



UNIVERSIDAD MILITAR NUEVA GRANADA

**ESPECIALIZACIÓN EN DERECHOS HUMANOS Y DEFENSA ANTE SISTEMAS
INTERNACIONALES DE PROTECCIÓN**

ARTICULO DE REFLEXIÓN

**EL ARTE COMO GUARDIÁN HISTÓRICO Y COMO COMUNICADOR DE LA
CULTURA**

JOSE ALEJANDRO GÜIZA BRICEÑO

COD: 3700601

BOGOTÁ- COLOMBIA

El arte como guardián histórico y como comunicador de la cultura

Resumen

Se realiza un análisis de como los procesos de reparación histórica y simbólica por medio del arte deben tener en cuenta al arte no solo como un guardián de la historia, sino también como un comunicador de símbolos culturales. Allí donde la cultura no entiende los símbolos de una obra artística, no existe una comunicación artística total. El enfoque de este artículo de reflexión radica en dos aspectos clave, el primero las relaciones existentes entre el Arte y los Derechos Humanos, el derecho a la memoria, a la reparación simbólica y a la no repetición; y el segundo Conocer y analizar la Jurisprudencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en relación al uso del Arte como mecanismo para garantizar el derecho a la memoria, a la no repetición y a la Reparación Simbólica.

Abstract

It is analyzed how the processes of historical and symbolic reparation through art should consider art not only as a guardian of history, but also as a communicator of cultural symbols. Where culture does not understand the symbols of an artistic work, there is no overall artistic communication. The focus of this article is to reflect key lies in two aspects, first one the relationship between Art and Human Rights, the right to memory, symbolic reparation and non-repetition; and the second one is to know and analyze the jurisprudence of Interamerican Court of Human Rights, in relation to the use of art as a mechanism to guarantee the right to memory, non-repetition and symbolic reparation.

Palabras clave

Arte, cultura, comunicación, historia, etnocentrismo, imposición cultural

Keywords

Art, culture, communication, history, ethnocentrism, cultural imposition

Introducción

En el presente documento de reflexión se pretende conocer y analizar las relaciones existentes entre el Arte y los Derechos Humanos, el derecho a la memoria, a la reparación simbólica y a la no repetición. Dado que entran a colación los conceptos de símbolo e historia se plantea la tesis de que el arte no es solo un guardián de eventos históricos, sino también un comunicador de símbolos culturales, por lo cual para que exista una reparación completa a través de símbolos artísticos su elaboración debe realizarse de una manera dialógica con la población o cultura que se pretende reparar. En consecuencia con lo anterior y como objetivo secundario, se analiza si en pasadas sentencias de la Corte Interamericana de Derechos Humanos con respecto a reparaciones simbólicas y artísticas ha aconsejado que los símbolos a construir representen la idiosincrasia popular o no.

Las realidades históricas están plagadas de tensiones entre grupos sociales que pugnan por la imposición de sus valores particulares sobre un universo casi infinito de diferentes puntos de vista (Huntington, Trevijano, & Montávez, 2012). Más aún, si se limita el análisis a las tradiciones grupales más grandes del mundo, es decir a la cultura occidental enmarcada en la perspectiva Romano-Católica, o si se mira al otro lado del mundo a la China imperial después de la conquista de los reinos combatientes a manos del reino de Qin se obtiene una serie de constantes históricas caracterizadas por la imposición armada y estatal de un solo punto de vista, una sola opinión, una sola lengua, un solo modo de pensar, incluso una sola religión, un solo cuerpo de sacerdotes, una única forma de concebir la realidad (Seco, 2001; Xiaotong, 1988).

A pesar de que *“la mayoría de las sociedades civiles se han constituido históricamente a partir de una multiplicidad de etnias y culturas que han resistido generalmente las presiones burocráticas hacia la normalización cultural y la limpieza étnica”* (Borja, Castells, Belil, & Benner, 1999: 1) muchas han sido las culturas que han establecido como valor nacional el sentido de la homogenización de los individuos que viven al interior de las fronteras del estado (Villar & Ribas, 1994), lo que acarrea la imposición de ciertos puntos de vista, o en los casos más extremos a la erradicación armada de las voces que opinan diferente (Stallaert, 2007).

Aun así la sociedad occidental después de la Segunda guerra Mundial ha experimentado una serie de cambios orgánicos, especialmente en torno a sus núcleos de civilización, en los cuales el valor de las voces más débiles y minoritarias comenzó a recibir mayor atención (Villoro, 1998).

Esas voces diferentes son culturas diferentes, con concepciones del mundo diferentes; y es en ese punto donde ingresa el arte como una manifestación de la concepción del mundo que es patente. A pesar de los esfuerzos a nivel cultural y de civilización, el mundo moderno aún sigue plagado con esa vieja dicotomía entre la estabilidad unitaria, y el caos de la libre opinión cultural agregando un nuevo enfoque, la mercantilización de la cultura global (Gonzalez-Villarruel, 2010; Mordo, 2002; Pastor *et al.*, 2006).

A pesar de todos los anteriores problemas históricos el arte sigue siendo esa manifestación física de la cultura, un medio para plasmar ideas abstractas, símbolos imperecederos que permiten mantener una memoria histórica sobre eventos que no deben ser olvidados.

El arte y la cultura

El núcleo de este documento de reflexión no es la cultura como un todo si no su manifestación directa y palpable, y en esto se hace referencia al arte. Dado que estos conceptos serán reiterativos en el resto de la discusión resulta de vital importancia manejar una definición que nos permita saber de qué se está hablando.

Primero que todo se debe distinguir que es el arte en sí, y diferenciarlo de las formas en que se manifiesta el arte. Si se le pregunta a cualquier persona que es el arte probablemente nos responderá con el nombre de una forma del arte como la escultura, la literatura, el dibujo, la música, las manifestaciones que a su vez estas poseen en la arquitectura, el modo de vestir o el modo de hablar, es decir el arte también es múltiple, pero se debe manejar una definición que nos hable de todas esas multiplicidades con mayor facilidad.

De esta manera en base a Tolstoy y colaboradores (1995) se define al arte como la capacidad que tiene un ser humano de manifestar a través de los sentidos una idea que al ser percibida por los sentidos de otro ser humano es capaz de manifestar emociones en esa otra persona, en otras palabras el arte es un mecanismo para comunicar ideas.

