femeninos para el consumo masculino en lógica heterosexual: ¿es la cantante “suficientemente bella” para exponer su cuerpo desnudo en público? ¿Pueden ser sus senos voceras de algo? ¿Es el modo adecuado de protestar frente a miles de espectadores? ¿Qué desea Mon Laferte? ¿Qué deseo yo? Piel política, la política en la piel. Y, de nuevo, el cuerpo a debate, la cuerpa invocada: “yo te invoco que aparezcas tú la sin rostro la sin manos la sin senos la sin vientre la sin vulva la sin miembros la sin pensamientos, tú en el preciso instante en que no eres sino una presión, una insistencia en mi cuerpo” (Wittig, 1977, p. 27).

El cuerpo desnudo no es una acción nueva de protesta y mucho menos en el feminismo. La conciencia sobre la agencia del cuerpo tampoco lo es. Desde los humores hasta los cuerpos en resistencia, el cuerpo ha sido pensado de infinitas maneras que también son políticas, pues implican lucha y cambio. Mary Shelley imagina un cuerpo hecho de retazos corporales cuyas ánima es eléctrica (*Frankenstein*, 1818), mientras que Simone de Beauvoir intenta resolver por qué en este mundo occidental se privilegia al cuerpo que mata y no al que da vida (*El segundo sexo*, 1949), mientras Kate Millet anuncia que “lo personal es político” (*Política sexual*, 1970), mientras Monique Wittig escribe un cuerpo lesbiano con un vocabulario de salvación y gloria (*El cuerpo lesbiano*, 1977), mientras RuPaul anuncia que: “nacemos desnudas, lo demás es Drag”, mientras Sojourner Truth deconstruye toda ilusión vana de sororidad al preguntarse si ella es una mujer por el proceso de racialización y esclavitud que ha sufrido su cuerpo (1851). La respuesta, dice María Lugones (2012), es no.

Ciertamente, en las coordenadas geopolíticas del Sur el cuerpo no es sólo carne administrada desde un imaginario de género, sino encarnamiento de todo un sistema de clasificación social por cuestiones de “raza” que construye una diferencia biopolítica cardinal y una herida colonial fundante: lo humano versus lo no humano (Lugones, 2008). Entonces, en medio de la negación y la afirmación, en la Abya Yala muchas mujeres han puesto el cuerpo desde hace más de quinientos años y su cuerpo también ha servido como escenario de castigo y ejemplo de escarmiento. Bartolina Sisa Vargas, indígena aymara de la comunidad de Q’ara Qhatu, es amarrada de los pies a un caballo y arrastrada hasta morir, luego su cuerpo es descuartizado y sus partes son expuestas en diferentes lugares ocupados por la resistencia. Su crimen: revelarse con su comunidad contra el régimen colonial en el territorio que hoy conocemos como Bolivia. Por su accionar valiente y en su honor, el 5 de septiembre se conmemora el Día Internacional de la Mujer Indígena, ya que el cuerpo puede morir, nunca la memoria y mucho menos la rabia: “India que muere llorando, muere, pero no perdona, no” (Curet Alonso, 1971). Como ella muchas: Anacaona, Guaitipán, reina Guimar, Janequeo, Micaela Bastidas, Juana Álvarez, María Remedios del Valle, Juana Azuduy de Padilla y contando.

Además, en estas mismas coordenadas, el territorio es cuerpo según lo explica Lorena Cabnal:

'Territorio cuerpo', implica el primer territorio cuerpo de las mujeres indígenas en una acción de recuperación y defensa, ese territorio expropiado por los patriarcados y pactados doblemente para sostenerlos, un territorio con memoria corporal y memoria histórica, por lo tanto el primer lugar de enunciación, el lugar para ser sanado, emancipado, liberado, el lugar para recuperar y reivindicar la alegría. El cuerpo que se abraza con el 'territorio tierra', el cual implica un lugar significado e histórico donde habita la memoria larga de los pueblos, un territorio de recuperación por la expropiación colonial, la usurpación de modelos organizativos impropios, su imposición mercantilista de propiedad privada, remitido a ser parte del Estado nación colonial pero en defensa también ante el auge del neoliberalismo a través de las transnacionales extractivas como otra nueva forma de despojo, saqueo y amenaza de la vida de los pueblo. (Gargallo, 2014, p. 153)

El territorio cuerpo es, además, un territorio político al decir de Dorotea Gómez:

