

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**Prácticas artísticas contemporáneas para el fomento de la
empatía y la comprensión de los derechos humanos**

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Derechos
Humanos que presenta:

Galia Yliana Cyr Pacchioni Alfaro

Asesor:

Gonzalo Eduardo Gamio Gehri

Lima, 2025


Informe de Similitud

Yo, Gonzalo Eduardo Gamio Gehri docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada: Prácticas artísticas contemporáneas para el fomento de la empatía y la comprensión de los derechos humanos, del autor Galia Yliana Cyr Pacchioni Alfaro, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 24%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 18 de septiembre de 2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de investigación, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 26 de septiembre de 2025.

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Gonzalo Eduardo Gamio Gehri	
DNI: 09389665	Firma 
ORCID: 0000-0002-1573-1434	

DEDICATORIA

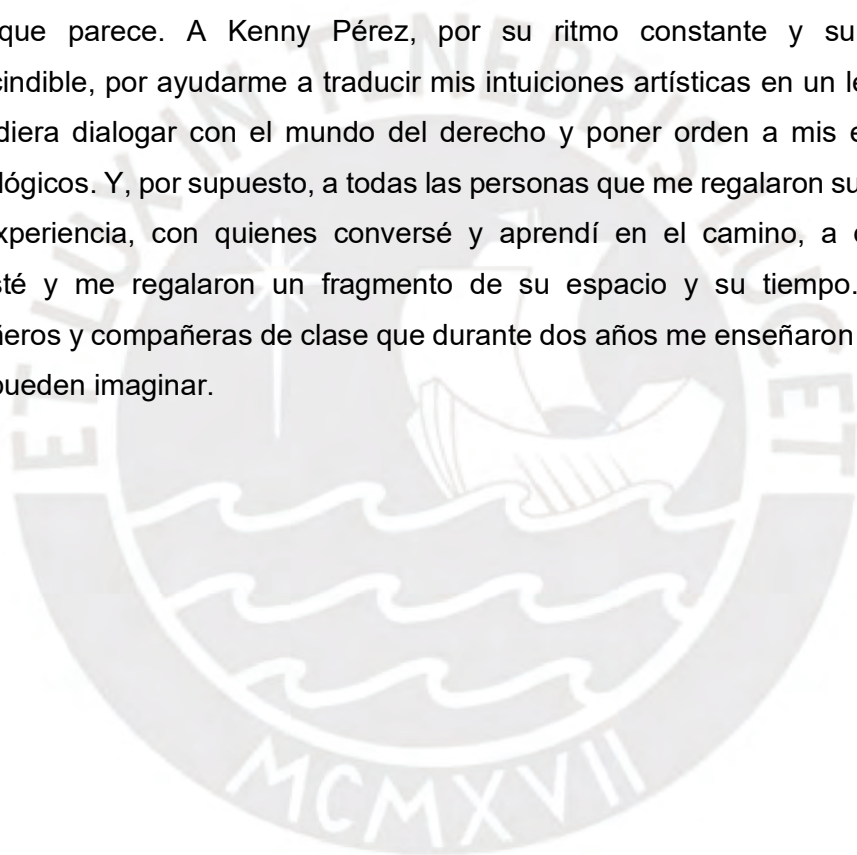
A mi padre, quien partió mientras recorría este camino. Qué habría sido de mí sin esas largas conversaciones que nos llevaban a laberintos imposibles.



AGRADECIMIENTOS

Antes que nada, gracias a ti, por detenerte en estas páginas, entre un mar infinito de tesis, seguramente muchas de ellas más lúcidas que esta. Si estás aquí es porque algo te trajo y ojalá encuentres lo que viniste a buscar. Porque si bien estas páginas nacieron de una necesidad personal por comprender cómo estar en el mundo, encontraron en el ámbito del derecho una esperanza de conectar con alguien más. Gracias por darle sentido a este esfuerzo.

Agradezco a Gonzalo Gamio, mi asesor, por su acompañamiento paciente, por sus palabras sabias y por ayudarme a no perderme del todo en este proceso. A Patricia Urteaga, por darme el impulso final y recordarme que todo es más sencillo de lo que parece. A Kenny Pérez, por su ritmo constante y su apoyo imprescindible, por ayudarme a traducir mis intuiciones artísticas en un lenguaje que pudiera dialogar con el mundo del derecho y poner orden a mis enredos metodológicos. Y, por supuesto, a todas las personas que me regalaron su tiempo y su experiencia, con quienes conversé y aprendí en el camino, a quienes entrevisté y me regalaron un fragmento de su espacio y su tiempo. A mis compañeros y compañeras de clase que durante dos años me enseñaron más de lo que pueden imaginar.



RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo examinar cómo las prácticas artísticas contemporáneas en espacios públicos pueden convertirse en herramientas para fomentar la empatía y fortalecer la cultura de los derechos humanos en diversos contextos sociales. Esta investigación nace de la necesidad de entender que los derechos humanos no solo pertenecen a un campo jurídico, sino que deben ser comprendidos e interiorizados por toda persona para convertirse en una apuesta colectiva en favor del fortalecimiento de una cultura de paz. Pero ¿cómo pasar de la comprensión jurídica a la comprensión sensible de conceptos tan complejos?

La investigación se centra en examinar cómo es que diversas intervenciones artísticas en el espacio público articulan el campo jurídico y el reconocimiento de los derechos humanos desde el manejo de un lenguaje simbólico que acerca a las personas a entender que estos derechos son compartidos por todo ser humano y que, en consecuencia, deben ser defendidos por todos.

Para ello se plantea, en un primer momento, la importancia del fomento de la empatía a través del arte en el espacio público para la promoción de los derechos humanos. Luego, el foco se coloca sobre la revisión y análisis de diversas intervenciones artísticas en distintas partes del mundo que abordan temas como la migración forzada, la violencia de género y la desaparición forzada, en diálogo con los instrumentos de derecho internacional que protegen los derechos humanos. Finalmente se examinan intervenciones artísticas en el Perú, integrando perspectivas de artistas locales con el movimiento de derechos humanos durante el conflicto armado interno, abordando graves violaciones a los derechos humanos y la necesidad de la búsqueda de la verdad y la construcción de una memoria que articula las voces de los artistas y las víctimas.

ABSTRACT

This research aims to examine how contemporary artistic practices in public spaces can become tools to foster empathy and strengthen the culture of human rights in diverse social contexts. This research stems from the need to understand that human rights do not only belong to a legal field, but must be understood and internalized by everyone to become a collective commitment to strengthening a culture of peace. But how can we move from a legal understanding to a sensitive understanding of such complex concepts?

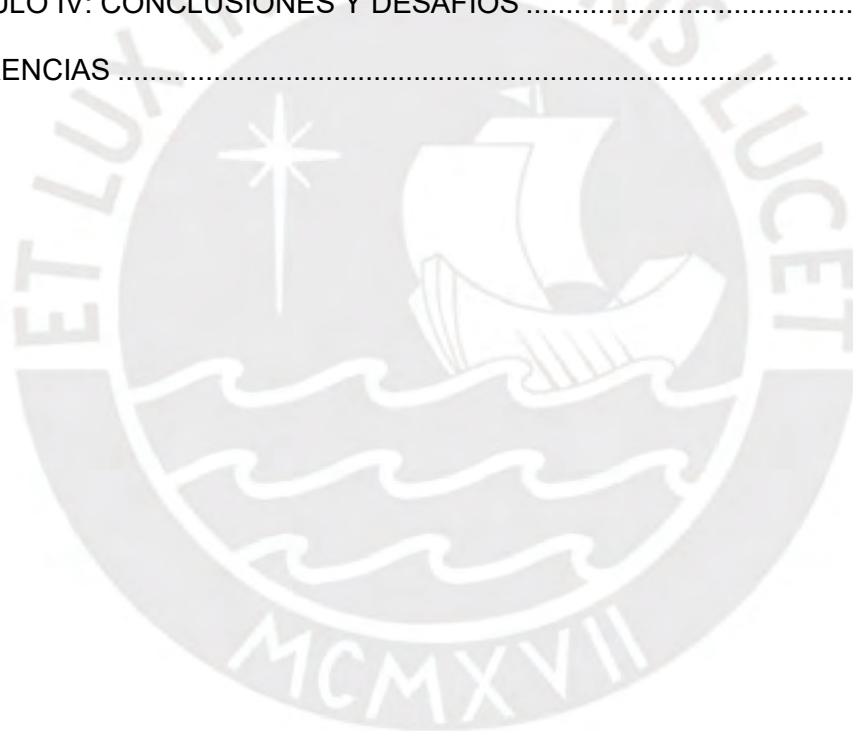
The research focuses on examining how various artistic interventions in public spaces articulate the legal field and the recognition of human rights by using a symbolic language that helps people understand that these rights are shared by all human beings and, consequently, must be defended by all.

To this end, the importance of fostering empathy through art in public spaces for the promotion of human rights is first raised. The focus is then placed on a review and analysis of various artistic interventions from different parts of the world that address issues such as forced migration, gender-based violence, and enforced disappearance, in dialogue with international legal instruments that protect human rights. Finally, artistic interventions in Peru are examined, integrating the perspectives of local artists with the human rights movement during the internal armed conflict, addressing serious human rights violations and the need to search for truth and build a memory that articulates the voices of artists and victims.

ÍNDICE

INFORME DE SIMILITUD	ii
DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
RESUMEN	v
ABSTRACT	vi
ÍNDICE	vii
LISTA DE FIGURAS.....	ix
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: ESTADO DE LA CUESTIÓN	4
1.1. Derechos humanos y crisis ciudadana.....	5
1.2. Marco teórico	11
1.2.1. La empatía como objetivo social: hacia una comprensión del otro	11
1.2.2. Las artes como instrumento social para fortalecer la empatía	15
1.2.3. El espacio público: un espacio para la empatía desde el arte	17
1.2.4. Fomento de la empatía y promoción de los derechos humanos en la ciudadanía	20
CAPÍTULO II: ARTE Y DERECHOS HUMANOS	22
2.1. La práctica artística como soporte para los derechos humanos	23
2.2. El arte como medida de reparación del tejido social: instalación en el espacio público.....	27
2.2.1. Instalaciones artísticas en el contexto de la crisis migratoria global...28	
2.2.2. Instalaciones artísticas en el contexto de desapariciones forzadas ...39	
2.2.3. Instalaciones artísticas como respuesta a la violencia de género	50
2.2.4. Práctica artística en el espacio público: hacia el cultivo de la empatía y la promoción de los derechos humanos	60
CAPÍTULO III: INTERVENCIÓN ARTÍSTICA Y DERECHOS HUMANOS EN EL PERÚ	63

3.1. Graves violaciones a los derechos humanos durante el conflicto armado interno en el Perú.....	64
3.1.1. Desaparición forzada	65
3.1.2. Ejecuciones extrajudiciales	66
3.1.3. Tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes.....	67
3.1.4. Violencia sexual	68
3.2. Derechos humanos vulnerados durante el conflicto armado interno en el Perú.....	70
3.3. El derecho a la verdad y a la memoria	72
3.4. La intervención artística en el Perú como instrumento de memoria.....	75
CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES Y DESAFÍOS	96
REFERENCIAS	106



LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Ai Weiwei, 2016. <i>Safe Passage</i> [instalación]. Konzerthaus Berlin.	31
Figura 2. Ai Weiwei, 2020. <i>Safe Passage</i> [instalación]. Minneapolis Institute of Art.	32
Figura 3. Ai Weiwei, 2020. <i>Safe Passage</i> [detalle]. Minneapolis Institute of Art.	33
Figura 4. Shimon Attie (2018). <i>Night Watch, New York</i> [toma de la instalación].	34
Figura 5. Shimon Attie (2018). "Mikaela with Liberty". <i>Night Watch, New York</i> [toma de instalación]	36
Figura 6. Doris Salcedo (2013-2017). <i>Palimpsesto</i> . Palacio de Cristal, Madrid. .	37
Figura 7. Doris Salcedo (2013-2017). <i>Palimpsesto</i> . Palacio de Cristal, Madrid. .	37
Figura 8. Doris Salcedo (2013-2017). <i>Palimpsesto</i> [detalle]. Palacio de Cristal, Madrid.	39
Figura 9. <i>El Siluetazo</i> . Buenos Aires, 21 y 22 de septiembre de 1983	42
Figura 10. <i>El Siluetazo</i> . Buenos Aires, 21 y 22 de septiembre de 1983	43
Figura 11. <i>El Siluetazo</i> , Buenos Aires, 21 al 22 de septiembre de 1983	44
Figura 12. Magdalenas por el Cauca (2008). <i>Alumbramientos</i>	45
Figura 13. Magdalenas por el Cauca (2008). Sin título.	46
Figura 14. Magdalenas por el Cauca (2008). Pasando por el puente Anacaro...47	
Figura 15. Colectivo Huellas de la Memoria (2020). <i>Par de zapatos N° 3: Celia Piedra</i>	48
Figura 16. Colectivo Huellas de la Memoria (2020). <i>Par de zapatos N° 69: Margarito Ramírez</i>	48
Figura 17. Colectivo Huellas de la Memoria (2020). <i>Muro de la Memoria</i>	49
Figura 18. Colectivo Huellas de la Memoria (2020). <i>Muro de la Memoria</i>	50
Figura 19. Elina Chauvet (2017). <i>Zapatos Rojos</i> [instalación].	52
Figura 20. Elina Chauvet (2017). <i>Zapatos Rojos</i> [instalación]. Grand Rapids, Michigan, Estados Unidos.	53
Figura 21. Elina Chauvet (2017). Pintado de zapatos para la instalación <i>Zapatos Rojos</i>	54

Figura 22. Mónica Mayer (2012). <i>Maternidades Secuestradas</i> [instalación]. En colaboración con Yuruen Lerma Mayer y Brenda Hernández Novoa.	56
Figura 23. Mónica Mayer (1978-2024). <i>El Tendedero</i> [instalación].	57
Figura 24. Mónica Mayer (1978-2024). Detalle de <i>El Tendedero</i> [instalación].	58
Figura 25. Mónica Mayer (2019). Cartel testimonial. <i>Maternidades en Tensión</i> [instalación]. Buenos Aires, Argentina.....	59
Figura 26. Karen Bernedo (2004). <i>Tránsito a la memoria</i> . Boletos de transporte público (anverso y reverso).	78
Figura 27. Karen Bernedo (2004). Fotogramas de la obra <i>Tránsito a la memoria</i>	80
Figura 28. Jorge Miyagui (2003). <i>Kimono para no olvidar</i>	85
Figura 29. Jorge Miyagui (2003). <i>Kimono para no olvidar</i>	86
Figura 30. MIAXM (2014). <i>Lugar de Memorias</i> . Intervención 06. Desaparición forzada de Kenneth Anzualdo y Martín Roca. Universidad del Callao.....	89
Figura 31. MIAXM (2014). <i>Lugar de Memorias</i> . Intervención 10. Exlocal del Semanario Cambio en la avenida Petit Thouars: sobre bomba contra periodista Melissa Alfaro Méndez	90

INTRODUCCIÓN

La presente investigación examina cómo diversas propuestas visuales, como intervenciones o instalaciones en el espacio público, se pueden convertir en experiencias para cultivar la empatía y promover la cultura de los derechos humanos. Las propuestas visuales desarrolladas en el espacio público han sido seleccionadas debido a que su discurso propone un diálogo sobre el reconocimiento de los otros como iguales en distintos contextos en los que se ven vulnerados diversos derechos humanos. Esta investigación no busca centrarse en un derecho en específico, sino en la comprensión de que todos, como seres humanos, somos portadores de derechos a pesar de las diferencias que nos separan.

La investigación surge por el interés de visibilizar distintos caminos que apoyen la toma de conciencia y comprensión de los derechos humanos más allá del campo jurídico, con el fin de aterrizar los conceptos en espacios cotidianos que interpelen al ciudadano sobre diversas problemáticas que nos atraviesan como sociedad.

Cuando el arte se incorpora como parte integral de la ciudadanía, desde una perspectiva de derechos humanos, se convierte en un vehículo para fortalecer la defensa de los derechos de todas las personas. Asimismo, fomenta la reflexión crítica y la consolidación de la identidad individual y colectiva que reconoce la diversidad y promueve el respeto por el otro, con lo que se refuerza, a la par, la democracia.

En aras de difundir, promocionar y concientizar a las personas sobre la importancia de los derechos humanos, es necesario hacer uso de todos los mecanismos que se requieran. Y, en una sociedad predominantemente visual, las artes son un instrumento poderoso para tal misión. Hasta el momento, no existe una formación en derechos humanos desde las artes; no obstante, resulta vital la sensibilización en relación con este tema. Sobre todo, al poner el énfasis en entender el campo de las artes y la cultura como un agente de cambio y transformación social.

Las democracias actuales se enfrentan a una crisis ciudadana en la que el reconocimiento de los otros como sujetos de derechos se diluye en la falta de empatía e individualismo. Por lo que instaurar en la mente de la colectividad la idea de que los derechos humanos son prerrogativas de todo ser humano es una tarea que resulta cada vez más complicada. En este contexto es de vital

importancia que los ciudadanos puedan compartir la idea de que todos gozamos de los mismos derechos sin distinción. En ese campo las prácticas artísticas pueden ser un agente para la sensibilización sobre los derechos humanos.

De esta problemática surge la pregunta que guía esta investigación: ¿cómo las prácticas artísticas en espacios públicos pueden convertirse en una herramienta para fomentar la empatía y contribuir a una comprensión de los derechos humanos?

Para responder a la pregunta examinaremos el papel de una serie de intervenciones artísticas contemporáneas en el espacio público como medio para promover la empatía y el fortalecimiento de la cultura de los derechos humanos en diversos contextos sociales. Sobre la base de ello, se analizan ejemplos concretos de obras de arte contemporáneo que facilitan una comprensión más profunda de los derechos humanos y su significado en la sociedad actual. Se examina también cómo estas obras se encuentran articuladas a los contextos de vulneración de los derechos humanos y, en cierta medida, se identifican varios puntos de convergencia con los instrumentos de derecho internacional diseñados para la protección y promoción de los mismos.

El capítulo I aborda la crisis ciudadana actual y cómo ante esta se hace indispensable trabajar en el reconocimiento y la sensibilización de los derechos humanos en esferas de la vida cotidiana. Para ello, se plantea la necesidad de pensar en la recuperación del espacio público como escenario de diálogo a través de intervenciones artísticas que abordan diversas problemáticas sociales actuales con la finalidad de fomentar la empatía como herramienta para el reconocimiento de los derechos humanos.

El capítulo II analiza una serie de obras que intervienen el espacio público con la intención de acercar a la ciudadanía al reconocimiento del sufrimiento del prójimo en distintos contextos en los que se ven vulnerados diversos derechos humanos. El análisis de las obras seleccionadas implica la identificación de los contextos de creación y el mensaje en relación con los derechos humanos con la finalidad de evaluarlos bajo la luz de los instrumentos de derecho internacional diseñados para la protección y promoción de los mismos. Con ello se busca encontrar líneas de traducción de los derechos humanos a un lenguaje artístico que busque conectar a los espectadores con la necesidad de reconocer la importancia de velar por los derechos de todos desde una mirada empática y comprensiva.

El capítulo III examina una serie de intervenciones artísticas en el espacio público en el Perú llevadas a cabo por diversos colectivos y artistas, cuya práctica se concentra en la necesidad de buscar espacios de diálogo con la ciudadanía. Si bien es cierto que en nuestro país los derechos humanos despiertan un álgido debate, resulta de vital importancia sensibilizar a la sociedad al respecto, desde todos los ámbitos posibles y, en el caso de la presente tesis, entendiendo al campo de las artes y de la cultura como un agente de cambio social.

Por ello, a lo largo de esta investigación se incorporarán fragmentos de las entrevistas realizadas a artistas y profesionales peruanos cuya producción se vincula con la defensa de la memoria y los derechos humanos en el Perú. Estas entrevistas serán integradas con el propósito de reforzar y ampliar las ideas expuestas, así como de ofrecer una perspectiva crítica desde la práctica artística y profesional en el contexto nacional.

Finalmente, se evaluarán los modos en que el análisis de las obras seleccionadas puede contribuir con la sensibilización sobre los derechos humanos. En resumen, la tesis se enfocará en la exploración de ejemplos específicos de arte contemporáneo, su relación con los instrumentos de derecho internacional y su capacidad para servir como herramientas en la promoción de la toma de conciencia sobre los derechos humanos en diferentes contextos sociales.

CAPÍTULO I: ESTADO DE LA CUESTIÓN

El presente capítulo tiene como finalidad evidenciar la necesidad de abordar la toma de conciencia y promoción de los derechos humanos en las sociedades actuales, caracterizadas por la fragmentación social, la desconfianza y la erosión del tejido comunitario. En este contexto, se hace indispensable un esfuerzo concertado para trabajar en el reconocimiento y la sensibilización de los derechos humanos en todas las esferas de la vida cotidiana. La promoción de estos derechos no puede limitarse a los marcos legales y políticos; debe integrarse profundamente en la conciencia ciudadana y en la práctica diaria.

Para enfrentar esta crisis, se propone una revalorización y recuperación del espacio público como un escenario vital de diálogo y encuentro. Este enfoque reconoce que el espacio público es un terreno fértil para la interacción social y el intercambio de ideas, donde la ciudadanía puede converger y debatir sobre los problemas que afectan a su comunidad. En particular, se destaca la capacidad de las intervenciones artísticas para abordar y visibilizar diversas problemáticas sociales actuales. Estas intervenciones no solo utilizan el espacio urbano, sino que también actúan como catalizadores de reflexión y diálogo sobre temas cruciales como la desigualdad, la discriminación y la violencia.

El capítulo explorará cómo ciertas intervenciones artísticas pueden construir un discurso a favor de fomentar la empatía entre los individuos, creando un entorno propicio para el reconocimiento y la defensa de los derechos humanos. Al utilizar el arte como herramienta de sensibilización, se busca movilizar a la ciudadanía hacia una mayor toma de conciencia y compromiso con la promoción de una sociedad más justa y equitativa. Esta necesidad surge porque el reconocimiento de los derechos humanos debe ir más allá de la teoría, transformándose en una vivencia compartida y practicada en la cotidianidad, sobre todo en los espacios compartidos de la vida urbana.

Para ello, este primer capítulo establecerá el estado de la cuestión y el marco teórico para abordar la crisis ciudadana actual, destacando la importancia de acciones concretas y creativas, como las intervenciones artísticas en el espacio público, para la promoción y concienciación de los derechos humanos en la ciudadanía.

1.1. Derechos humanos y crisis ciudadana

La Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) nace como respuesta a una serie de actos crueles e inhumanos cometidos durante la Segunda Guerra Mundial. A partir de esta declaración, por primera vez, son muchos los Estados que miran hacia una misma dirección: garantizar la protección universal de todas las personas para que puedan vivir plenamente su libertad con dignidad y en igualdad.

