

Relaciones entre el arte y los derechos humanos**

Relations between art and human rights

La retórica conmovedora de MARTIN LUTHER KING, Jr. tuvo (y todavía tiene) un poder emocional contagioso, en parte por las frases que la componen, pero también por sus cualidades rítmicas y poéticas, y sobre todo por la forma en que la misma sabe erigirse sobre los rezos tradicionales de los afroamericanos.

MARTHA NUSSBAUM

SUMARIO

1. Introducción. 2. Obras originadas en una decisión judicial o estatal como medio de reparación a las víctimas. 3. Obras o prácticas artísticas provenientes de la propia iniciativa de los artistas. 4. Obras o prácticas artísticas que realizan las víctimas que han sufrido violaciones a sus derechos humanos.

RESUMEN

Este artículo se propone reflexionar sumariamente acerca de la vinculación entre el arte y los derechos humanos, teniendo en cuenta el origen o proveniencia de las manifestaciones artísticas. Para el efecto, se consideran tres tipos de obras: 1. Obras originadas en una decisión judicial o estatal como medio de reparación a las víctimas; 2. Obras de arte provenientes de la propia iniciativa de los artistas, y 3. Obras o prácticas artísticas que realizan las víctimas que han sufrido violaciones a sus derechos humanos. Este texto parte de considerar que las obras de arte o las prácticas artísticas, relacionadas con los derechos humanos, tienen objetivos diferentes según sea su origen. Se plantea que el fin del Estado es reparar a las víctimas y contribuir con la

* Abogada, restauradora de Obras de Arte y de Patrimonio Cultural, PhD en Sociología Jurídica de la Universidad Externado de Colombia. Docente investigadora del Departamento de Derecho Constitucional. Coordinadora de la línea de Investigación en Derechos Culturales: Derecho, arte y cultura. Contacto: yolanda.sierra@uexternado.edu.co

** Recibido el 21 de agosto de 2013, aprobado el 1 de abril de 2014.

Para citar el artículo: Y. SIERRA LEÓN, "Relaciones entre el arte y los derechos humanos", *Derecho del Estado*, n.º 32, Universidad Externado de Colombia, enero-junio de 2014, pp. 77-100.

garantía de no repetición; mientras que el fin de los artistas es manifestar su sensibilidad en relación con un tema específico que les interesa abordar; y para las víctimas, son mecanismos de resistencia y denuncia que permiten pasar del trauma individual a la conformación de sujetos colectivos con capacidad para incidir en las condiciones sociales que generan la violación a sus derechos humanos. Para pensar el tema, se abordan algunas sentencias del Sistema Interamericano de Derechos Humanos, y obras y prácticas artísticas de víctimas del conflicto armado colombiano.

PALABRAS CLAVE

Arte y derechos humanos; reparación simbólica; derechos humanos.

ABSTRACT

This article aims to reflect briefly about the connection between art and human rights, taking into account the origin or provenance of the explanation of art. For consequence, we consider three types of work: 1. Works originating in a judicial or State decision as a means of redress for victims; 2. Works of art from the artists own initiative, and, 3. Artworks or performing art practices performing victims who have suffered violations of their human rights. This text, by considering that the works of art or artistic practices related to human rights, have different objectives depending on their origin. It argues that the state is to compensate victims and help with the guarantee of non-repetition, meanwhile the artists to express their sensitivity in relation to a specific topic that interests them to touch on a subject, and victims are mechanisms of resistance and denunciation which enable to move the individual trauma to the formation of collective entities with the capacity to influence social conditions leading to the violation of their Human Rights. To think about the issue, some judgments are touched on a subject of the System IDH and artistic works, art practices of victims of the Colombian armed conflict.

KEYWORDS

Art and human rights; symbolic redress; human rights.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende responder la siguiente pregunta: ¿puede el arte contribuir con la reparación integral y con la reparación simbólica a las víctimas de violación a los derechos humanos?

Esta pregunta, así planteada, permite abordar el tema desde la perspectiva del responsable de la reparación a las víctimas, que generalmente son los Estados por acción o por omisión, y excluiría el papel de las obras de arte de los artistas y de las prácticas artísticas de las propias víctimas, porque, de una parte, los artistas no son responsables del perjuicio a las víctimas, y de otra parte, sería injusto que además del propio sufrimiento causado se les pida a las víctimas autorrepararse simbólicamente o artísticamente. No obstante, las presentes reflexiones están destinadas a tratar de mostrar que el uso del arte como medio de reparación no siempre consulta o conoce las prácticas de los artistas y de las propias víctimas, y que falta diálogo entre estos tres niveles para lograr la efectividad y legitimidad de este tipo de medidas.

El artículo gira en torno a la siguiente idea: el uso del arte en relación con los derechos humanos es diferente dependiendo de la intención con que se crea y se produce la obra: el Estado pretende la reparación de las víctimas y la garantía de no repetición, los artistas persiguen la manifestación de su sensibilidad, y las víctimas tienen a sus prácticas artísticas como un medio de resistencia y lucha.

Teniendo en cuenta que la pregunta de partida es sobre la reparación a las víctimas, señalemos en primer lugar, de acuerdo con UPRIMNY y SAFFON¹, que la “reparación integral” a las víctimas requiere de la aplicación de cinco elementos complementarios²: 1. Restitución del derecho, que busca devolver a la víctima a la situación anterior a la violación de sus derechos; 2. Compensación o indemnización económica por los perjuicios materiales incurridos; 3. Rehabilitación, tanto física como psicológica, por los daños perpetrados; 4. Garantías de satisfacción, que persiguen la verdad³,

1 Estas ideas surgen a partir de la lectura de *Reparar en Colombia. Los dilemas en contextos de conflicto, pobreza y exclusión*, CATALINA DÍAZ GÓMEZ et al. (eds.), concretamente de la Parte I, capítulo “Reparaciones transformadoras, justicia distributiva y profundización democrática”, de RODRIGO UPRIMNY y MARÍA PAULA SAFFON. Los autores recomiendan la consulta de P. DE GREIFF, “Enfrentar el pasado: reparaciones por abusos graves a los derechos humanos”, en C. DE GAMBOA (ed.), *Justicia transicional: teoría y praxis*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2006,

2 Me refiero aquí específicamente a las normas relativas a la reparación y a las sanciones contenidas en la Convención Americana de Derechos Humanos y al reglamento de la CIDH, sobre los mismos temas.

3 El artículo 23 de la Ley de Justicia y Restitución de Tierras, 1448 de 2011, establece: “La verdad es un derecho de las víctimas, sus familiares y la sociedad en general, imprescriptible e inalienable a conocer los motivos y las circunstancias en que se cometieron las violaciones, y en caso de fallecimiento o desaparición, acerca de la suerte que corrió la víctima, y al esclarecimiento de su paradero.

“El Estado debe garantizar el derecho y acceso a la información por parte de la víctima, sus representantes y abogados con el objeto de posibilitar la materialización de sus derechos, en el marco de las normas que establecen reserva legal y regulan el manejo de información confidencial”.

El artículo 3º, por su parte, manifiesta que se consideran víctimas, para los efectos de esa ley,

la memoria⁴, las disculpas públicas, la dignidad, la conmemoración de las víctimas⁵, y 5. Garantías de no repetición, que tienen como objetivo lograr cambios en la sociedad y el Estado para que las atrocidades no se vuelvan a repetir, a través del fortalecimiento del Estado de derecho, de la educación en derechos humanos, de reformas institucionales, o del desmantelamiento de organizaciones criminales.

UPRIMNY y SAFFON han propuesto adicionalmente el concepto de “reparación transformadora”, con el cual hacen un llamado a superar el enfoque

aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º 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.

4 En lo concerniente al derecho a la memoria, la Ley 1448 lo define como un deber del Estado, que “se traduce en propiciar las garantías y condiciones necesarias para que la sociedad, a través de sus diferentes expresiones, tales como víctimas, academia, centros de pensamiento, organizaciones sociales, organizaciones de víctimas y de derechos humanos, así como los organismos del Estado que cuenten con competencia, autonomía y recursos, puedan avanzar en ejercicios de reconstrucción de memoria como aporte a la realización del derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto” (art. 143). Dice el párrafo del mismo artículo 143: “En ningún caso las instituciones del Estado podrán impulsar o promover ejercicios orientados a la construcción de una historia o verdad oficial que niegue, vulnere o restrinja los principios constitucionales de pluralidad, participación y solidaridad y los derechos de libertad de expresión y pensamiento. Se respetará también la prohibición de censura consagrada en la Carta Política”. En el artículo que precede (142) se proclamó el día 9 de abril de cada año como el Día de la Memoria y Solidaridad con las Víctimas, en el cual el Estado deberá celebrar eventos de memoria y reconocimiento de los hechos que han victimizado a los colombianos, para lo cual el Congreso de la República se reunirá en pleno para escuchar a las víctimas en una jornada de sesión permanente.