Porque en sintonía con la feminista dominicana Yuderkys Espinosa (2010) y la feminista chilena Margarita Pisano (2010) asumo a mi cuerpo como un territorio político debido a que lo comprendo cómo histórico y no biológico. Y en consecuencia asumo que ha sido nombrado y construido a partir de ideologías, discursos e ideas que han justificado su opresión, su explotación, su sometimiento, su enajenación y su devaluación. De esa cuenta, reconozco a mi cuerpo como un territorio con historia, memoria y conocimientos, tanto ancestrales como propios de mi historia personal. Por otro lado, considero mi cuerpo como el territorio político que en este espacio tiempo puedo realmente habitar, a partir de mi decisión de repensarme y de construir una historia propia desde una postura reflexiva, crítica y constructiva. (2012, p. 6)

Entonces, como propone Julieta Paredes:

Mientras las mujeres trabajamos en el campo del Cuerpo, trabajamos simultáneamente por conquistar un Espacio (en el que podamos vivir sin violencia y con libertad para ejercer nuestra sexualidad y nuestros placeres), recuperar un Tiempo nuestro, producir un Movimiento (capaz de obtener espacios de decisión y participación política) y restituir una Memoria de conocimiento sobre nuestros cuerpos de mujeres. (2010, pp. 205-206)

Con Mon Laferte no hay novedad y sí la hay puesto que el contexto es diferente. Ahora las industrias culturales y los medios de comunicación realmente son masivos, lo que hace que miles de personas hayan visto el acto de denuncia plasmado en el pecho de la cantante chilena. Pero este no es un grito de victoria, sino un llamado de atención que busca complejizar ese mismo contexto: una incursión fatal en un evento banal diría una Meaghan Morris (2017). Mon Laferte descubre su "intimidad", representada en el cuerpo que denuncia un conflicto histórico y la represión del Estado dado en términos de

genocidio y, con ello, se transforma de objeto de deseo a una sujeta política. Los espectadores y aquellas que de alguna forma deseamos a Mon Laferte nos vemos interpeladas por su desnudez, por una intimidad explícita. Mon Laferte pierde la “vergüenza”, los Grammy Latinos pierden su “banalidad”, así esta pérdida sea temporal, súper acotada en términos de segundos. Pero ello no salva a Mon Laferte de una nueva “privatización” de su cuerpo, ya no por el Estado, sino por los medios masivos y el consumo neoliberal. No obstante, interesa subrayar el hecho de que Mon Laferte “pone” el cuerpo en un lugar que no debería, de una “forma” que no debería, gritando algo que no debería y, de esa manera, “en el preciso instante en que no eres sino una presión” (Wittig, 1977), invoca a la cuerpa: esa insistencia en mi cuerpo y en el tuyo.

## Frida tiene la culpa

La culpa es de Frida, Frida tiene la culpa. Frida Kalho (1907-1954), la mil veces representada, la mil veces llorada, la mil veces imitada, la mil veces criticada. “Nada vale más que la risa. Es fuerza reír y abandonarse”, afirma ella. “¿Quién diría que las manchas viven y ayudan a vivir?”, pregunta ella. “Haré lo que pueda para huir de mi mundo”, promete ella. “Soy mujer y artista”, declara ella. ¿Acaso el cuerpo destrozado de Frida está tan lejano de nosotras, de los senos desnudos de Mon Laferte? ¿Y los demás cuerpos de mujeres que también han sido destrozados? ¿Cuál es la culpa de Frida? Amar demasiado, no a Diego, a ella misma. Depender demasiado, no de Diego, sino de su arte. Rearmar el cuerpo, no el propio, el de la representación. Encriptar los archivos, no del amor, sino del alma. A propósito del cuerpo de Frida, Carlos Fuentes recuerda que:

Cuando Frida Kalho entró a su palco en el teatro, todas las distracciones musicales, arquitectónicas y pictóricas quedaron abolidas. El rumor, estruendo y ritmo de las joyas portadas por Frida ahogaron los de la orquesta, pero algo más que el mero sonido nos obligó a todos a mirar hacia arriba y descubrir a la aparición que se anunciaba a sí misma con el latido increíble de ritmos metálicos, para enseguida exhibir a la mujer, que tanto el rumor de las joyas como un magnetismo silencioso, anunciaba. (2010, p. 8)

Y continúa:

El cuerpo ante todo. El cuerpo de Frida Kalho. Mirándolo allí, en el palco de Bellas Artes, una vez que se quietó el clamor de las joyas, una vez que reposaron las sedas y los collares, una vez que las leyes de la gravedad impusieron su quietud sobre la teatralidad del gran ingreso, una vez que las antorchas de la procesión se extinguieron y que el gran halo ceremonial, mediterráneo y azteca, rabiosamente antisajón, se apagaron, uno sólo podía pensar: el cuerpo es el templo del alma. El rostro es el templo del cuerpo. Y cuando el cuerpo se rompe, el alma no posee más altar que el de un rostro. (2010, p. 8)