En 1948 la Asamblea General de las Naciones Unidas (ONU) proclamó que todos los Estados Miembros, inspirados en la DUDH, deben promover el respeto y garantía de los derechos y libertades por medio de la enseñanza y educación. Asimismo, afirmó que dichos estados se comprometen a asegurar, mediante medidas tanto nacionales como internacionales, su reconocimiento y aplicación efectiva y universal en los territorios bajo su jurisdicción (ONU, 1948).

Desde la DUDH no son pocos los tratados internacionales que se han ido consolidando como instrumentos para la protección de los derechos humanos. Hoy gozamos, desde los Estados y desde el derecho internacional, de un abanico de normas jurídicas que pueden brindar garantías y protección frente a los propios Estados, otras instituciones y otras personas, como lo indica Salmón en el *Manual de derecho internacional público* (2014). De igual manera, estas mismas normas suponen límites y restricciones para poder proteger la dignidad, el bienestar y la libertad de las personas, como lo indica Sarlet en *La eficacia de los derechos fundamentales* (2019).

Sin embargo, los actos atroces contra la humanidad suceden todos los días en distintas dimensiones y esferas de la vida cotidiana, incluso bajo la jurisdicción de los Estados Miembros de las Naciones Unidas. Desde ese contexto, es posible cuestionarse ¿a quién le corresponde velar por los derechos humanos? Si bien es cierto que la mayor responsabilidad la tienen los Estados, a través de normas, leyes y mecanismos de supervisión, es indispensable pensar cómo, desde la ciudadanía, se puede promover una mayor conciencia sobre los derechos humanos, así como sobre su respeto y garantía.

Ahora bien, a pesar de que el desarrollo del marco legal internacional de los derechos humanos representa un hito histórico, la excesiva dependencia del ámbito jurídico tiene consecuencias adversas (Rodríguez-Garavito, 2014, p. 522) que no han permitido entender los derechos humanos en el ámbito de la vida cotidiana y de nuestras propias acciones como ciudadanos de una democracia.

La primera de las consecuencias adversas, según Rodríguez-Garavito (2014, p. 522), es que limitar la percepción de las reclamaciones de derechos humanos solo a través del ámbito legal podría disminuir su impacto social, ya que gran parte de su influencia proviene de su carácter moral, independientemente de su codificación legal. La defensa de los derechos humanos requiere de la participación de toda la ciudadanía, pues no hay ciudadanía democrática sin conciencia de los derechos humanos. Pero esta conciencia no es espontánea, ni se adquiere por el solo hecho de pertenecer a un Estado Miembro de las Naciones Unidas; esta debe ser inculcada desde distintas esferas de la vida en sociedad.

La segunda consecuencia adversa mencionada por Rodríguez-Garavito es que la especialización jurídica actúa como un obstáculo que excluye a los activistas de base y a otros profesionales, desde expertos en tecnología de la información hasta científicos y artistas, que aportan valiosas contribuciones a la promoción de los derechos humanos. Se requiere, entonces, la generación de un ecosistema de derechos humanos en el que las relaciones simbióticas entre distintos campos de acción favorezcan la convivencia y fortalezcan la cultura de estos derechos (p. 522).

En esa línea, la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Cultura y la Ciencia mencionan que para abordar las crisis y desafíos persistentes que afectan al mundo es crucial la expansión de la educación en derechos humanos (OHCHR y UNESCO, 2017). Esta expansión debe ser un avance colectivo y descansar sobre la comprensión de que todos nosotros compartimos valores, principios y derechos fundamentales.

No obstante, “la ira parece hoy más generalizada y estridente” (Nussbaum, 2019, p. 89). Nussbaum comenta que, en tiempos de sufrimiento, los diferentes grupos humanos tienden a culpar a otros de sus penurias con gran vehemencia y un alto grado de agitación. Impulsados por el miedo, son renuentes a considerar racionalmente la situación. La ira expresada, marcada por una intensa sed de venganza, manifiesta no solo la indignación ante las injusticias sufridas, sino que también alimenta un profundo deseo de revancha. Es como si el sufrimiento ajeno pudiera resolver los problemas que afectan al propio grupo o a la nación en su conjunto (2019, p. 89), lo que genera brechas sociales y conflictos entre diversos grupos humanos.

La estigmatización desencadena la justificación de la violencia, porque se percibe que es necesario frenar una amenaza por la fuerza. En ese sentido, Nussbaum identifica que “uno de los problemas más difíciles de resolver en política es el de cómo conseguir persistir en una búsqueda resuelta y firme de soluciones sin dejar que el miedo nos desvíe por la senda de los errores de la ira” (p. 119).

Un ejemplo del desborde de la ira que menciona esta autora, se puede observar en la reacción a la crisis migratoria que enfrenta el mundo. Esta crisis es una manifestación clara de la urgencia de velar por los derechos de las personas que se encuentran varadas en condiciones infrahumanas en calidad de desplazados. Para la CIDH, los migrantes son titulares de los mismos derechos humanos como cualquier otra persona, y estos derechos deben ser protegidos y respetados por los Estados, sin importar el estatus migratorio de los individuos. Este organismo reconoce la importancia de la no discriminación; la no exposición a la violencia, en especial de mujeres, niños y niñas migrantes; y el derecho al debido proceso. Asimismo, la CIDH declara la importancia de reconocer “que los movimientos migratorios requieren formas de protección diferenciada e individualizada” (2019a, p. 2). En otras palabras, demandan un proceso de especificación, como lo plantea Peces Barba (1999), por la condición de vulnerabilidad de este grupo humano, que se encuentra en una situación de inferioridad en las relaciones sociales y necesita una protección especial para atender su derecho al desarrollo.

Perú cuenta con el decreto legislativo N° 1350 sobre las Migraciones: en el artículo I de este decreto se afirma el respeto a los derechos fundamentales de los migrantes, asimismo, en el artículo VII se propone el principio de no criminalización de la migración irregular y en el artículo VIII propone el principio de no discriminación. Este decreto muestra un proceso de positivación de los derechos de los migrantes y está alineado, además, con distintas resoluciones emitidas por la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) en relación a los derechos de los migrantes. Sin embargo, a pesar de los instrumentos existentes, no hace mucho hemos visto, en la frontera entre Perú y Chile, a mujeres embarazadas, bebés lactantes, niños y niñas, hombres de distintas edades, en condiciones altamente vulnerables en las que no se están reconociendo sus derechos fundamentales. Se les restringe el libre tránsito, no tienen acceso a comida ni a servicios básicos y están sometidos a violencia xenofóbica por parte de ambas fronteras, con el argumento de no contar con documentos que certifiquen un estado migratorio regular, a pesar de que la ley declara que no importa el estatus migratorio para el respeto de los derechos de la

persona (BBC Mundo, 2023). Esta crisis evidencia lo mucho que falta en temas de derechos de las personas que migran, no tanto por falta de legislación, sino por ausencia de mecanismos para garantizar su aplicación.

La situación de los migrantes en zonas fronterizas es un retroceso en la evolución de los derechos humanos. Esta ha sido suscitada no por la inexistencia de leyes, sino por la ineficacia de los Estados para establecer mecanismos de monitoreo, así como por la falta de sensibilización de los medios de comunicación y de la población en general para comprender los procesos migratorios. Se tiende a estigmatizar a los migrantes haciéndolos ver como delincuentes de manera generalizada, afianzando, así, sentimientos xenofóbicos y discriminatorios.

Otro ejemplo concreto de la ira desbordada se observa en ciertos distritos de la ciudad de Lima: se ha suscitado una actitud violenta entre algunos vecinos de las zonas de Ate, El Agustino y la Victoria frente a la presencia de migrantes venezolanos (Rojas, 2023). La población migrante venezolana suele ser catalogada como responsable de la creciente ola de inseguridad ciudadana en la capital. Esto ha desencadenado que ciudadanos venezolanos reciban amenazas de muerte si no abandonan los lugares donde residen en los distritos antes mencionados. Nuevamente, los estigmas son alimentados por los constantes mensajes xenofóbicos de autoridades y medios de comunicación, así como por la falta de sensibilidad de la ciudadanía con respecto a los procesos migratorios y el reconocimiento de los otros como iguales en derechos.

Según Rojas (2023), se ha llegado a prohibir la entrada a ciudadanos venezolanos en algunos mercados de la zona, lo que ha dejado sin trabajo a varios de ellos. Además, se les insulta y agrede en las calles. Un ciudadano peruano justificó las reacciones violentas contra los migrantes al declarar que no hay vuelta atrás, que, si no hay justicia por parte del Estado, el pueblo tendrá que ejercerla a su manera para defenderse (párr. 3). Del otro lado, un ciudadano venezolano declaró que en el edificio donde vivían muchas familias venezolanas trabajadoras se han tenido que mudar por temor a las amenazas de muerte por su nacionalidad (párr. 5).

El miedo motiva muchos malos comportamientos, sobre todo cuando se combina con la dinámica de la ira y la culpabilización (Nussbaum, 2019, p. 125). ¿Cómo es posible adjudicar toda la ola de violencia a una población de migrantes que representa un porcentaje muy pequeño de la población del país? Esto se debe a que culpar al migrante es más sencillo que reparar en las deficiencias del Estado

en temas de seguridad ciudadana, de desarrollo humano y de políticas de integración social.

No obstante, la violencia no es la única manera de vulnerar los derechos humanos. Para Shklar (2010), no hacer nada como ciudadanos, de alguna manera, también contribuye a la injusticia de manera pasiva. La autora se refiere a esta como el fallo cívico para detener algún tipo de injusticia, ya sea en el ámbito público o privado. Sin embargo, tanto la indiferencia como la inactividad para frenar la injusticia de la que podemos ser testigos contribuyen a la premisa de que los derechos humanos no son aún elementos sensibilizadores para la ciudadanía. En otras palabras, la inactividad o la indiferencia contribuye a la perpetuación de las violaciones a estos derechos.

Se observa, por ejemplo, que los relojes de la actual presidenta Dina Boluarte (Vásquez, 2024) han suscitado gran interés en la ciudadanía, los medios de comunicación, la opinión pública y diversas autoridades, quienes han reaccionado con indignación y exigen una investigación inmediata; al contrario que los más de cincuenta muertos que dejaron las protestas y las graves violaciones a los derechos humanos por parte de fuerzas del orden durante el gobierno de Boluarte.

La CIDH, en su informe sobre la *Situación de derechos humanos en Perú en el contexto de las protestas sociales*, observó una marcada discriminación basada en factores étnicos, raciales y regionales, específicamente, en los mensajes estigmatizadores provenientes de algunas autoridades (2023, p. 7). Este tipo de mensajes, afirma la CIDH, perpetúan la idea de que las personas campesinas e indígenas que participan en las protestas están vinculadas con actividades terroristas. Asimismo, destaca que ese tipo de declaraciones desafortunadas generan un clima de aceptación y tolerancia hacia la violencia institucional y la discriminación contra las comunidades campesinas y los pueblos indígenas nativos del Perú (p. 18).

¿Por qué la muerte de ciudadanos peruanos puede no generar más indignación que los relojes de la presidenta? La normalización de la violencia e indiferencia en distintos contextos evidencian la urgencia de sensibilizar a la ciudadanía en torno a los derechos humanos.

Otro síntoma de esta urgencia es que han pasado más de 20 años desde el Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en el Perú; no obstante, la ciudadanía aún continúa sin reconocer el doloroso pasado que cargamos encima. Para muchas personas, incluyendo políticos y ciudadanos, la

muerte de miles de mujeres, hombres, niños y niñas de origen campesino no importan o, en el mejor de los casos, fueron solo daños colaterales:

[...] las violaciones de derechos humanos cometidas por las organizaciones subversivas y por la policía y la fuerza armada no fueron hechos aislados. Tales crímenes —ejecuciones extrajudiciales, desapariciones, torturas, desplazamientos forzados, reclutamiento de niños y niñas, violencia sexual y otros— fueron masivos y se perpetraron, en ciertos lugares y momentos, de manera sistemática y/o generalizada y configuraron crímenes de lesa humanidad (Lerner, 2023, párr.14).

Veinte años después, la falta de interés en la reparación social hace evidente el poco reconocimiento de los derechos humanos de todos los peruanos y peruanas. Cuando la CVR evidenció que las desigualdades sociales de origen estructural eran parte del problema, se generó mucha resistencia política. Hoy, como menciona Lerner, la discriminación y el racismo siguen siendo prevalentes en Perú, y en ciertos sectores parece haber una tolerancia considerable hacia estos problemas. En años recientes, hemos sido testigos de ministros de derecha que describen a los ciudadanos andinos de manera despectiva, llamándolos “auquéridos”, y de ministros de izquierda que recomiendan a la población indígena amazónica abandonar sus lenguas nativas en favor del español. La discriminación y la exclusión continúan siendo una realidad cotidiana para los peruanos (Lerner, 2023, párr. 22).

Por su parte, para Vich:

uno de los principales problemas de la sociedad peruana —y particularmente de la construcción de la memoria— radica en su resistencia a escuchar a las víctimas. En los discursos sobre el periodo de violencia política, predominan las voces de políticos, periodistas e intelectuales, mientras que rara vez se visibilizan los testimonios de quienes sufrieron directamente las consecuencias: personas torturadas, padres cuyos hijos fueron desaparecidos, mujeres víctimas de violencia sexual por parte de soldados o los propios soldados que resultaron heridos en los enfrentamientos con los grupos armados. El discurso de los directamente afectados aparece escasamente en la esfera pública, siendo con frecuencia reemplazado por narrativas que se apropian de sus voces o que reproducen estereotipos propios de aquella época (entrevista realizada en el marco de la investigación el 12 de noviembre de 2024).

Pero estas crisis no son exclusivas en nuestro país. La vulneración de derechos humanos ocurre a lo largo y ancho del mundo. La crisis migratoria no solo acontece en nuestras fronteras. Las desapariciones forzadas, la violencia de género y muchas de las vulneraciones a los derechos ocurren cada día en las

democracias modernas. Por ello, resulta vital que los ciudadanos puedan compartir la idea de que todos gozamos de los mismos derechos sin distinción. Desde el momento en que somos ciudadanos de una nación esta debería procurar que seamos capaces de abordar los desafíos que afectan al mundo. Y en ese campo, las prácticas artísticas tienen mucho que aportar como un agente para la sensibilización sobre los derechos humanos. Para ello, en el marco teórico, se examinan una serie de variables que, entendidas de forma articulada, pueden propiciar la promoción y la sensibilización sobre estos derechos.

1.2. Marco teórico

Para la presente investigación se abordan tres conceptos claves para la sensibilización y la promoción de los derechos humanos: la empatía, como una cualidad de ser ciudadano de una democracia; el arte, como un vehículo para promover la empatía y el espacio público como escenario para esta promoción y sensibilización sobre los derechos humanos. Cada uno de estos elementos tiene particularidades que permiten articularse entre sí para finalmente convertirse en el terreno fértil de una educación de la ciudadanía mediante el potencial simbólico del arte.

1.2.1. La empatía como objetivo social: hacia una comprensión del otro

En el plano de la vulneración de los derechos humanos, Brunsteins afirma que la empatía promueve conductas prosociales al impulsar la comprensión de aquello que ha ocurrido con el otro. Ese otro, “parecido a mí”, quien ha sido víctima de crímenes de lesa humanidad y que no fue reconocido como otro —es decir, como un sujeto con derechos—, sino como un objeto (2011, p. 5).

Taylor, por su parte, postula la noción del carácter dialógico inherente a la existencia humana, a la identidad. Sostiene que alcanzamos la plenitud como agentes humanos cuando somos capaces de comprendernos profundamente. Esto, a su vez, nos ayuda a definir nuestra identidad personal a través de la adquisición de lenguajes humanos enriquecedores, la cual motiva formas de expresarnos de manera más completa y auténtica (1993, p. 26). En otras palabras, construimos nuestra identidad a partir de comprendernos como seres humanos, situación que hace de la empatía un recurso indispensable para la propia identidad.

Sin embargo, resulta difícil comprendernos profundamente cuando las sociedades contemporáneas propician el individualismo y formas de exclusión que nos distancian cada vez más. No es sencillo vernos reflejados en los otros, porque constantemente rechazamos lo diferente al no encontrar motivaciones para comprender o reconocer los derechos de los demás.

Según un funcionario público del sector cultural que brindó una entrevista de manera anónima, la ciudadanía en la actualidad se encuentra precarizada en su ejercicio. Desde su perspectiva, la ciudadanía no es ajena a la posibilidad de problematizar críticamente lo que ocurre en la vida cotidiana. Este ejercicio crítico, que implica evaluar lo que le sucede a una persona día a día, está directamente vinculado con la práctica de los derechos humanos. Se trata, por ejemplo, de reflexionar sobre cuán libre se es para actuar, cuán restringido se está para movilizarse o expresar lo que se piensa. Tanto en el nivel individual como en el colectivo, existe —según señala— una conexión fundamental que debe realizarse para pensar en el ejercicio pleno de estos derechos (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

No obstante, el funcionario sostiene que las condiciones necesarias para ejercer la ciudadanía —en gran medida provistas por el Estado— están diseñadas para impedir que ese ejercicio sea realmente pleno. En sus palabras, incluso una persona con educación superior o estudios de posgrado dedica el 80% de su vida al trabajo. Aunque ello no es necesariamente negativo, sí resulta injusto, ya que implica vivir para trabajar. Y para poder pensarse como individuo, se requiere un espacio que las condiciones sociales actuales no están ofreciendo (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

Además, tendemos a creer que las personas que están en peor situación han buscado su desgracia porque han sido perezosas o se han portado mal. Pero cuando la desgracia nos pasa a nosotros tendemos a buscar culpables o causas que expliquen nuestros males (Nussbaum, 2019, p. 109). No se repara en las causas estructurales que perpetúan la desigualdad o la injusticia social que eterniza, a su vez, la pobreza y la falta de oportunidades. Esta situación es similar a la desafortunada idea muy difundida de que "el pobre es pobre porque quiere", como si el pobre tuviera la posibilidad de dejar de serlo con tan solo desearlo. La exrelatora de las Naciones Unidas sobre la pobreza y derechos humanos, Magdalena Sepúlveda, menciona que existe el fuerte prejuicio de que la persona pobre lo es por falta de esfuerzo, por desidia o por un fracaso personal. Aborda también la condición de la pobreza como un problema estructural que se da por

diferentes condiciones, que a su vez se convierten en múltiples obstáculos para salir de esa condición; entre ellos resaltan el origen étnico, el estado migratorio, la lengua materna, la orientación sexual, entre otras. Para Sepúlveda, la pobreza surge como causa de la discriminación a estas condiciones y, al mismo tiempo, se discrimina a las personas por ser pobres (México Invisible, 2019, 3:07'-4:01'). Para Rogelio Gómez-Hermosillo, la pobreza se hereda por lugar de nacimiento u origen y se va acumulando desde que se nace (2019, 4:44'-4:52'). Por ejemplo, el especialista menciona que un niño en condición de pobreza, que sufre de desnutrición, cuando ingrese al colegio ya se encontrará en una situación de desventaja. Esa falta de reconocimiento de obstáculos y condiciones evidencia la insensibilidad por el prójimo y la falta de empatía y comprensión por los demás.

Por ello, para construir una democracia humana y sensible con sus ciudadanos, Nussbaum propone una serie de aptitudes que deben ser fomentadas (2010, p. 48). Entre el conjunto de aptitudes que propone, destacan: a) la de reconocer y respetar los mismos derechos para todos, independientemente de las diferencias; b) la de interesarse por la vida de los otros, de entender las consecuencias que cada política implica para las oportunidades y experiencias de los demás; c) la aptitud para imaginar una variedad de cuestiones complejas que afectan la trama de una vida humana en su desarrollo; y d) la aptitud para pensar en el bien común de la nación como un todo, no como un grupo reducido a los propios vínculos locales (p. 49). En suma, cultivar la empatía y solidaridad en pro de la construcción de una sociedad más justa.

Las aptitudes propuestas por Nussbaum resultan relevantes porque

vivimos en un mundo donde nos encontramos unos frente a otros cruzando las brechas de la geografía, el lenguaje y la nacionalidad. Hoy más que nunca, todos dependemos de personas que jamás hemos visto y que, a su vez, dependen de nosotros (2010, p. 113).

Ninguno de nosotros queda fuera de esta interdependencia, todos los días nuestros actos inciden en la vida de otras personas en distintas partes del mundo (p. 114). Y por ello, apremia fomentar la sensibilidad y el reconocimiento de que los derechos humanos son para todos. Por ejemplo, desde pensar sobre aquellos productos que consumimos y cómo es la cadena de producción que los genera, pues resulta relevante saber si esta está perpetuando formas de esclavitud en otras partes del mundo. Ciertos Estados permiten la vulneración de los derechos de los trabajadores o no tienen una regulación adecuada en el campo laboral para

el respeto y reconocimiento de los derechos humanos de quienes son empleados para la producción.

No obstante, el conocimiento fáctico y la lógica no alcanzan para que los ciudadanos se relacionen bien con el mundo que los rodea. Se hace necesaria la “imaginación narrativa”, que Nussbaum define como la capacidad de pensar cómo sería estar en el lugar de otra persona, de interpretar con inteligencia su relato y de entender sus sentimientos, deseos y expectativas. El cultivo de la empatía constituye un elemento clave en las mejores concepciones modernas de la educación para la democracia (pp. 131-132).

Es posible que la lejanía y las diferencias que sentimos los unos de los otros propicie no solo la poca comprensión y poca tolerancia, sino también la posibilidad de creernos moralmente superiores frente a otros y de justificar graves vulneraciones a los derechos humanos bajo ciertos contextos. No obstante, para combatir ese sentimiento de superioridad, Rorty afirma, en su ensayo *Derechos humanos, racionalidad y sentimentalismo* (1993), que es necesario apelar a la empatía. Es decir, apelar al lado sentimental de los seres humanos para ser capaces de ver en los otros a otros humanos que también sufren. Pues, mientras se considere la división entre un nosotros y los otros existirá la posibilidad de despojar de su humanidad a quien sea diferente y esa distinción recae en la suposición de que existen verdaderos humanos y seudohumanos. Esta idea plantea un grave problema, pues cuando existen personas que son despojadas de su humanidad y dignidad, las vulneraciones a los derechos humanos suelen ser justificadas e incluso avaladas por la sociedad. Rorty argumenta que la empatía es esencial para la defensa de los derechos humanos y que esta puede ser despertada no desde la racionalidad, sino desde el sentimentalismo. Sentimentalismo que se activa con mayor eficacia desde las artes, pues apela a las emociones y sentimientos y nos permite ponernos en los zapatos de los otros.

El aporte más importante de las artes a la vida humana es el fortalecimiento de los recursos emocionales e imaginativos de la personalidad. En efecto, las artes otorgan a las personas nuevas capacidades para comprender su propia persona y la de los otros (Nussbaum, 2010, p. 139). Por ello, se vuelven un terreno fértil para abrirnos a nuestra propia vulnerabilidad desde la comprensión del sufrimiento ajeno, como lo veremos a lo largo de esta investigación.