5 En el artículo 139 de la Ley 1448 de 2011, Ley de Víctimas y Restitución de Tierras de Colombia, se establece: “Las medidas de satisfacción serán aquellas acciones que proporcionan bienestar y contribuyen a mitigar el dolor de la víctima. Las medidas de satisfacción deberán ser interpretadas a mero título enunciativo, lo cual implica que a las mismas se pueden adicionar otras: a. Reconocimiento público del carácter de víctima, de su dignidad, nombre y honor, ante la comunidad y el ofensor; b. Efectuar las publicaciones a que haya lugar relacionadas con el literal anterior. c. Realización de actos conmemorativos; d. Realización de reconocimientos públicos; e. Realización de homenajes públicos; f. Construcción de monumentos públicos en perspectiva de reparación y reconciliación; g. Apoyo para la reconstrucción del movimiento y tejido social de las comunidades campesinas, especialmente de las mujeres. h. Difusión pública y completa del relato de las víctimas sobre el hecho que las victimizó, siempre que no provoque más daños innecesarios ni genere peligros de seguridad; i. Contribuir en la búsqueda de los desaparecidos y colaborar para la identificación de cadáveres y su inhumación posterior, según las tradiciones familiares y comunitarias, a través de las entidades competentes para tal fin; j. Difusión de las disculpas y aceptaciones de responsabilidad hechas por los victimarios; k. Investigación, juzgamiento y sanción de los responsables de las violaciones de derechos humanos; l. Reconocimiento público de la responsabilidad de los autores de las violaciones de derechos humanos.

“Párrafo. Para la adopción de cualquiera de las medidas señaladas anteriormente, así como aquellas que constituyen otras medidas de satisfacción no contempladas en la presente ley, deberá contarse con la participación de las víctimas de acuerdo a los mecanismos de participación previstos en la Constitución y la ley, así como el principio de enfoque diferencial”.

restitutivo tradicional, es decir, que no sea simplemente devolver a la víctima a la situación en la que se encontraba con anterioridad a la violación, y escalonadamente aplicar o integrar los otros tipos de reparación; sino que, por el contrario, la reparación debe colaborar con la transformación de las relaciones de poder y las desigualdades que favorecieron la violación a los derechos humanos.

En el anterior sentido, pareciera que el aporte más significativo del arte estaría en relación con tres de los elementos anotados. En primer lugar, con la rehabilitación, en donde se podría citar el uso de las técnicas terapéuticas de la arteterapia, que utiliza diferentes mecanismos artísticos como la danza, la pintura, el clown, para pacientes con traumas o problemas provenientes de conflictos psicológicos o sociales; desde este punto de vista, el arte, más que un medio de expresión estética, es un mecanismo de búsqueda y de resolución de conflictos. En segundo lugar, el arte se relaciona con las garantías de satisfacción, cuando aquel incorpora elementos de la verdad de lo ocurrido, la memoria y la dignificación de las víctimas; y en relación con las garantías de no repetición, se refiere especialmente al papel pedagógico, sensibilizador, educativo y didáctico del arte, tanto en la formación de las emociones como en la capacidad para modificar comportamientos en torno al conocimiento y respeto por los derechos humanos.

Así las cosas, podríamos afirmar que el arte, para reparar a las víctimas, debe, además de abogar por la rehabilitación, por las garantías de satisfacción y no repetición, incorporar un contenido ético y estético, que contribuya con la modificación de las condiciones que generan la violación a los derechos humanos. No sucede lo mismo, como lo veremos más adelante, con las obras de arte que producen los artistas, por motivación propia, y con las obras que realizan las víctimas, cuyos propósitos son completamente diferentes de aquellos de las obras que aspiran a la reparación.

2. OBRAS ORIGINADAS EN UNA DECISIÓN JUDICIAL O ESTATAL COMO MEDIO DE REPARACIÓN A LAS VÍCTIMAS

A continuación veremos tres casos adelantados en la Corte Interamericana de Derechos Humanos contra Perú, que se encuentran unidos por la misma obra de arte, en este caso “El ojo que llora” (Figura 1), que ilustran algunas tensiones relativas al uso del arte como mecanismo de reparación a las víctimas.

El primer caso es *Barrios Altos vs. Perú*, que culminó con una sentencia condenatoria del 30 de noviembre de 2001, donde se establece, entre otras medidas, la obligación del Estado peruano de erigir un monumento como homenaje a las víctimas.



Figura 1
 “El ojo que llora” de Lika Mutal. Imágen capturada por Folco Zaffalon, en el año 2012, cortesía del fotógrafo.

Esta sentencia inaugura una línea jurisprudencial caracterizada por la inclusión de obras de arte, como parte de la reparación integral⁶, con una marcada tendencia a ordenar monumentos o placas conmemorativas como las obras idóneas para cumplir con los componentes relacionados con la reparación a las víctimas⁷. Debido a que este tipo de obras se materializan en espacios públicos como alamedas o plazas, se convierten en objetos y lugares de lucha política tanto material como simbólica, lo que sin duda puede poner en cuestionamiento

6 En el año 2003, podemos citar el caso de Myrna Manck Chang vs. Guatemala; en el 2004, el de Molina Thiessen vs. Guatemala; el de 19 Comerciantes vs. Colombia; el de los Hermanos Gómez Paquiyoukkri vs. Perú. De 2005 conocemos el caso de las Hermanas Serrano Cruz vs. El Salvador; el de Huila Tecse vs. Perú; el de la Comunidad Moiwana vs. Suriname; el de Mapiripán vs. Colombia; el de Villatina vs. Colombia. En 2006 se pueden referenciar los casos de Pueblo Bello vs. Colombia; Baldeón García vs. Perú; Ituango vs. Colombia; Servellón García vs. Honduras; Goiburú vs. Paraguay; Vargas Areco vs. Paraguay, y Miguel Castro Castro y La Cantuta vs. Perú. En 2007 se encuentran La Rochela vs. Colombia; Escué Zapata vs. Colombia, y Trujillo vs. Colombia. Y en 2011, Campo Algodonero vs. México. Un análisis más detallado sobre estas sentencias, particularmente sobre el uso del arte como medio de reparación simbólica en la Corte IDH, se adelanta en el Departamento de Derecho Constitucional de la Universidad Externado de Colombia, Línea de Derechos Culturales: derecho, arte y cultura, cuya publicación se ha previsto para finales del año 2014, con el nombre de “El arte en la Corte Interamericana de Derechos Humanos”, por YOLANDA SIERRA LEÓN.

7 Ver, por ejemplo, el monumento realizado en cumplimiento de la sentencia de los 19 Comerciantes vs. Colombia; el monumento de la mano cerrada, resultado de la sentencia de Mapiripán vs. Colombia; el monumento en el espacio público de Medellín en cumplimiento de la solución amistosa de Villatina vs. Colombia; y especialmente, la escultura de VERÓNICA LEITON, erigida en cumplimiento de la sentencia del Campo Algodonero vs. México en 2011.

hasta qué punto se posibilita una acción y un re-encuentro con el pasado libre de las presiones de la dominación y la reproducción de las distancias sociales.

Barrios Altos es el nombre del lugar donde fueron asesinadas 15 personas, por parte del Grupo Colina, formado por agentes del Estado, cuyo propósito central era eliminar a los integrantes de los grupos guerrilleros. No obstante la responsabilidad del Estado en tales crímenes, el Congreso aprobó una ley de amnistía que permitió la libertad de varios militares responsables de estos horrendos hechos. La sentencia estableció que este tipo de autoamnistías son una práctica de impunidad que burla a las víctimas, y ordenó un conjunto de medidas que perseguían reparar a toda la sociedad peruana y no solamente a las víctimas directamente afectadas. Entre ellas se estableció el emplazamiento de un monumento recordatorio, dentro de los 60 días de suscrito el acuerdo, cuyo lugar sería acordado entre las partes en coordinación con la Municipalidad Metropolitana de Lima. A pesar del incumplimiento del Estado para la realización de la obra, los propios afectados, con la ayuda de la escultora LIKA MUTAL, construyeron un memorial a las víctimas de la violencia peruana de los años 1980 a 2000, denominado “El ojo que llora”, que algunos consideran como un símbolo al terrorismo, y que para las víctimas significa el lugar de encuentro para denunciar, reclamar y recordar a sus muertos y desaparecidos. VARGAS LLOSA describe así este “Ojo” en un célebre texto sobre el tema:

Si usted pasa por Lima, trate de ver “El Ojo que Lloro”, en una de las esquinas del Campo de Marte, en el distrito de Jesús María. Es uno de los monumentos más bellos que luce la ciudad y, además, hay en él algo que perturba y conmueve [...]