Del mismo modo, se puede decir que la cultura de un grupo de personas se encuentra todo el tiempo en forma de ideas, por lo que el arte es el modo en que las ideas se manifiestan de manera física en la realidad, para poder ser asimiladas y reinterpretadas por otras personas. En otras palabras el arte es un modo de lenguaje, donde incluso el lenguaje mismo puede ser interpretado como una forma de arte “poesía, literatura, tradición oral”.

Algo que puede diferenciar al arte del lenguaje ordinario del día a día es su trascendencia, su relación con ideas abstractas, de este modo Joseph Campbell en su libro el Héroe de las Mil Caras (Campbell & Hernández, 1959: 111) nos expresa eso de manera elocuente:

La agonía de romper las limitaciones personales, es la agonía del crecimiento espiritual. El arte, la literatura, el mito y el culto, la filosofía y las disciplinas ascéticas son instrumentos que ayudan al individuo a pasar de sus horizontes limitados a esferas de realización siempre creciente.

De esta manera cultura y arte tienen una relación directa, una de ideas, otra de manifestaciones físicas, pero además de esto el arte posee otro aspecto y es el de su interpretación. El arte permite ser interpretado por las personas, aunque algunas formas de arte permiten la interpretación más que otras. Este fenómeno de interpretación individual es de vital importancia cuando se analiza la relación del arte a nivel intercultural e intercultural.

Es importante recalcar como la literatura es una forma de arte y como aun desde los griegos el concepto de historia escrita se considera una forma de literatura, es decir la historia se convierte en una forma artística en contraposición a la concepción moderna del arte como una forma de ciencia.

De este modo la historia y el arte se entrelazan no solo en el mundo pasado si no también en el presente, y este aspecto de arte como garante de la historia se vuelve de vital importancia en los conceptos de reparación simbólica y memoria histórica que se tratará más adelante.

Interpretación artística

Las ideas no pueden transmitirse de manera directa entre las mentes de dos interlocutores, y es por ello que se requiere de mecanismos de comunicación, donde el más básico es el lenguaje hablado. Se distinguen dos formas de este lenguaje, el lenguaje de uso diario que se emplea para transmitir instrucciones que permiten el normal desempeño de las actividades sociales, y el lenguaje trascendente que transmite ideas abstractas como los sentimientos, las ideas religiosas, o las proezas de los héroes de antaño “estos dos últimos de una naturaleza marcadamente histórica”.

Este lenguaje que transmite ideas abstractas es mucho más complejo ya que a veces “como en los sentimientos” es difícil de expresar, y más aún el otro interlocutor lo puede interpretar de una manera diferente, lo cual causa conflictos sociales.

En la macro-escala esta falta de comunicación puede acarrear problemas. Por ejemplo el canon bíblico desde el punto de vista puede verse como una colección de obras de arte elegidas de

acuerdo a ciertos criterios literarios y culturales que circulaban en torno a una determinada comunidad (Navascués, 2009). Aun después de establecido el canon, diferentes grupos de personas al leer los mismos textos generaron diferentes interpretaciones, las cuales bajo culturas totalitarias fueron tildadas como herejías y corregidas con diferentes niveles de violencia (Contreras, 1997).

Ahora si al interior de una misma cultura se da el problema de la malinterpretación de las ideas manifestadas en una forma de arte, ¿Cómo no esperar el mismo problema pero a una mayor escala en el trato entre diferentes culturas?

Este problema es más patentes en culturas totalitarias con religiones autoritarias, absolutistas y con tintes universalistas como las de origen Semítico.

Un ejemplo clásico es la interpretación que hacían los emperadores Persas de las esculturas que estaban en los templos griegos “donde ambos escultura y arquitectura son un ejemplo de arte” como una manifestación de los demonios que habían engañado a los Yauna “griegos”. Una de las primeras cosas que el joven emperador Jerjes hizo cuando tomó Atenas fue la de destruir los templos por una mala interpretación religiosa (Blazquez, 2002). De hecho existe una famosa inscripción donde el emperador Jerjes “*proclama la campaña de sometimiento que ha realizado en aquellas regiones de su imperio que aún se mantenían fieles al seguimiento de estos daeuuas*” (Campos-Mendez, 2007: 44) Aunque existe cierto debate sobre la identidad religiosa de estos Deuass la siguiente cita nos da más claridad al respecto: *Vosotros, todos los daeuuas y el poderoso que os hacen sacrificios, sois el origen del Mal Pensamiento, de la Mentira y la Deslealtad, por medio de los cuales os habéis hecho famosos una y otra vez en la séptima región de la tierra por vuestras acciones impías* (Campos-Mendez, 2007: 37)

Esta interpretación de demonización es bastante obvia en otras religiones semitas como el cristianismo, por ejemplo en la interpretación que hicieron los conquistadores de la literatura, arquitectura o escultura de los pueblos indígenas (Baez-Jorge, 2003).

Incluso no hace poco, regímenes totalitarios islámicos dinamitaron esculturas budistas que tenían siglos de antigüedad en Afganistán (El Mundo, 2001).

Todos estos fenómenos se enmarcan en la idea del choque de civilizaciones, es decir la idea de que cuando dos civilizaciones interactúan entre si se generan tensiones debido a la falta de comunicación entre ambas, y estas tensiones pueden terminar en que un grupo más violento se imponga sobre el otro de manera armada imponiendo sus valores culturales y por lo tanto sus expresiones artísticas.

Por otro lado, existe una segunda tendencia que debe ser evaluada y es la idea del sincretismo (Oleszkiewicz, 1997) como mezcla cultural. Si se tienen dos culturas igualmente pudientes puede darse una mezcla cultural en el que las ideas de una cultura se mezclan con las de otra cultura generando nuevas formas de arte y de transmisión de ideas. Uno de los mayores ejemplos de sincretismo es la práctica de la Alquimia en la ciudad de Alejandría hacia el siglo II de nuestra era, esta práctica era una amalgama de la filosofía griega, las prácticas metalurgistas y de materiales provenientes de Egipto, Persia, India o incluso China, con ideas filosóficas egipcias, griegas y también cristianas, usando símbolos griegos, egipcios y persas (De Monasterio, 2004; Eliade & Ledesma, 1974). Las manifestaciones artísticas alquímicas son casi ininteligibles para quien no está versado en sus símbolos y durante siglos fue duramente perseguida por los emperadores seculares como Dioclesiano (Santos, 2006).