¿Qué pasa cuando un cuerpo se rompe? ¿Qué acontece cuando el rostro es altar del alma? ¿Y si ese rostro cierra los ojos a sus devotas? Una vez más la culpa es de Frida, Frida tiene la culpa, pues su legado junto a su recurrente presencia en la cultura pop contemporánea y en las lecturas que formulamos las feministas interesadas en el arte de mujeres en la Abya Yala nos obliga a preguntar, de forma recurrente, por el cuerpo y el dolor, el dolor del cuerpo. Cuerpo: conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo. Cuerpo: constructo social, cultural, político, económico. Cuerpo: borde del cual asirse. Los cuerpos temidos del dolor, dice Ana D'Angelo, que provocan efectos en nuestro propio cuerpo:

Nos estremecemos, tensionamos, enmudecemos, tal vez lloramos... Pero aún así, los efectos corporales nunca dejan de ser imaginados: no sólo porque responden a imágenes sino porque co-responden a la capacidad de imaginar empáticamente un dolor que no se vivió jamás en el propio cuerpo, pero que es sólo imaginable en la medida en que se comparte un mundo de significados y de sentidos. (Didi-Huberman en D'Angelo, 2010, p. 243)

La imagen de Frida, sus auto representaciones también producen cosas. A propósito, afirma Eli Bartra:

¿Por qué hablar, entonces, de Frida Kahlo? Porque la obra de Frida me encanta, así de simple; me impresionó particularmente desde que vi el primer cuadro. Es de las pocas obras plásticas que me hacen estremecer, que me hacen experimentar fuertes sensaciones entre las que domina el placer; a veces porque lo que veo me parece bello, a veces triste, a veces... Pero aquí cabe recordar la definición que he dado del arte como una forma de conocimiento que no llega únicamente a la razón sino también toca, en gran medida, las fibras sensibles. Me gusta la obra de Frida porque me dice, me comunica muchas cosas de todo tipo; sería una mentira si dijera: me gusta porque sí. (2003, p. 70)

“Comunicar muchas cosas”, de eso se trata de la agencia de las imágenes por medio del cuerpo. Deseo por Mon Laferte, empatía por Frida. Pero también posibilidades de crear, construir, vivir. En palabras de Frida:

He estado enferma un año. Siete operaciones en la columna vertebral. El doctor Farill me salvó. Me volvió a dar alegría de vivir. Todavía estoy en la silla de ruedas, y no sé si pronto volveré a andar. Tengo el corset de yeso que, a pesar de ser una lata pavorosa, me ayuda a sentirme mejor de la espina. No tengo dolores. Solamente un cansancio de la... tiznada, y como es natural muchas veces desesperación. Una desesperación que ninguna palabra puede describir. Sin embargo, tengo ganas de vivir. Ya comencé a pintar. (2010, s.p.)

Como todo en la vida de Frida, su auto representación configura un ejercicio comprometido en donde, sin lugar a duda, lo personal es político. Cuerpo político, la política del cuerpo:

[Frida] se permite el lujo, desde su condición social de mujer, de expresar sin miramientos su visión de la vida y de la muerte, con sangre, ese líquido tan cercano a la vida cotidiana de las mujeres, pero proscrito de la sociedad y el arte. Se permite pintar cosas prosaicas como abortos, partos, amantamientos, suicidios, accidentes y también, de manera aparentemente ingenua, a veces perdidas entre muchas otras cosas, como en el cuadro “lo que el agua me dio” (1938), se permitió pintar dos mujeres desnudas juntas; o incluso en un primer plano como en “Dos desnudos en el bosque” (1939). Todo esto es una irreverencia y significa combatividad. (Bartra, 2003, p. 73)

Mon Laferte invoca la cuerpa, Frida la antecede con sus trazos, color, imagen y con sus amoríos lésbicos. Aquí resuenan las palabras de Audre Lorde cuando aboga por una nueva forma de escribir su nombre, una biomitografía (2009). Otra forma de representar la cuerpa, una Fridamitografía. “No te avergüences de tu cuerpa” dice un mural hecho en el año 2017 por la Red de Muralistas Feministas en Chile<sup>4</sup>, el cual se convierte en viral una vez es publicada su foto en el Facebook de la Red. Y, de nuevo, los comentarios machistas y moralistas no se hacen esperar, el purismo de la gramática, la necesidad de orden, el sentido universal del todo masculino. “Se dice cuerpa porque es de mujer. El cuerpo es del hombre. Aprendan el ‘lenguaje inclusivo’ malditos machistas”, concluyen las chicas de la Red. Más que un lenguaje inclusivo, “cuerpa” es la sub-versión del lenguaje, es Frida entrando en el auditorio de Bellas Artes y, con ella, es la insurrección del orden de la existencia para muchas. Ciertamente, el lenguaje, el orden del discurso, la representación, la imagen, el signo y la mediación de los mensajes no son ni arbitrarios ni inocentes; en consecuencia,