Consiste en una piedra instalada en el centro de un estanque, rodeado de un laberinto de círculos de cantos rodados y senderos de grava de mármol morado que abarca un vasto espacio de árboles donde cotorrean bandadas de loros y trinan los pájaros.

La imponente piedra de granito negro, tiene un ojo insertado—otra piedra, recogida en los arenales de Paracas— que lagrimea sin cesar y, según la perspectiva desde la que se le mire, sugiere los contornos de tres animales míticos de las antiguas civilizaciones peruanas: el pico del cóndor, la boca de un crótalo y la silueta de un puma.

Lika Mutal, la autora de esta escultura, una holandesa vecindada en el Perú hace 39 años, encontró esta piedra en un cerro del norte, cerca de un cementerio prehispánico saqueado por los depredadores de tumbas. Con grandes cuidados la trajo a su taller de Barranco y convivió allí con ella varios años, convencida de que algo, alguien, en algún momento, le indicaría qué partido sacarle. La experiencia decisiva ocurrió en el año 2003, cuando la escultora visitó una de las más extraordinarias exposiciones que se hayan presentado en Perú: Yuyanapaq, una muestra de fotografías que documentaba con tanto rigor como excelencia los

años de la violencia política desencadenada a partir de la guerra revolucionaria y terrorista de Sendero Luminoso, que, en una década, según las conclusiones de la Comisión de la Verdad, provocó la muerte y la desaparición de cerca de 70 mil peruanos, la inmensa mayoría de ellos pertenecientes a los estratos más pobres. [...] La Madre Tierra –la Pachamama– diosa ancestral de todas las antiguas culturas americanas, llorando por la violencia que han provocado y padecido sus hijos a lo largo de la historia. En el laberinto de cantos rodados –cerca de 40.000– se inscribirían los nombres de todas las víctimas de la violencia, de modo que el monumento sería también un símbolo de reconciliación y de paz.

Es imposible no sentir una enorme tristeza ante los miles de nombres escritos por voluntarios en aquellos cantos rodados, entre los que figuran muchas criaturas de pocos meses o pocos años, e innumerables inocentes a los que el terror sacrificó sin el menor escrúpulo en aquellos años de odio y locura ideológica⁸.

La esencia del “Ojo que llora” es la denuncia, la acusación y la queja de las víctimas, y de las personas adoloridas por el gobierno de terror instaurado por los fujimoristas. Por lo mismo, fue objeto de vandalismo y destrucción por parte de seguidores del gobierno, constituyendo un ataque material y simbólico a las víctimas allí representadas y frente a la posibilidad de expresar una manera particular de contar la historia del conflicto armado en Perú⁹.

En los cantos rodados se escribieron con letra esmerada y explícita los nombres de las víctimas, y en ese punto precisamente es donde se agudizan las tensiones y contradicciones con los otros dos procesos en cuestión, porque como veremos adelante, otras decisiones judiciales piden incluir en este espacio simbólico los nombres de personas con tendencias políticas completamente diferentes.

El segundo caso es Penal Miguel Castro Castro vs. Perú, que también terminó con una sentencia condenatoria del 25 de noviembre de 2006. Refiere este fallo la matanza de 42 presos y las lesiones y torturas de más de 175 personas acusadas de terrorismo y de pertenecer al grupo guerrillero Sendero Luminoso, como Tito Valle, Yovanka Pardavé, Elvia Zanabria, Deodato Juárez y otros.

8 “El ojo que llora”, por MARIO VARGAS LLOSA, disponible en: http://elpais.com/diario/2007/01/14/opinion/1168729205_850215.html Recuperado el 7 de octubre de 2013.

9 Sobre este tipo de vandalismo es particularmente representativo el ataque con pintura anaranjada que sufrió la obra, que manchó con un manto de color los nombres de las víctimas y destruyó parte importante del elemento central. El color es especialmente agresivo si se tiene en cuenta que fue la identificación del partido fujimorista. Esta marca cromática se ha interpretado como un agresivo símbolo del poder de las fuerzas del gobierno sobre la sociedad civil. Ver imágenes alusivas al ataque naranja al “Ojo que llora” en: <http://elmorsa.blogspot.com/2007/09/el-ojo-ahora-llora-sangre.html> Recuperado el 6 de octubre de 2013, y en <http://exwebserv.telesurtv.net/secciones/noticias/index.php?ckl=18045> Recuperado el 6 de octubre de 2013.

Tanto la Comisión como las víctimas solicitaron como garantías de satisfacción y no repetición un monumento o un lugar en la zona del penal, ya con la plantación de un árbol, como símbolo de vida y de honra para las madres de las víctimas, ya con una placa alusiva a los hechos. El Estado peruano se opuso a las medidas de corte simbólico, por considerar que el mencionado penal es un centro en actual funcionamiento con presencia de detenidos organizados y militantes del Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso, y que una medida de este tipo no favorecería la seguridad interna del penal ni medidas destinadas a la reconciliación de los peruanos; y que, por otra parte, ya existía “El ojo que llora”, como un recordatorio a todas las víctimas del conflicto armado.

La Corte estableció, por su parte, que “El ojo que llora”, creado a instancias de la sociedad civil y después apoyado por las autoridades estatales, es el reconocimiento público a las víctimas de la violencia en Perú, y por consiguiente el Estado, para el caso del penal Castro Castro, debería coordinar con los familiares de las víctimas fallecidas la realización de un acto, en el cual se pudieran incorporar los nombres de las víctimas fallecidas, según la forma que corresponda de acuerdo a las características del monumento.

Esta decisión de la Corte generó un fuerte rechazo por parte de *la Asociación de Familiares de Víctimas del Terrorismo (Afavit)*, por considerar una afrenta a la memoria de sus víctimas la orden de incluir los nombres de subversivos en el monumento, y permitir la convivencia simbólica de victimarios de Sendero Luminoso y del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, como Morote y Pardavé, con las víctimas. Otros consideraron que esa decisión olvidaba que las ahora consideradas víctimas eran terroristas fanáticos que desencadenaron la guerra, y relegaba a un segundo plano a los oficiales y soldados victimados y a las decenas de miles de civiles inocentes exterminados por los terroristas. Otros más vieron en esta orden una especie de reivindicación política para los grupos subversivos y para los terroristas, y que si bien absolutamente nada justificaba la violación de derechos humanos por parte del Estado, la Corte IDH no podía permitir que a través de una sentencia judicial grupos terroristas sacaran provecho de un acto de reparación social. Pero otros argumentos, como el de JAVIER CIURLIZZA, miembro de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, consideraron que Perú estaba obligado a reparar incluso al más abyecto de los criminales, y que pese al natural sentimiento por la magnitud de los crímenes de Sendero Luminoso, se trataba de un tema político interno, no obstante lo cual, en términos jurídicos, si la Corte IDH determinó que hubo violación de derechos humanos, el Estado está obligado a reparar ese daño¹⁰.

10 Artículos de prensa y blogs ciudadanos dan cuenta de la disputa sobre el uso simbólico del “Ojo que llora” por parte de víctimas y victimarios. Ver, p. ej., el arriba citado artículo de VARGAS LLOSA, en http://elpais.com/diario/2007/01/14/opinion/1168729205_850215.html Recu-

El tercer proceso se conoce como La Cantuta vs. Perú, y al igual que los dos anteriores terminó con una sentencia condenatoria, esta vez del 29 de noviembre de 2006. Hace referencia al secuestro, tortura y desaparición forzada de un profesor y varios estudiantes de la Universidad Nacional de Educación en La Cantuta, el 18 de julio de 1992. El principal acto condenable es la ausencia de una investigación completa y sistemática, que reflejase las acciones en contra de los derechos humanos por parte de agentes estatales en Perú, durante la década de los noventa.