1.2.2. Las artes como instrumento social para fortalecer la empatía

*“A veces, cuando hablamos, no lo hacemos sencillamente
con nuestra voz, sino con otras”
(Butler, 2022, p. 15).*

Ante las constantes vulneraciones de derechos humanos, es imperativo encontrar formas que nos aproximen a sentir empatía y comprender que el respeto por los derechos humanos es una tarea de todos. Ahí es donde el arte puede operar como un espacio para entablar un diálogo sensible con la ciudadanía que apueste por el respeto de la dignidad humana y apele a la empatía y compasión. Continuamente “la violencia crea imágenes”, declara Doris Salcedo (Zambrano, 2013, 4:03-4:04’). El arte también crea imágenes, en ocasiones, con la finalidad de desarticular la violencia desde un espacio de reflexión sensible.

Georg Bertram, en su libro *El arte como praxis humana. Una estética*, sostiene que el arte es reflexivamente eficiente para la praxis humana, es un elemento nuclear que contribuye a la formación del sujeto. Afirma que somos lo que somos no por naturaleza sino por cómo nos construimos y transformamos constantemente para redefinir lo que somos. En ese sentido, el arte es una práctica estrechamente relacionada con todas las esferas de la vida que permite tomar una posición respecto a uno mismo y al entorno (2016).

Por ello, resulta indispensable comprender que el arte no se limita a la sola producción de objetos estéticos de consumo, sino que es un proceso reflexivo que fortalece la identidad, el sentido de pertenencia a una comunidad, permite el posicionamiento del sujeto frente a su contexto y refuerza la idea de un sujeto activo capaz de crear y transformar el entorno desde una postura sensible y empática. El arte, para Bertram (2016), representa una forma de acción reflexiva sumamente productiva en el contexto de las interacciones entre el ser humano y el mundo que lo rodea. Más aún, el arte se revela como una forma de acción que fomenta la libertad y la reflexión.

En la misma línea Vich explica que:

El arte aparece como un espacio donde hay un discurso nuevo, que va más allá de las ideas y los intereses. Un discurso autocrítico que no tiene miedo de mostrar el horror, que no oculta, que asume con coraje la verdad del trauma. En ese sentido, el arte se convierte en un lugar de resistencia, un lugar diferenciado y fundamental para que la sociedad se confronte con su propia verdad, con esa verdad que ha sido

negada. El arte se diferencia del discurso político, de los medios de comunicación y del sentido común. No es un transmisor de ideas o intereses como el discurso político, ni de estereotipos como el periodismo, ni de hegemonías asentadas en el sentido común. El arte siempre propone representaciones distintas de la realidad, interrumpe la inercia y la reproducción de lo mismo (entrevista realizada en el marco de la investigación el 12 de noviembre de 2024).

Alrededor del mundo, frente a las injusticias y conflictos sociales, emerge el discurso de distintos artistas, de distintas nacionalidades, que dan nuevas formas a las voces silenciadas: voces migrantes, voces de desaparecidos, voces de quienes han sido violentados. El arte se transforma, en esos casos, en el instrumento que genera espacios para articular un espacio de escucha para quienes no pueden, ya sea por temor o porque ya no están.

Sommer, en sus investigaciones contenidas en su libro *El arte obra en el mundo. Cultura ciudadana y humanidades públicas*, plantea la idea de entender el arte y la interpretación como herramientas capaces de abordar los desafíos sociales actuales. Recalca la necesidad de comprender las humanidades fuera de las aulas, para trasladar su impacto en el entorno a otra escala. Para ello, reflexiona sobre distintos proyectos artísticos que han reformado una realidad concreta gracias a las herramientas que emplean para la transformación del entorno (2020).

Los proyectos artísticos analizados por Sommer demuestran que, más allá del desarrollo de habilidades intelectuales, el arte puede facilitar la adquisición de competencias cívicas que promueven la participación ciudadana y contribuyen a la transformación de la realidad local (2020).

El arte, concebido como una experiencia activa que implica la acción, la creación y la participación, tiene el potencial de fomentar una ciudadanía más comprometida en diversas esferas de la vida social. En este sentido, Sommer sostiene que la formación de individuos con capacidad crítica y reflexiva surge tanto de la instrucción en la apreciación de las expresiones artísticas como del compromiso con la preservación y el enriquecimiento del contexto cultural que el arte contribuye a construir y a realzar (2020, p. 11).

Por consiguiente, la habilidad para interpretar el arte y reconocer su capacidad para dar forma y significado al mundo fomenta y sostiene una serie de transformaciones que resultan imperativas y urgentes. Como menciona Sommer, "todos nos beneficiaríamos al considerar el efecto de onda expansiva del arte, que va desde la generación de placeres inquietantes hasta la instigación de

innovaciones. Y el reconocimiento de la obra —es decir, la labor artística— nos convierte a todos en agentes culturales" (p. 11).

Pero ese efecto expansivo al que refiere Sommer no solo se da frente a la obra expuesta o concluida en interacción con otros, sino también en los procesos de creación. Y estos son procesos que terminan articulándose como espacios para el duelo, el diálogo y la construcción de memoria en articulación con las víctimas.

Al respecto, los artistas Jorge Miyagui y Karen Bernedo comentan, durante las entrevistas realizadas para la presente investigación, que los procesos de creación de los proyectos artísticos que son analizados más adelante implicaron un vínculo muy cercano con asociaciones y familiares de víctimas del Conflicto Armado Interno, así como con organizaciones defensoras de los derechos humanos. La creación no se dio, en ninguno de los casos analizados, de espaldas a quienes padecieron las más terribles violaciones de derechos humanos, sino que fueron creadas en constante colaboración y búsqueda común de justicia. Se entiende, entonces, a la práctica artística como un espacio dialogante, en el que se encuentran emociones y experiencias.

1.2.3. El espacio público: un espacio para la empatía desde el arte

Según Beltrán (2007), la educación en derechos humanos radica en fomentar la apreciación, salvaguardia y fomento de los mismos, concibiendo al individuo como el sujeto titular de estos. Es un proceso de instrucción fundamentado en el respeto y la promoción de los valores, principios y mecanismos relacionados con los derechos humanos en su totalidad desde una perspectiva interdisciplinaria. Esta educación se enmarca en la relación intrínseca que existe entre los derechos humanos, la democracia, el desarrollo y la paz. Desde este vínculo con la democracia, es que la sensibilización en torno a los derechos humanos puede encontrar en el espacio público un lugar de enunciación que permita identificar las vulneraciones de los derechos, tanto en la vida privada como en la esfera social de las personas.

En tal sentido, el espacio público es un escenario en el que se genera una interacción social colectiva constante. En este espacio convergen distintos grupos humanos disímiles entre sí, por lo que es importante comprender que su uso puede contribuir a la construcción de una conciencia sobre los derechos humanos que fomente la tolerancia y la empatía desde la práctica artística contemporánea.

El espacio público juega un papel crucial en la configuración de vínculos sociales y relaciones de poder (Delgado, 2011). Y esas relaciones con el poder determinan si el uso y la apropiación de estos espacios tienen el potencial de fortalecer el sentido de pertenencia, la sociabilidad y la confianza colectiva en una comunidad. Por consiguiente, pueden influir en los procesos de integración social y en la formación de la identidad dentro de la sociedad urbana (Segovia y Neyra, 2005, p. 166).

Sin embargo, en conglomerados urbanos en permanente crecimiento y con densidades cada vez mayores, la escasez de espacios públicos aptos para la expresión y socialización de habitantes y visitantes degenera en segregación y violencia. Al parecer, el futuro de una humanidad urbanizada no resulta viable sin los espacios apropiados para las manifestaciones personales y sociales de los habitantes de las ciudades (Salazar, 2010, p. 12). El espacio público implica el dominio compartido, el uso colectivo y una variedad de actividades sociales. En este sentido, su calidad se puede medir principalmente por la profundidad y la calidad de las interacciones sociales que facilita, su capacidad para acoger y unir diferentes grupos y comportamientos, y su habilidad para fomentar la identificación simbólica, la expresión y la integración cultural (Segovia y Neira, 2005, p. 171). Los proyectos artísticos en el espacio público pueden empoderar a distintas comunidades al ver reflejadas sus identidades, preocupaciones y aspiraciones. Pues, lo público, para Arendt, es aquello que todo el mundo puede ver y oír. Y eso que todos pueden ver y oír, finalmente, termina constituyendo la realidad (2009, p. 59).

No obstante, el funcionario del sector cultural entrevistado sostuvo que el espacio público debería ser un lugar donde las personas puedan confrontarse con otras y construir, a partir de ese intercambio de ideas, su propia identidad. Para él, ese es el verdadero potencial y poder de dicho espacio: que permita mostrar obras, generar debate y provocar conflicto, entendiendo este último como uno de los pilares fundamentales de la democracia. Sin embargo, advirtió que hoy resulta impensable obtener permiso para ingresar a una plaza con ese propósito, lo cual revela mucho sobre lo que el Estado y la ciudadanía han permitido que ocurra con dicho espacio. A su juicio, se trata de una conciencia completamente domesticada (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024). El espacio público como lugar de discusión ha perdido terreno, como si los temas que aquejan a la sociedad debieran mantenerse en un plano privado.

Para Arendt, la diferencia más elemental entre la esfera privada y la pública es que hay cosas que requieren ocultarse y otras que necesitan exhibirse para existir y tener un lugar en el mundo (2009, p. 78). Por ello, las experiencias individuales al ser expuestas en el espacio público desde la sensibilidad artística permiten visibilizar problemas sociales, sistemas de opresión y de injusticia. En esos casos, el espacio público funciona como un lugar de enunciación de vital importancia para evidenciar distintos contextos de vulneración de derechos. Porque, si bien el dolor se suele considerar una esfera privada en la vida de las personas, el poder hacer explícito este sufrimiento es una oportunidad para actuar conjuntamente con el fin de paliarlo. De ahí que algunas obras de arte en el espacio público puedan servir como tácticas de resistencia y denuncia, más allá de la comunidad cerrada del ámbito jurídico de los derechos humanos que critica Rodríguez-Garavito (2014). Quizá por ello el arte puede incomodar a ciertos sectores.

Nussbaum vincula las humanidades y las artes con las capacidades vitales para la salud de la democracia y para la creación de una cultura internacional digna que pueda afrontar de manera constructiva los problemas más acuciantes como ciudadanos del mundo. Es así que esta autora entiende las humanidades y las artes como un espacio para fomentar la capacidad de imaginar con compasión el sufrimiento de los demás (2010), pues la democracia se basa, sobre todo, en el respeto y el interés por el otro. Y, por consiguiente, el respeto y conciencia de los derechos humanos resultan fundamentales para el fortalecimiento de la democracia.

Tomando, entonces, la necesidad de encontrar otras tácticas para fomentar la conciencia de los derechos humanos (Rodríguez-Garavito, 2014) y partiendo de las artes como una capacidad para aproximarnos al prójimo (Nussbaum, 2010), es que el espacio público se convierte en el escenario de todos estos actores preocupados por fortalecer una cultura de paz y, a su vez, por fortalecer la vida en democracia. Quizá es por ello que Sanfuentes identifica que el trabajo artístico en el ámbito de la calle se haya vuelto una práctica cada vez más sistemática (2015, p. 8).

El espacio público para Vich nunca se encuentra completamente dado, sino que es algo que se produce culturalmente a razón de las intervenciones que se van proponiendo. Se cuestiona entonces ¿cómo intervenir? ¿Cómo crear nuevos espacios dentro de los ya existentes? ¿Cómo salir de la lógica puramente mercantil? El autor sostiene que el valor político de estas intervenciones radica, sobre todo, en la creación de nuevos lugares públicos. Se trata, en efecto, de

propuestas que cuestionan el espacio dado, que lo intervienen y lo interrumpen por un instante (Vich, 2021, p. 15). A esto, Vich agrega que:

el espacio público, al ser intervenido desde el arte, activa una relación con el espectador, un discurso diferente al discurso de compra. Si el espacio público estuviera cargado de representaciones artísticas se permitiría al ciudadano educarse en el mejor sentido de la palabra; es decir, pensar, confrontarse con la diversidad estética, la diversidad de discursos y no con la monotonía del capital (entrevista realizada en el marco de la investigación el 12 de noviembre de 2024).

El espacio público, para Vich, “es decisivo, sobre todo en una sociedad con un sistema educativo precario, con una publicidad banal, con una esfera política sin ideas, este espacio aparece como un lugar de resistencia” (entrevista realizada en el marco de la investigación el 12 de noviembre de 2024).

1.2.4. Fomento de la empatía y promoción de los derechos humanos en la ciudadanía

Las intervenciones artísticas en el espacio público seleccionadas para esta investigación desempeñan un papel fundamental en la traducción de los derechos humanos, propiciando un espacio para la construcción de un discurso de tolerancia y respeto a estos derechos, que considera además las aptitudes que Nussbaum plantea líneas arriba. Por ejemplo, desde la sensibilización, el conjunto de obras seleccionadas busca crear conciencia sobre temas relacionados con los derechos humanos, como la igualdad, la diversidad, la inclusión y la justicia social. Muchas de las obras tienen el potencial de generar espacios de encuentro y desencuentro de las maneras de entender el mundo, y es ahí donde se puede gestar un diálogo con la ciudadanía y las víctimas de forma más directa y democrática, pero no por ello menos problemática.

Como se ha afirmado anteriormente, no es posible una ciudadanía democrática sin una toma de conciencia de los derechos humanos. Y por ello resulta vital aterrizar el lenguaje de estos derechos a la vida cotidiana y a los espacios que puedan funcionar como amplias aulas para educar sobre los mismos. Esto con la finalidad de que dejen de ser un conocimiento específico del ámbito legal y de un grupo reducido de expertos y se conviertan en una apuesta común. De esa manera, las prácticas artísticas en el espacio público pueden promover la empatía y la promoción de los derechos humanos para la formación de la ciudadanía democrática.

En una democracia el poder de la ciudadanía debe ser mucho más activo que el de solo elegir a sus gobernantes. Al respecto, Wilson y Rincón (2005) proponen una ciudadanía capaz de escuchar al otro y ponerse en su lugar; de ver a través de sus ojos, de manera que esto permita ampliar los propios valores. En otras palabras, ser ciudadano de una democracia requiere del desarrollo de habilidades y el establecimiento de compromisos para generar la vida en comunidad. Y uno de esos compromisos debería ser principalmente el reconocimiento, respeto y fomento de los derechos humanos para todo ser humano. Y el arte puede ser una de las vías para el desarrollo de esas habilidades, como propone Vich: “el arte es un espacio para siempre escuchar otra voz, una voz distinta a la personal y a la oficial, al relato oficial. Y esa otra voz es una voz nutrida por los actores mismos” (entrevista realizada en el marco de la investigación el 12 de noviembre de 2024).



CAPÍTULO II: ARTE Y DERECHOS HUMANOS

*“la pintura no puede detener una bala,
pero puede detener que una bala sea disparada”*

Pablo Picasso (como se citó en Cepaz, 2021, párr. 2).

Este capítulo analiza propuestas artísticas visuales en el espacio público que tienen como objetivo acercar a la ciudadanía al sufrimiento de otros, evidenciando, así, una serie de contextos en los que se ven vulnerados los derechos humanos. Las obras han sido seleccionadas de acuerdo a la identificación de los contextos de creación y el mensaje en relación con los derechos humanos con la finalidad de evaluarlos bajo la luz de los instrumentos de derecho internacional diseñados para la protección y promoción de los mismos. Este proceso involucra una revisión de los marcos legales y normativos internacionales, como la Declaración Universal de los Derechos Humanos, los Pactos Internacionales de Derechos Civiles y Políticos, y los Convenios sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación, entre otros.

Además, se hace una comparación entre los conceptos artísticos y los principios establecidos en estos documentos, con el objetivo de identificar las convergencias conceptuales. Este análisis comparativo permite discernir cómo las obras de arte no solo reflejan, sino también reinterpretan y desafían las nociones tradicionales de los derechos humanos. Se reflexiona acerca de los elementos visuales, narrativos y performativos de las obras para entender cómo transmiten sus mensajes para involucrar al público.

Con ello, se busca encontrar líneas de traducción de los derechos humanos a un lenguaje artístico que busque conectar a los espectadores con la necesidad de reconocer la importancia de velar por los derechos de todos desde una mirada empática y comprensiva. Se explora cómo el arte puede servir como una herramienta para la educación y sensibilización, al transformar conceptos abstractos y legales en experiencias visuales y emocionales tangibles.

Este enfoque interdisciplinario no solo destaca la relevancia del arte en la promoción de los derechos humanos, sino también su capacidad para influir en la percepción y acción social, fomentando una cultura de respeto y protección hacia los derechos de todos los individuos

2.1. La práctica artística como soporte para los derechos humanos

El arte es casi tan antiguo como el hombre (Fischer, 2001, p. 23) y a lo largo de la historia ha cumplido distintos roles; no obstante, es innegable que su función social ha estado presente en todos los tiempos. En el arte la realidad es representada desde el poder de lo simbólico para acercar al espectador a un mundo que le puede resultar familiar o ajeno, con el que conecta apelando a su sensibilidad.

Resulta sugerente suponer que las obras de arte son gestos simbólicos que pueden convertirse en poderosos recursos de cambio. Existen obras que pueden, además, resaltar aspectos de la realidad social que usualmente son ignorados y, así, darle voz y agencia a sectores de la sociedad que no son escuchados. Estos gestos simbólicos nos llevan a constatar que los discursos de distintas disciplinas académicas sobre los problemas más acuciosos de la actualidad requieren miradas más complejas y límites más porosos entre esas disciplinas, lo que por supuesto aplica para las artes contemporáneas y las investigaciones sobre estas (Bernal y Escobar, 2021, p. 19).

El conjunto de narrativas que las artes son capaces de abordar constituye un recurso valioso en los procesos educativos y en la promoción de la empatía. Estas expresiones artísticas pueden contribuir significativamente a la construcción de sociedades más comprometidas con el respeto de los derechos humanos, fortaleciendo simultáneamente los vínculos de solidaridad y tolerancia. Asimismo, pueden actuar como catalizadoras de acciones orientadas hacia la construcción de un futuro más justo y digno para toda la humanidad. De ahí que la función actual del arte consiste en clarificar las relaciones sociales, en iluminar a los hombres en sociedades cada vez más opacas, y en ayudar a los hombres a conocer y modificar la realidad social (Fischer, 2001, p. 19).

Como se mencionó en el capítulo anterior, Georg Bertram, en su libro *El arte como praxis humana. Una estética* (2016), sostiene que el arte constituye un elemento central en la formación del individuo. Esta perspectiva defiende que nuestra identidad no está determinada por la naturaleza, sino que se moldea y transforma continuamente a través de nuestros propios esfuerzos. En este contexto, el arte se presenta como una práctica íntimamente ligada a todos los aspectos de la vida, permitiendo que las personas adopten una postura sobre sí mismas y su entorno (2016).

En esa medida, para Sierra León, las prácticas artísticas, cuando incorporan temas relacionados a los derechos humanos, pueden mostrar, evidenciar y

visibilizar realidades contrarrestando de algún modo la insensibilidad ante las atrocidades que ocurren (2014, p. 90) y, así, logran que los individuos sean capaces de adoptar una postura frente a distintas situaciones que les son ajenas.

Jokić (2018), en su libro *Prácticas artísticas y derechos humanos. El proyecto Destierro y Reparación en Medellín*, manifiesta que, a lo largo de la historia, el arte ha sido una herramienta para reflejar y transformar la realidad social, cultural y política. El conjunto de expresiones artísticas ha servido para promover, defender y transformar los derechos humanos. En este sentido, los artistas se han convertido en activistas que se valen de la práctica artística para cuestionar los paradigmas hegemónicos de la sociedad, denunciar violaciones de distinta índole, educar, resistir y promover cambios sociales y culturales.

El arte, para Jokić (2018) también se compromete cada vez más con problemas sociopolíticos. Por ejemplo, en América Latina en particular, el arte ha sido utilizado para promover y defender los derechos humanos, trabajando temas relacionados con víctimas de conflictos, marginación y violencia de distintos tipos. La autora destaca que los derechos humanos deben ser conceptualizados y contruidos desde una dimensión alternativa que reconozca las prácticas sociales, simbólicas, culturales e institucionales que reaccionan contra los excesos de cualquier tipo de poder. Estos derechos deben ser entendidos como procesos institucionales y sociales que posibilitan la apertura y consolidación de espacios de lucha por la dignidad humana.

En este sentido, el arte es una forma de expresar y promover esos procesos institucionales y sociales que permiten luchar por los derechos humanos, y no solo un medio de expresión visual o estético. Por tanto, se convierte en una herramienta de promoción, defensa, ejercicio y transformación de los derechos de las personas y las comunidades.

En el texto *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*, de Riaño, Lacy y Agudelo (2003), se aborda la relación entre el arte, la memoria y la construcción de ciudadanía en sociedades atravesadas por la violencia y el terror. A través de la reflexión teórica y el hecho artístico, se busca resistir al silencio y al olvido de las heridas sociales y de las pérdidas, generando experiencias de participación y resignificación social. En este sentido, el texto destaca la importancia del arte y la cultura como campos fundamentales donde negociamos y construimos representaciones sociales, especialmente en relación con la memoria histórica y la creación de relaciones en las cuales nos reconocemos como seres humanos.

Las autoras enfatizan los procesos estéticos, pedagógicos y sociales que tienen lugar cuando el arte se produce dentro de una dinámica comunitaria y en escenarios públicos y cotidianos como la calle, el bus o el barrio. Estos espacios son fundamentales para crear representaciones alternativas que desplazan el peso identitario de los actos y símbolos de la violencia y exploran modos diferentes de vernos a nosotros mismos y a los demás. De igual manera, ponen atención en el papel que el artista puede tener en la promoción de los derechos humanos, la sensibilización histórica y la construcción ciudadana a través del arte. En particular, se pone énfasis en el valor del arte público como herramienta para resignificar las representaciones y experiencias de la violencia, y en la necesidad de pensar en medios adecuados para la conmemoración y la sensibilización histórica.

En el contexto de los derechos humanos, han emergido diversas prácticas artísticas que tienen por objetivo generar un espacio de conciencia frente a diversas vulneraciones de derechos en la sociedad actual. Estas prácticas se apropian de los espacios públicos con la finalidad de apelar a la empatía y, con suerte, conducir a una reflexión desde una ciudadanía democrática. Es así que los artistas, como parte de la sociedad civil, manifiestan su compromiso con la garantía de los derechos inherentes a toda persona y establecen puentes para el diálogo ciudadano. De esta manera, el arte se abre como un espacio en el que se evidencia que es responsabilidad colectiva e individual proteger no solo nuestros propios derechos, sino también los de las comunidades a las que pertenecemos y de aquellas de las que no formamos parte directa.

Landsberg, en su libro *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (2004), introduce el concepto de "memoria protésica". En este describe cómo las experiencias de la memoria pueden ser transferidas y compartidas a través de medios culturales y tecnológicos.