El discurso, su materialidad en literatura, supone siempre la pregunta por la creación de signos, símbolos, mensajes y su circulación, para la instauración de un mundo simbólico que responde a relaciones de poder y que da sustento ideológico a una vida material y a una versión del despojo. (Garzón, 2016, p. 245)

Entonces, lo deseemos o no, todas estamos inscritas en las luchas por los significados. Ahora bien, intervenir el lenguaje, desordenar la gramática, es modificar lo que el código tiene de sujeción, exclusión, acción rectora y, por lo mismo, supone replantear el mundo discursivo recreando, a la vez, las prácticas materiales del hacer creativo y político, las agencias y la culpa de Frida. No se trata sólo de un juego o una profanación, se trata de responder a las preguntas: ¿desde dónde peleo? ¿Desde dónde agencio? ¿Desde dónde pongo el mundo “patas arriba”? Cuerpa: materialización de la performance disruptiva.

4 A propósito, se puede visitar la nota publicada en el año 2017 por el portal web chileno: Publimetro. Disponible en: «<https://www.publimetro.cl/cl/estilo-vida/2017/10/18/se-dice-cuerpa-mujer-cuerpo-del-hombre-asi-mural-se-volvio-viral-redes-sociales.html>»

Cuerpa: intervenir los lugares que ya okupamos. Cuerpa: “el miedo va a cambiar de bando”<sup>5</sup>. A propósito, una anécdota:

Me encontraba reunida con un grupo de autoridades de la universidad donde trabajo, todas éramos mujeres a excepción de mi jefe directo que es un hombre [...]. Desde que supe que el lenguaje es plástico y posee poder, decidí hablar en femenino, hablar del “yo y del nosotras”, como forma de habilitarnos en el discurso como sujetas de enunciación y causar cierta molestia. [...] Una vez terminada mi exposición, medio en serio y medio en broma, mi jefe me dijo que era un acto de discriminación haberlo incluido en un “nosotras” en mi discurso. Esta anécdota expone las dificultades que implica llevar una lucha feminista día tras día, no sólo en el sentido de hacerle entender a las personas que los conocimientos de las mujeres son válidos, relevantes y necesarios; que ser mujer no garantiza posicionamientos feministas —muchas mujeres usufructúan de una lucha de siglos sin tener un compromiso real con la lucha y un conocimiento serio sobre los estudios feministas—; y que muchas de nuestras estrategias son de reconocimiento y afirmación y que no se vale banalizar la lucha creyendo que éstas pueden ser marcadas como “discriminación”, “violencia” o “racismo intelectual”. El privilegio que hace del hombre la medida de todas las cosas no se puede perder, ellos no lo pueden perder. Y cuando lo pierden, los hombres conocen el miedo. Ese día, en esa reunión, mi jefe conoció el miedo. (Garzón, 2018)

¡No te avergüences de tu cuerpa! Pues tu cuerpa son tus “alas para volar”.

## ¿Cuál es su pinche problema?

La policía la ha atrapado haciendo un grafiti en las calles de Bogotá y la ha golpeado: varias costillas rotas y la cuerpa llena de moretones. ¿Cuál es su pinche problema? Nobeles en la tarea del “vandalismo feminista”, un grupo de jóvenes decide tomarse la noche e intervenir la calle. En medio del escape, una de ellas queda rezagada y es objeto de castigo por parte de la “autoridad” —“la policía no me cuida, me cuidan mis amigas”—<sup>6</sup>. Mientras su cuerpa recibe los golpes, ella dice: “es mi culpa, es mi culpa”. La cuerpa invocada por Mon Laferte y la culpa de Frida se desplazan en el tiempo y en el espacio para volverse a encarnar a través de la acción directa. El grafiti aquí es estrategia de lucha: “mi cuerpo es primer territorio de paz”, se lee en las pinceladas apuradas de quien sabe que tiene el tiempo contado para el trabajo enmascarado. Acción política, en efecto, anti-estética, micro, rápida, prontamente borrada por el poder, pero efectiva ya que, como afirman Mujeres Creando, la calle es la piel de toda ciudad y si las paredes hablaran pedirían grafitis. Y como toda piel, [la calle] es sensible. Es el escenario político más

5 Consigna feminista que suele gritarse en las manifestaciones públicas a propósito de la violencia feminicida y otros tipos de violencias contra las mujeres.