En el marco de las garantías de satisfacción y no repetición, el Estado peruano declaró que ya existía en Lima el monumento “El ojo que llora”, que constituye una medida de reparación en homenaje y memoria de todas las víctimas del conflicto armado interno de Perú. La Corte, en este caso, decidió de idéntica manera a como lo hizo en el caso del Penal Castro Castro: dijo valorar la existencia del monumento, creado por la sociedad civil, que ha contado con la colaboración de autoridades estatales, lo cual constituye un importante reconocimiento público a las víctimas de la violencia en Perú, y estableció que el Estado debía asegurarse de que, dentro del plazo de un año, las 10 personas declaradas como víctimas ejecutadas o de desaparición forzada en la sentencia se encontraran representadas en dicho monumento, en caso de que no lo estuvieran ya y si sus familiares así lo deseaban. Para ello, dispuso que el Estado debía coordinar con las víctimas la realización de un acto, en el cual pudieran incorporar una inscripción con el nombre de las víctimas, según la forma del monumento. En este caso, la respuesta de los dolientes de las víctimas del “Ojo que llora” fue de aceptación, por existir una clara empatía simbólica con los estudiantes masacrados y desaparecidos, víctimas inocentes del mismo régimen de terror del gobierno fujimorista¹¹.

Precisemos algunas notas a partir de las tres sentencias anotadas:

1. La obra de arte en el marco de la reparación a las víctimas de violación a los derechos es un campo de disputa política. La relación entre las sentencias Barrios Altos, Penal Castro Castro y La Cantuta vs. Perú, y las vicisitudes en su creación, construcción y conservación, muestran un escenario de conflicto sobre la pertinencia o no de establecer una marca territorial, en

perado el 9 de diciembre de 2013, <http://www.elcomerciope.com.pe/edicionimpresa/Html/2008-01-02/peru-pide-cidh-que-no-lo-obligue-reparar-sl.html> Recuperado el 10 de noviembre de 2013. <http://peru21.pe/noticia/96448/marchan-defensa-monumento-ojo-que-llora> Recuperado el 5 de diciembre de 2013. <http://www.larepublica.pe/busador?buscando=ojo%20que%20llora> Recuperado el 6 de octubre de 2013.

11 Varias noticias dan cuenta de esta empatía simbólica con los muertos y torturados de la Cantuta: véase <http://www.adonde.com/noticias-peru/politica/familiares-de-victimas-de-la-cantuta-y-barrios-altos-pidieron-sancion-ejemplar-para-fujimori/> Así como: <http://www.adonde.com/noticias-peru/politica/familiares-de-victimas-de-la-cantuta-y-barrios-altos-pidieron-sancion-ejemplar-para-fujimori/> y <http://www.terra.com.pe/noticias/articulo/html/act975474.htm> Recuperados el 6 de octubre de 2013.

el sentido de ELIZABETH JELIN¹², que represente lo acontecido a las víctimas de la violencia estatal.

“El ojo que llora” es un ejemplo de la discusión política, que muestra la no neutralidad del arte y que existen diversos sentidos frente al pasado, que empieza por pensar quiénes son las víctimas que pueden estar o no representadas en la obras de arte, que incluye la posibilidad de un debate político, para construir conjuntamente una historia sobre el pasado, y garantizar, en todo caso, lugares para el duelo ante la impunidad, como garantías mínimas de satisfacción.

2. Los agentes sociales que disponen de una posición más ventajosa frente a la reparación a través de obras de arte, como aquellos que son responsables del cumplimiento efectivo, pueden emprender acciones que distorsionen o estén en contra de la realización de un proceso social de reparación¹³.

Se observa una distancia entre agentes profesionales y profanos, y entre los responsables estatales y las propias víctimas, para el cumplimiento y realización de la medida de reparación, de donde surge la inquietud por el carácter democrático y significativo que para los grupos puede tener una medida de resarcimiento de este tipo. No solo se está comprometiendo la posibilidad de cumplimiento o no de la medida, sino además la manera como esta se presenta, en términos de significados y códigos culturales, para los grupos sociales.

3. Es preciso distinguir que si bien la financiación de las obras de arte es obligación de los responsables del daño causado, no significa esto que el proveedor de los recursos sea al mismo tiempo el que establezca el contenido, diseño, planeación y ejecución de la obra de arte; al contrario, la concepción y preferiblemente el desarrollo de las obras deben tener la posibilidad de ser comprendidas por las víctimas, y sobre todo, no presentarse como nuevas formas de dominación transformadas en representaciones simbólicas, a través de la estandarización o imposición de símbolos.

4. Contrarrestar el efecto de dominación sobre los procesos sociales de reparación es fundamental para la democracia, si se considera la posibilidad de hacer un ejercicio equitativo y plural frente a la construcción colectiva sobre el pasado. Si bien en la dinámica del mundo social existirán siempre las relaciones de poder y la hegemonía de unos discursos sobre otros, cuando se establecen medidas en las que todas las versiones sobre el pasado deben

12 JELIN (2002a).

13 Al respecto comenta un analista del seguimiento del cumplimiento de las sentencias de la Corte en Colombia: “El caso ‘19 comerciantes’ es un ejemplo de las demoras internas del estado colombiano. En el fallo se ordenó la construcción de un muro, en honor de las víctimas de la masacre. Ponerse de acuerdo para determinar el lugar de ubicación del monumento, así como el diseño del mismo, ha sido todo un problema. Además, la elaboración del mismo implica el cumplimiento de requisitos contractuales internos de concurso y selección de diferentes propuestas” (CAJ, 2006).

ser escuchadas, los procesos de construcción colectiva deben ser legítimos, especialmente si tenemos en cuenta que las personas inmiscuidas en procesos de violación a los derechos humanos evocan una idea de democracia.

Un imperativo de las Cortes y de los Estados en el momento de ordenar obras de arte para efecto o como parte de una reparación integral precisa de un proceso social abierto al diálogo, entre diversas versiones sobre el pasado, y requiere pensar cómo las medidas de reparación simbólica pueden contener estas características.

VARGAS LLOSA propuso, como corolario, una posibilidad, propiamente estética, de intervenir el monumento sin alterarlo substancialmente, pero sí dejando consignada la complejidad del diálogo entre los seres enfrentados simbólicamente por la verdad, la memoria y la dignidad de sus víctimas, así:

¿Hay alguna forma de solucionar este impasse? Sí. Dar media vuelta a los cantos rodados con los nombres que figuran en ellos, ocultándolos temporalmente a la luz pública, hasta que el tiempo cicatrice las heridas, apacigüe los ánimos y establezca alguna vez ese consenso que permita a unos y a otros aceptar que el horror que el Perú vivió a causa de la tentativa criminal de Sendero Luminoso –repetir la revolución maoísta en los Andes peruanos– y los terribles abusos e iniquidades que las fuerzas del orden cometieron en la lucha contra el terror, no dejaron inocentes, nos mancharon a todos, por acción y por omisión, y que sólo a partir de este reconocimiento podemos ir construyendo una democracia digna de ese nombre, donde ya no sean concebibles ignominias como las que ensuciaron nuestros años ochenta y noventa¹⁴.

Las notas anteriores se refieren, entonces, a la obra de arte que ordenan los operadores jurídicos o estatales, como parte de un proceso de reparación integral, y supone, como se ha visto en los tres casos anotados, demandas de las partes y una decisión jurídica, en este caso de un tribunal. A continuación haremos algunas reflexiones en torno al papel de las obras de arte en el ámbito propiamente artístico, en el cual, en principio, no median los Estados, ni a través de sus instituciones nacionales ni de sus organizaciones internacionales a las que pertenecen, y lo denominaremos uso social.

3. OBRAS O PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PROVENIENTES DE LA PROPIA INICIATIVA DE LOS ARTISTAS

En este apartado queremos presentar algunas notas sobre la posible relación que existe entre el arte y las garantías de no repetición, que como dijimos

14 Texto citado de VARGAS LLOSA, recuperado el 9 de diciembre de 2013.

tienen como objetivo principal lograr cambios sociales para que las atrocidades no vuelvan a ocurrir¹⁵.