El arte ilustrado y la edad de la razón

La edad de la razón representa un rompimiento con la tradición absolutista de la religión, pero en términos culturales solo fue el paso de un absolutismo “religioso” por otro “racional”. Allí donde la razón se vuelve el foco, solo puede existir una, una razón victoriosa, una razón útil, una razón que genera mejoras económicas y sociales.

Aunque en América latina la lógica católica se impuso inclusive bien entrado el siglo XX, (Gallego, 2010) la edad de la razón de las naciones de Europa significó un desdén por otras formas de concepción del mundo basándose en las nociones positivistas que veían a la historia como una secuencia de edades evolutivas.

Así esas horas razones de los pueblos no europeos alrededor del mundo fueron despreciadas como supersticiosas, primitivas y bárbaras (Alfaro-Alexander, 1986). De este modo, las culturas de las naciones aborígenes fue barrida del mapa en los estados unidos mediante la idea del “destino manifiesto”, y las naciones europeas por su parte se embarcaron en la idea del colonialismo, la conquista armada del mundo no europeo y la imposición de sus valores culturales y de sus formas artísticas a la fuerza (Anghie, 1999).

En una primera instancia fue el arte griego el que se convirtió en universal, no en vano cuando se toman cursos de historia universal lo que se estudia es historia greco-latina, cuando se estudia literatura universal se estudia literatura grecolatina, esto es porque las manifestaciones artísticas ideales en la edad de la razón es la manifestación artística grecolatina.

En América esa imposición grecolatina está asociada al arte religioso, por lo que las manifestaciones artísticas de la colonia están fuertemente expresadas en esculturas religiosas, pinturas de escenas bíblicas entre otros.

En Europa por otra parte, la ciencia moderna recién nacida aun encontraba en el ate un enorme nicho sobre el cual afianzarse, es así como los primeros tratados de ciencia aun poseían ilustraciones laboriosamente creadas, usando símbolos “alquímicos” entre muchos otros (Lenep& Pérez, 1978)

De esta forma el arte ilustrado acompaña a la ciencia ilustrada en el concepto de razón, y así se genera un concepto de absolutismo, del mismo modo en que solo puede haber una razón correcta, también solo existirá una forma de arte correcto, y ese arte correcto no es otro que el arte de tradición greco-latina, el arte que manejaron autores tan prestigiosos como Miguel Ángel, Leonardo entre mucho otros.

El arte no ilustrado

A la llegada de los conquistadores europeos, el trato fue de libro de texto para las relaciones en un choque de civilizaciones, donde la más violenta se impuso a la fuerza. Esa imposición trajo como consecuencia la sujeción de una cultura dominante a una cultura dominada.

La expresión “cultura” como ya se dijo es abstracta, por lo que en la práctica se podría hablar de la destrucción de las manifestaciones artísticas de la cultura dominada por parte de la cultura dominante.

En todas partes una de las manifestaciones culturales más aplastadas fue literalmente la arquitectura religiosa, es decir los templos (Leon-Campos, 2010; MenesesTello, 2012; Rohr, 1997). Las zonas de adoración de los pueblos indígenas, especialmente de las grandes civilizaciones fueron destruidas y en su lugar se edificaron templos cristianos, los cuales se elaboraron de acuerdo a los cánones artísticos de estilo grecorromano, es decir una manifestación artística aplastando y reemplazando a otra.

Otro ejemplo fue la gran quema de códices aztecas donde se narraban sus mitos fundacionales y su historia, y la imposición de los mitos judeocristianos escritos en otra gran obra literaria, la biblia.

Otro ejemplo más básico, la misma lengua como manifestación artística, fue relegado, y los pueblos indígenas fueron inducidos a aprender la lengua extranjera, una lengua que tal vez no pudiera expresar las ideas de su cultura.

La imposición de una tradición cultural de manera material en unas formas artísticas y la destrucción de otras conllevan a la consecuencia de la destrucción cultural. Es importante resaltar que en términos de memoria colectiva es la historia nacional la que puede ser considerada como una de las formas de arte más sublimes y más universalmente alabadas.

La destrucción impuesta por los españoles tanto a los códices escritos como a la tradición oral, una por medio del fuego y la otra por la imposición de un nuevo lenguaje en orfanatos nacionales arrasaron con gran parte de las tradiciones y los mitos fundacionales de América Latina.

Esto se debe principalmente a una actitud típicamente etnocéntrica de desdén por las tradiciones foráneas que se mantuvo en los centros de civilización de América-Latina aun después de la independencia y hasta bien entrado el siglo XX. De esta forma fueron primero los investigadores extranjeros de los centros de civilización de la cultura occidental quienes intentaron rescatar, describir y publicar las tradiciones culturales de las culturas nativas extintas o sobrevivientes por medio de estudios antropológicos y etnográficos.

A pesar de todo hubo una institución europea que intentó salvaguardar parte de los saberes culturales de algunos grupos étnicos por medio de la instituciones llamada resguardo, este poseía enormes debilidades y trajo grandes consecuencias. (Castillo, 2002; Borda, 2009).

A diferencia del ejemplo japonés posterior a la Segunda Guerra Mundial donde su cultura fue abierta y comenzó a influir en la cultura global, y de esta manera sus mitos fundacionales y su historia no se olvidaron, si no que se reinterpretan constantemente haciendo que sus manifestaciones artísticas y tradiciones culturales sean dinámicas, en lugar de ser una cultura aislada se ha convertido en parte misma de la cultura popular (Gill, 1998: 33); en las culturas indígenas latinoamericanas la característica es un marcado aislacionismo que impide muchas veces los trabajos etnográficos.

Más aun dado que poblacionalmente los pueblos en los resguardos tienden a la pérdida de individuos (Bohorquez, 2002), la tradición aislacionista genera el riesgo de una pérdida cultural, de un olvido de las tradiciones, de una pérdida absoluta de la memoria.