Landsberg (2004) explica, también, que la memoria protésica es un fenómeno en el que los individuos internalizan recuerdos históricos o eventos pasados mediante su representación en medios como películas, museos y otros vehículos culturales. Esta internalización permite a los sujetos sentir una afinidad personal con eventos históricos, transformando su comprensión y relación con el pasado. La autora argumenta que estos medios no solo informan, sino que también moldean identidades y empatías, posibilitando una forma de recordar que trasciende la experiencia directa. Este tipo de memoria es especialmente relevante en

sociedades contemporáneas donde las experiencias de vida están cada vez más mediadas por representaciones culturales.

Actualmente, y como se mencionó en el capítulo anterior, la promoción de los derechos humanos enfrenta importantes desafíos (Rodríguez-Garavito, 2014). Uno de los principales continúa siendo la capacidad de difundir eficazmente los derechos humanos a un mayor número de personas en un mundo dominado por la indiferencia producida por la inmediatez y la fugacidad de la información. Para ello, las prácticas artísticas pueden aportar propuestas innovadoras para la sensibilización y promoción de los derechos humanos a manera de una memoria protésica. Esta forma de memoria permite a los individuos experimentar recuerdos de eventos que no vivieron personalmente, creando una conexión emocional y cognitiva con historias ajenas.

En esa línea, un número creciente de artistas ha optado por abandonar la formalidad del arte contemplativo para desarrollar propuestas más críticas que requieren una aproximación analítica y activa por parte del espectador. En este sentido, dichos artistas han contribuido a abrir un espacio en el ámbito público para la reflexión ciudadana. Muchas de estas obras adoptan la forma de intervenciones en espacios públicos o no convencionales, y emplean una variedad de recursos y formatos que dan como resultado una experiencia que impacta al espectador y lo invita a cuestionar la sociedad. Estas obras funcionan como las prótesis de memoria que propone Landsberg (2004) para quienes no han vivido directamente experiencias traumáticas, y así, procuran involucrar al espectador en la construcción de una memoria colectiva.

Con respecto a las ideas de Arendt (2009), mencionadas en el capítulo I, el uso del espacio público resulta indispensable para la exposición de proyectos artísticos porque tiene el potencial de empoderar a distintas comunidades al ver reflejadas sus identidades, preocupaciones y aspiraciones. Recordemos que lo “público”, para Arendt (2009), es aquello que todo el mundo puede ver y oír, y sobre lo que, finalmente, se erige la realidad.

Lo público, como un lugar de enunciación, para evidenciar las vulneraciones a los derechos humanos y hacer explícito el sufrimiento de otros, es una oportunidad para generar en la sociedad una conciencia mayor sobre la importancia de los derechos humanos y quizá sea una oportunidad también para invitar a actuar colectivamente para paliar el mal. De ahí que algunas obras de arte en el espacio público funcionen como un traductor de los derechos humanos desde el ámbito

jurídico hacia un ámbito cotidiano, atendiendo, así, la preocupación de Rodríguez-Garavito (2014).

En este sentido, las intervenciones artísticas contribuyen a las estrategias de educación en derechos humanos. Estas prácticas añaden el poder de la emoción y la empatía hacia las narrativas presentadas desde la perspectiva de las víctimas, quienes demandan no ser olvidadas y exigen justicia (Cepaz, 2021, párr. 17).

2.2. El arte como medida de reparación del tejido social: instalación en el espacio público

Antes de empezar, resulta relevante anotar que la presente investigación se centra en la selección y análisis de obras de arte propuestas desde la instalación en el espacio público. Las obras seleccionadas tienen un carácter temporal en el espacio que intervienen y se diferencian de la *performance* sobre todo porque no hay un uso del cuerpo como soporte, sino más bien la utilización o construcción de objetos que adquieren cierta agencia discursiva en el espacio de circulación.

Si bien es cierto que las reparaciones son un deber de un Estado frente a las violaciones de derechos humanos y solo le compete a este reparar los daños, el arte como práctica artística puede convertirse en una forma de reparación simbólica del tejido social. La iniciativa de artistas y colectivos evidencian cómo desde su rol ciudadano han hecho del discurso de los derechos humanos un deber y un derecho por ejercer desde su propia práctica. Las heridas sociales requieren de la actuación de múltiples agentes y uno de esos agentes son los propios ciudadanos. Porque la sociedad se teje entre todos los que pertenecen a ella.

Una obra de arte nunca podrá devolver la vida a quienes les fue arrebatada ni podrá mitigar el dolor de quienes sufren. El arte, en realidad, difícilmente podrá reparar a quien sufre. Su función radica, más bien, en la memoria colectiva. Como menciona Salcedo, guarda una memoria, humaniza, son acciones de duelo (en Zambrano, 2013). En esa memoria es que el arte puede reparar el tejido social.

Por su parte, Sierra León reflexiona sobre la contribución del arte con la reparación integral y simbólica de víctimas de violación a los derechos humanos. La autora manifiesta:

[...] se podría anotar que, en el campo propiamente artístico, 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 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 (2014, pp. 89-90).

Además, Sierra León precisa que este tipo de obras tienen un efecto sensibilizador en el espectador desde una postura de los derechos humanos. Y precisamente esa dimensión sugiere que la obra de arte actúa como una herramienta cognitiva, didáctica, emocional o comunicativa, que permite al espectador acercarse a un universo desconocido para él. Como propone Doris Salcedo (en Zambrano, 2013), la obra sirve como un mecanismo que hace posible ponerse en la piel de la víctima y acercarse a una situación que le es ajena. Esto se logra al incorporar el tema de los derechos humanos, ya sea en su dimensión de violación o en la de promoción del conocimiento de los mismos, sin importar la técnica, forma o intención de la obra. Este efecto requiere un observador mínimamente atento y emocionalmente receptivo (Sierra León, 2014).

2.2.1. Instalaciones artísticas en el contexto de la crisis migratoria global

La movilidad espacial ha sido una estrategia elemental utilizada por los seres humanos para mejorar sus condiciones de vida. La migración internacional, en ese sentido, no es en absoluto un fenómeno nuevo, sino que forma parte de la experiencia humana desde hace mucho tiempo atrás; sin embargo, ha cobrado un interés renovado debido a los efectos de la globalización y al aumento de las desigualdades (Rivera, 2015, p. 3). Según la estimación actual de la Organización de las Naciones Unidas, en 2020 había unos 281 millones de migrantes internacionales en el mundo (McAuliffe y Triandafyllidou, 2021, p. 21).

Los contextos migratorios son variados y no todos los individuos tienen la posibilidad de migrar en condiciones seguras y dignas. Algunos corredores migratorios presentan desafíos significativamente mayores que otros, tanto para los migrantes como para las autoridades. Los trayectos migratorios pueden tener desenlaces peligrosos e incluso fatales, debido a una amplia gama de factores

sociales, políticos, económicos, ambientales y normativos que influyen profundamente en las modalidades de la migración (2021, p. 31).

En el año 2014 se estableció el Proyecto Migrantes Desaparecidos a cargo de la OIM, que a la fecha ha contabilizado 65 285 desaparecidos (OIM, 2024, s/p). Este espacio es uno de los pocos que oficialmente recolecta datos sobre las muertes y desapariciones de migrantes en todo el mundo. Sin embargo, se cree que la cifra real es mucho mayor, debido a los desafíos que plantea la compilación de datos en escenarios tan complejos como las rutas clandestinas actuales, donde las personas viajan indocumentadas o pierden sus documentos en el camino y donde no es posible hallar restos humanos (McAuliffe y Triandafyllidou, 2021, p. 32).

La ruta migratoria es un escenario fértil para la vulneración de los derechos humanos, a pesar de que el migrante cuenta con un amplio acervo de instrumentos e instancias que velan por su tutela desde el derecho internacional humanitario (Zambrano, 2022, p. 136). Entre los instrumentos internacionales se encuentran la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que manifiesta que: “1. Toda persona tiene derecho a circular libremente y a elegir su residencia en el territorio de un Estado” y que “2. Toda persona tiene derecho a salir de cualquier país, incluso el propio, y a regresar a su país” (Asamblea General de las Naciones Unidas, 1948, artículo 13). Otro instrumento importante es la Convención internacional sobre la protección de los derechos de todos los trabajadores migratorios y de sus familiares, aprobada el 18 de diciembre de 1990 mediante la resolución 45/158 de la Asamblea General de las Naciones Unidas. Esta convención es una respuesta a la necesidad urgente de un marco jurídico internacional ante los desafíos del fenómeno migratorio contemporáneo. Este instrumento reconoce que todos los trabajadores migratorios, sin importar su situación migratoria, deben gozar de derechos humanos fundamentales, como la igualdad de trato, la no discriminación y la protección de la unidad familiar. Además, establece la obligación de los Estados de prevenir la migración irregular, combatir la trata de personas y sancionar los abusos cometidos por empleadores, agentes de reclutamiento y autoridades migratorias. Se destaca la protección especial a los migrantes en situación irregular, reconociendo que su estatus administrativo no puede justificar la violación de sus derechos fundamentales.

En un contexto global marcado por la intensificación de los flujos migratorios, las crisis humanitarias y el endurecimiento de políticas migratorias, esta convención se mantiene vigente y necesaria. A pesar de su importancia, su implementación enfrenta constantes obstáculos. No obstante, su contenido representa un

referente ético y normativo esencial para construir políticas migratorias más justas, humanas y sostenibles, que reconozcan la dignidad y el aporte de millones de migrantes en todo el mundo.

Por otro lado, el Pacto Mundial para una Migración Segura, Ordenada y Regular, adoptado por la Asamblea General de las Naciones Unidas en diciembre de 2018, es un acuerdo internacional no vinculante que busca mejorar las condiciones de la migración global. El pacto establece 23 objetivos para gestionar la migración de manera integral, segura y respetuosa. Estos incluyen medidas para reducir los factores que obligan a migrar, garantizar rutas legales, proteger los derechos de los migrantes —independientemente de su estatus—, y combatir la trata de personas y la xenofobia.

El pacto promueve una visión humanitaria y cooperativa, reconociendo las contribuciones positivas de los migrantes al desarrollo sostenible. Aunque su carácter no vinculante ha generado críticas representa un hito importante en la construcción de un enfoque multilateral y coordinado para enfrentar los retos y aprovechar las oportunidades de la migración en la actualidad.

También se encuentra el Protocolo contra el Tráfico Ilícito de Migrantes por Tierra, Mar y Aire, adoptado en 2000 como parte de la Convención de las Naciones Unidas contra la Delincuencia Organizada Transnacional. Este protocolo tiene como parte de sus objetivos fundamentales prevenir y combatir el tráfico ilícito de migrantes, así como proteger sus derechos y promover la cooperación entre los Estados para tal fin (UNDOC, 2000a). En ese sentido, busca desarticular las redes delictivas que lucran con la entrada ilegal de personas a diversos países, sin criminalizar a los migrantes por su condición. A su vez, promueve algunas medidas legales, administrativas y técnicas para fortalecer los controles fronterizos y garantizar un trato humano y digno a quienes migran.

Existen también otros instrumentos tales como el Protocolo para Prevenir, Reprimir y Sancionar la Trata de Personas, Especialmente Mujeres y Niños (UNDOC, 2000b); el Manual Regional de Derechos Humanos de personas migrantes (IPPDH y OIM, 2019), de Mercosur, entre otros.

A pesar de la amplia protección internacional, la crisis migratoria cobra la vida de decenas de personas cada día. Es en ese contexto global que diversos artistas han volcado su obra en un compromiso ciudadano por visibilizar las consecuencias humanas de esta crisis, más allá de datos estadísticos. Con sus obras ponen sobre la mesa la enorme dimensión de la migración y las condiciones

infrachumanas en las que este fenómeno se da. Anónimos o no, son seres humanos los que huyen de las injusticias de las que son víctimas y a su vez llegan a otros lugares donde les esperan probablemente más injusticias. Sin embargo, la deshumanización por medio de la discriminación y la xenofobia divide a la sociedad generando discursos de odio que justifican el no reconocimiento de los derechos humanos de quienes vemos como diferentes a nosotros.

El artista chino Ai Weiwei, nació en 1957. Su vida se vio ensombrecida por el exilio de su familia al desierto desde 1949. Posteriormente, a la edad de 10 años, fue enviado junto a su padre a un campo de concentración para realizar trabajos forzados y ser reeducado según los ideales de la China de aquellos tiempos, bajo el mandato de Mao Zedong. A lo largo de su infancia sufrió la vulneración de sus derechos y vio restringida su libertad. Su experiencia ha marcado el camino a seguir en su propuesta artística, por la cual también ha sido perseguido e incluso encarcelado en una oportunidad.



Figura 1. Ai Weiwei, 2016. *Safe Passage* [instalación]. Konzerthaus Berlin.

La instalación empleó 14 000 chalecos salvavidas usados. Foto: Clemens Bilan / Getty Images.

<https://suzannelovellinc.com/blog/safe-passage/>

Su obra *Safe Passage* (figura 1), expuesta por primera vez en el Konzerthaus Berlín, en 2016, cubre las columnas monumentales del lugar con miles de chalecos salvavidas que son abandonados en la isla de Lesbos por quienes logran llegar a sus orillas (Asmelash, 2020). Para el artista, cada chaleco salvavidas simboliza la vida de un individuo para quien llegar a Lesbos supuso solo el principio (Yuste, 2016). Ai Weiwei muestra su preocupación por quienes huyen de los conflictos de sus países, muchas veces en guerra, y deben dejar todo atrás sin

certeza de saber si llegarán vivos a algún lado, por las extremas condiciones en las que deben migrar. Las cifras por sí mismas pueden ser abrumadoras, pero los recursos artísticos usados por Weiwei terminan generando una imagen que cala más que un número, por exorbitante que sea.

Esta obra se volvió a instalar en las columnas del Museo de Minnesota, en Estados Unidos (figuras 2 y 3). Minnesota tiene el mayor número de refugiados *per cápita* de todos los estados de su país, según el Centro de Derecho de Inmigrantes de dicho estado. Esta es una de las razones por las que el museo manifestó que quería llevar la obra a Minneapolis (Asmelash, 2020). El curador de la muestra, Gabriel Ritter, declaró que tiene la esperanza de que la obra detenga a la gente que pasa frente al museo y la obligue a pensar en las decisiones que toma, ya que, en Minnesota, los migrantes son sus vecinos, sus amigos y forman parte de su comunidad (Asmelash, 2020).

Weiwei toma de la realidad el insumo que le permite reconstruir a gran escala una experiencia impactante sobre los procesos migratorios actuales. Un elemento cotidiano como un chaleco salvavidas se convierte en un material de discurso capaz de dejarnos sin palabras. El artista no se centra en historias particulares, sino en una historia colectiva que interpela a los espectadores. No hay nombres, pero hay una realidad que no deja de ser impactante y sobrecogedora. Detrás de cada chaleco hay una historia que contar, hay una separación, una huida, hay dolor y desesperación, pero también una esperanza.



Figura 2. Ai Weiwei, 2020. *Safe Passage* [instalación]. Minneapolis Institute of Art.

Foto: Charles Walbridge / Minneapolis Institute of Art. <https://suzannelovellinc.com/blog/safe-passage/>

El chaleco salvavidas como objeto recuperado se convierte en un objeto con agencia. Una agencia discursiva dotada por el artista para poder insertarse en una coyuntura social, como lo plantea Gell (2016) en su libro *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Si bien los chalecos salvavidas no han sido piezas de arte fabricadas por el artista, resulta más impactante que sean chalecos reales recogidos de un lugar específico al que llegan cientos de migrantes luego de sobrevivir a un incierto trayecto de días en el mar Mediterráneo. De esta manera, el objeto cobra mayor valor simbólico para la representación de un hecho social como lo es la migración. Desde el material se interpela al espectador sobre la magnitud del fenómeno migratorio y las condiciones en las que se da. Quienes migran son seres humanos de todas las edades y no podemos permitirnos invisibilizar sus condiciones de vida.



Figura 3. Ai Weiwei, 2020. *Safe Passage* [detalle]. Minneapolis Institute of Art.

Foto: John Whiting / Minnpost. <https://suzannelovellinc.com/blog/safe-passage/>

Con preocupaciones semejantes a las de Weiwei, Shimon Attie, artista estadounidense, produjo en 2018 su obra *Night Watch* (figuras 4 y 5). Attie proyecta videos de retratos de doce refugiados de los cinco continentes en una instalación flotante de gran tamaño (PBS News Hour, 2021). Para tal fin, usa una

pantalla LED de 20 pies, en alta resolución, remolcada por una barcaza que lentamente se pasea por las bahías de Nueva York durante el otoño de 2018.

En la pantalla se muestran silenciosos retratos en vídeo en primer plano de 12 migrantes que recibieron asilo político en Estados Unidos, provenientes de los cinco continentes: “La obra de arte aborda, así, una de las cuestiones más urgentes de nuestro tiempo: la de dar la bienvenida o cerrar nuestras puertas a los solicitantes de asilo y refugiados” (Attie, s/f, párr. 4). Por un momento el transeúnte-espectador puede mirar a los ojos a un refugiado y darse cuenta de que no es diferente a él.

Con esta obra, Attie procura una reconstrucción de la realidad que apela a una humanidad común compartida entre diferentes grupos de personas. Su intención se centra en sacar a la gente de la apatía o indiferencia ante la situación de los refugiados a través de una manera distinta de representar el tema. Contrario a la obra de Weiwei, en este caso nos enfrentamos a la historia de personas particulares, que, empero, representan a su vez la historia de miles de personas que cada año piden asilo luego de haber llegado a Estados Unidos en condiciones difíciles de imaginar. El efecto es el mismo, reflexionar sobre la enorme dimensión de la migración forzada y las condiciones infrahumanas en las que este fenómeno se da.



Figura 4. Shimon Attie (2018). *Night Watch, New York* [toma de la instalación].

Foto: MoreArt.org, 2018.

Attie declara que su trabajo trata dar voz a las historias poco contadas, subrepresentadas o marginadas, de quienes han sido desposeídos y perseguidos. *Night Watch*, desde la metáfora y lo literal, pone de relieve la necesidad de ofrecer un lugar seguro para los que necesitan refugio (Attie, s/f). Miremos un segundo el rostro de las dos personas de las imágenes que se presentan a continuación. Podrían ser nuestros familiares, nuestros amigos o vecinos, podrían ser nuestros rostros.

Nueva York fue el escenario perfecto, por ser uno de los puertos de Estados Unidos que recibe una gran cantidad de migrantes. Además de navegar por las costas, en ocasiones, la pieza también se detenía en lugares y horarios previamente publicitados para que los transeúntes pudieran tener un contacto más prolongado con ella (figura 4).

Durante el tiempo de exhibición, se coordinaron eventos y simposios, previamente planificados en tierra, que abordaron el tema de los refugiados y asilados. Asimismo, la instalación se programó para que se superpusiera con la Semana de la Asamblea General de la ONU, con el fin de ponerla cara a cara con los líderes mundiales y estadounidenses (Attie, s/f). Con eficiencia e intención, la obra trata de conectar no solo con el ciudadano común, sino sobre todo con los líderes mundiales capaces de tomar decisiones frente a este problema, con el objetivo de generar, desde la sensibilidad, una red de relaciones enfocada en el fenómeno migratorio.

Night Watch fue producida en colaboración con More Art, organización artística sin fines de lucro de la ciudad de Nueva York y en asociación con distintas organizaciones de ayuda para refugiados y asilados. En este caso, el artista utiliza testimonios y rostros reales para sacar del anonimato a las miles de historias de pedido de asilo y refugio en Estados Unidos, ayuda que hoy peligra más que antes frente a las políticas de su actual presidente Donald Trump.



Figura 5. Shimon Attie (2018). "Mikaela with Liberty". *Night Watch, New York* [toma de instalación]

Foto: Lamda Photograph, Barge, Tugboat, 20' wide hires LED screen, © Shimon Attie, 2018.

Doris Salcedo, artista colombiana, lleva más de tres décadas trabajando desde el arte temas como el dolor, la separación violenta y la muerte; a través de obras de carácter monumental honra la memoria y la historia de quienes no pudieron contar su historia. Su trabajo es un intento por desafiar la indiferencia pública al sufrimiento (BBC News Mundo, 2017). Así, en su obra *Palimpsesto* (figura 6), realizada en el piso del Palacio de Cristal, en Madrid, Salcedo generó un mecanismo del que brotan lentamente gotas de agua (figura 7) que forman los nombres de mujeres y hombres ahogados en el mar Mediterráneo ante los ojos de "una sociedad europea anestesiada y en peligrosa deriva hacia un cierre identitario" (Museo Reina Sofía, 2017). Como si de lágrimas se trataran, el suelo los llora y recuerda (figura 8). Cada nombre va apareciendo y de igual manera desaparece. Nos pide que no los olvidemos, porque, como ellos, habrá muchos muertos más.



Figura 6. Doris Salcedo (2013-2017). *Palimpsesto*. Palacio de Cristal, Madrid.

Foto: <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=7187>



Figura 7. Doris Salcedo (2013-2017). *Palimpsesto*. Palacio de Cristal, Madrid.

Foto: Juan Fernando Castro. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/doris-salcedo>

El Museo Reina Sofía describe a la artista y a su obra de esta manera:

A lo largo de su carrera, la artista Doris Salcedo (Bogotá, 1958), partiendo de una concepción expandida de la escultura y apoyándose en una rigurosa labor de investigación experiencial, ha desarrollado un complejo y multifacético trabajo en torno a la violencia política y el sufrimiento de aquellos que han quedado excluidos de unas condiciones de vida digna. Con sus creaciones busca (re)construir la historia, incompleta y fragmentada, de los seres que habitan en la periferia de la vida. No en vano, Salcedo suele describirse a sí misma como una escultora al servicio de las víctimas, concibiendo su obra como una oración fúnebre con la que trata de erigir los principios de una "poética del duelo". Y lo hace desde la premisa de que sólo a través del duelo, que ella considera la acción más humana que existe, se puede devolver la dignidad y la humanidad arrebatadas (Museo Reina Sofía, 2017, párr. 1).

Salcedo declara que la mera reproducción de una imagen no tiene el poder de erradicar la violencia, pero cree firmemente en la capacidad del arte para forjar una conexión emocional que permita transmitir la experiencia de quienes han sufrido como víctimas (en Zambrano, 2013). Para esta artista, es como si la vida devastada de una víctima, truncada en el momento de la perpetración del acto violento, pudiera, en cierto sentido, encontrar una forma de persistir en la experiencia del espectador a través del arte. Este proceso implica que el quehacer artístico puede servir como un medio para generar empatía y comprensión respecto del sufrimiento ajeno, contribuyendo, así, a una mayor conciencia y sensibilización en la sociedad.

El proceso de producción de *Palimpsesto* tomó alrededor de cinco años. Durante ese tiempo, Salcedo llevó a cabo una exhaustiva investigación sobre migrantes desaparecidos en la ruta del mar Mediterráneo. La búsqueda de nombres fue un factor esencial para el proceso de investigación. Para la artista, dar nombre a quien murió en el anonimato ante la indiferencia de la sociedad constituye un acto de reivindicación y devolución de la dignidad (figuras 7 y 8).