En primer lugar, se podría anotar que en el campo propiamente artístico, que no jurídico, una obra de arte que aspire a contribuir con la no repetición estaría conformada técnica y estéticamente de tal manera que contribuyera a modificar las condiciones de vulnerabilidad que posibilitan la violación a los derechos humanos. Esta contribución no significa que el arte por sí mismo

15 En el artículo 149 de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras de Colombia, 1448 de 2011, se establecen diversas maneras para garantizar la no repetición, de donde se destacan los literales e, g, h, m y q, donde es posible utilizar el arte como medio de pedagogía social, de estrategia de comunicaciones y de capacitación en derechos humanos. El artículo en mención establece: “*Garantías de no repetición*. El Estado colombiano adoptará, entre otras, las siguientes garantías de no repetición: a). La desmovilización y el desmantelamiento de los grupos armados al margen de la Ley; b). La verificación de los hechos y la difusión pública y completa de la verdad, en la medida en que no provoque más daños innecesarios a la víctima, los testigos u otras personas, ni cree un peligro para su seguridad; c). La aplicación de sanciones a los responsables de las violaciones de que trata el artículo 3° de la presente ley; d). La prevención de violaciones contempladas en el artículo 3° de la presente Ley, para lo cual, ofrecerá especiales medidas de prevención a los grupos expuestos a mayor riesgo como mujeres, niños, niñas y adolescentes, adultos mayores, líderes sociales, miembros de organizaciones sindicales, defensores de derechos humanos y víctimas de desplazamiento forzado, que propendan superar estereotipos que favorecen la discriminación, en especial contra la mujer y la violencia contra ella en el marco del conflicto armado; e). La creación de una pedagogía social que promueva los valores constitucionales que fundan la reconciliación, en relación con los hechos acaecidos en la verdad histórica; f). Fortalecimiento técnico de los criterios de asignación de las labores de desminado humanitario, el cual estará en cabeza del Programa para la Atención Integral contra Minas Antipersonal; g). Diseño e implementación de una estrategia general de comunicaciones en Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario, la cual debe incluir un enfoque diferencial; h). Diseño de una estrategia única de capacitación y pedagogía en materia de respeto de los Derechos Humanos y del Derecho Internacional Humanitario, que incluya un enfoque diferencial, dirigido a los funcionarios públicos encargados de hacer cumplir la ley, así como a los miembros de la Fuerza Pública. La estrategia incluirá una política de tolerancia cero a la violencia sexual en las entidades del Estado; i). Fortalecimiento de la participación efectiva de las poblaciones vulneradas y/o vulnerables, en sus escenarios comunitarios, sociales y políticos, para contribuir al ejercicio y goce efectivo de sus derechos culturales; j). Difusión de la información sobre los derechos de las víctimas radicadas en el exterior; k). El fortalecimiento del Sistema de Alertas Tempranas. l). La reintegración de niños, niñas y adolescentes que hayan participado en los grupos armados al margen de la ley; m). Diseño e implementación de estrategias, proyectos y políticas de reconciliación de acuerdo a lo dispuesto en la Ley 975, tanto a nivel social como en el plano individual; n). El ejercicio de un control efectivo por las autoridades civiles sobre la Fuerza Pública [sic]; o). La declaratoria de insubsistencia y/o terminación del contrato de los funcionarios públicos condenados en violaciones contempladas en el artículo 3° de la presente Ley. p). La promoción de mecanismos destinados a prevenir y resolver los conflictos sociales; q). Diseño e implementación de estrategias de pedagogía en empoderamiento legal para las víctimas; r). La derogatoria de normas o cualquier acto administrativo que haya permitido o permita la ocurrencia de las violaciones contempladas en el artículo 3° de la presente Ley, de conformidad con los procedimientos contencioso-administrativos respectivos. s). Formulación de campañas nacionales de prevención y reprobación de la violencia contra la mujer, niños, niñas y adolescentes, por los hechos ocurridos en el marco de las violaciones contempladas en el artículo 3° de la presente ley”.

genere tales cambios, especialmente en las condiciones materiales y en las relaciones de dominación y poder que crean la vulnerabilidad; su papel está en influenciar los discursos, las subjetividades, los modos de interrelación social, los imaginarios sociales, las representaciones del otro y las identidades, de manera tal que se incida positivamente sobre la condición de vulnerabilidad de las víctimas, y se contribuya a que las causas de la vulnerabilidad sean visibles. Puede contribuir a la imaginación de relaciones sociales y de poder distintas y a imaginar futuros más deseables.

Por otra parte, tal exigencia parece desproporcionada para los artistas, que no tienen la obligación disciplinar ni (siempre) la posibilidad en cuanto artistas de acometer esta tarea. Por esta razón, y una vez asociado el tema de los derechos humanos a la obra de arte, es preciso preguntarnos cuál es el efecto de las obras de arte cuyo tema son los derechos humanos. Proponemos dos posibles efectos: 1. Efecto sensibilizador, y 2. Efecto transformador. La diferencia obedece a razones metodológicas, porque en esencia ambos efectos se encuentran interrelacionados, y el segundo no existe sin el primero. No obstante, se subraya el carácter activo del artista, y su compromiso en la transformación social, en el segundo caso, que no necesariamente está presente en el efecto sensibilizador, donde el aporte fundamental radicaría en la existencia misma del tema de los derechos humanos como parte de la obra.

1. *Efecto sensibilizador*. Esta dimensión sugiere que la obra de arte es una herramienta cognitiva, didáctica, emocional o comunicativa, que le permite al espectador u observador aproximarse a un universo que le es desconocido, ya porque no es víctima o no pertenece al circuito de las víctimas, ya porque es un profano, y no accede a la información técnica de los especialistas, ya porque los medios accesibles no contienen tal información. Se produce por el mero hecho de incorporar el tema de los derechos humanos, sea en su dimensión de violación o sea en la de promover el conocimiento de los mismos, independientemente de la técnica, forma o intención, al contenido de la obra. Este efecto supone un observador mínimamente atento y alerta emocionalmente. Lo anterior indica que los verbos rectores en este marco artístico son mostrar, evidenciar, visibilizar, pues sus efectos propiamente dichos dependen de la manera como los seres humanos reciban tales dispositivos. Es preciso tener en cuenta que aunque las obras de arte tienen múltiples interpretaciones, la orientación dada por el contenido permite, por lo menos, que el asunto forme parte del universo de las personas, y contrarrestar así, de alguna manera, la insensibilidad ante las atrocidades que suceden.

La perspectiva de WALTER BENJAMIN contribuye con esta idea, cuando afirma que la obra de arte posibilita acercamientos cognitivos diferentes, porque permite aprehender cuestiones inaccesibles, y lo hace a través de nuevos dispositivos técnicos. De este modo, surgen nuevas mediaciones entre quien produce y reproduce y la obra, entre la obra y quien la especta, y, por

supuesto, entre el autor y el espectador. En particular, BENJAMIN se refiere al arte contemporáneo y a las técnicas que permiten la reproducción, como el cine o la fotografía, que conllevan un halo democratizador, porque amplían el público del arte a sujetos diversos: de ser una apariencia atractiva, la obra de arte pasó a ser un proyectil que choca con todo destinatario¹⁶.

Pero de la mano con BENJAMIN, también podemos advertir un riesgo en el efecto sensibilizador, que él llama el *esteticismo de la vida política*, mediante el cual el arte se convertiría en un mecanismo de expresión de la sociedad, o de las masas, sin que en realidad se modifiquen sus condiciones, toda vez que la proletarización va de la mano de la alienación y fabricación de valores culturales. La sociedad tiene derecho a exigir que se modifiquen las condiciones que violan los derechos humanos, pero el *statu quo* procura que las expresiones culturales conserven dichas condiciones¹⁷.

Mas aun aceptando el riesgo de la estetización de la política al que alude BENJAMIN, y que él propone combatir con la politización del arte, por mi parte consideraría que es preferible que existan las obras de arte con contenidos relativos a los derechos humanos, porque ellas, no solamente destan un efecto puramente estético, sino que convocan al conocimiento de una realidad atroz, que es preciso que se conozca para afrontarla, que aunque también es un efecto estético tiene además un efecto político y de sensibilización social. El potencial observador de la obra de arte no es solamente un ser alienado, sin criterio y sin perspectiva. En el efecto sensibilizador, el arte puede devenir con una función de información sensible o con una función empática.

Para ilustrar estos dos tipos de funciones, tomaremos como ejemplo obras incluidas en la exposición “Arte y Violencia en Colombia desde 1948”, realizada en 1999¹⁸.

La función de información sensible contribuye a llenar un vacío de conocimiento sobre puntos nodales en la sociedad que otros medios no muestran, o que están a tal punto banalizados que pasan desapercibidos. Un observador dispuesto mínimamente tendrá en estas obras un punto de partida para aproximarse a momentos que han marcado la historia de su país o comunidad.

16 W. BENJAMIN. *Discursos interrumpidos 1*, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 51. El punto central de BENJAMIN en relación a las tecnologías de reproducción de la imagen es que el arte pierde su aura en el momento en que la obra de arte deja de ser pieza única: la fotografía, el cine, pierden la cualidad estética de una obra clásica, frente a la cual adquirimos conciencia de su unicidad. Pero a cambio –y este es el punto crucial– la obra de arte que se vale de la reproducción tecnológica adquiere valor político a través de su presencia múltiple: su público ya no es el individuo, sino las masas. Este punto puede ser muy bien aprovechado en el ámbito judicial y de las políticas públicas, toda vez que la reproducibilidad de la obra de arte la convierte en una herramienta de visibilización mucho más poderosa que la obra aurática o única sin posibilidad de reproducción masiva.