Aun después de la independencia el problema de lo no europeo siguió siendo un motivo de subordinación, de esas otras culturas a la cultura europea. Las condiciones de las poblaciones nativas en todo el mundo siempre fueron de pobreza y menosprecio (Quijano, 2006). Peor aún, con

la llegada del siglo XX y la puesta de moda de corrientes filosóficas como el Darwinismo social, la idea de dominio y exterminio de lo no europeo simplemente llegaron a su punto más álgido, con el incremento de las colonias africanas, o las limpiezas étnicas que terminaron con el conocido genocidio a finales de la Segunda Guerra Mundial.

Así pues, no es sino hasta el inicio de los estudios sociales durante los años 60s donde esas otras voces empiezan a ser valoradas en el marco de la declaración universal de los Derechos Humanos (Taylor &Whittier 1999; West, 1990). Esta corriente social se realizó “paradójicamente” en un núcleo de civilización europeo o por lo menos de origen europeo, los Estados Unidos de América. Es decir, la gran paradoja de esta discusión consiste en que la valoración de las culturas no europeos proviene de un núcleo cultural de origen europeo.

Multiculturalismo, pluriculturalidad y globalización

Sociedades como las de los Estados Unidos de América o como las de las Repúblicas de América Latina poseen una característica relevante y es su marcado multiculturalismo. Las personas que viven al interior de sus fronteras no obedecen a grupos homogéneos culturales, más aun dado que en ambos casos los factores históricos se basan en la colonización de grupos blancos sobre grupos nativos y a la sobrevivencia de algunas culturas nativas, son en estas naciones donde el valor de las culturas antiguas se puede evidencia más fácilmente, ya que contrastan con el arte y la cultura de los grupos poblacionales mayoritarios.

Existe un último riesgo a las culturas individuales del mundo y es la globalización. Enmarcada en los ideales racionalistas de la edad de la ilustración la globalización propugna por la generación de una cultura universal, de valores universales, pero esto acarrea el peligro de una cultura universal homogeneizarte, que potencialmente podría borra las expresiones de la cultura y del arte regionales (Marín, 2009).

S bien muchas culturas antiguas han marchado de manera más o menos paralela a la cultura globalizada en otras naciones se propugna por un marcado proteccionismo. Cual es mejor, es difícil juzgarlo, por ejemplo el Japón moderno.

Japón es una sociedad con una cultura única muy diferente a la tradición occidental, aunque en el marco de la globalización especialmente después de la Segunda Guerra Mundial ha adoptado muchos de los valores culturales y estéticos de occidente, pero aun así en lugar de borrar su propio pasado lo ha amalgamado al presente, de esta manera Japón se ha convertido en uno de los

contribuyentes más influyentes de esta cultura mundial con manifestaciones artísticas tan diseminadas como es la estética del manga y el anime, que no solo se expresa en dibujos o series de comic o televisión, también los videojuegos, novelas, esculturas de plástico (juguetes) y todo tipo de mercancía. Muchas de las historias detrás de esta estética ensalzan su propio pasado, sus propios mitos, sus propios valores culturales. En otras palabras es una manera de proteger su cultura y sus manifestaciones artísticas el de contribuir a la cultura global, en lugar de ser borrada por la influencia, impone su sello e influye en ella (Mangirón, 2012; Santiago, 2012).

La política de la protección cultural de las poblaciones indígenas de América Latina, o el proteccionismo cultural en cualquier lugar del mundo está marcado por tres fenómenos, el primero es el del desprecio de la colonia, el segundo el del proteccionismo aislacionista también de la colonia y el tercero el de la mercantilización de las manifestaciones culturales, es decir, la transformación de un bien cultural como es el arte indígena en un bien de consumo para exportar.

La política del arte

Como ya se dijo anteriormente, el arte es un lenguaje que manifiesta las ideas abstractas de una cultura, y como cualquier lenguaje sirve como una herramienta de control o de manifestación del poder cultural.

En términos prácticos el poder cultural se asocia a los centros de civilización y al poder político. De esta manera obra de arte de tamaños y costos enormes solo pueden ser llevadas a cabo con la ayuda de muchas personas, gran cantidad de planeación y una ingente cantidad de recursos que solo se puede permitir e poder político de un estado.

En resumen, las instituciones políticas han usado y aun usan el arte como una herramienta de su poder. Ejemplos de esto pueden encontrarse en todas las culturas alrededor del mundo.

En Egipto los faraones mandaban a construir enormes estatuas con sus imágenes, o a dibujar hermosos grabados de su historia y costumbres. El mismo lenguaje de los jeroglíficos puede ser considerado por su forma estética y la labor artesanal especializada con que se labró en la roca como una obra de arte. Las estructuras arquitectónicas como un todo como la gran esfinge o las pirámides también pueden ser consideradas como obras de arte. Los persas y sus jardines colgantes, una de las maravillas del mundo antiguo, un palacio acondicionado con grandes jardines e ingenios especializados para el transporte de agua con un fin eminentemente estético. La ciudad de Al Andalus y sus palacios que también imitan la imagen de un paraíso en la tierra. El imponente

TajMahal de la India, una estructura arquitectónica diseñada para aprovechar la luz del sol y así presentar diferentes coloraciones durante el día. Las pirámides del Sol y la Luna en América Latina, con diferentes ingenios arquitectónicos para aprovechar el ángulo de incidencia del Sol y así predecir el día de los equinoccios y los solsticios. Las grandes estatuas de la isla de Pascua. El Partenón griego.

Las maravillas de una cultura, inmensas obras de arte colectivo que señalan el poder y la opulencia de una cultura; pero al mismo tiempo sirven como un resguardo histórico de lo que creían sus constructores, obras de adoración e inmenso respeto, obras catárticas que inspiraban al pueblo y a los gobernantes a sacrificarse en pos de su manutención a costos elevados.

Es por tal razón que cuando se da un choque militar entre civilizaciones se pueden dar dos posibles resultados, la primera es que la cultura invasora quede maravillada con la naturaleza de aquellas obras de arte aun cuando no entiendan las ideas abstractas que la cultura original quería representar; o simplemente destruir las obras y en su lugar construir las propias como un símbolo de imposición, donde las tradiciones del derrotado son aplastadas y en su lugar deberán permanecer las tradiciones de los vencedores.