6 Consigna feminista que suele gritarse en las manifestaciones públicas a propósito de la violencia estatal y militar contra las mujeres, los movimientos sociales y el derecho a la protesta.

importante y el lugar donde tejemos y destejemos nuestras relaciones sociales, montando y desmontando cada día de nuevo una ciudad de toldos, de turnos y de conflictos [...] El uso del espacio público y precisamente aquello que le da ese valor político y cultural tan importante está más que nada en manos de las vendedoras, de las comideras, de las fresqueras, de los lustrabotas, de las y los dulceros y de las y los que organizan incansables e infinitas marchas y más marchas, que suben o bajan, que piden o rechazan. En este escenario los burócratas son una especie de paisaje de fondo. (2005, p. 199)

Así las cosas, en las luchas feministas es necesario “poner” la cuerpa –lo sabemos, pero no todas lo hacen–, entender cabalmente que lo personal es político y teórico –lo sabemos, pero no todas lo aceptan– y hacer conciencia sobre que la defensa personal es legítima –lo sabemos, pero algunas lo confunden con violencia–. En ese sentido, poner la cuerpa y grafitear es “algo muy serio, es una acción donde ponemos nuestro cuerpo en la lucha histórica por transformar nuestra sociedad. No ponemos un cuerpo heroico, no un cuerpo militarizado, ponemos un cuerpo vulnerable, sensible, sensual, creativo, desarmado y no violento” (Mujeres Creando, 2005, p. 205). Ella pone la cuerpa y al hacerlo cambia los términos de la conversación: no se da golpes de pecho por alguna supuesta omisión o conducta inapropiada en medio de los golpes de la policía, más bien anuncia al mundo una agencia que rompe cualquier medida de control, cualquier dolor, cualquier sentimiento fatuo. En consecuencia, “es mi culpa”, “yo lo produje”, “nosotras lo hicimos posible” son respuestas al poder.

En nuestro territorio, como lo he dicho antes, desde hace un tiempo largo, las formas del accionar político, en particular el de las mujeres, vienen dando un “giro” hacia la cultura. En especial, las más jóvenes cada vez más se sienten fuertemente interpeladas por la creatividad como medio de protesta y práctica de transformación<sup>7</sup>. Indudablemente,

Muchas feministas estamos desplazando la producción de conocimiento, la reflexión política y la acción feminista de los procesos socioeconómicos y político-sociales hacia la “cultura”: un orden imaginario y simbólico que sustenta los regímenes de significación, representación, comunicación e interpretación de la realidad y su traducción en prácticas concretas. En este sentido, empezamos a abrir otros espacios y a usar otras estrategias diferentes a las políticas públicas, por ejemplo, prácticas artísticas como el grafiti, la música, el performance, el teatro, las escrituras creativas, los fanzines, el arte menstrual, la artesanía y el arte popular, que son motor vital de intervención, lo que convierte a la cultura en un campo de disputa por nuevas epistemologías y ontologías, formas de concebir lo político, estrategias de lucha, resistencias, incidencias y horizontes de utopía. (Garzón, 2017, p. 7)

---

<sup>7</sup> A propósito, se recomienda ver la mesa: “Feminismos, prácticas artístico-culturales y juventudes”, realizada en las Primeras Jornadas Internacionales de la Red Feminismo(s), cultura y poder. Diálogos desde el Sur, octubre 1 de 2020, en donde participan: Merarit Viera, Marina Tomasini, Sara Islas, Obeja Negra, Sofia Menoyo y Crystal Lira. Disponible en: «<https://www.facebook.com/112869020130207/videos/1028864374251654>»

Además, siguiendo a Nelly Richard, se puede afirmar que:

También nos encontramos en un momento de quiebre con la crítica feminista que, desde los años setenta, se dedica al estudio del arte y la literatura, pues el énfasis ya no recae en la tarea de construir la historia del arte —moderno— desde la exclusión del canon de las mujeres artistas, o desde las representaciones de las mujeres en el arte, o desde el esfuerzo por hallar lo propiamente “femenino” en la expresión artística, o de revisar las autorrepresentaciones de las mujeres en su propia práctica creativa, sino que ahora nos abocamos a comprender las relaciones de poder que naturalizan o desnaturalizan las convergencias entre cuerpo, experiencia, sujeto, representación, verdad y significado. (Garzón, 2017, p. 7)