17 *Ibíd.*, p. 55.

18 A. MEDINA. *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1999.

En la exposición citada, “Arte y Violencia”, se muestran obras alusivas a un momento cúspide de la confrontación social y bipartidista del país, cuyo límite fue la muerte de Gaitán: como “La Masacre del 10 de abril”, de ALEJANDRO OBREGÓN; las fotografías de SADY GONZÁLEZ, entre ellas “Tranvía en llamas”; la obra de ENRIQUE GRAU, “El tranvía incendiado”; “9 de abril”, de ALIPIO JARAMILLO “Masacre del 9 de abril”, de DÉBORA ARANGO.

La exposición señala además un periodo de espantosos hechos rurales, que le permiten al observador urbano aproximarse a la tragedia de los campesinos. Obras como “Díptico de la violencia” de MARCO OSPINA, “Cosecha de los violentos” de ALFONSO QUIJANO, “La res-pública” de CARLOS CORREA o la video instalación de JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO, “Musa paradisíaca”, cumplen ese rol de mostrar, evidenciar y visibilizar la atrocidad. Es preciso considerar que lo que se propone el autor no necesariamente es lo que recibe el observador, pero la puesta en escena, que es lo aquí subrayable, está presente y permite desatar un proceso sensible sobre violaciones a los derechos humanos o sobre hechos reprochables contra los seres humanos. En el mismo sentido obras como “La piel al sol”, de Luis ÁNGEL RENGIFO, u otras nostálgicas y tristes como las de FELIZA BURSZTYN o PEDRO ALCÁNTARA, cumplen con el papel de “acomodar la mirada”, y volver a mirar las cosas y la realidad de otra manera, de una manera intervenida por la sensibilidad que activa el arte¹⁹.

19 En MEDINA, ob. cit. El efecto informativo del arte, sobre graves hechos de violencia como el holocausto del palacio de justicia de Colombia, en 1985, son ilustrados con obras como el fotomontaje de GUSTAVO ZALAMEA, llamado Memoria del Palacio de Justicia, donde un enorme río de sangre nace en el palacio de justicia y atraviesa la plaza de Bolívar de Bogotá, a manera de herida, de repente convertida en un témpano de hielo, o en BEATRIZ GONZÁLEZ, que sitúa en una obra al presidente Betancur frente a una mesa negra, con un muerto a manera de plato central, rodeado de miembros de su gabinete, como caricaturas frías e impasibles que parecen decir “Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico”. En los años 80 y 90 irrumpen paralelamente los complejos y macabros efectos del paramilitarismo y el narcotráfico, violaciones crecientes a los derechos humanos, como el desplazamiento, las masacres y los genocidios, y el arte adquiere formas abiertas, ya no centradas en la figura, en la neofigura, en la abstracción o en la geometría, sino más bien en el concepto, en la huella, en la vivencia, en una especie de marcas que inducen al espectador a pensar en el problema: bien pueden situarse aquí la obra *Aliento* de ÓSCAR MUÑOZ, que alude a las desapariciones forzadas, mediante siete espejos redondos de acero, que al entrar en contacto con la respiración del observador producen la imagen de la víctima; el aliento del que da su vaho resuscita al muerto o al desaparecido, en un eterno vaivén entre el vivo que resucita al muerto y aparece al desaparecido por el acto humano de respirar, como un acto imbatible contra el olvido; por su parte, ROSENBERG SANDOVAL, con su performance *Mugre* y sus videos, relata con “mugre, sangre y miseria” la violenta y caótica situación de Colombia, sus acciones efímeras y no reproducibles para expresar con ello su rechazo a ser absorbido por las leyes del mercado del arte. Estos artistas, y otros como GLORIA POSADA con sus *Mapas y Fragmentos*, JUAN MANUEL ECHAVARRÍA con *Bocas de ceniza*, y Fernando Arias, con su *HANTIOQUIA en Humanos Derechos* (la h, aunque no suena, cuestiona lo que ve), incitan a la reflexión sobre la ceguera y la sordera colectivas, y han “mostrado”, a través del teatro, las instalaciones, las video instalaciones o los performances, la violación a los derechos humanos.

En el mecanismo empático, un ser humano puede vivir, a través de la obra de arte, la experiencia de otro sin estar presente, ponerse en el lugar de la víctima, solidarizarse con un desconocido que sufre. En este sentido, el cine y las imágenes en movimiento son particularmente efectivos para lograr empatía, por su carácter masivo y su potente capacidad para impactar en un mismo momento grupos de personas, de diferentes latitudes y culturas. Tal es el caso de cintas como *Cóndores no entierran todos los días* de FRANCISCO NORDEN, *El río de las tumbas* de JULIO LUZARDO, *El potro chusmero* de LUIS ALFREDO SÁNCHEZ o, más recientemente, *Silencio en el paraíso* de COLBERT GARCÍA, que permiten la posibilidad de ponerse en el lugar de hechos reprochables que por desconocidos no generan el repudio que debieran generar.

La literatura tiende también puentes empáticos entre el lector y seres humanos que sufren vejámenes, humillaciones y horror. En Colombia existen tres obras particularmente importantes en este campo: *Cien años de soledad* de GARCÍA MÁRQUEZ, *La Vorágine* de JOSÉ EUSTASIO RIVERA y *La ceiba de la memoria* de ROBERTO BURGOS, que rememoran sendos hechos de barbarie como la masacre de las bananeras, los vejámenes y suplicios de las caucheras, y la barbarie sufrida por los pueblos afrodescendientes en Cartagena.

2. *Efecto transformador*. La obra de arte, en su dimensión transformadora, además de contener los elementos propios del efecto sensibilizador, permite la modificación de las condiciones de vulnerabilidad que facilitan la violación a los derechos humanos. No basta, entonces, con incorporar el tema, es preciso que el artista se sumerja en las condiciones sociales de las víctimas, de los desprotegidos, y contribuya decididamente a conformar grupos de resistencia y lucha política donde el arte es un medio para lograr ese propósito. El efecto transformador supone un artista comprometido con las reivindicaciones sociales, crítico de los sistemas de poder, dispuesto a romper hegemonías, y de otra parte, requiere de un receptor creativo, partícipe, coadyuvante de las mismas luchas.

Desde este punto de vista las características técnicas de la obra serán determinantes para lograr una mayor o menor inclusión de víctimas, seguidores y activistas en el ideal de transformación. El papel esencial del arte en este punto es contribuir decididamente a modificar las estructuras y superestructuras de una sociedad asimétrica y poner el arte al servicio de esta causa²⁰. En este sentido, BENJAMIN considera que el autor es un productor llamado

Los Lacrimarios, Atrabiliarios, Plegaria muda, La casa viuda, La túnica del huérfano, son obras de DORIS SALCEDO que muestran según ella misma la marca que deja en las víctimas, ya sea en su condición de desplazados, torturados o sometidos a los peores vejámenes, cada tipo de crimen; a la artista le interesa que sus obras marquen la ausencia, la vida truncada, porque la imagen no consuela ni facilita el duelo. Estas obras contribuyen a impulsar la movilización política, o el accionar jurídico, o la reflexión íntima.

20 BENJAMIN, ob. cit., pp. 181 ss.

a luchar, no solo a informar, llamado a intervenir activamente, y por ello a utilizar técnicas que, progresiva y fundamentalmente, posean capacidad de impacto²¹.

No se quiere decir con esto que la obra de arte tiene por sí sola un efecto casi mágico, en virtud del cual los espectadores, de manera más o menos ilusoria y fantástica, superarían los efectos de la banalización; lo que se quiere significar es que al existir obras con contenido de derechos humanos existe un mecanismo de apoyo que coadyuva a un proceso de transformación y emancipación, lo que estaría más cercano al uso político del arte, más propio de las víctimas, que anotaremos enseguida.

Terminemos por decir que desde el punto de vista de la reparación integral, entendida como lo anotamos en la Introducción de este texto, las obras de arte, realizadas libremente por artistas, tienen efectos sensibilizadores o transformadores, y solo podrán ser consideradas como parte de una reparación integral si cumplen por lo menos con cuatro supuestos:

1. Que la obra de arte haya sido precedida por un proceso estatal, sea judicial o administrativo, donde se hayan determinado los responsables del daño o el perjuicio a la víctima.

2. Que haya sido ordenada por un juez o por una autoridad competente como un mecanismo expreso de reparación integral o de reparación simbólica.