Esta segunda política fue la que más predominó en América Latina a la llegada de los conquistadores españoles, caracterizándose el trato a las obras arquitectónicas de los nativos con desdén, destruyéndolas y en su lugar colocando obras de arte europeas.

De esta manera se puede decir con bastante comodidad que el arte es una herramienta política de poder y subyugación, si el objetivo es borrar a una cultura del mapa lo primero que se debe hacer es destruir sus formas artísticas, ya que estas son el medio por el cual la cultura abstracta se transfiere de una generación a otra.

Otro fenómeno a tener en cuenta es la construcción de obras de arte desconectadas de la cultura popular, como se ha reiterado a lo largo de este documento de reflexión el arte es una manifestación de las ideas de una cultura, por lo que crear una obra de arte cuyos símbolos no son entendibles por parte de la gente no se diferencia mucho de la imposición colonial que hicieron por ejemplo los colonizadores españoles de construir iglesias sobre los templos autóctonos. El arte que tiene real significado para el pueblo es el que transfiere la cultura popular que para ellos tiene significado, no el arte académico.

Verdad histórica, modelo histórico y memoria histórica

La historia como tal es un problema académico con ciertas complicaciones, ya que una cosa es la memoria histórica “evidentemente subjetiva” y otra es el modelo histórico “que pretende ser objetivo” y a su vez ambos se diferencian de la verdad histórica “lo que realmente pasó”.

De cierta forma todos pretenderían tener una memoria histórica que es igual a una verdad histórica, mitos reales por así decirlo. Un ejemplo claro de ello son las pretensiones de ciertos grupos étnicos de fundamentalistas cristianos en los Estados Unidos de América que pretende pasar como hechos históricos y más aún como verdades históricas sus mitos fundacionales a cerca del Génesis bíblico, es decir convertir una memoria histórica en verdad histórica (Ayala, 1988).

Del mismo modo, a principios del siglo XX con los modelos de ciencia fisicalista se encontraba el problema de la verdad científica. Ya autores como Popper encontraban problemas con la lógica inductiva de que al acumular los hechos de la naturaleza estos conllevarían de manera natural a una conclusión objetiva y libre de subjetividades, es decir una verdad. El modelo de Popper se basa en la idea de que la ciencia funciona encontrando errores, no encontrando verdades, por lo que el concepto de verdad científica comenzó a diluirse, hasta que finalmente hacia los años 70s del siglo pasado el modelo sociológico de la ciencia como el propuesto por Kuhn definió a la ciencia como fruto de una comunidad con ciertos puntos de vista (Daros, 2007), y del mismo modo diferenciar entre un modelo científico que es lo que manejan las comunidades científicas, de las verdades, objetivo último pero inalcanzable.

El modelo histórico sería en términos científicos de corte Kuhniano (Kuhn, 1971) un modelo de explicación de un fenómeno histórico que es aceptado por la mayoría de los expertos en la materia y que es discutido en las revistas especializadas sobre el tema con pretensiones científicas y objetivas, en las que no se pretende defender una ideología, sino intentar aproximarse a los hechos tal cual sucedieron. Este modelo histórico pretende acercarse lo más posible a la verdad histórica, pero nunca llega a ella, pues la verdad histórica está rodeada de muchos fenómenos que impiden comprenderla en su totalidad.

La memoria histórica por lo general se aleja más del enfoque científico y se acerca más al ideológico y político, de esta forma la memoria histórica se convierte en un modo en que se recuerda el pasado para enaltecer el presente, los líderes del pasado son enaltecidos y elevados al estatus de héroes nacionales despojándolos de sus defectos y enaltecendo sus virtudes.

Por lo general la memoria histórica de los grupos étnicos a cerca del pasado puede convertirse en un arma de doble filo al resguardar no solo las tradiciones culturales si no los rencores históricos tal como lo expone Rief (2012) en la introducción a su libro “Contra la Memoria”.

En contra de la memoria histórica también debe tenerse en cuenta los modelos históricos establecidos por los historiadores en busca de determinar los elementos que dieron lugar al conflicto y a evitarlos. Tal recuento histórico debe hacerse en paralelo a la reparación histórica, porque de lo contrario y como lo advierte Rief (2012) los rencores pueden pasar de manera inadvertida por generaciones solo para reaparecer en coyunturas políticas que generan conflictos.

Aclarado esto, el derecho a la memoria histórica debe tener claro esas dos líneas de acción, es decir los esfuerzos encaminados a la protección de la historia de grupos en estado de debilidad política deben conducir a una defensa de la memoria histórica tal como ellos la conciben, pero también a un establecimiento de modelos históricos lo más cercano como sea posible a la verdad histórica, pero siendo conscientes en todo momento que la verdad absoluta del pasado siempre será inaccesible.

El Derecho a la memoria

De esta forma el derecho a la memoria histórica posee su definición más común en la dada por Pierre Nora (en Candau, 2002: 56) como sigue *“el esfuerzo consciente de los grupos humanos por entroncar con su pasado, sea éste real o imaginado, valorándolo y tratándolo con especial respeto”* aunque se discute la idea de real y se la divide en un modelo histórico “constructo científico-histórico” de la verdad histórica “gran objetivo final, lo que realmente pasó” se ve como a pesar de la marcada diferencia entre la historia popular de la historia académica, ambas deben ser protegidas por el derecho a la memoria histórica. En otras palabras, en el derecho a la memoria histórica debe poder coexistir la historia como la entiende el pueblo y la historia con pretensiones científicas.

Si se antepone la historia popular a la historia científica se corre el riesgo de ideologizar el discurso histórico y por lo tanto de tergiversar los hechos, pero por el contrario si se antepone la historia científica a la historia popular se cae en el riesgo de imposición de un modo cultural sobre otro.

De esta manera las Naciones Unidas por medio de la Unesco han establecido un programa encaminado a la protección de la historia mundial (Unesco, 1992) llamado *“Memory of the World”*. Este programa fue fundado en 1992 debido a un incremento en la conciencia de la fragilidad de la historia, y de la preservación de esta, su acceso, su herencia documental en varias partes del

mundo. La guerra, los conflictos sociales la falta de recursos incrementan de manera constante la capacidad de mantener una memoria histórica en muchas partes del mundo.