En este punto, la agencia cultural cobra total relevancia. Agencia no es arte de magia o algo que simplemente sucede, sino que implica una sujeta política, esto es, una persona que sea consciente de su papel en la historia y de las relaciones de poder que habilitan o no ese papel. Hablamos de agencia cuando las personas, grupos, colectivos o comunidades transforman las relaciones de fuerza, poder y subordinación que constituyen sus contextos de existencia específicos y, de esta forma, impulsan transformaciones que responden de manera crítica a la hegemonía y el orden establecido, convirtiéndose en alternativas de vida. Las agencias culturales son definidas por prácticas concretas —palabra, gesto, imagen—, muchas de ellas dadas en la vida cotidiana, que “hacen trabajar la cultura” (Sommer, 2006), pero no en el sentido de producción capitalista que tal afirmación puede suscitar. Más bien, me refiero a seguir insistiendo en la desacralización y descolonización del arte como alta cultura y prestar mayor atención a los lugares donde la resistencia se hace acción, que no es otro que la vida cotidiana como asegura María José Pérez Sián<sup>8</sup>, en pro de comprender y generar procesos creativos para significar las luchas e innovar las prácticas inherentes a ellas.

Bajo esta lógica, quienes apuestan por el trabajo con, desde y por la cultura, más que “artistas” o “intelectuales” o “promotores culturales”, son agentes culturales que pueden incidir en las realidades en las que habitan, en los espacios públicos donde irrumpen. “Y si quemo y rompo y hago un pinche desmadre en esta ciudad. ¿Cuál es su pinche problema? A mí me mataron a mi hija [...] Tengo todo el derecho a quemar y a romper. No le voy a pedir permiso a nadie, porque yo estoy rompiendo por mi hija. Y la que quiera romper que rompa. Y la que quiera quemar que queme. Y la que no que no estorbe”, grita Yesenia Zamudio, un 15 de febrero del año 2020, cuando se manifiesta en pro de encontrar justicia para su hija quien es asesinada el año 2016 en México. Yesenia, a través de su rabia y dolor, pone su cuerpo y grafithea el silencio institucional con su voz, teorizando una forma de agencia cultural, cuya máxima es romper y quemar y hacer un “pinche desmadre”, deviniendo en una agente cultural a través del grito, la representación y la acción directa.

---

8 En la conferencia: “En los límites de la comunidad y la sororidad. Investigación feminista incomoda (x colonial), realizada el 29 de marzo de 2021, en el marco del diplomado Sembrar reVeldía, del Cuerpo Académico en Estudios Feministas (Cesmecha-Unicach). Disponible en: <https://www.facebook.com/Cesmecha/videos/469455547509544>



Imagen 3. Parte del discurso de Yesenia Zamudio, mexicana, madre de María de Jesús Jaime Zamudio, quien fue asesinada por ~~Fuerzas Armadas~~ <https://tinyurl.com/2dv5qglq>

En México, miles de mujeres contando niñas, jóvenes, adultas y viejas mueren a causa de la violencia feminicida. En Colombia también. Los Estados y sus estructuras patriarcales y coloniales son cómplices, la justicia ya ni siquiera es una aspiración. Así que unas y otras hemos decidido agenciar desde diferentes trincheras, aunque articuladas a una misma causa: una vida digna y libre de violencias. Por ello, la agencia de Yesenia es faro en el camino que nos muestra, desde el ombligo de la luna (Ciudad de México), la fuerza del entronque entre agencias culturales y “pinches desmadres”. La agencia cultural definida como el pinche desmadre de las cuerpas que se hacen culpables por accionar en busca de justicia o de castigo es una categorización posible. Pinche desmadre el de Mon Laferte. Pinche desmadre el de Frida. Pinche desmadre el que ha armado la mimo con su silencio agente, con su presencia en la manifestación social, con su muerte de duelo imposible. “No somos artistas, somos agitadoras callejeras”, decimos al unísono las que hemos decidido quemarlo todo, repitiendo como mantra no deconstruible las palabras de Mujeres Creando.

## La mimo

Palabras banas. Palabras en proceso de actualización. Palabras que son en sí mismas un ensayo, un experimentar con las palabras. Devenir “mochila”, narrativa híbrida. Palabras bilingües —tartamudeos entre México y Colombia—, que aspiran a ser una historia juguetona de esperanza —por lo menos eso—, subvirtiendo el orden del discurso al tiempo que el sentido común —por lo menos eso—, desde la re-significación de la “cuerpa”, la “culpa” y el “pinche desmadre”, leídas como prácticas políticas feminista, en su conjunto operan como agencias culturales, esto es, acciones de lucha, resistencia y transformación que operan desde la creatividad. Palabras, al fin de cuentas, que conmemoran el silencio de la mimo, su estar en la calle, su accionar artista, su gran nariz de cereza. Por eso alguien le teme a la “mimo”, porque ella usurpa los gestos del poder y se los devuelve en la cara, sin perder su alegría. Nunca subestimes una “mimo” callada, pues las cosas importantes se planean en silencio. “No que no, sí que sí... ¡Ya volvimos a salir!”<sup>9</sup>.