3. Que la concepción y ejecución de la obra haya sido el resultado de un proceso creativo conjunto entre el artista y las víctimas, y no solamente del artista.

4. Que la financiación y responsabilidad de la ejecución de la obra esté a cargo del responsable del daño o el perjuicio.

5. Que la obra haya tenido en cuenta el contexto sociocultural de la víctima.

A manera de conclusión podríamos afirmar que tanto el efecto sensibilizador como el efecto transformador del arte en relación con los derechos humanos pueden, cada uno con intensidades diferentes, contribuir a superar o debilitar lo que PÉCAUT denomina la *banalización de la violencia*²²; pero la contribución del arte como mecanismo de reparación simbólica a las víctimas

21 Ibid., p. 55.

22 D. PÉCAUT. *Guerra contra la sociedad*, Bogotá, Planeta, 2001. Según PÉCAUT, la banalización de la violencia genera des-subjetivación, que consiste en una percepción de que esta es algo normal y efecto de sensibilización, que conlleva la parálisis de las personas ante el terror, y sus efectos. Él menciona que la banalización produce desterritorialización, marcada por la desconfianza, la percepción de no pertenecer a un lugar, y de tener que buscar soluciones individuales; destemporalización, marcada por la sensación de eternidad de la violencia, una impresión de no futuro, de una sin salida signada por repentinos ataques que impiden construir proyectos en el tiempo: lo describe como una “comprensión caleidoscópica de las configuraciones de la violencia”; la des-subjetivación es una construcción aislada de la vida sin sentido de identidad, sin imaginarios colectivos que permitan un afianzamiento del sujeto en su relación con otros seres humanos que lo protegen y lo acompañan.

de violación a sus derechos humanos requiere de la manifestación expresa por parte del Estado de quién es el responsable del daño o el perjuicio causado y, como consecuencia de ello, requiere establecer con claridad quién es el responsable de la reparación integral y, por ende, de la reparación simbólica, donde cabe perfectamente el arte como uno de sus mecanismos.

4. OBRAS O PRÁCTICAS ARTÍSTICAS QUE REALIZAN LAS VÍCTIMAS QUE HAN SUFRIDO VIOLACIONES A SUS DERECHOS HUMANOS

Así las cosas, la diferencia entre el uso transformador y el uso político estaría en el actor: en el primer caso el activista es un artista, en el segundo caso, el activista es la propia víctima. No obstante, la compenetración entre uno y otro, por la cercanía del activismo político, es tan marcada que sus linderos obedecen a la sutileza otorgada por la formación profesional o legitimidad institucional del artista, frente a la obra creada, diseñada, ejecutada y conservada por las propias víctimas. Esos grisáceos límites crean un sujeto creador con diferentes condiciones: artista-víctima, artista-no víctima, no artista-víctima, lo que invoca esta pregunta: ¿las manifestaciones culturales de las víctimas en relación con la violación de sus derechos humanos son obras de arte? Y cómo consecuencia, de lo anterior, ¿pueden ser tenidas como parte de su reparación integral?

Proponemos dos experiencias artísticas que pueden ilustrar el uso político al que aludimos: las Madres de Soacha, que constituye un emblemático ejemplo donde el arte actúa como medio para pasar del trauma individual a la construcción de un sujeto colectivo, y contraponerse al efecto de la des-subjetivación, y el ejemplo de C'úndua, un proyecto colectivo cuyo aporte esencial radica en la manera de concebir una investigación artística con miras, sin proponérselo, a contribuir con las garantías de no repetición.

LAS MADRES DE SOACHA

Soacha es el nombre de una población popular cercana a Bogotá, conocida por dos hechos especialmente trágicos: el asesinato de LUIS CARLOS GALÁN, un candidato presidencial, en 1989, y el desaparecimiento y asesinato de 14 jóvenes, por parte de miembros del ejército de Colombia, para obtener recompensas y permitirle al gobierno dar pruebas de su guerra “victoriosa” contra la guerrilla, caso conocido como de los “falsos positivos”. Una vez asesinados, los jóvenes fueron enterrados en una fosa común del cementerio de Ocaña, una ciudad ubicada a 700 kilómetros de Soacha, donde fueron entregados sus cadáveres después de una tortuosa peregrinación. A pesar de que el gobierno integró una comisión para investigar los hechos, y anunció la destitución de militares, las investigaciones y condenas a los responsables todavía no se han producido en su totalidad.

Los hechos bien pudieron permanecer ocultos, pero la constancia de las madres de los asesinados hizo que pasaran, de ser modestas amas de casa, a convertirse en defensoras de derechos humanos; algunas de ellas, como LUZ MARINA BERNAL y MARÍA SANABRIA, son líderes que ahora estudian en la Universidad Nacional, reciben el apoyo de asociaciones de la sociedad civil, el Movimiento de las Víctimas de Crímenes de Estado (Movice), el Colectivo de Abogados Alvear Restrepo, y recorren el país participando en talleres, congresos y manifestaciones para evitar que se cometan crímenes como los perpetrados contra sus hijos. Han sido invitadas a Europa por Amnistía Internacional, a España, Bélgica y Alemania, en busca de apoyo para su causa, y han sido galardonadas con el premio Constructores de la Paz en Barcelona y por el Instituto Catalán Internacional para la Paz. Han conseguido que la Corte Penal Internacional, la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OACDH) y la Organización de las Naciones Unidas las escuchen y expresen su solidaridad y atención al desarrollo de las investigaciones.

En este proceso de subjetivación y empoderamiento, el arte es un medio de resistencia, de denuncia y de lucha, y al mismo tiempo un mecanismo de sensibilización y búsqueda de apoyo de organismos nacionales e internacionales a la causa. CHRISTIAN PEÑUELA relata lo siguiente, en el marco de la conmemoración de los hechos el 26 de octubre de 2011:

La jornada inició con un espectáculo de danzas del colectivo Sua Queny Cuerpo Artístico, que en lengua muisca significa “Dios de Poder”, y continuó con la puesta en escena de distintas expresiones artísticas como el clown social realizado por el Taller Teatro de Soacha, música de diversos géneros y generaciones, y hasta el cubrimiento especial de la conmemoración por parte de los niños y niñas que participan en los procesos de formación periodística llamados Florida Te Ve, a cargo de la Fundación La Diáspora. También participaron los raperos Perpétuo y Luisito, Yubeli Oviedo Monrroy, de Kaos Urban, y Liz Bernal –hermanas, estas últimas, de dos de los jóvenes soachunos víctimas de las ejecuciones extrajudiciales—. Adicionalmente, las agrupaciones Juan Burguez, Los Parias y Prófu-gos compartieron con los asistentes su repertorio de distintos géneros del rock²³.

Y relata las expresiones de las madres:

... la poesía, la música y el arte son pacíficas y son memoria, porque la memoria es presencia y ayuda a que las mamás no sufran tanto, porque muchas de ellas, al estar solas, somatizan en sus cuerpos el dolor de sus hijos [...]. Por eso, hay

23 Ver en <http://elturbion.com/?p=1711>

que permanecer activas, con energía y denunciar para recuperar el nombre, la dignidad y los restos del hijo²⁴.

Otras manifestaciones artísticas que bien pueden estar inscritas dentro del efecto transformador del que se habló anteriormente, y que contribuyen a una causa política, porque son interpretadas por las víctimas como símbolos de su lucha, son las producciones audiovisuales, como “Silencio en el Paraíso”, dirigida por COLBERT GARCÍA, que aprovecha paisaje urbano del barrio El Paraíso del suroriente de Bogotá y la historia real de los llamados “falsos positivos” de Soacha para contar una historia de amor entre dos jóvenes, Ronald y Lady, truncada por el engaño de que fue víctima el novio y su posterior asesinato; y la producción de un documental auspiciado por la Unidad de Memoria y Derechos Humanos del Archivo de Bogotá, titulado “Fotografías de familia (2010-2013)”, de la documentalista ALEXANDRA CARDONA, el que aborda el tema a través de un retrato personal de cada joven, narrado directamente por los familiares y amigos, en una perspectiva que va de lo íntimo personal y familiar hasta las denuncias públicas y abiertas²⁵.