En términos prácticos se tiene que la defensa de lo histórico por parte de la Unesco se traduce en una defensa de la tradición documental, ¿y cuál es la tradición documental que se transmite con más frecuencia en la tradición histórica? Pues no es otra que el arte, las obras literarias son el primer objeto de la representación histórica, pero también está la pintura, la fotografía, la arquitectura, la escultura, la poesía. En otras palabras es el arte quien como guardián de las ideas abstractas de una cultura también se transforma en testigo y guardián de estas de manera permanente y así son testigo y documento histórico una vez que el tiempo ha pasado.

En la normativa colombiana también se ha expresado la voluntad explícita a la memoria histórica como derecho de los pueblos y los grupos al interior de la frontera nacional.

Después de la Ley 975 de 2005 (Ley de Justicia y Paz) el gobierno nacional de Colombia crea la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR), la cual incluye dentro del derecho de reparación la preservación de la memoria histórica:

“Se entiende por reparación simbólica toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, el perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas”. Art. 8, Ley 975 de 2005.

De esta manera la CNRR se ha convertido en un mecanismo para la determinación de hechos históricos que sirven para una aproximación a una verdad histórica. De esta manera, se han realizado una serie de informes que corresponden a la memoria histórica de la violencia en Colombia especialmente durante la década de los 90s.

Otro aspecto a tener en cuenta no es la memoria de los grupos indígenas si no nuestra propia historia la historia de los hechos contemporáneos de nuestra propia cultura.

El derecho a la reparación simbólica

Aun así, aunque el arte cumple su función de garante histórico cabría preguntarse si aún conserva su posición como garante de las ideas culturales. ¿El arte moderno se encuentra conectado a las ideas culturales y populares de las diferentes sociedades en que es creado?

Si la respuesta es positiva entonces estas obras de arte no solo ostentarían su función de guardián de la historia, si no también movilizarían emocionalmente al observador a evitar volver a cometer los errores que conllevaron a la ejecución de tales actos.

Por otra parte, cabe también la respuesta de que el arte moderno sea puramente académico una imposición estatal, una imposición de subculturas elitistas para quienes estas obras de arte poseen significado, pero que ese significado no sea percibido por el público en general. De ser así, este arte es solo una imposición carente de su significado simbólico, en otras palabras sería un arte a medias o un arte hueco que no cumpliría cabalmente sus funciones sociales y culturales.

Dado que la historia encuentra su manifestación fáctica en obras artísticas el mero hecho de la destrucción de las obras artísticas de una civilización por parte de otra son un acto de destrucción de su historia, en paralelo intentar reparar simbólicamente usando símbolos ininteligibles es una pérdida de tiempo u otro modo de imposición cultural.

En otras palabras, los símbolos artísticos se convierten en símbolos históricos y en símbolos culturales, por tal razón, cuando se pretende reparar a un grupo étnico por las acciones realizadas por otro la acción simbólica se convierte en algo tan importante. La reparación simbólica se convierte en un reconocimiento de la validez igualitaria de una etnia a otra, y solo después de ese reconocimiento pueden empezar a darse un proceso de dialogo en el cuál los grupos pueden compartir el significado de sus propios símbolos y/o reinterpretar tanto los propios como los ajenos, si es que devieneprocesos de mezcla cultural.

Esta reparación simbólica en términos culturales debe traducirse en una reparación material, es decir a la preservación de los valores artísticos/culturales de un grupo de personas que hubiera sido oprimido, la libertad de practicar sus tradiciones sin rechazo o discriminación y la aceptación de la validez de su memoria histórica en iguales términos a la memoria histórica de otros grupos de forma escrita, y a que los hechos históricos determinados por la comunidad académica tenga en cuenta el punto de vista de las etnias tradicionalmente excluidas de los relatos históricos-científicos.

Es por lo anterior que, cuando en los procesos de reparación simbólica, las instituciones de gobierno instan a la construcción de obras de arte como parte de la reparación simbólica la elección de artista se convierte en un aspecto clave.

La obra de arte no debe estar allí solo para servir como guardián histórico, sino también para mover los sentimientos de la gente, por lo que el artista debe poder plasmar una forma de arte cuyos símbolos sean entendibles por los miembros de la cultura en que los daños fueron cometidos, o mejor aún, elegir a un artista entre los miembros de la población que fue objeto de opresión.

Imponer una forma artística de una corriente ininteligible para las personas destruiría el concepto de reparación simbólica ya que sería solo una imposición, una nueva forma de tiranía simbólica.

El derecho a la no repetición

Todos estos problemas emergen de un problema humano fundamental y es el egoísmo. El egoísmo social que se transforma en etnocentrismo, el deseo de imponer las ideas sobre otros, las formas propias sobre otros, los valores culturales sobre otros, las formas de relacionarse con el mundo sobre otros.

Pero aun, en ocasiones ni siquiera se trata de una imposición de una cultura sobre otra o de un grupo sobre otro, si no la simple eliminación de un grupo por parte de otro en base a un concepto de justicia que emerge de su propio etnocentrismo egoísta.

El derecho a la no repetición debe basarse en la educación de los ciudadanos en las ideas de universalismo e igualitarismo, pero a su vez este universalismo no debe ser homogenizante, porque se puede caer nuevamente en el problema que comenzó todo, el creer que ese universalismo debe ser impuesto, lo cual es otra vez el etnocentrismo influyendo.

El universalismo debe ser plural, los grupos de individuos deben tener igual voz y al mismo tiempo ser capaces de mantener su identidad cultural; influir en la cultural global, sin dejarse despojar de su identidad.

Del mismo modo y como se ha reiterado en la parte final del presente documento de reflexión, los procesos de reparación simbólica que involucran al arte también deben permitir que sea la identidad de los grupos oprimidos quienes expresen en los monumentos su punto de vista, de igual forma que los grupos opresores que buscan el perdón

Interamericana de derechos humanos, la memoria histórica y el arte

En los siguientes casos, la Corte ha sentenciado como parte de las medidas preparatorias la creación de monumentos y placas conmemorativas que impidan que el recuerdo de los eventos dolorosos sea olvidado por las nuevas generaciones.