---

9      Consigna gritada por diversas mujeres feministas en la manifestación por la conmemoración del 8 de marzo, día internacional de la mujer trabajadora, en San Cristóbal de Las Casas, en 2021, en el contexto de pandemia por la emergencia sanitaria causada por el Covid-19.

## Referencias

- Bartra, E. (2003). *Frida Kalho. Mujer, ideología y arte*. México: Icaria.
- Cejas, M. I. (2020). *Feminismo, cultura y poder. Prácticas irreverentes*. México: UAM-Xochimilco, Ítaca.
- Cejas, M. I. (2021) *Feminismo, cultura y política. El contexto como acertijo*. México: UAM-Xochimilco, Ítaca.
- Curet A., Tite. (2000). *Anacaona, [Anacaona]*. Metro Productores.
- De Ángel, A. (2010). La experiencia de la corporalidad en imágenes. Percepción del mundo, producción de sentidos y subjetividad. *Tabula Rasa*, 13, pp. 235-251
- Fuentes, C. (2001). "El cisma del cuerpo". En: *El diario de Frida Kalho. Un íntimo autorretrato*. México: La Vaca Independiente S.A
- Gargallo, F. (2014). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Garzón Martínez, M. T. (2017). Presentación. *Revista Liminar. Estudios sociales y humanísticos*, XV(2), pp. 7-12.
- Garzón Martínez, M. T. (2016). "En el mundo de las hackers. Discurso, literatura escrita por mujeres y los trazos de la mano zurda". En: Rufer, Mario; De la Peza, María del Carmen (Eds). *Estudios culturales y nación. Debates desde la poscolonialidad*. México: UAM-Ítaca.
- Gómez, D. (2012). *Mi cuerpo es un territorio político*. Transnacional: Brecha Lésbica.
- Kalho, F. (2001). *El diario de Frida Kalho. Un íntimo autorretrato* México: La Vaca Independiente S.A.
- Lugones, M. (2012). "Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples". *Serie Foros 2 Pensando los feminismos en Bolivia. Conexión Fondo de Emancipaciones 2*. Disponible en: «[http://www.conexion.org.bo/uploads/Pensando\\_los\\_Feminismos\\_en\\_Bolivia.pdf](http://www.conexion.org.bo/uploads/Pensando_los_Feminismos_en_Bolivia.pdf)»
- Lugones, M. (2008). Colonialidad de género. *Tabula Rasa*, 9, pp. 73-101.
- Majúl, A. (2018). *Diálogo con María Teresa Garzón*. Disponible en: «<https://carloscastrom.wordpress.com/2018/01/06/dialogo-con-maria-teresa-garzon-sobre-las-columnas-de-opinion-de-hector-abad-faciolince-y-antonio-caballero/>»
- Morris, M. (2017). Banalidad en los estudios culturales. *Revista Liminar. Estudios sociales y humanísticos*, XV(2), pp. 181-212.
- Mujeres Creando. (2005). *La virgen de los deseos*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Paredes, J. (2010). *Hilando Fino, desde el feminismo comunitario*. Comunidad Mujeres Creando Comunidad, La Paz, Bolivia.

Phillips, T. (Director); Cooper, B. y Tillinger Koskoff, E. (Productores). *Joker* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros, 2019.

Sommer, D. (2006). *Cultural Agency in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.

Wittig, M. (1977). *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pre-textos.

## Reseña de autoras

### Marta Lucía Bustos Gómez

Doctora en Estudios Culturales de la USAB (Ecuador). Magíster en Planeación y Administración del Desarrollo Regional del CIDER y Maestra en Textiles de la Universidad de los Andes. Ha sido becaria del Instituto Colombiano de Cultura y de la OEA. Coordinadora Académica del Programa de Textiles de la Universidad de los Andes (1991 a 1997). Docente de la Facultad de Artes de la Universidad Francisco José de Caldas donde ha desempeñado cargos de gestión y administración académica como Decana (2010) y Coordinadora de la Maestría en Estudios Artísticas (2017 a 2021). En la gestión pública cultural se ha desempeñado asesora del Ministerio de Cultura (1997 a 2001), como Gerente de Artes Plásticas y Visuales del IDARTES de Bogotá (2011) y Directora de Arte, Cultura y Patrimonio de la SCR D (2012 a 2016). Actualmente es docente de la Maestría en Estudios Artísticos y del Doctorado en este mismo campo. Hace parte de la red IES en Gestión cultural en Colombia y es miembro del grupo de investigación Estudios Culturales y Visuales.