La historia de los “falsos positivos” también ha sido señalada activamente por medio de un cómic, con ilustraciones de NATALIA TAMAYO y guión de CONCEPCIÓN CATALÁN; visibilizado por lo que se ha denominado una ciberacción: “Regala una rosa”, disponible en www.actuaconamnistia.org, donde en 20 días recibieron 5.500 rosas y 20.000 mensajes de apoyo dirigidos a las madres de Soacha; una manera de enrostrar la ausencia del asesinado. Con PATRICIA ARIZA, directora de teatro, realizaron la obra mujeres en la plaza, con más de trescientas cincuenta mujeres denunciando, y luego incursionaron con el performance cada veinte días; además, se vincularon otras organizaciones de mujeres que hacen teatro, como “La ruta pacífica” y “Las mujeres de negro”, que realizaron máscaras con los rostros de las víctimas y diseñaron y representaron obras como “Las cien Manuelas” o “Paz-hare-la”; por otra parte, cada año se hacen festivales, y aquellas actúan en ellos.

ANDREA ECHEVERRI, reconocida cantante del grupo de rock “Atercio-pelados”, compuso la letra y la música para el documental “Fotografías de familia”, y ROSA ROJO, quién perdió a su hermano y a sus tres hijos en ejecuciones extrajudiciales en la ciudad de Barrancabermeja, es cantautora de música ranchera, con la cual narra su dolor y el de la gente del Sur de Bolívar, según ella, ha cantado con coraje y rabia, para recordar y no olvidar lo sucedido.

La otra referencia es C’úndua Proyecto Colectivo, coordinado por el profesor y artista manizaleño ROLF ABDERHALDEN, creador de “Mapa Teatro”, un

24 Ver en <http://elturbion.com/?p=1711>

25 Ver en <http://colombiadeuna.com/las-madres-de-soacha-y-alexandra-cardona/>

taller de investigación y un laboratorio de artistas, cuyas obras generalmente se desarrollan en lugares no convencionales.

La obra en cuestión se subraya por su manera de proceder en la investigación previa a la puesta en escena, contribuyendo de esta manera a los procesos de modificación de la realidad por vía de la investigación rigurosa y el señalamiento visual. Así mismo se consideró como una “una investigación interdisciplinaria”, en la que confluyen áreas de las ciencias humanas, como la antropología, la sociología o la filosofía, con las video instalaciones, el teatro, la dramaturgia o el performance.

El tema de C’úndua focaliza su atención en una “reforma urbana” que demolió un sitio conocido como “El Cartucho”, donde vivían habitualmente personas de muy bajos recursos económicos, habitantes de la calle, recicladores, drogadictos, comerciantes callejeros, vendedores informales, traficantes de drogas y armas, desplazados y enfermos. El proceso de la obra es relatado de la siguiente manera, donde se evidencia un verdadero interés por mostrar la situación humana de los habitantes del Cartucho:

La información recogida es escenificada en una casa-instalación dividida en 12 espacios, que muestran vestigios del barrio, como puertas, ventanas y otros objetos que relatan la historia de sus habitantes, y su posterior desaparición. La instalación posee un carácter interactivo, los objetos cobran vida por medio de dispositivos sensoriales que construyen una relación más directa con el espectador indagando lo corpóreo a través de lo tecnológico. Durante el recorrido, el espectador se convierte en testigo activo tanto auditivo como visual de las experiencias narradas por sus habitantes, que van desde el desarrollo personal con relación al barrio, pasando por la reconstrucción de su cotidiano vivir, hasta las historias de carácter mítico sobre las prácticas sociales que allí ocurrían. Estos habitantes que viven en condiciones límite entre la vida y la muerte nos muestran la otra cara de la ciudad, y nos invitan a reflexionar acerca de las condiciones de violencia y pobreza en que está sumida una gran parte de la población colombiana, pues la desaparición del barrio no garantiza la evaporación de estas condiciones sociales y sus respectivas prácticas, sino que su problemática esta relacionada de manera directa con el sistema político-social que ha vivido el país. “*Si no conocemos un poco de nuestro pasado corremos el riesgo de repetirlo*”²⁶.

Mapa Teatro se identifica con la dimensión colectiva de la creación y la elaboración de sentido, a través del imaginario social, ha generado procesos de experimentación artística, que se desarrollan simultáneamente en el ámbito de lo real y en el ámbito simbólico, con la creación temporal de

26 Ver en Ver <http://perforarte.wordpress.com/artistas/>

comunidades experimentales al invitar a distintos grupos de personas para que se constituyan en sujeto colectivo²⁷.

Respecto de las obras de arte que han sido tenidas por tales, en el proceso de lucha y reivindicación del derecho a la justicia, a la memoria y a la verdad, por parte de las Madres de Soacha, y de la manera de proceder en C'úndua, proponemos dos notas. Desde el punto de vista de la reparación integral, las obras realizadas por las víctimas o por los artistas como parte de su voluntad transformadora, por iniciativa propia, no pueden ser consideradas como parte de la reparación integral, por lo menos por tres razones:

1. Porque el responsable de la reparación a través del arte es el mismo responsable del perjuicio o daño causado a las víctimas, independientemente de que la obra sea diseñada y ejecutada por las víctimas.

2. Porque es injusto que además de sufrir el daño se obligue a las víctimas a una especie de autorreparación a través del arte o que se tergiversen sus manifestaciones de resistencia como elemento para minimizar las obligaciones de los responsables.

3. Porque la obra de arte de las víctimas tiene por objeto el reclamo, la lucha, la resistencia y no el desagravio por el daño que otros les han causado.

No obstante, lo anterior, es significativo y deseable que los operadores jurídicos tengan en cuenta las manifestaciones de artistas y víctimas, para que sus decisiones en la materia sean más legítimas, y ajustadas a las expresiones del arte contemporáneo y a los propios descubrimientos estéticos que hacen las víctimas, en su búsqueda simbólica para tramitar su dolor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid.

CORTE INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS [CORIDH]. Caso Barrios Altos vs. Perú. 30 de noviembre de 2001. Serie C, n.º 87.

CORTE INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS [CORIDH]. Caso Penal Castro Castro vs. Perú. 25 de noviembre de 2006. Serie C, n.º 160.

CORTE INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS [CORIDH]. Caso La Cantuta vs. Perú. 29 de noviembre 29 de 2006. Serie C, n.º 162.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2012). *Cien años de soledad*, Norma, Bogotá.

JEILIN, E. (2002a). *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.

JEILIN, E. (2002b). *Las conmemoraciones: disputas en fechas in-felices*, Madrid, Siglo XXI.

JOINET, M. (1997) *La cuestión de la impunidad de los autores de violaciones de los derechos humanos (civiles y políticos)*. Informe final elaborado y revisado por M. JOINET.

27 Ver en Nota <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=208>

- Naciones Unidas. Comisión de Desarrollo Económico y Social. E/CN.4/Sub.2/1997/20). Consultado el 30 de octubre de 2007, en <http://www.derechos.org/nizkor/doc/joinete.html#A.%20Origen%20de%20la%20lucha%20contra%20la%20impunidad>
- MEDINA, A. (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá.
- PÉCAUT, D. (2001). *Guerra contra la sociedad*, Planeta, Bogotá.
- RIVAYA, B. (2005). *El cine de los derechos humanos*, Universidad de Oviedo, en <http://www.unioviedo.es/constitucional/docen/derecho/ddff/CINE%20Y%20DERECHOS%20HUMANOS.pdf>. Recuperado el 10 de octubre de 2013.
- RIVERA, J.E. (1946). *La Vorágine*, ABC, Bogotá.
- SCOTT, J. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*, J. Aguilar (trad.), México, D.F., Era.
- TODOROV, T. (2000). *Los abusos de la memoria*, M. Salazar (trad.), Barcelona, Paidós.
- Universidad Jorge Tadeo Lozano (2012). *La violencia en Colombia según Fernando Botero. Consideraciones historiográficas, estéticas y semióticas*, Colección Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
- UPRIMNY, R. y SAFFON, M. P. (2006). *Reparar en Colombia. Los dilemas en contextos de conflicto, pobreza y exclusión*, Universidad del Rosario, Bogotá.
- VAN BOVEN, T. (1993). *Estudio relativo al derecho de restitución, indemnización y rehabilitación a las víctimas de violaciones flagrantes de los derechos humanos y las libertades fundamentales*. Naciones Unidas. Comisión de Derechos Humanos, Subcomisión de Prevención de Discriminaciones y Protección a las Minorías. E/Cn.4/Sub.2/1993/8. Disponible en: [http://www.unhchr.ch/Huridocda/Huridoca.nsf/0/3097a4101a382a23c1256a5b00375566/\\$FILE/G9314161.pdf](http://www.unhchr.ch/Huridocda/Huridoca.nsf/0/3097a4101a382a23c1256a5b00375566/$FILE/G9314161.pdf) Consultado el 30 de octubre de 2007.
- YEPES, D. (2012). *La política del arte*, Universidad Javeriana, Bogotá.