Aun así, cuando se revisa la bibliografía de diversas sentencias se encuentran varios fenómenos que vale la pena remarcar. En primera instancia aunque algunos estados parecen diligentes a la hora de

la reparación pecuniaria en el caso de la reparación simbólica parecen ser menos eficaces. Más aun en muchos casos la reparación simbólica en formas artísticas no se lleva a cabo (CORIDH 2004).

En un caso en el que se llevó a cabo se hace notar como parte de la población no se siente asociada al monumento por lo que es maltratado de manera constante, aunque parece que las víctimas y sus familiar si se han apersonado de él (CORIDH, 2001).

Más aun, resulta llamativo como el asunto de la elección de la forma artística en la que se va a realizar la placa o el monumento no se menciona o se deja a cargo del Estado (CORIDH, 2001, 2003 2004, 2007), en ningún momento se intenta señalar que la mera forma artística, la mera forma de representar el arte obedece a una u otra ideología, y que el simple hecho de imponer una obra de arte no significa que su significado simbólico llegue de manera patente a las nuevas generaciones.

Conclusiones

El arte es la forma en que las ideas abstractas de una determinada cultura expresa su identidad en una entidad física inteligible y generalmente perdurable. Esta durabilidad del arte lo convierte en un testigo histórico de eventos bastante útil, pero se tiende a olvidar que también comunica los símbolos culturales, no tener en cuenta estos dos aspectos del arte puede generar que se creen estructuras pretenciosamente artísticas que expresan ideas por medio de símbolos ininteligibles para la población, del mismo modo que los símbolos alquímicos nos resultan ininteligibles a nosotros.

En cuanto a la reparación simbólica, cuando los símbolos artísticos no son entendidos, son objeto de desprecio o daños por parte de las personas. Más aun, cuando se impone una forma artística a un grupo de personas que no la entienden se cae en el pecado del etnocentrismo, tal acto no tiene mucho de diferente de la construcción de una iglesia sobre un templo indígena.

Es por esto que las medidas de reparación histórica no solo deben concebir la función de arte como guardián de la historia, si no como un medio de comunicación de la cultura popular, y debe ser desde un arte popular cuyos símbolos sean fáciles de entender por el pueblo que los procesos de reparación simbólica que involucran al arte deben ser realizados. Solo al entender esto se ejecutará el derecho a la no repetición, en este caso a la repetición de la imposición de una forma cultural sobre otra, tal vez no por las armas, pero si por los símbolos.

En cuanto el derecho a la memoria histórica, los procesos de reparación histórica deben tener en cuenta una visión tripartita de la historia: la historia como es recordada por la gente, la historia como es interpretada por las ciencias académicas que la estudian, y la historia como verdad inalcanzable.

De esta manera la historia que emerge de estos tres elementos debe entablarse de manera conciliatoria, o como mínimo de manera paralela en la que una no interfiera con la otra, aunque en ocasiones tal dialogo más que difícil parezca imposible.

Finalmente en lo que concierne al derecho a la no repetición deben tenerse en cuenta tanto los dilemas históricos como un diálogo para poder entender y expresar los símbolos más significativos para la cultura a reparar, de este modo una obra artística será popular, amada, valorada, resguardada “o en caso de que sea inmaterial como una canción, o una obra literaria” repetida y difundida entre los miembros de la población. De este modo a medida que su fama se incrementa, los símbolos que representan la memoria histórica de eventos a resguardar se propagarán, de esta forma, todos tendrán una memoria de lo que sucedió para que no vuelva a pasar.

Referencias bibliográficas

- Alfaro-Alexander, M. (1986). El positivismo como política de discriminación racial y sus consecuencias en Hispanoamérica. *Ulula*, 2, 53–78.
- Anghie, A. (1999). Finding the peripheries: Sovereignty and colonialism in nineteenth-century international law. *Harv. Int'l. LJ*, 40, 1.
- Ayala, F. J. (1988). La ciencia y el creacionismo fundamentalista en los Estados Unidos. *Cuenta y razón*, (39), 13–18.
- Báez-Jorge, F. (2003). *Los disfraces del diablo: (documento de reflexión sobre la reinterpretación de la noción cristiana del Mal en Mesoamérica)*. Universidad Veracruzana.
- Blázquez, J. M. (2002). Encuentro de las culturas irania y griega, en tiempos de la dinastía aqueménida y de Alejandro Magno. *Persia y España en el diálogo de las civilizaciones*, 13–31.
- Bohórquez, C. L. (2002). Resguardos y Derechos Humanos. *Procesos Históricos*, 1(002).
- Borda, C. (2009). Diversidad étnica y la reconstrucción de identidades: el grupo Mokane en el departamento del Atlántico, Colombia. *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe/European Review of Latin American and Caribbean Studies*, 39–57.
- Borja, J., Castells, M., Belil, M., & Benner, C. (1999). *Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información* (Vol. 4). Taurus.
- Burke, P. (2012). Hibridismo cultural. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 11(32), 523–526.
- Campbell, J., & Hernández, L. J. (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica Ciudad de México.
- Campos Méndez, I. (2007). Ahuras, Daeuvas y Bagas": una revisión a la terminología religiosa del panteón iranio antiguo. *A paraîtredansBandue*, 1, 35-46

- Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Ediciones Nueva Visión.
- Castillo, B. H. (2002). *Los pueblos indígenas en aislamiento: su lucha por la sobrevivencia y la libertad*. IWGIA, Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas.
- CIDH. 1994. Informe anual. Asamblea General - OEA/Ser.L/V/II.88, Doc. 9 881 PERIODO DE SESIONES Consultado el 3 de Noviembre de 2007, en <http://www.hchr.org.co/documentoseinformes/documentos/html/informes/osi/cidh/CIDH%20Informe%20Anual%201994%20o%20OEA-SER-L-V-II-88-DOC-9.html>
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos [CIDH]. (2005, 27 de octubre). Informe N° 105/05 Caso 11.141 Solución Amistosa Masacre Villatina Colombia. Consultada el 3 de Noviembre de 2007, en <http://www.cidh.org/annualrep/2005sp/colombia11141.sp.htm>
- Contreras, J. C. (1997). *Historia de la Inquisición Española:(1478-1834): herejías, delitos y representación*. Arco libros.
- CORIDH. (2001). Sentencia Caso Barrios Altos Vs. Perú (Reparaciones y Costas). Consultada el 3 de Noviembre de 2007, en http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/Seriec_87_esp.pdf
- CORIDH. (2003). Sentencia Caso Myrna Mack Chang Vs. Guatemala (Fondo, Reparaciones y Costas). Consultada el 3 de Noviembre de 2007, en http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_101_esp.pdf
- CORIDH. (2004). Sentencia Caso 19 Comerciantes Vs. Colombia (Fondo, Reparaciones y Costas). Consultada el 3 de Noviembre de 2007, en http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_109_esp.pdf
- CORIDH. (2007). Sentencia Caso de la Masacre de La Rochela Vs. Colombia (Fondo, Reparaciones y Costas). Consultada el 3 de Noviembre de 2007, en http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_163_esp.pdf
- CORIDH. (2007a). Sentencia Caso Escué Zapata Vs. Colombia (Fondo, Reparaciones y Costas). Consultada el 3 de Noviembre de 2007, en http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_165_esp.pdf
- Daros, W. R. (2007). Los condicionamientos sociales en los paradigmas científicos: Popper y Kuhn. *Invenio*, 47.
- De Monasterio, J. A. P.-B. (2004). La alquimia: ¿pedigree de la química o lastre bastardo? *Historia de las ciencias y de las técnicas* (pp. 703–728). Universidad de La Rioja.
- El Mundo (2001) Los talibán destruyen por completo los budas de Bamiyán. El Mundo Internacional, versión en internet obtenida el 31-03-2013 de <http://www.elmundo.es/elmundo/2001/03/10/internacional/984214621.html>
- Eliade, M., ET, & Ledesma, M. P. (1974). *Herreros y alquimistas*. Alianza Madrid.
- GALLEGO, R.; GALLEGU, A.; FIGUEROA, R. y PÉREZ, R. (2010). *Historia Social de la Educación en Ciencias en Colombia*. Bogotá: UPN, JAVEGRAF
- Gill, T. (1998). *The worlds of Japanese popular culture: gender, shifting boundaries and global cultures*. Transformational Magic. Cambridge University Press. 2, 33

- González Villarruel, A. (2010). La vida social de los objetos etnográficos y su desalmada mercantilización. *Alteridades*, 20(40), 65–76.
- González Villarruel, A. (2010). La vida social de los objetos etnográficos y su desalmada mercantilización. *Alteridades*, 20(40), 65–76.
- Huntington, S. P., Trevijano, C. G., & Montávez, P. M. (2002). *Choque de civilizaciones?* Tecnos Madrid.
- Lenep, J. van, & Pérez, A. (1978). *Arte y alquimia: estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*. Madrid : Editora Nacional, D.L
- Lenep, J. van, & Pérez, A. (1978). *Arte y alquimia: estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*.
- León Campos, J. C. (2010). La evangelización en Yucatán: los maestros cantores. *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 14(51).
- Mangirón, C. (2012). Manga, anime y videojuegos japoneses:: análisis de los principales factores de su éxito global. *Puertas a la lectura*, (24), 28–43.
- Marín, J. (2009). Globalización, educación y diversidad cultural. *Perspectiva*, 20(2), 377–403.
- Meneses Tello, F. (2012). El desastre de la documentación indígena durante la invasión-conquista española en Mesoamérica. *LIS Critique (Library and Information Science Critique): Journal of the Sciences of Information Recorded in Documents (Crítica Bibliotecológica: Revista de las Ciencias de la Información Documental)*.
- Mordo, C. (2002). La artesanía, un patrimonio olvidado. *Artesanías de América. Revista cidap*, (52), 49–82.
- Navascués, P. (2009). La «Communio»: unidad y diversidad en torno a Nicea. *Scripta Theologica*, 41, 843-860
- Oleszkiewicz, M. (1997). La danza de la pluma y el sincretismo cultural en Mexico. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 23(46), 105–114.
- Pastor, G., Torres, L., Montaña, E., & Abraham, E. M. (2006). Artesanías y desierto: una aproximación a los fenómenos de desterritorialización del patrimonio cultural huarpe. *Theomai*, 13.
- Quijano, A. (2006). El “ Movimiento indígena ” y las cuestiones pendientes en América Latina. *Argumentos (México, DF)*, 19(50), 51–77.
- Rohr, E. (1997). *La destrucción de los símbolos culturales indígenas: sectas fundamentalistas, sincretismo e identidad indígena en el Ecuador* (Vol. 48). Editorial Abya Yala.
- Santiago, J. A. (2012). Generación Manga. Auge global del imaginario manga-anime y su repercusión en España. *Puertas a la lectura*, (24), 10–27.
- Santos, S. E. (2006). Historia de la alquimia I: la alquimia griega. *Anales de la Real Sociedad Española de*
- Seco, M. M. (2001). El miedo a la libertad religiosa: autoridades franquistas, católicos y protestantes ante la Ley de 28 de junio de 1967. *Anales de Historia Contemporánea* (pp. 351–364). Servicio de Publicaciones.

- Stallaert, C. (2007). La España de la limpieza de sangre. Una interpretación antropológica de una reacción étnica. *El antisemitismo en España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 105–123.
- Thomas, K. (1971). La estructura de las revoluciones científicas. *FCE.México*.
- Tolstoy, L., Pevear, R., & Volokhonsky, L. (1995). *What is art?* Penguin.
- Unesco (1992). Programme Background. *Memory of the World*. Extraído de internet el 01-04-2013 de <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/about-the-programme/>
- Villar, F. J. V., & Ribas, A. C. (1994). SIN SALIR DE LO LLAMADO ESPAÑA: MUSULMANES Y JUDIOS1. *Memòria, creació i història*, 71.
- Villoro, L. (1998). Del Estado homogéneo al Estado plural. *Estado plural, pluralidad de las culturas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Paidós.
- Xiaotong, F. (1988). Plurality and Unity in the Configuration of the Chinese People. *Tanner Lectures on Human Values*, 11, 165–221.