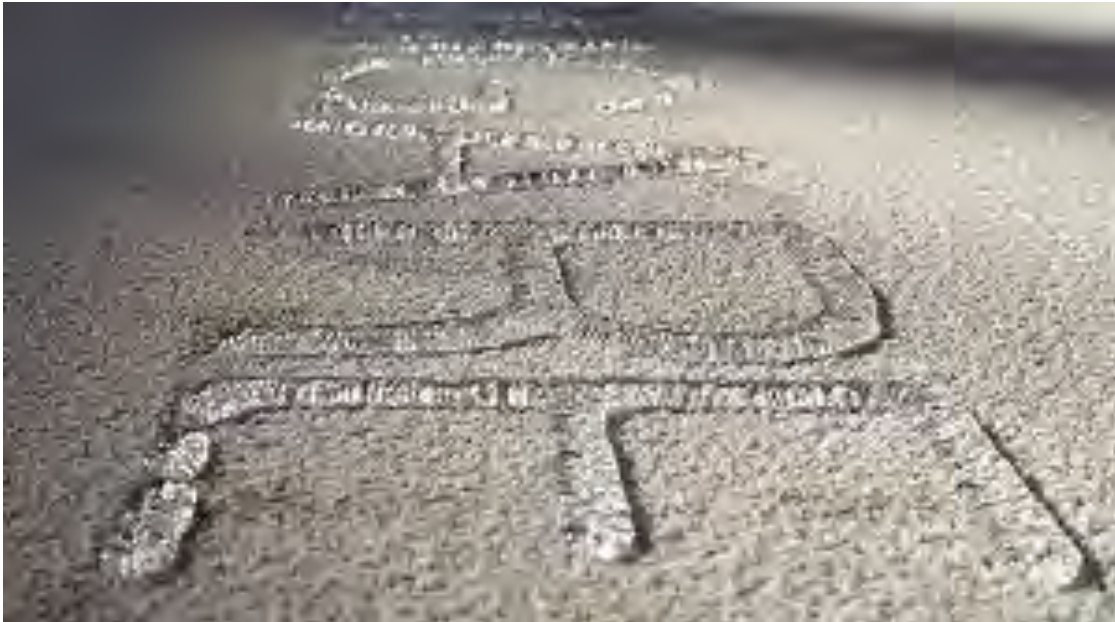


Figura 8. Doris Salcedo (2013-2017). *Palimpsesto* [detalle]. Palacio de Cristal, Madrid.

Foto: Juan Fernando Castro. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/doris-salcedo>

2.2.2. Instalaciones artísticas en el contexto de desapariciones forzadas

La desaparición forzada representa una de las más graves violaciones a los derechos humanos, y se caracteriza, según la Convención interamericana sobre desaparición forzada de personas, como

la privación de la libertad a una o más personas, cualquiera que fuere su forma, cometida por agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúen con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la falta de información o de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o de informar sobre el paradero de la persona, con lo cual se impide el ejercicio de los recursos legales y de las garantías procesales pertinentes (OEA, 1994a, artículo 2).

Este crimen atenta contra múltiples derechos fundamentales, como el derecho a la libertad, a la seguridad, y a no ser sometido a torturas ni tratos crueles, inhumanos o degradantes. En la Convención Internacional para la Protección de Todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas, adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en 2006, se declara que:

1. Nadie será sometido a una desaparición forzada.
2. En ningún caso podrán invocarse circunstancias excepcionales tales como estado de guerra o amenaza de guerra, inestabilidad política interna o cualquier otra

emergencia pública como justificación de la desaparición forzada (OCHCR, 2006, artículo I).

La desaparición forzada es un delito grave y complejo que constituye una violación múltiple y continuada de varios derechos humanos fundamentales declarados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Atenta contra el artículo 3, "Todo individuo tiene derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad de su persona"; contra el artículo 5, "Nadie será sometido a torturas ni a penas o tratos crueles, inhumanos o degradantes"; contra el artículo 6, "Todo ser humano tiene derecho, en todas partes, al reconocimiento de su personalidad jurídica"; contra el artículo 7, "Todos son iguales ante la ley y tienen, sin distinción, derecho a igual protección de la ley. Todos tienen derecho a igual protección contra toda discriminación que infrinja esta Declaración y contra toda provocación a tal discriminación"; contra el artículo 8, "Toda persona tiene derecho a un recurso efectivo ante los tribunales nacionales competentes, que la ampare contra actos que violen sus derechos fundamentales reconocidos por la constitución o por la ley"; y contra el artículo 9, "Nadie podrá ser arbitrariamente detenido, preso ni desterrado" (Asamblea General de las Naciones Unidas, 1948).

En efecto, la desaparición forzada puede ser considerada un crimen de lesa humanidad cuando se comete como parte de un ataque generalizado o sistemático contra una población civil, con conocimiento de dicho ataque. Esta no solo afecta a la persona desaparecida, sino que también tiene un impacto significativo en sus familiares y en la sociedad en general. Los crímenes de lesa humanidad no prescriben y pueden ser juzgados en tribunales internacionales, como la Corte Penal Internacional (CPI).

Además, se considera como un delito internacional por otros instrumentos jurídicos, como la Convención internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas de las Naciones Unidas (OHCHR, 2006a) y la Convención interamericana sobre desaparición forzada de personas (OEA, 1994a). Estos tratados obligan a los Estados a prevenir, investigar, sancionar y erradicar esta práctica, así como a proporcionar reparación a las víctimas y sus familias. La responsabilidad estatal es fundamental en la caracterización del delito, diferenciándolo de otros tipos de secuestros o privaciones ilegales de la libertad. Cuando se cometen este tipo de delitos, los Estados tienen la obligación de implementar medidas para prevenir la desaparición forzada y erradicarla; investigar todas las denuncias de desaparición forzada de manera pronta, exhaustiva e imparcial y sancionar a los responsables;

proveer reparación integral a las víctimas y sus familiares, que incluya la restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición; y asegurar el derecho de los familiares a conocer la verdad sobre el destino de la persona desaparecida y mantener viva la memoria de las víctimas.

En este marco de violaciones sistemáticas, el arte emerge como una herramienta poderosa para la denuncia y visibilización de la desaparición forzada. A través de diversas formas artísticas, se pueden transmitir las historias y el sufrimiento de las víctimas, sensibilizar al público y movilizar a la sociedad para exigir justicia y el respeto de los derechos humanos. Las intervenciones artísticas en el espacio público, en particular, juegan un rol crucial al transformar lugares cotidianos en espacios de memoria y reflexión, haciendo visible lo que a menudo se intenta ocultar. Este enfoque permite a las comunidades conectarse emocionalmente con los casos de desaparición forzada, promoviendo una cultura de derechos humanos y el compromiso ciudadano en la lucha contra estas atrocidades en distintas partes del mundo.

Ante la desaparición forzada, y retomando las ideas presentadas en el capítulo I sobre la necesidad de encontrar otras tácticas para fomentar la conciencia de los derechos humanos (Rodríguez-Garavito, 2014) y de las artes como una herramienta para aproximarnos al prójimo (Nussbaum, 2010), son diversos los artistas en distintas partes del mundo que usan el espacio público como un lugar de enunciación para recordar o, como ya se ha mencionado, para construir una memoria protésica (Landsberg, 2016) que se implante en la memoria colectiva que no ha experimentado el sufrimiento. Nuevamente es importante recalcar que la obra no busca reparar el dolor de la víctima, sino, más bien, generar un duelo para la sociedad, pues, aunque esta no la haya experimentado en carne propia, la desaparición forzada de personas es parte de su historia y, por ende, es necesario no olvidar para no repetirla en el futuro.

Desde hace varias décadas, en Latinoamérica, el debate sobre los derechos humanos ha cobrado mayor relevancia en el ámbito público debido al contexto de dictaduras y regímenes autoritarios que han violado sistemáticamente estos derechos en distintos países de la región. Esto dio paso a que la sociedad civil se manifestara y, en consecuencia, los derechos humanos dejaron de ser un asunto exclusivamente reservado a expertos o legisladores para convertirse en una parte integral de las luchas sociales emprendidas por la ciudadanía. De este modo, las prácticas artísticas se han unido a estas luchas sociales, con la finalidad de establecer espacios de diálogo en favor de la defensa de estos derechos.



Figura 9. *El Siluetazo*. Buenos Aires, 21 y 22 de septiembre de 1983

Foto: Eduardo Gil.

Quizá una de las formas iniciales de intervención en el espacio público en América Latina para denunciar y visibilizar las desapariciones forzadas se puede observar en Argentina. La práctica de realizar siluetas se destaca como una de las intervenciones artístico-políticas más significativas que dieron visibilidad a las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos en Buenos Aires y otras ciudades del país durante los primeros años de la década de 1980. Esta técnica consiste en trazar la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, que luego se adhieren a los muros de la ciudad, simbolizando “la presencia de la ausencia” de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar (figura 9).

El inicio formal de esta práctica se ubica en la III Marcha de la Resistencia, organizada por las Madres de Plaza de Mayo, el 21 de septiembre de 1983, Día del Estudiante, aún bajo el régimen dictatorial, en un evento conocido como “*El Siluetazo*”, debido a su magnitud y masividad. Esta iniciativa fue llevada a cabo por los artistas visuales Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, y contó con el apoyo de las Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo, así como otros organismos de derechos humanos, militantes políticos y activistas. Desde entonces, se ha convertido en un recurso visual contundente en el espacio público, cuyo uso se ha extendido de manera espontánea (Longoni y Bruzzone, 2008).



Figura 10. *El Siluetazo*. Buenos Aires, 21 y 22 de septiembre de 1983

Foto: Eduardo Gil.

Llevar a cabo tal iniciativa no habría sido posible sin el apoyo de las madres y abuelas de la Plaza de Mayo, así como de muchas otras personas que hicieron posible el despliegue y organización para terminar de dar forma a las ideas iniciales que los artistas tuvieron en mente (figura 10). Guillermo Kexel, declara tiempo después:

Después de veinte años, no tengo duda de que estoy olvidando a mucha gente. El que puso su vehículo cuando hizo falta, el que salió a pegar siluetas una noche y fue preso, el que puso los últimos pesos que tenía en el bolsillo para comprar un pincel, el que estropeó la única ropa que tenía para ir al trabajo, llena de pintura o engrudo. Y toda esta gente no estaba en la estrategia de nadie. ¿Qué los movió? ¿Qué los llevó a poner en juego un pedazo, grande o pequeño, de sus vidas? Después de tanto tiempo tengo una conclusión tentativa: no fueron las siluetas. Las siluetas no son importantes. Los desaparecidos sí. Podríamos pasar otros veinte años hablando de la importancia del símbolo, el signo y la señal mientras los desaparecidos siguen aquí, exigiendo justicia (Longoni y Bruzzone, 2008, p. 122).



Figura 11. *El Siluetazo*, Buenos Aires, 21 al 22 de septiembre de 1983

Foto: <https://www.artepublico.ar/el-siluetazo/>

A diferencia de las obras descritas en el apartado anterior, *El Siluetazo* requirió de la participación de muchos ciudadanos, no solo de las madres, abuelas y familiares de desaparecidos, sino de decenas de ciudadanos que aportaron tiempo, ideas y fuerza para visibilizar a los desaparecidos de la dictadura. Imprentas que donaron papel y participantes en las marchas que compraron sus propios pinceles y pintura. Como compilan Longoni y Bruzzone en su libro *Siluetazo*, fueron decenas de personas que pasaron de ser espectadores a actores, movilizándose por una misma causa: recuperar a los desaparecidos, aunque no fueran suyos (figura 11). La búsqueda de justicia se convierte en una exigencia colectiva y ya no solo de las víctimas frente al Estado:

El olvido es una forma de muerte siempre presente en la vida. El olvido es también el gran problema de la política... Creo que en nuestro país estamos viviendo un acontecimiento inolvidable; las Madres de Plaza de Mayo en su esfuerzo por mantener y acrecentar el justo reclamo por los 30.000 detenidos-desaparecidos están generando hechos políticos ligados al arte nunca vistos.

La participación y la creatividad unidas nos están demostrando que, cuando el pueblo es sensibilizado por el llamado de quienes lo necesitan, toma conciencia y genera acciones que son verdaderas obras de arte. Hace propios los reclamos de las Madres y de un pasivo papel de espectador se transforma en un verdadero actor (Romero, 1985, como se citó en Longoni y Bruzzone, 2008, p. 139).

Magdalenas por el Cauca es un colectivo formado por los artistas Yorlady Ruíz López y Gabriel Posada que tiene por objetivo denunciar la desaparición forzada

en el conflicto armado de Colombia, homenajeando especialmente a las víctimas que fueron arrojadas al río Cauca y a las mujeres que han llorado porque la guerra les arrebató sus seres queridos (Museo de Memoria de Colombia, s/f).

En su artículo “Magdalenas por el Cauca: una memoria que fluye entre las aguas” (2022), Perdomo resalta la participación de los familiares en los procesos de producción artística y las posibilidades de reparación y elaboración de duelo que se gestaron a partir de un proyecto artístico que, desde su inicio, fue concebido como proceso y creación colectiva. Esto permitió dar voz a los familiares que durante mucho tiempo no tuvieron un espacio para narrar su historia y dar paso a un duelo colectivo.

Gabriel Posada, artista creador del colectivo, declara:

Eso nació hace mucho tiempo, desde que mi padre me llevaba al río a pescar sardinitas en el río Cauca, desde niño vi, desgraciadamente, como bajaban muchos muertos por el río. El arte, nuestro arte, contribuye mucho para visibilizar toda esta serie de hechos atroces que han ocurrido en el país (Confidencial Noticias, 2022, párr. 3).

Este proyecto, de carácter colectivo y colaborativo (figura 12), se realizó con las comunidades más afectadas por la violencia de Trujillo y Cartago. Posada y Ruiz dirigen talleres en los que se identifican los temas y las imágenes más representativas de los desaparecidos para la comunidad, se construyen las balsas y finalmente se organiza un acto simbólico en la orilla del río para ponerlas a navegar. Las balsas cargan imágenes de las madres y de sus desaparecidos, símbolos del dolor y recuerdos de las personas cuyos cadáveres han flotado sobre las aguas del río Cauca (El Observatorio de la Desaparición Forzada, 2008).



Figura 12. Magdalenas por el Cauca (2008). *Alumbramientos*.

Foto: <https://desaparicionforzada.com/magdalenas-por-el-cauca/>

En medio de la violencia vivida en Colombia desde hace mucho tiempo atrás, los ríos se fueron convirtiendo en grandes fosas comunes en las que cientos de personas asesinadas han sido arrojadas, como una estrategia de ocultamiento, lo que se constituye como uno de los principales mecanismos de impunidad utilizados por los diferentes actores de violencia (Perdomo, 2022, p. 23).

En Colombia, los cadáveres en los ríos se convirtieron en una imagen de violencia cotidiana tan común que puede producir en el espectador cierta saturación. Para Perdomo,

la presencia constante de estas imágenes, que dan cuenta de los muertos, los desaparecidos, los secuestrados y los torturados, disminuye la capacidad de asombro de los espectadores, quienes observan y escuchan la noticia sin alcanzar a dimensionar el sentido del dolor, la ausencia y la tragedia que produce vivir una experiencia de violencia, más aún cuando se es víctima. En este contexto, las prácticas artísticas se constituyen en una forma de expresión capaz de transmitir los sentidos que subyacen a una experiencia traumática y dolorosa (2022, pp. 25-26).



Figura 13. Magdalena por el Cauca (2008). Sin título.

<https://desaparicionforzada.com/magdalenas-por-el-cauca/>

La necesidad del duelo adquiere forma de una balsa con los retratos de quienes buscan y de quienes son buscados (figura 13). El río se convierte en un conductor simbólico búsqueda de justicia y reparación. Un lugar por el que corre la muerte se convierte en un lugar para la resignificación (figura 14). No es solo la balsa, es la acción de navegar la que cierra la acción y abre, al mismo tiempo, una puerta para construir una memoria simbólica en la que la violencia sea sustituida por una imagen que nos permita reflexionar la necesidad de continuar buscando y la de

no ser indiferentes ante los desaparecidos y las familias que no han obtenido justicia.



Figura 14. Magdalenas por el Cauca (2008). Pasando por el puente Anacaro.

Foto: <https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

Pero los desaparecidos son miles alrededor del mundo, continúan y continuarán desapareciendo. Y aunque las prácticas artísticas permiten denunciar, reflexionar o construir memoria, no siempre se genera una respuesta crítica y reflexiva. El colectivo Huellas de la Memoria nace en 2013 con la intención de visibilizar la lucha de decenas de madres en la búsqueda de verdad y justicia frente a la desaparición de sus hijos e hijas. Este colectivo graba las suelas de zapatos de familiares de personas desaparecidas como símbolo de su búsqueda incansable (figuras 15 y 16):

Son zapatos que fueron usados por familiares de personas desaparecidas durante la búsqueda y denuncia que se transforman en objetos de memoria viva. La impresión del grabado se hace en tres colores distintos, verde para las personas que continúan desaparecidas, con la esperanza de encontrarles con vida, en negro para quienes han sido localizadas muertas y su identificación ha sido plena, y en rojo para los familiares que han sido asesinados durante el proceso de denuncia y exigencia de justicia (Huellas de la Memoria, 2017, párr. 1).

Alfredo López Casanova, escultor que inicia el colectivo, cuenta que uno de los primeros pares de zapatos que fueron donados pertenecen a la esposa de Epifanio Avilés, desaparecido en 1969. El colectivo ha logrado recolectar pares de

Hoy, hemos dado un paso más en la denuncia y exigencia. Junto con algunas familias, hemos vuelto a colocar sus huellas en la calle con las fotos de sus seres queridos y las hemos puesto de manera permanente a través de un muro de memoria realizado con mosaicos frente a la Fiscalía General de la República, instancia que está obligada responder con urgencia la gravísima situación por la que pasamos como país. Queremos que esto pare ya. Queremos, junto con ustedes, que no haya otra ni otro desaparecido más.

Los que trabajan en la Fiscalía estarán obligados a ver las fotos y las historias de sufrimiento, pero también de digna resistencia en la búsqueda de los suyos, y estos mosaicos les recordarán cuando entren y salgan del edificio que no han hecho nada, o casi nada por encontrarlos/as.

El proyecto del muro de la memoria apenas inicia. Estarán todas las huellas que hemos grabado. El muro de la memoria seguirá creciendo en la medida que las autoridades no asuman su compromiso de responder a las exigencias de presentación de sus seres queridos (Redacción Desinformémonos, 2020, párrs. 8-10).



Figura 17. Colectivo Huellas de la Memoria (2020). *Muro de la Memoria*.

Foto: Redacción Desinformémonos, 2020.

Quizá el poder simbólico de estas imágenes fue demasiado para un grupo de personas, pues el pasado 24 de abril de 2024 el muro fue destruido. Si bien aún no se localiza a los culpables, el colectivo está convencido de que fueron los trabajadores de la Fiscalía General de la República, quienes no lo habrían destruido antes por las implicaciones políticas que ello suponía, ya que se sabe

que, desde que se inició el muro, muchos de los integrantes del colectivo eran constantemente amenazados.



Figura 18. Colectivo Huellas de la Memoria (2020). *Muro de la Memoria*.

Foto: Redacción Desinformémonos, 2020.

Puede que las prácticas artísticas no vayan a modificar la violencia estructural, quizá las obras de arte no tengan por sí solas ese poder. Pero lo que sí pueden hacer es no dejar a nadie indiferente, para bien o para mal. La destrucción del muro de la memoria implica una reacción que refleja un sentimiento. Para las víctimas esto es una grave afrenta a la memoria. Sin embargo, incluso el acto destructor abre nuevamente un debate sobre lo importante que es la búsqueda de la verdad y la justicia como un reclamo constante hacia el Estado y sus poderes. Es decir, este muro es un recordatorio de que, aunque haya sido destruido, no se podrá menguar la búsqueda de los desaparecidos. Y ello se evidenció con su inmediata reconstrucción por parte del colectivo como un acto de resistencia al olvido y la impunidad.

2.2.3. Instalaciones artísticas como respuesta a la violencia de género

Aunque las violaciones de los derechos humanos afectan a todos los seres humanos por igual, su impacto difiere según ciertas características de la víctima, por ejemplo, por el sexo, la edad, la condición física o mental. En este caso, la violencia contra la mujer ocupa hoy un importante debate y ha sido denominada “violencia de género”. Este tipo de violencia está

directamente relacionada con la distribución desigual del poder y las relaciones asimétricas entre hombres y mujeres en nuestra sociedad, las cuales perpetúan la

desvalorización de lo femenino y su subordinación a lo masculino. La particularidad de este tipo de violencia, en comparación con otras formas de agresión y coerción, es que el riesgo o vulnerabilidad reside en el simple hecho de ser mujer (Rico, 1996, p. 5).

En 1979, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprobó la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (OHCHR, 1979). Con esta convención las mujeres entraron de manera evidente en la esfera de los derechos humanos. ¿Por qué se hizo necesaria una convención? Quizá porque la violación de los derechos de las mujeres y la violencia de género no han sido problemas recientes, sino que han supuesto conductas que hasta hace muy poco tiempo eran socialmente aceptadas y que, por estar circunscritas en general al ámbito de la vida privada eran muy poco conocidas (Rico, 1996).

De ahí que la Convención adopte la expresión "discriminación contra la mujer" como aquella que

denotará toda distinción, exclusión o restricción basada en el sexo, que tenga por objeto o resultado menoscabar o anular el reconocimiento, goce o ejercicio por la mujer, independientemente de su estado civil, sobre la base de la igualdad del hombre y la mujer, de los derechos humanos y las libertades fundamentales en las esferas política, económica, social, cultural y civil o en cualquier otra esfera (OHCHR, 1979, artículo 1).

Asimismo, precisa que "Los Estados Partes condenan la discriminación contra la mujer en todas sus formas [y] convienen en seguir, por todos los medios apropiados y sin dilaciones, una política encaminada a eliminar la discriminación contra la mujer" (1979, artículo 2), comprometiéndose a hacer efectivo el respeto irrestricto de los derechos humanos para las mujeres.

No obstante, la violencia contra la mujer es tan diversa y amplia que ha requerido de una tipificación más exhaustiva por parte de la ONU. La violencia contra mujeres y niñas en el ámbito privado es solo una de las formas de violencia, que a su vez puede incluir violencia económica, psicológica, física, emocional y sexual. Además de este tipo de violencia, existe el feminicidio, la violencia sexual, el matrimonio infantil, la mutilación genital, el acoso y el ciberacoso, trata de personas, entre otras. Y no basta con tipificar los tipos de violencia; es necesario visibilizarlos, difundirlos para que no se sigan normalizando, y es ahí donde nuevamente la instalación artística aparece como una oportunidad para ello.