### María Teresa Garzón

Instructora de defensa personal, feminista y académica. Doctora en Ciencias Sociales y especialista en estudios culturales, teorías feministas y estudios descoloniales. Miembra del Tejido Glefes y de la Red Feminismo(s), cultura y poder. Diálogos desde el Sur. Entre su obra se destacan los libros: *Sólo las amantes serán inmortales. Ensayos y escritos en estudios culturales y feminismo* (Unicach, 2017); *Hacerse pasar por la que una no es. Modernización, criminalidad y no mujeres en la Bogotá de 1920* (Unicach, 2018); *Blanquitud. Una lectura desde la literatura y el feminismo descolonial* (en la frontera, 2020). Toda su obra en: [mariateresagarzonmartinez.academia.edu](http://mariateresagarzonmartinez.academia.edu)

### Ana María Gómez-Londoño PhD.

Doctora (Magna cum Laude) en Ciencias de la Cultura de la Freie Universität Berlin (Alemania). Especialista en Alta Dirección Pública, Magíster en Artes de la UNAL, Especialista en Estudios Culturales y Psicóloga de la Universidad Javeriana. Es creadora de la Línea de Investigación “Internacionalización, Competitividad y el Futuro del Trabajo”. Es co-fundadora del movimiento cultural de innovación política Activista. En el sector público, ha sido nombrada Directora de Relaciones Internacionales de la Gobernación de Boyacá (2020-2022), encargada como Viceministra de Empleo (Resolución 3529) y Directora Nacional de Movilidad Laboral en el Ministerio del Trabajo (Resolución 3311). En el ámbito internacional asesoró a Naciones Unidas UNDP, PNUD y a la Organización Iberoamericana de Seguridad Social OISS y fue seleccionada como artista en Madrid (2015) y Japón (2017). Recibió las Menciones de honor en Derechos Humanos por parte del Centro Nacional de Memoria Histórica y en el Premio Prodigy de la Feria Internacional de Arte de Bogotá (2014), Galardonada con los Premios de Periodismo Cultural del CEPER y la Alcaldía de Bogotá (2014) y el Premio Nacional de Investigación “Fernando Charry Lara” del Instituto Caro y Cuervo (2006) así como por el DAAD, Colfuturo y Colciencias. Actualmente es Docente de la Facultad de Ciencias Jurídicas de la PUJ, Docente Invitada en el Doctorado de Artes de la Universidad Distrital y trabaja en la Vicerrectoría de Relaciones Internacionales de la UNAD. Hace parte de la Asociación alemana Wissen-Schafft - Werte (“conocimiento que da valor”) y de la Cámara Verde de Comercio asociada a la US Green Chamber of Commerce.





Importa porque nos explica la vida, nuestras realidades, dando sustento tanto a proyectos hegemónicos de dominación como a historias locales de transformación de los sistemas de poder en tanto se le puede definir —siempre de manera provisoria, aunque estratégica— como ese: “repertorio de símbolos y signos que son constitutivos, en su faceta discursiva, de la realidad, [dando] cuenta de lo que la gente piensa, siente, desea e imagina” (Garzón, 2018, p. 86). Definición política, sin lugar a duda, que invita a retornar al análisis de la vida cotidiana con relación a sus diversas configuraciones de poder, y en particular, a preguntar cómo se escriben historias colectivas, cuya única función es esperar, con el objetivo de diseñar políticas culturales que nos permitan sobrevivir en este mundo vivido como humano (Gutiérrez, 2017; Grossberg, 2009). Y mucho más en este momento actual de duelos infinitos luego de la crisis sanitaria del SARS-CoV-2, la cual ha costado miles de vidas y que implica renovadas búsquedas de sentido o, por lo menos, la promesa de morir peleando.

En ese sentido, la afirmación que da título a este libro que presentamos a ustedes, con emoción y humildad, es una respuesta certera a secas: ¿Por qué la cultura importa? Porque la cultura importa. Respuesta certera sí, aunque engañosa pues se presenta en apariencia como singular, aunque en realidad es plural puesto que aquí se piensa la política cultural desde una polifonía de voces femeninas, experiencias reflexivas, lugares de enunciación, coordinadas geopolíticas y géneros musicales que un día se encontraron para seguir reflexionando a propósito de la relación entre cultura y política.

ISBN: 978-958-787-540-9



9 789587 875409