La obra de Elina Chauvet aborda quizá algunos de estos tipos de violencia que concluyen con el feminicidio como consecuencia de una cultura de violencia contra la mujer y que atenta contra el derecho a la vida.



Figura 19. Elina Chauvet (2017). *Zapatos Rojos* [instalación].

Foto: <https://www.gvsu.edu/gvnext/2017/art-installation-draws-attention-to-violence-against-women-10190.htm>

Elina Chauvet, artista mexicana, presentó por primera vez en 2009 su proyecto *Zapatos Rojos* en Ciudad Juárez. La obra es una instalación compuesta por decenas de zapatos donados pintados de rojo como una respuesta contra la violencia de género. Cada par de zapatos simboliza a una mujer víctima de feminicidio o desaparecida, y representa su ausencia y la voluntad ciudadana de erradicar la violencia de género de manera global. El proyecto se ha replicado en distintas ciudades y países con la intención de generar conciencia sobre la violencia contra la mujer (figura 19).

La artista declara que fue un hecho familiar el que marcó el rumbo de su práctica artística hacia el espacio público ya que su hermana fue una víctima mortal de violencia doméstica. Chauvet encontró en los zapatos la agencia para hablar de la ausencia y convocar una red de solidaridad mediante la donación de los mismos. Estos zapatos son pintados por distintas personas que pueden pertenecer a colectivos o no. Según el espacio de exposición, se puede contar con el apoyo de organizaciones, universidades y estudiantes (figura 20), o ciudadanas que desean contribuir (Domenech, 2017)

Para la artista, *Zapatos Rojos* se convirtió en una manera colectiva de rechazar la normalización de la violencia de género y el silencio respecto a ella: "Dicha percepción de injusticia se afianzó más aún en ella hacia finales de 2009, cuando debido al efecto mediático de sus instalaciones y las varias amenazas surgidas de

este, Elina se vio obligada a dejar su ciudad natal por seguridad” (Olmedo, 2019, párr. 7). Es paradójico que una obra que denuncia la violencia contra la mujer derive en una serie de amenazas contra la artista. No obstante, este hecho evidencia la urgencia de educar a la sociedad para que sea más consciente sobre la violencia contra las mujeres.

En el ámbito social,

la instalación permitió a los medios de comunicación abordar la situación, ya que no podían informar directamente sobre los secuestros y asesinatos debido al contexto de censura en el que se vivía en ese momento. Al hablar de la instalación, se visibilizó la situación en la región y en la nación y esto facilitó la presencia en la prensa de las familias afectadas, quienes también sufrían hostigamiento y atentados homicidas (Chauvet en Olmedo, 2019, párr. 9).



Figura 20. Elina Chauvet (2017). *Zapatos Rojos* [instalación]. Grand Rapids, Michigan, Estados Unidos.

Foto: Elina Chauvet.

En esta obra resulta relevante examinar los mecanismos de recolección y pintado de los zapatos, pues en ambos procesos se requiere de la participación de otras personas ajenas a la artista, pero que se han sentido movilizadas a donar o a sentarse a pintar los zapatos de una persona desconocida que representa, a su vez, a una mujer asesinada (figura 21).

La visibilización de la violencia de género ya no es una tarea que le compete únicamente a la artista, por lo que se comienza a tejer una red de apoyo que permite que la obra no solo exista, sino que se instale en distintos países y ciudades, debido a la universalización de este tipo de violencia.



Figura 21. Elina Chauvet (2017). Pintado de zapatos para la instalación *Zapatos Rojos*.

Foto: Daniela Canales López. <https://www.revistarosa.cl/2019/01/06/zapatos-rojos/>

Las que donan y las que pintan los zapatos pueden ser víctimas o no de violencia, pueden tener algún familiar que la haya sufrido o simplemente pueden no estar relacionadas con el tema y, aun así, desean aportar a la construcción de la obra. En algunos casos, como se ha mencionado antes, son estudiantes de alguna universidad o pertenecen a un colectivo de víctimas, a veces son solo ciudadanas. Sea cual sea su condición, la obra instalada es el resultado de un esfuerzo conjunto, y eso hace de este proyecto una propuesta que puede fortalecer nuestro sentido de comunidad y empatía por el dolor ajeno.

Por otro lado, Mónica Mayer es una artista mexicana con una larga trayectoria visual en torno al arte feminista y la lucha contra la violencia de género. Su obra *Maternidades en Tensión* resulta relevante para los fines de la presente investigación por su forma de instalación y función reflexiva y crítica en el espacio público. Para la artista este fue un proyecto que brincó del archivo a la calle (Mayer, 2020).

Maternidades en Tensión fue realizada en 2019, en Buenos Aires, Argentina. Esta propuesta está relacionada con otras obras de la artista, *Maternidades Secuestradas* (figura 22), empezada en México, en 2011, y *El Tendedero*, que ve la luz por primera vez en 1978, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Para poner en contexto la obra, se describirán las dos propuestas antes mencionadas con el fin de entender las dinámicas planteadas en *Maternidades en Tensión*.

Maternidades Secuestradas empieza en el Taller de Activismo y Arte Feminista (TAAF) impartido por la artista en 2011. El taller estaba integrado por un grupo de artistas, historiadoras y activistas feministas que trabajaron, en grupos, temas que fueron surgiendo de las discusiones, como el embarazo adolescente, la presión familiar por ser madre y la consiguiente estigmatización cuando se decide no serlo, el aborto, el dolor de las madres por sus hijas e hijos desaparecidos y el equilibrio laboral cuando se es madre. A partir de la identificación de estos temas, cada integrante propuso otro espacio para profundizar sobre ellos y extendieron la invitación a otras mujeres que desearan ser parte de esa discusión (Museo Amparo, s/f).



Figura 22. Mónica Mayer (2012). *Maternidades Secuestradas* [instalación]. En colaboración con Yuruen Lerma Mayer y Brenda Hernández Novoa.

Foto: Yuruen Lerma Mayer. <https://artishockrevista.com/2024/06/28/hija-de-su-madre-una-exposicion-de-monica-mayer/>

Luego de revisar los resultados de las reuniones y encuentros del TAAF se reabrió el proyecto en una página de Facebook, bajo el hashtag *#unamaternidadsecuestradaes*. En este espacio se invitaba a las usuarias a responder al *hashtag* con experiencias personales. Las respuestas recolectadas sirvieron para construir los carteles que acompañaron la acción final del proyecto, llamada “*La protesta del día después*”, realizada en la plaza del Zócalo de Ciudad de México, centro neurálgico de la ciudad y de los poderes fácticos del Estado y la Iglesia católica” (Museo Amparo, s/f, párr. 2). La protesta se llevó a cabo el 11 de mayo de 2012, un día después del 10 de mayo, día en que se celebra el día de la madre en México:

Se realiza entonces un gran desfile a través de una pasarela que tiene pintado el hashtag, varias voces leen carteles con opiniones sobre el concepto de maternidad secuestrada y se desfila con diferentes acciones tanto del TAAF como de otros artistas y activistas que llegan por la convocatoria. Todas las participantes visten un

mandil —algunos de ellos con un falso abdomen de embarazada— intervenido con consignas propias y con el hashtag. El título de la performance de cierre es también un guiño a la pastilla de anticoncepción de emergencia del día después (s/f, párr. 2).



Figura 23. Mónica Mayer (1978-2024). *El Tendedero* [instalación].

Foto: Víctor Lerma.

Otra obra que aporta a la construcción de *Maternidades en Tensión* es *El Tendedero*. La obra fue expuesta por primera vez en 1978 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y luego se reactivó en diferentes espacios, como otros museos y espacios públicos (figura 23). Aquí es importante subrayar la capacidad de la obra para insertarse en diferentes lugares, lo cual potencia el mensaje que se quiere comunicar.

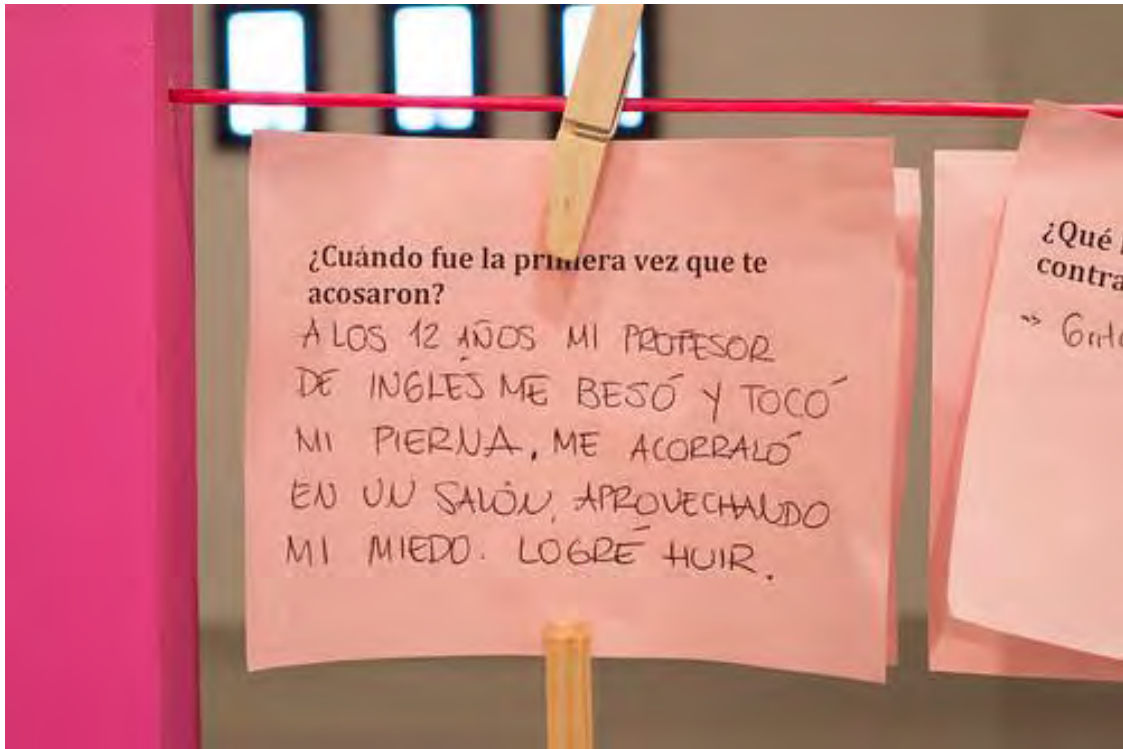


Figura 24. Mónica Mayer (1978-2024). Detalle de *El Tendedero* [instalación].

Foto: Fahrenheit Magazine. <https://www.flickr.com/photos/museodantioquia/23264650619>

La obra consiste en la recopilación de testimonios y opiniones en torno a lo que significa ser mujer; las preguntas se van transformando en el tiempo para abordar problemáticas de interés para la artista. Las respuestas son colgadas en un tendedero como quien cuelga la ropa a secar (figura 24). *El Tendedero* se convierte así en una metodología de trabajo para el recojo de experiencias y testimonios que podría replicarse con distintos temas en relación con los derechos humanos:

Quizá la principal diferencia es que en 1978 cuando hice el Tendedero en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México y uno de los más recientes, que fue en el National Museum of Women in the Arts en Washington, es que en los setenta no se hablaba de acoso sexual. En México no llegábamos a medio centenar de feministas y estábamos ocupadas con temas más urgentes como la liberalización del aborto y la lucha en contra de la violación. El Tendedero del NMWA se da en el contexto de #MeToo y la avalancha internacional de denuncias en contra del acoso. El primer Tendedero empieza a visibilizar el acoso sexual y el segundo muestra cuántos años llevamos hablando del tema (extracto de entrevista en Hurtado, s/f, párr. 24).

El 25 de noviembre de 2019, la artista llevó a cabo *Maternidades en Tensión* (figura 25), en el marco de la marcha en contra de la violencia hacia las mujeres en Buenos Aires. “La propuesta deriva directamente de *Maternidades*

Secuestradas, pero el nombre se modifica, pues la palabra podía ser contextualizada de otra manera en el contexto argentino, de ahí que pase a titularse *Maternidades en Tensión*” (Mayer, 2020, párr. 13). Para esta obra, con el apoyo de producción de la socióloga Nayla Vacarezza, se convocó a un gran equipo que, bajo la asesoría de Mayer, recogieron testimonios en torno a la maternidad usando el tendedero y las redes sociales para motivar la participación e involucramiento a través del hashtag #UnaMaternidadEnTensionEs:

Antes de mi llegada ya se habían realizado una serie de acciones que consistieron en hacer tendederos invitando a las mujeres a expresar qué era para ellas una maternidad en tensión. En otras palabras, a empezar a reunir respuestas para este nuevo archivo, algunas de las cuales se repartirían en la marcha del 25 de octubre de 2019 como parte de la Campaña Nacional contra las Violencias hacia las Mujeres (2020, párr. 14).

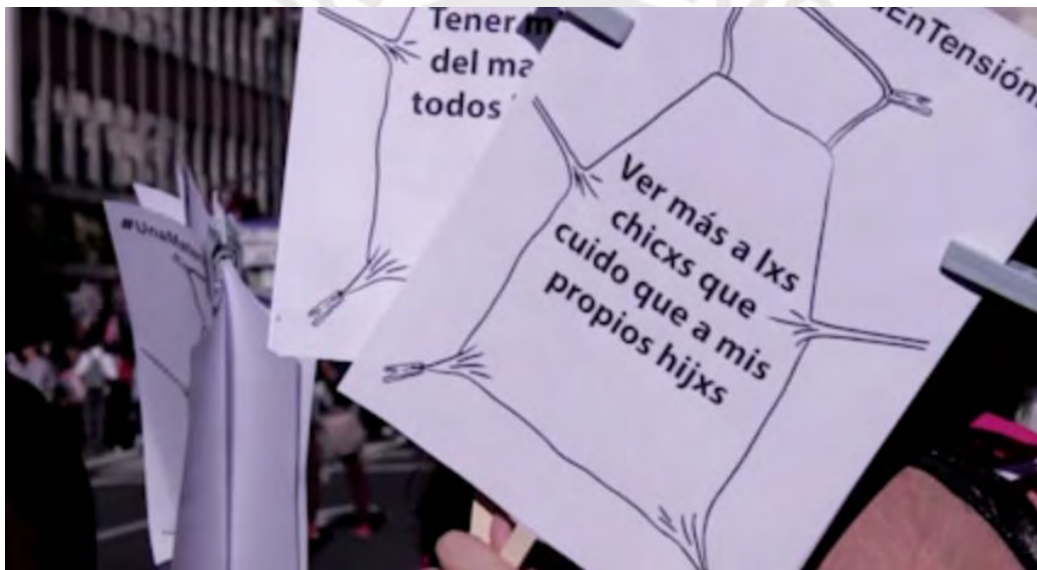


Figura 25. Mónica Mayer (2019). Cartel testimonial. *Maternidades en Tensión* [instalación]. Buenos Aires, Argentina.

Foto: Museo Amparo.

De esa manera se logró una construcción colectiva que retrataba las diversas problemáticas que sufren las madres frente a la desigualdad de género y evidenciaba, a su vez, las muchas formas de opresión contra las mujeres que son madres como las condiciones laborales de muchas mujeres con respecto a la crianza, la explotación laboral, estructuras de poder y de clase, entre otras.

Maternidades en Tensión se convierte, así, en una estrategia que mezcla arte, activismo y pedagogía, que puede replicarse y actualizarse según el contexto que lo requiera. Vemos así, cómo la práctica artística se inserta creativamente para

visibilizar temas y exponer problemáticas que requieren ser discutidas socialmente en torno a los derechos de las mujeres. Como indica la artista, la pieza cambió de acuerdo a su contexto, pero su esencia era la misma: “crear un espacio para hablar sobre la maternidad desde muy diversos puntos de vista [...] y crear un nuevo archivo” (Mayer, 2020, párr. 15).

Como se ha visto a lo largo del capítulo II, este tipo de prácticas propone un discurso que puede ayudar a comprendernos mutuamente, como afirma Taylor (1993); y si eso ocurre podemos formar un sentido de identidad y pertenencia más comprometido. A su vez, estas prácticas artísticas tratan de desarrollar aptitudes que Nussbaum declara necesarias para la vida en democracia, como lo son interesarse por la vida de los otros, imaginar una variedad de cuestiones complejas que afectan la trama de una vida humana en su desarrollo y pensar en el bien común de la nación como un todo, no como un grupo reducido a los propios vínculos locales (2010, p. 49). Aptitudes necesarias para fortalecer la empatía y la solidaridad.

2.2.4. Práctica artística en el espacio público: hacia el cultivo de la empatía y la promoción de los derechos humanos

Luego de analizar las obras anteriormente mencionadas las relaciones entre empatía, espacio público y arte trabajadas en el marco teórico del capítulo I son más evidentes. La finalidad de reflexionar esta relación se convierte en una estrategia para la activación de la conciencia, el desarrollo del pensamiento crítico, la participación colectiva y reflexión ciudadana en torno a los derechos humanos. Se estima que usar como insumo las prácticas artísticas desde un enfoque de derechos humanos en los procesos formativos puede contribuir a la preservación de la memoria, el ejercicio del diálogo cívico y el reconocimiento de las vulneraciones a los derechos humanos con la finalidad de generar conciencia sobre la importancia de ayudar a construir una cultura de paz, pero a la vez no olvidar, exigir justicia y verdad.

Para Beltrán, la educación en los derechos humanos radica, como ya se dijo en el capítulo I, en promover la apreciación, la salvaguardia y el fomento de los mismos, al concebir al individuo como el sujeto titular (2007). En consecuencia, estamos ante un proceso de formación basado en el respeto y la promoción de los valores, principios y mecanismos relacionados con estos derechos humanos en su totalidad desde una perspectiva interdisciplinaria. Dicha educación se enmarca en

la relación intrínseca que existe entre los derechos humanos, la democracia, el desarrollo y la paz.

Frente a la profunda crisis de las democracias y las constantes vulneraciones a los derechos humanos, es posible cuestionarse cuál es el papel que la educación y el arte pueden emprender con diligencia y sensibilidad para fomentar una cultura de paz y de respeto de las libertades fundamentales de todas las personas y, simultáneamente, abrir puertas para el cuestionamiento y la comprensión del entorno social.

Cuando el arte se incorpora como parte integral de la enseñanza desde una perspectiva de derechos humanos se convierte en un vehículo para fortalecer la defensa de los derechos de todas las personas. Asimismo, fomenta la reflexión crítica y la consolidación de la identidad individual y colectiva que reconoce la diversidad y fomenta el respeto por el otro, con lo que se fortalece la democracia.

Sin embargo, es innegable que nos enfrentamos también a una profunda crisis ciudadana, en la que el reconocimiento de los otros como sujetos de derechos se diluye en la falta de empatía e individualismo. Por lo que instaurar en la mente de la colectividad la idea de que los derechos humanos son prerrogativas de todo ser humano es difícil. Si bien los Estados son los encargados, en primera instancia, de garantizar estos derechos, los ciudadanos deben poder compartir la idea de que todos gozamos de los mismos derechos “sin distinción de nacionalidad, lugar de residencia, sexo, origen nacional o étnico, color, religión, lengua o cualquier otra condición. Estos derechos son interrelacionados, interdependientes e indivisibles” (Gómez del Campo, 2023, párr. 1). Las prácticas artísticas en el campo de la educación en materia de derechos humanos tienen mucho que aportar como un agente para la sensibilización.

Para Jokić,

el poder de la imagen reside en dar cara y cuerpo a las personas, situaciones, ideas o cosas de modo que dejan de ser meros números o datos teóricos en un imaginario medio borroso y lejano de la conciencia individual o colectiva (2018, p. 68).

Y ese poder lo ejerce con diligencia la práctica artística. Por ello, volviendo a lo declarado en el capítulo anterior, ante las constantes violaciones de derechos humanos en distintos contextos y ámbitos, es urgente encontrar formas de desarrollar empatía por el otro y una mayor comprensión de que todos somos portadores de derechos humanos sin excepción. Y es en el ámbito de la práctica artística en el espacio público que el arte puede operar como un lugar por

excelencia para entablar un diálogo sensible con la ciudadanía que apueste por el respeto de la dignidad humana y apele a la empatía y a la compasión.

Todas las obras aquí revisadas apuestan por dar voz de manera colectiva a diversos grupos sociales, mujeres y hombres, migrantes, desaparecidos, madres, víctimas de distintas estructuras sociales que perpetúan las violaciones a los derechos humanos. Son muchos las y los artistas cuya práctica artística está enfocada en la visibilización, denuncia y construcción de memoria. Pero, para efectos de la presente investigación, se seleccionaron aquellas que se gestan desde o para el espacio. Pues la ciudad, la calle, puede convertirse en una gran aula para fomentar la empatía y la comprensión de que los derechos humanos son para todos y todas sin excepción. Las prácticas seleccionadas son ejemplos concretos de cómo el arte puede estar al servicio de la educación en derechos humanos, del cultivo de una ciudadanía más activa y consciente de su entorno a pesar de no compartir las mismas experiencias de vida.

¿Cómo se insertan estas prácticas en Perú? En el siguiente capítulo, se analizan ejemplos de intervenciones en el espacio público que nos aproximan a la comprensión de realidades que resultan aún ajenas. Prácticas preocupadas por visibilizar diversas problemáticas que como país nos atraviesan y que pueden ayudar a bosquejar una propuesta de fomento y comprensión de los derechos humanos.

CAPÍTULO III: INTERVENCIÓN ARTÍSTICA Y DERECHOS HUMANOS EN EL PERÚ

“En un país como el nuestro, combatir el olvido es una forma de hacer justicia”
Salomón Lerner (2003, p. 5).

En este capítulo se examinan tres intervenciones artísticas en el espacio público en el Perú que abordan el conflicto armado interno entre los años 1980 y 2000: *Tránsito a la memoria*, realizada por Karen Bernedo (2004); *Kimono para no olvidar*, de Jorge Miyagui (2003), obra que va a ser censurada en dos oportunidades y que finalmente va a instalarse en el espacio público en distintas oportunidades con el Museo Itinerante Arte por la Memoria (MIAXM). La tercera intervención *Lugar de memorias* (2014) fue realizada por el colectivo de artistas que conforman el MIAXM, proyecto del que forman parte Bernedo y Miyagui además de una gran diversidad de artistas.

Estas intervenciones se destacan por su capacidad para visibilizar y promover un discurso sobre los derechos humanos en contextos donde estos son frecuentemente vulnerados.

A pesar de que en el país no existe un apoyo frecuente en materia de derechos humanos desde las artes, es crucial avanzar en la sensibilización sobre el tema. Las prácticas artísticas no solo deben ser vistas como manifestaciones culturales con un carácter estético, sino como herramientas con el potencial para repensar la sociedad. Este capítulo enfatiza cómo las artes pueden ser entendidas como agentes activos en la promoción y defensa de los derechos humanos, sobre todo en un contexto como el peruano, marcado por profundas desigualdades y una memoria histórica que requiere ser constantemente revisada.

Se incluyen, además, fragmentos de las entrevistas realizadas a los artistas Karen Bernedo y Jorge Miyagui, así como a Víctor Vich y a un funcionario público perteneciente al sector cultural, profesionales que han vinculado su trabajo con la defensa de la memoria y los derechos humanos en el Perú. Estas entrevistas no solo brindan un panorama más amplio sobre las motivaciones y perspectivas de quienes trabajan en esta intersección entre arte y derechos humanos, sino que también proporcionan un marco sobre cómo el arte puede ser utilizado como un

vehículo de denuncia y resistencia, así como un instrumento para la memoria y la reparación simbólica.

El objetivo es reflexionar, mediante ejemplos específicos del arte contemporáneo peruano, sobre la relación entre el arte y los instrumentos del derecho internacional, resaltando cómo este vínculo puede servir como un medio para fomentar la conciencia y la defensa de los derechos humanos en diversos contextos sociales. Esta propuesta busca establecer un diálogo en el que el arte actúe como un medio activo para promover y divulgar los derechos humanos, expandiendo su influencia más allá del ámbito cultural hacia la esfera pública y social en el Perú.

3.1. Graves violaciones a los derechos humanos durante el conflicto armado interno en el Perú

La situación de los derechos humanos en el Perú es muy compleja. Por un lado, hay avances significativos, pero, por otro, se enfrenta a desafíos constantes e incluso a retrocesos inaceptables. A lo largo de las últimas décadas, el país ha logrado consolidar un marco normativo que reconoce y protege los derechos humanos, y ha ratificado la mayoría de los tratados internacionales. Esta adhesión voluntaria debería suponer una toma de conciencia sobre el reconocimiento de los derechos humanos y, a partir de esta premisa, se esperaría un compromiso en el cumplimiento de las obligaciones acordadas. Sin embargo, en diversas ocasiones, y sobre todo en las últimas décadas, han surgido serias tensiones entre el derecho internacional y la soberanía del Estado peruano.

Una de las tensiones que arrastramos como país se centra en el conflicto armado interno. A pesar del tiempo transcurrido, dicho conflicto continúa siendo un eje central en la lucha por el reconocimiento de los derechos fundamentales de miles de víctimas. La Comisión de la Verdad y Reconciliación identificó que el conflicto armado interno, ocurrido entre 1980 y 2000, dejó profundas secuelas en el país, siendo el principal responsable de las violaciones de derechos humanos el grupo armado Sendero Luminoso (CVR, 2003). Como manifiesta la CVR, este grupo armado promovió actos de extrema violencia, como asesinatos, torturas, desplazamientos forzados y masacres sistemáticas contra la población civil, especialmente en las zonas rurales y en comunidades indígenas. Su accionar tuvo como fin imponer su proyecto ideológico a través del terror.

Por otro lado, la CVR señaló que el Estado peruano, en su lucha contra el terrorismo, incurrió también en graves violaciones de derechos humanos (2003). Estas incluyen desapariciones forzadas, ejecuciones extrajudiciales, torturas y violaciones sexuales, cometidas principalmente por agentes de las fuerzas armadas y policiales. La respuesta del Estado fue desproporcionada y se caracterizó por una estigmatización y abandono de las comunidades más afectadas, lo que agudizó su vulnerabilidad, perpetuó la exclusión social y económica, y marcó el escenario para la ejecución de crímenes de lesa humanidad. A continuación, explicamos brevemente algunos de estos crímenes.

3.1.1. Desaparición forzada

Tanto la Convención internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas como la Convención interamericana sobre desaparición forzada de personas definen la desaparición forzada como:

El arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sea obra de agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúen con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o del ocultamiento de la suerte o el paradero de la persona desaparecida, sustrayéndola a la protección de la ley (OEA, 1994a, artículo II; Asamblea General de las Naciones Unidas, 2010, artículo II).

De igual forma, en ambas convenciones, se insta a los Estados Partes a que se comprometan a:

- a) No practicar, no permitir, ni tolerar la desaparición forzada de personas, ni aun en estado de emergencia, excepción o suspensión de garantías individuales;
- b) Sancionar en el ámbito de su jurisdicción a los autores, cómplices y encubridores del delito de desaparición forzada de personas, así como la tentativa de comisión del mismo;
- c) Cooperar entre sí para contribuir a prevenir, sancionar y erradicar la desaparición forzada de personas; y
- d) Tomar las medidas de carácter legislativo, administrativo, judicial o de cualquier otra índole necesarias para cumplir con los compromisos asumidos en la presente Convención (OEA, 1994a, artículo I; Asamblea General de las Naciones Unidas, 2010, artículo I).

En la guía *Desaparición forzada y ejecución extrajudicial: investigación y sanción*, desarrollada por la Comisión Internacional de Juristas se afirma que:

La desaparición forzada, tanto como ilícito penal que como grave violación de los derechos humanos, es una conducta compleja, que implica la presencia acumulativa de dos comportamientos: la privación de libertad por parte de agentes estatales o particulares actuando con autorización, apoyo o aquiescencia de éstos; y el no reconocimiento oficial de esa privación de libertad o el ocultamiento de la suerte o paradero del desaparecido (2015, p. 10).

Para la Comisión de Juristas, la desaparición forzada de personas es una de las violaciones más atroces a los derechos humanos, ya que la persona desaparecida es despojada de todos sus derechos y queda indefensa, a merced de sus agresores, sin ninguna protección legal. Esta práctica inflige profundos sufrimientos a los familiares y amigos de la persona desaparecida: la espera interminable de su retorno y la incertidumbre sobre su destino y paradero atormentan constantemente a los familiares. En el ámbito del derecho internacional, esta práctica es considerada un crimen, por lo que las autoridades estatales están obligadas a investigar, juzgar y sancionar a los responsables y colaboradores (2015).

La cifra reportada por la CVR sobre casos de desaparición forzada asciende a 4414 de personas, cuya desaparición ha sido atribuida a agentes del Estado. De todos estos casos, aún se desconoce el paradero final de más del 50% de las víctimas (2003).

3.1.2. Ejecuciones extrajudiciales

Respecto a las ejecuciones extrajudiciales, la Asamblea General de las Naciones Unidas en sus *Principios relativos a una eficaz prevención e investigación de las ejecuciones extralegales, arbitrarias o sumarias* insta a los Estados prohibir por ley las ejecuciones extrajudiciales, y solicita que este tipo de delito esté tipificado en el derecho penal de cada gobierno atendiendo a la gravedad del mismo. Señala, incluso, que este tipo de ejecuciones no podrán justificarse ni en estados de emergencia ni guerra ni conflictos armados, así como bajo ninguna otra circunstancia (OHCHR, 1989). La Asamblea General de las Naciones Unidas, en su resolución aprobada el 18 de diciembre de 2014, *Ejecuciones extrajudiciales, sumarias o arbitrarias*, considera que son “violaciones flagrantes del derecho internacional de los derechos humanos, especialmente del derecho a la vida, así como del derecho internacional humanitario” (2015, p. 2). Además, exige a los Estados tomar medidas para su prevención y eliminación. Y, en caso de darse, precisa investigar este tipo de crímenes con la finalidad de llevar a la justicia a los

responsables e indemnizar a los familiares de las víctimas dentro de plazos razonables. Los Estados deben proteger a toda costa la vida de toda persona privada de libertad.

El caso Barrios Altos fue uno de los más emblemáticos, quizá por ocurrir en la capital del país. El “Grupo Colina” (Quinteros, 2018), escuadrón paramilitar del ejército, asesinó a quince personas y causó heridas graves a otras cuatro en una vivienda en Barrios Altos. La ley N° 26479, ley de amnistía promulgada en 1995 impedía investigar y procesar a los responsables de violaciones de derechos humanos cometidas en la lucha contra la subversión, lo que resultó en una demanda contra el Estado peruano por la violación de varios derechos de las víctimas en el caso *Barrios Altos Vs. Perú*.

3.1.3. Tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes

La Convención contra la tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes define a la tortura como:

Todo acto por el cual se inflija intencionadamente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión, de castigarla por un acto que haya cometido, o se sospeche que ha cometido, o de intimidar o coaccionar a esa persona o a otras, o por cualquier razón basada en cualquier tipo de discriminación, cuando dichos dolores o sufrimientos sean infligidos por un funcionario público u otra persona en el ejercicio de funciones públicas, a instigación suya, o con su consentimiento o aquiescencia (OHCHR, 1984, artículo 1).

El artículo 2 establece que todo Estado Parte debe adoptar medidas efectivas para prevenir actos de tortura en el territorio bajo jurisdicción. Asimismo, subraya que ninguna circunstancia excepcional, de cualquier naturaleza, puede ser invocada como justificación para la tortura. Por último, señala, de manera categórica, que bajo ninguna circunstancia se podrá justificar un acto de tortura argumentando órdenes de un superior o de una autoridad pública.

La Convención interamericana para prevenir y sancionar la tortura señala que cualquier acto de tortura o trato cruel, inhumano o degradante viola la dignidad humana y los principios fundamentales consagrados en la Carta de la Organización de los Estados Americanos y en la Carta de las Naciones Unidas y son violatorios de los derechos humanos y libertades fundamentales proclamados en la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre y en la Declaración Universal de los Derechos Humanos (OEA, 1987). En el artículo 1 de

dicha convención, los Estados partes están obligados a prevenir y sancionar la tortura. Asimismo, según el artículo 6, los Estados deben adoptar medidas efectivas para prevenir este delito y tipificarse como tal sus legislaciones penales, con sanciones proporcionales a su gravedad. Mientras que el artículo 8 obliga a garantizar una investigación imparcial de cualquier denuncia de tortura y a actuar de oficio si existen indicios de su comisión, asegurando el inicio de los procesos judiciales correspondientes.

Según la CVR, de los 6443 actos de tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes documentados, el 75% se atribuye a funcionarios del Estado o a individuos que actuaron con su autorización o aquiescencia. En segundo lugar, el 23% corresponde al grupo subversivo Sendero Luminoso. El grupo subversivo MRTA representa solo un 1%, mientras que un 2% de los actos no están atribuidos a ningún grupo específico (2003). ¿Cuántos de estos casos han sido debidamente investigados, sancionados y reparados dentro de los presupuestos de los instrumentos internacionales?

3.1.4. Violencia sexual

Con respecto a la violencia sexual, el Estatuto de Roma identifica seis crímenes sexuales específicos: la violación, la esclavitud sexual, la prostitución, el embarazo y la esterilización forzados, además de otros actos graves, como la mutilación genital, el aborto o la unión forzada. Dichos actos se consideran crímenes de lesa humanidad si forman parte de ataques sistemáticos o generalizados, intencionales y dirigidos contra un grupo social específico (ONU, 1998).

La violencia sexual es una práctica recurrente en los conflictos armados. Sin embargo, no fue hasta la creación del Tribunal Penal Internacional para la antigua Yugoslavia y el Tribunal Penal Internacional para Ruanda, en la década de 1990, que se reconoció jurídicamente como crimen de lesa humanidad y crimen de guerra (Ríos y Brocate, 2017). La Convención interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer, conocida como la Convención de Belém do Pará, insta a los Estados a “abstenerse de cualquier acción o práctica de violencia contra la mujer y velar por que las autoridades, sus funcionarios, personal y agentes e instituciones se comporten de conformidad con esta obligación” (ONU, 1994b, artículo 7). Aunque en las últimas décadas el derecho internacional humanitario ha avanzado en su tipificación y sanción, tanto en estos tribunales como en la Corte Interamericana de Derechos Humanos, los desafíos

para combatir este delito persisten de manera considerable (Ríos y Brocate, 2017).

A más de cincuenta años de la adopción de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, la discriminación y la violencia hacia las mujeres siguen presentes en la vida diaria en el ámbito mundial. Esta situación se agrava en contextos de conflicto armado, en los que las mujeres enfrentan una mayor exposición a violaciones de sus derechos fundamentales (Amnistía Internacional, 2005). Para Ríos y Brocate, ni la comunidad ni, en muchos casos, las instituciones asumen un papel activo para visibilizar y sancionar estos crímenes, con lo cual dejan a las mujeres afectadas en una situación de abandono que las excluye de la integración social, económica y familiar, acentuando su dependencia y vulnerabilidad. Los autores enfatizan que esta situación genera un encubrimiento de la violencia sexual, pues la revictimización y el rechazo social desincentivan a las víctimas a denunciar y a optar, por el contrario, por el anonimato frente a las consecuencias de esta violencia, lo que, finalmente, facilita la impunidad de los agresores (2017). Ambas dinámicas se entrelazan, evidenciando una fuerte fractura en el tejido social, donde el olvido se impone como una estrategia para evitar enfrentar el problema dejado a las víctimas desprovistas de toda posibilidad de justicia. Por ello, es imprescindible que los Estados y las instituciones internacionales no solo fortalezcan los mecanismos para sancionar estos crímenes, sino que también implementen estrategias integrales para apoyar a las sobrevivientes, reparar el daño causado y prevenir su repetición.

La violencia sexual durante el conflicto armado interno en el Perú merecería toda una investigación aparte que va más allá de los objetivos de esta investigación; no obstante, realizaremos una breve mención tratando de sintetizar el tema. Según la CVR, más del 80% de los casos de violencia sexual durante el conflicto armado interno fueron perpetrados por agentes del Estado (2003). Si bien el número de mujeres víctimas de violencia sexual podría ser significativamente mayor, debido a las dinámicas arriba explicadas, es difícil conocer la real magnitud de este tipo de violencia durante ese periodo.

El caso *Manta y Vilca*, ocurrido en 1984, ha representado un hito en la justicia con respecto a la violencia sexual durante el conflicto armado interno. Cuatro décadas después de los acontecimientos, la justicia peruana dictó un veredicto histórico en el que sentenció a 10 exmilitares a prisión, de entre 6 y 12 años, por el delito de violación sexual contra 9 mujeres campesinas en la región de Huancavelica (BBC,

2024). Pero ¿cuántas mujeres, muchas de ellas niñas durante ese periodo, no han podido hablar aún de lo sucedido?

Las violaciones sexuales no fueron el único crimen de violencia contra las mujeres. Otras formas de violencia fueron los embarazos derivados de las violaciones sexuales y, posteriormente, la implementación de una política de esterilizaciones forzadas durante el gobierno de Alberto Fujimori. Sobre otras poblaciones vulnerables como la comunidad LGTB no hay mucha información al respecto. Han pasado más de 40 años desde que finalizó el conflicto y aún no somos capaces de conocer su real magnitud ni atender toda la injusticia de la que hasta el momento se tiene registro.

3.2. Derechos humanos vulnerados durante el conflicto armado interno en el Perú

Perú ha aceptado, desde hace más de cuatro décadas, la jurisdicción de la Corte y la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH, 1997). Además, el Estado peruano ha suscrito todos los convenios y tratados internacionales de derechos humanos de alcance global que se han mencionado en el apartado anterior, por lo que se esperaría que su adhesión fuera parte de una apuesta por la defensa de los derechos humanos de toda persona bajo su jurisdicción.

Sin embargo, el país ha registrado graves violaciones de diversos derechos consagrados en la Convención Americana de Derechos Humanos. Entre ellos, destaca la vulneración del derecho a la vida, establecido en el artículo 4, que protege la existencia de toda persona (OEA, 1969). Asimismo, se ha transgredido el derecho a la integridad personal, contemplado en el artículo 5, el cual reconoce que toda persona tiene derecho al respeto de su integridad física, psíquica y moral, y prohíbe la tortura, los tratos crueles, inhumanos o degradantes, además de garantizar un trato digno a las personas privadas de libertad (1969).

El derecho a la libertad personal, regulado en el artículo 7 de esta convención, también fue vulnerado. Este artículo prohíbe las detenciones arbitrarias y establece que nadie puede ser privado de su libertad, salvo por motivos legales. Además, garantiza que toda persona detenida sea informada inmediatamente de los motivos de su arresto y de los cargos en su contra, sea presentada sin demora ante una autoridad judicial competente, y sea juzgada en un plazo razonable o liberada bajo condiciones que aseguren su comparecencia. Este artículo también asegura el derecho a recurrir ante un juez para evaluar la legalidad de la detención

y a cuestionar cualquier amenaza de privación de libertad, lo que proporciona mecanismos efectivos de protección (1969, artículo 7).

En casos de desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales, se transgrede el derecho a las garantías judiciales, consagrado en el artículo 8 de la misma convención. En este artículo se establece que toda persona tiene derecho a un juicio justo, con las debidas garantías, ante un tribunal competente, independiente e imparcial. Además, reconoce la presunción de inocencia y otorga derechos fundamentales como ser informado de los cargos, disponer de tiempo y medios para la defensa, contar con asistencia legal gratuita si fuera necesario, interrogar testigos, no autoincriminarse y apelar un fallo adverso. También prohíbe el doble enjuiciamiento por los mismos hechos tras una sentencia firme y asegura que los procesos sean públicos, salvo en circunstancias excepcionales (1969, artículo 8).

Finalmente, el derecho a la protección judicial, consagrado en el artículo 25, también ha sido sistemáticamente vulnerado. Este artículo garantiza que toda persona tenga acceso a un recurso sencillo, rápido y efectivo ante un juez o tribunal competente para ampararse frente a actos que violen sus derechos fundamentales, independientemente de que dichos actos sean cometidos por funcionarios en ejercicio de sus funciones oficiales (1969, artículo 25).

De igual manera se han visto vulnerados los derechos de niños, niñas y adolescentes que no solo vivieron periodos de extrema violencia, sino que quedaron huérfanos, heridos, con familias destruidas, por ser poblaciones históricamente excluidas.

Con respecto a la adherencia del Perú a la Convención sobre la imprescriptibilidad de los crímenes de guerra y de los crímenes de lesa humanidad, en diciembre de 2023, el expresidente Alberto Fujimori, condenado por delitos de lesa humanidad fue indultado (CEJIL, 2024), a pesar del rechazo rotundo por parte de la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Dicha corte había pedido al Estado peruano que dejara sin efecto tal indulto (France 24, 2024), pues con él, le estaba dando la espalda a quienes fueron víctimas de violaciones de derechos humanos (Amnistía Internacional, 2024), cientos de ellas hasta el día de hoy no han alcanzado justicia.

Esta situación, junto con las cifras de víctimas del conflicto armado interno, refleja una sistemática vulneración de los derechos humanos durante este periodo y nos recuerdan que no interesa de dónde venga la violencia, pues de ambos lados el daño es igual de irreparable para las víctimas. Sin embargo, las atrocidades

cometidas por los grupos armados fueron ampliamente condenadas y generaron el desprecio y rechazo absoluto de la sociedad y del Estado. Caso contrario pasó con la violencia ejercida desde el Estado, la cual se ha justificado, debido a las profundas desigualdades estructurales e históricas de nuestro país, bajo el alegato de que se hizo lo necesario para combatir a los grupos armados. Estos argumentos dejan en evidencia una política en la que no se reconoce que los derechos humanos sean prerrogativas de todas las personas en el país.

3.3. El derecho a la verdad y a la memoria

“Basta ya con estos museos de memoria y reconciliación. No tienen nada de memoria y reconciliación. Se crea una narrativa donde los mismos guías te mienten descaradamente, poniendo a las Fuerzas Armadas como agresoras”. Estas desafortunadas declaraciones fueron hechas por el actual alcalde de Lima, Rafael López Aliaga, con respecto al Lugar de la Memoria, Tolerancia e Inclusión (Lengua, 2023, párr. 3). Pero no son declaraciones aisladas, sino que representan el sentir de un importante sector de la sociedad y la clase política peruana.

Preservar la memoria y conocer la verdad debería ser un compromiso de los Estados para garantizar que los hechos de violencia no se repitan. Esto implica reconocer responsabilidades de todos los actores, incluyendo las Fuerzas Armadas, grupos insurgentes y otras entidades involucradas. No se trata de imponer una narrativa, sino de buscar justicia, reparación y reconciliación a partir de hechos comprobados. Sin embargo, en nuestro país existen fuertes prejuicios y estigmatizaciones sobre el reconocimiento de los derechos humanos de quienes han sido violentados. La falta de apertura al diálogo y de reconocimiento de los datos sobre violaciones a los derechos humanos no han permitido sanar nuestras fracturas sociales.

En las últimas décadas ha ganado relevancia el concepto del derecho a la verdad como una garantía para las víctimas de violaciones a los derechos humanos y sus familias. Este derecho tiene su origen en el derecho internacional humanitario, específicamente en el reconocimiento del derecho de los familiares a saber qué ocurrió con las víctimas y en la obligación de las partes involucradas en conflictos armados de localizar a las personas desaparecidas (OHCHR, 2006b).

En la sentencia del Tribunal Constitucional sobre el caso *Genaro Villegas Namuche*, se reconoce que “el derecho a la verdad, aunque no tiene un reconocimiento expreso en nuestro texto constitucional, es un derecho

plenamente protegido, derivado en primer lugar de la obligación estatal de proteger los derechos fundamentales y de la tutela jurisdiccional” (2004, fundamento 13).

Este mismo Tribunal señala que el derecho a la verdad, como bien jurídico colectivo e individual, garantiza a la sociedad y a las víctimas acceso imprescriptible a información sobre hechos de violencia, sus responsables y el destino de las víctimas (fundamento 8). Este derecho, fundamentado en la dignidad humana, busca reparar el impacto profundo que genera el desconocimiento de lo sucedido, especialmente en casos de desaparición, considerada una de las formas más violentas de vulnerar la dignidad humana (fundamento 16).

En un esfuerzo por garantizar el acceso a la justicia, la verdad y la reparación de las víctimas, incluidas las víctimas de desaparición forzada, se adoptó la ley N° 30470, Ley de Búsqueda de Personas Desaparecidas durante el Período de Violencia 1980-2000, el Plan Nacional para la Búsqueda de Personas Desaparecidas (1980-2000), y la creación de la Dirección General y del Banco de Datos Genéticos para la Búsqueda de Personas Desaparecidas (OHCHR, 2024). La ley, en su artículo 3, sobre los derechos de las personas desaparecidas y de sus familiares, declara que: “3.1 Los familiares tienen el derecho a conocer la verdad sobre las circunstancias de la desaparición, la situación de la persona desaparecida, incluido su paradero, o, en caso de fallecimiento, las circunstancias de su muerte y el lugar de inhumación” (Congreso de la República del Perú, 2016). Además, enfatiza que el desconocimiento de la verdad no solo afecta a familiares de las víctimas sino a todo el pueblo peruano, pues sin el conocimiento real de los hechos no es posible tomar medidas para la no repetición y, sobre todo, porque no se debe construir una memoria de espaldas a las víctimas.

El Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, en sus *Lineamientos para una Política Nacional de Memoria, Paz y Reconciliación*, manifiesta la necesidad de establecer una agenda compartida que asegure el respeto hacia las víctimas civiles, policiales y militares del periodo de violencia. Esto implica reconocer las múltiples memorias de sufrimiento, resistencia frente a la violencia y defensa de la democracia, promoviendo una cultura basada en los derechos humanos (2021). De esta manera, se busca prevenir la repetición de hechos violentos, fortalecer la democracia y garantizar una convivencia pacífica para todos los ciudadanos del Perú.

Su objetivo principal es Integrar en la memoria histórica nacional el reconocimiento y respeto a las víctimas civiles, policiales y militares del período de violencia de 1980 al 2000, reconociendo y poniendo en valor sus vivencias, así como los esfuerzos y valores que permitieron la defensa de la democracia y de los derechos humanos, el rechazo a la violencia y a las violaciones de derechos humanos, así como el establecimiento de pilares y garantías de no repetición, dignidad, verdad y reparación (2021, p. 4).

Gómez Isa plantea que el derecho de las víctimas y de la sociedad a conocer plenamente los hechos ocurridos es un pilar clave en los procesos de justicia transicional y reconciliación. Este derecho no debe limitarse al ámbito privado de las víctimas, sino que requiere ser reconocido de manera oficial y pública, otorgándole un valor significativo ante toda la sociedad. Asimismo, implica un deber del Estado preservar la memoria histórica como parte del patrimonio colectivo, con el fin de permitir que los pueblos comprendan y asuman su pasado de opresión. Este derecho tiene una dimensión tanto individual como colectiva, ya que no solo las víctimas merecen acceso a la verdad y la memoria, sino también toda la comunidad. Sin embargo, la memoria, por su naturaleza, puede resultar incómoda, políticamente controvertida e incluso peligrosa, al exponer las heridas y errores del pasado que muchas veces preferirían permanecer ocultos (2006).

La memoria está estrechamente vinculada con los derechos a la verdad, la justicia y la reparación, ya que en una etapa inicial se hace imprescindible cumplir con el deber de recordar y garantizar que la rememoración tenga un reconocimiento público, revelando lo sucedido. Solo después de establecer la verdad de los hechos, es posible iniciar procesos judiciales que permitan sancionar a los responsables, abriendo así el camino hacia la reparación de las violaciones a los derechos humanos (Escalante, 2021). “Toda generación tiene el deber cultural de escuchar la memoria de los padres, pero también el derecho de escribir una historia propia de la patria” (Luther, 2010, p. 50). Toda generación tiene derecho a conocer su historia, porque sobre ese conocimiento podrán decidir cómo construir su identidad.

Memoria y verdad, dos principios claves en la búsqueda de justicia. No buscan dividir, sino, por el contrario, fomentar una sociedad más justa y consciente, capaz de aprender de su pasado para construir un futuro basado en el respeto a los derechos humanos. La creación de espacios de memoria es fundamental para preservar las historias de las víctimas de conflictos armados y violaciones de derechos humanos. El propósito no es culpar unilateralmente, sino ofrecer un

lugar de reflexión colectiva basado en los testimonios de las víctimas, los informes de comisiones de la verdad y los principios del derecho internacional humanitario.

La negación de la memoria impacta gravemente en la resolución de los delitos cometidos tanto por grupos armados como por el Estado. Lo que se traduce en una gran deuda pendiente con la sociedad peruana. Esta deuda se manifiesta a través de las víctimas que aún claman por justicia y de diversas expresiones artísticas que emergieron como parte de esa búsqueda colectiva de justicia y reconstrucción del tejido social. Estas prácticas artísticas no solo evocan la memoria de quienes fueron despojados de su dignidad, sino que también actúan como un medio para visibilizar las heridas aún abiertas.

En este contexto, el análisis de las obras seleccionadas en el presente capítulo parte de la identificación de violaciones a los derechos humanos recogidas en tratados, convenciones y documentos internacionales suscritos por el Perú. A partir de ello, se explora cómo las intervenciones artísticas en el espacio público se convierten en un canal sensible y transformador que traduce estas violaciones en formas de memoria, denuncia y reparación simbólica.

3.4. La intervención artística en el Perú como instrumento de memoria

Saona, en la introducción de su libro *Los mecanismos de la memoria*, utiliza el término “memoria colectiva” para referirse a aquella memoria pública que

genera información y activa formas de empatía incluso entre aquellos que no tienen recuerdos reales de los eventos pero que son capaces de entender y de identificarse con la pérdida que han sufrido las víctimas y sobrevivientes de un trauma social (2017, p. 11).

Para la autora, la respuesta visual, luego de la publicación del informe de la CVR, da cuenta de la diversidad de mecanismos de memoria que se activan, lo que la lleva a analizar la relevancia del arte como forma de representar el sufrimiento para movilizar al espectador desde la empatía apelando así a la comprensión del dolor de las víctimas de la violencia.

La conexión entre arte y memoria permite cuestionar las narrativas oficiales, así como aportar a la lucha por la reivindicación de los derechos de las víctimas. Esta conexión contribuye a la construcción de espacios para voces subalternas desde lenguajes sugerentes que dan lugar a expresiones de resistencia (Villa-Gómez y Avendaño-Ramírez, 2017).

El análisis de las intervenciones artísticas tiene por objetivo evidenciar cómo el lenguaje simbólico se traduce en denuncia, resistencia y memoria: “El arte se convierte aquí en testigo de lo irreparable; testimonio de aquello que subyace irresoluble en la representación testimonial y que escapa de manera inevitable a toda voluntad de representación” (Uribe Alarcón, 2016, p. 3).

La producción artística relacionada con la vulneración de derechos humanos en nuestro país ha experimentado un notable auge tras la publicación del Informe Final de la CVR. El espacio público no ha sido ajeno a ello. El informe constituyó un hito para el sector cultural, que, a través de diversas prácticas artísticas, se sumó a la denuncia de la violencia sistemática sufrida por poblaciones vulnerables. Desde disciplinas como el teatro, la *performance*, el cine, las artes plásticas, la música y la danza, se ha generado un amplio repertorio de obras destinadas a sensibilizar al público. Sin embargo, esta investigación se centra únicamente en instalaciones artísticas realizadas en el espacio público, seleccionadas en función del marco teórico desarrollado en el capítulo I.

Vich señala que las conclusiones finales de la CVR generaron un impacto más significativo en el campo cultural. Para el autor, ni el Estado, ni buena parte de la sociedad civil, ni los medios de comunicación asumieron plenamente la dura realidad expuesta en el informe. En cambio, fueron los artistas quienes asumieron con seriedad el reto de confrontar al país, utilizando el arte como una forma de acción política (V2015).

En Perú, la intervención artística en el espacio público ha sido un medio para visibilizar las violaciones a los derechos humanos, especialmente en un contexto marcado por conflictos y desigualdades estructurales. Este ámbito ha servido como un escenario dinámico donde las prácticas artísticas abordan temas como la memoria de los desaparecidos y la búsqueda de justicia social. Al integrarse en la cotidianidad urbana, estas expresiones se convierten en herramientas reflexivas que cuestionan las estructuras de poder que perpetúan las injusticias. A través de propuestas diversas, el espacio público se erige como un campo simbólico que trata de promover una ciudadanía más consciente, comprometida y solidaria con la defensa de los derechos fundamentales. Es así que el arte en el espacio público se convierte en una forma de resistencia a las historias oficiales y en la calle tienen la posibilidad de interpelar al transeúnte ante lo que no puede ser nombrado (Villa-Gómez y Avendaño-Ramírez, 2017).

Iniciativas artísticas contemporáneas como *Tránsito a la memoria* (2005), de Karen Bernedo o las obras realizadas por el MIAXM, surgido en el año 2009, tienen mucho que aportar a la reflexión colectiva sobre graves violaciones a los derechos humanos durante el conflicto armado interno. La memoria debe ser un proceso construido de manera colectiva, en el que tienen que participar los diferentes actores de la vida política y social (Gómez Isa, 2006) y el arte puede ser esa bisagra que aporte al encuentro de los diversos actores. Las obras seleccionadas representan algunas de esas bisagras que articulan espacios de diálogo y sensibilidad.

Lima no fue el centro del conflicto armado interno en el Perú (Bernedo, 2005), pero es el lugar que mayor resistencia presenta a reconocer los crímenes de lesa humanidad que se llevaron a cabo durante el conflicto. Es decir, no se reconoce la muerte de campesinos e indígenas, ni siquiera se les reconoce como sujetos de derecho. Incluso, en la actualidad, son varios los esfuerzos políticos concentrados en crear leyes para la impunidad o el indulto.

Persiste una marcada separación entre quienes se perciben plenamente humanos y aquellas víctimas cuya humanidad y dignidad han sido arrebatadas. Esta triste distinción que plantea Rorty (1993), entre los humanos y los seudohumanos, es una realidad tangible en países como el nuestro. Distinción que despierta un sentido de superioridad capaz de despojar de la dignidad a quien se le ha atribuido esa seudohumanidad.

La artista peruana Karen Bernedo, en su obra *Tránsito a la memoria*, nos sumerge en esas historias mientras se viaja en uno de los espacios más cotidianos de la vida urbana: el transporte público. En esta obra, Bernedo utilizó el reverso de los boletos de bus para imprimir fotos de desaparecidos durante el conflicto armado interno, con la esperanza de llevar a los limeños, por un instante, la vida de alguien que fue desprovisto de todos sus derechos y que incluso la historia oficial aún no está muy interesada en recordar. Con una intervención silenciosa y sorpresiva, la obra se incrusta en la vida de las personas durante el viaje. No hay escapatoria, se ha colocado en las manos de quien viaja la historia de un ser humano y esto abre la posibilidad de cuestionarse quiénes fueron los responsables de su desaparición.

La obra adquiere potencia en tanto se generan relaciones en un espacio tan cotidiano como un bus. Al respecto, Vich encuentra en el caos que caracteriza al transporte público un espacio idóneo para rememorar a un desaparecido, debido

a que se trata de una vasta red en la que diariamente coincidimos con desconocidos que, empero, comparten nuestra realidad al utilizar los mismos servicios (2015). De este modo, el bus se convierte en un espacio que articula a la sociedad y la intervención de Bernedo opera delicadamente en este espacio para activar la memoria colectiva.



Figura 26. Karen Bernedo (2004). *Tránsito a la memoria*. Boletos de transporte público (anverso y reverso).

Fotos: Karen Bernedo. Cortesía de la artista.

Imagínate en ese espacio... puede ser de día o de noche... Te acomodas en el asiento y miras por la ventana. A tu lado está sentada una persona desconocida. Soy yo. No solo viajamos en el mismo bus, sino en nuestros propios pensamientos del centro. El cobrador hace sonar las monedas en sus manos y nos pide pagar el pasaje. Entregamos las monedas y en un giro repentino, el cobrador deposita en nuestras manos una historia que irremediabilmente irrumpe nuestro viaje. Quizá a la señora que se encuentra adelante y que lleva a su hijo sobre su regazo le surjan preguntas, quizá a ti o a mí nos surjan preguntas similares, quizá sean muy diferentes. Quizá active en nosotros sentimientos y emociones, quizá solo le demos la vuelta al boleto. No podemos saber qué va a pasar, pero en ese momento, la artista, el bus, el cobrador, el chofer y cada pasajero se convierten en cómplices silenciosos de un mismo pasado. Algo se mueve en nuestro interior y en algunos crece la necesidad de contar su historia:

La empresa Translima pronto le comunicó a Karen que la policía se había acercado a preguntar quién había impreso esos boletos, aunque felizmente no hubo nada que lamentar. Por el contrario, como los boletos llevaban grabada una dirección electrónica, Karen comenzó a recibir muchos mensajes donde le contaban diversas historias (Vich, 2015, p. 81).

Contar historias... El arte funciona como espacio de articulación, permite generar nuevos mecanismos de circulación de las voces existentes. Los procesos artísticos establecen relaciones con el contexto, en el plano de la investigación, de conexión con otras personas, relaciones de comprensión sensible y responsabilidad en el manejo de la información compartida. Lo que necesitamos como sociedad es un espacio para conversar, porque todos nos encontramos en un mismo viaje.

Durante la entrevista realizada para la presente investigación, Bernedo recuerda que fueron años de profunda convulsión social, en los que la violencia política no era un tema distante; atravesaba su vida de manera directa. Cuando era estudiante en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, vivió un contexto marcado por la intervención militar y la represión al interior de sus instalaciones. En aquel entonces, la artista declara que nombres como los de los estudiantes de La Cantuta o del niño de Barrios Altos eran símbolos de vidas que importaban, movilizaban y conmovían. ¿Por qué dejaron de importar hoy?

Cuenta la artista que la recolección del archivo fotográfico utilizado en *Tránsito a la memoria* proviene de dos lugares diferentes. Una parte de este se encontraba en los archivos de la Defensoría del Pueblo y pertenecía a los estudiantes desaparecidos de la Universidad de Huancayo. La otra parte pertenece al Comité de Familiares de Detenidos Desaparecidos del Perú (COFADER Perú). Con esta segunda asociación, la artista tuvo mayor contacto con los familiares, a quienes pudo escuchar directamente y tuvo la oportunidad de explicar la acción que quería realizar (Vich, 2015).

Durante la entrevista, Bernedo comenta que COFADER contaba con un afiche de grandes dimensiones realizado con la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, que mostraba las fotos de quienes habían desaparecido. La artista se acercó a la asociación ubicada en San Juan de Lurigancho, donde le prestaron el afiche y otros documentos para que pudiera escanearlos. Durante el proceso, tuvo la oportunidad de conocer a la señora Julia Castillo, dirigente y familiar con la que va a entablar una fuerte relación de amistad. A partir del vínculo, la artista realiza el archivo con los familiares que conforman COFADER. Es importante mencionar

que Bernedo se preocupó por compartir con ellos la finalidad del archivo que estaba realizando, pues no quería que vieran el boleto sin estar enterados del proceso que se había llevado a cabo.

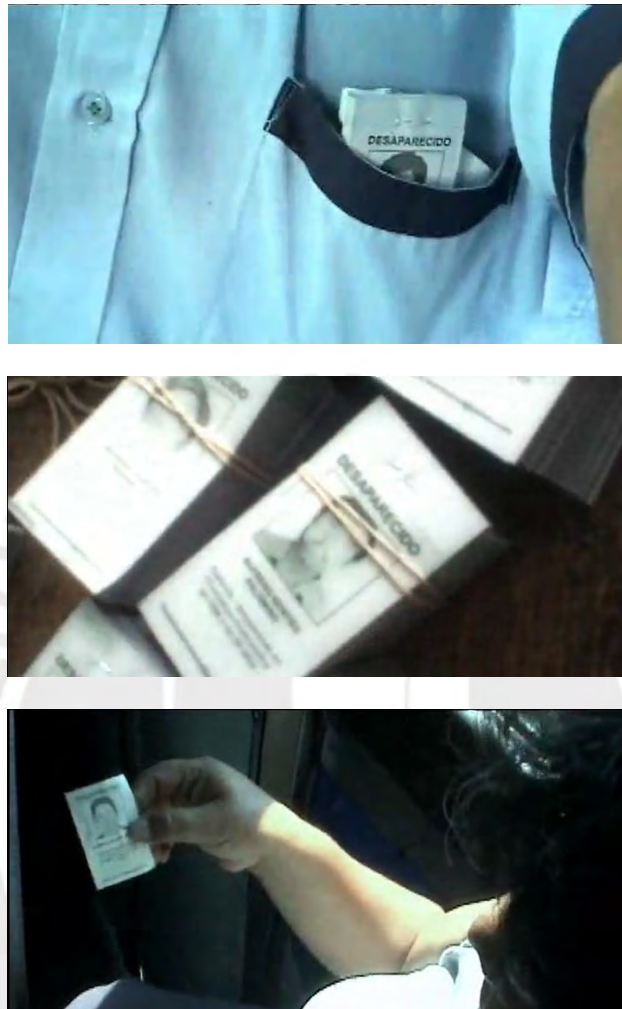


Figura 27. Karen Bernedo (2004). Fotogramas de la obra *Tránsito a la memoria*.

Foto: cortesía de Karen Bernedo.

Quizá sin una clara intención inicial, antes de la circulación de la obra, ya la artista estuvo articulando espacios de diálogo con quienes padecen grandes sufrimientos que persisten hasta la actualidad. Se puede observar que la participación de los familiares de las víctimas puede fomentar los procesos de duelo simbólicos, pues se abre el espacio de diálogo que el Estado cierra. Pero en esos tiempos, Bernedo reconoce que era un contexto en el que se podía dialogar más con distintos actores de la sociedad. Por ello, resulta importante recalcar que *Tránsito a la memoria*, una de sus primeras obras, si bien nace de la necesidad de hablar de la violencia política que le había tocado vivir como ciudadana, se hace posible, en

parte, por un contexto que se encontraba más sensible a lo que estaba pasando. Un contexto que difiere mucho del actual.

Frente a procesos violentos como guerras, conflictos armados, migraciones forzadas o situaciones de exclusión es vital que no despojemos a las víctimas de su identidad. No pensemos en quienes sufren solo como una cifra oficial de muertos, desaparecidos, desplazados o excluidos. Como ciudadanos y ciudadanas basta con conocer una historia para que la memoria le ponga un rostro al sufrimiento: “Conocer estas vivencias e incorporarlas en la propia historia constituye una condición esencial para restituir a las víctimas sus prerrogativas como ciudadanos” (Gamio, 2017, p. 41). No son solo fotos al reverso de un boleto de bus, son espacios simbólicos que dan identidad a cifras oficiales, dotan de rostros a muertos y desaparecidos, en un intento de incorporarlos a la historia de quienes aún viven.

El ejercicio de la memoria es un derecho —sobre todo para quienes fueron víctimas— y es un deber de la comunidad política para la inclusión y el reconocimiento, pues saber lo que sucedió es el primer paso para evitar que la historia se repita (Gamio, 2017). El dar forma y visibilidad a lo que ha ocurrido es indispensable para la no repetición y, en ese sentido, el poder simbólico del arte puede actuar como un mecanismo de memoria. Como lo plantea Boehm: “Lo icónico reposa sobre una diferencia realizada por el ver, y fundamenta la posibilidad de ver lo uno a la luz de lo otro” (2011, p. 90), y solo cobra realidad aquello que se ve, como lo propone Arendt (2009) en el capítulo I. Esto nos remite a la noción de “abducción” en la obra de arte planteada por Gell, quien, aunque evita centrarse en el carácter simbólico del arte, lo concibe como un sistema de acción orientado a transformar la realidad. Su enfoque resalta elementos como la agencia, la intención, la causalidad, los efectos y la capacidad de transformación, aspectos que subrayan “el rol del arte como un mediador activo dentro de los procesos sociales” (2016, p. 36). “Se define al agente como quien ejerce la capacidad de provocar que ocurran cosas a su alrededor” (p. 51). Y esa agencia en el caso de *Tránsito a la memoria* recae sobre las acciones que Bernedo lleva a cabo para su creación y circulación.

La desaparición, al privar del cuerpo y de los rituales funerarios, interrumpe profundamente el equilibrio habitual entre la vida y la muerte, volviéndose una experiencia especialmente dolorosa y compleja (Violi en Tornay et al., 2021). “La figura del desaparecido puede, entonces, ser vista como el lugar donde esta separación permanece suspendida; una suspensión insoportable para quien se

queda, porque deja abierto el espacio de lo “irrepresentado” (Estay en Tornay et al., 2021, p. 43). Uribe Alarcón plantea una interrogante dolorosa “¿qué pasa cuando la posibilidad misma del duelo nos es sustraída, cuando no hay imagen que compense la ausencia porque lo que falta no es quien muere sino su muerte misma?” (2016, p. 4). En este espacio, la imagen simbólica que se construye desde el arte puede servir como conexión entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos (Violi en Tornay et al., 2021).

La desaparición representa un reto para el duelo. En ese sentido, *Tránsito a la memoria* propone, como lo plantea Violi, “el valor de darse vuelta a mirar e imaginar a quienes ya no están” (2021, p. 44). Quizá, como dice Bernedo, es difícil medir el impacto de los dos millones de boletos impresos que circularon por el transporte público. No podemos saber qué sintieron las personas que tuvieron en sus manos la imagen de una persona desaparecida; sin embargo, la artista recibió en un par de ocasiones algunos testimonios sobre ello. Al respecto, me comenta que el profesor Willy Gómez encargó a sus estudiantes de colegio un trabajo sobre la memoria colectiva, enviándolos a subir a los microbuses que transitaban por zonas como Pueblo Libre, porque fue justamente una de las líneas de buses que usó la artista para la circulación de los boletos. En este proceso, los estudiantes recolectaron boletos y escribieron reflexiones, dejando un archivo tangible de su experiencia.

Años después, otra persona mostró a la artista uno de los boletos que llevaba guardado en su billetera, símbolo de la permanencia de estas iniciativas en la memoria personal y colectiva. Sin embargo, hay otros boletos que la artista encontró en el piso. Por mi parte, como docente, *Tránsito a la memoria* ha sido una de las obras que detona en clase ese diálogo sensible sobre la realidad nacional en el país. Quizá esos dos millones de boletos ya no existen, pero queda un registro valioso que ha encontrado sus propios espacios de circulación, más allá del contexto en el que se llevó a cabo. Pasada la acción, la misión se concentra en otras formas de continuar la vida de la obra en diferentes espacios como un detonante para el diálogo y la creación de una memoria colectiva.

De la misma preocupación por mantener a flote la memoria, Museo Itinerante Arte por la Memoria (MIAXM) nace por la necesidad de abrir ese diálogo con la ciudadanía sobre lo ocurrido durante el conflicto armado interno que atravesó el país durante 20 años. Este proyecto colectivo de intervención en el espacio público comenzó a gestarse en 2009 y tiene por finalidad utilizar “el arte como plataforma para la memoria” (Risco et al., 2023, p. 9).

El museo itinerante no contaba con paredes ni local establecido, por ello, podía viajar por distintas partes del Perú y llegar a diversas personas a través de la intervención del espacio público como un lugar de vínculo con el cotidiano de las personas (Risco et al., 2023, p. 23).

Como mencionan los artistas que participaron en esta propuesta, la reacción de los espectadores fue, en ocasiones, radicalmente diferente en cada lugar. En Lima se encontraron con la resistencia y crítica de algunos transeúntes, incluso con algunas agresiones. En otros momentos, sobre todo, fuera de Lima, más bien, contaron con un emotivo reconocimiento de familiares de las víctimas, lo que hizo de la apuesta por este museo un espacio con un importante sentido para quienes sufrieron durante el periodo de violencia. Tanto así que algunas personas llevaron fotos de sus familiares desaparecidos para que puedan colocarse en este lugar destinado a la memoria (Risco et al., 2023). Al respecto Bernedo cuenta:

Cuando hicimos uno de los primeros viajes con el Museo Itinerante, que fue a Huancavelica, vinieron unas señoras a poner las fotos de sus familiares en el altar. Es una historia que también está contada en el libro. Para nosotros fue un momento muy importante; de hecho, significó todo. Todo el esfuerzo que habíamos pasado en Huancavelica —la altura, el soroche, el frío, hacer la exposición de madrugada— valió la pena por ese instante. Fue un indicio de que lo que estábamos haciendo estaba bien, aunque en ese momento no nos habíamos imaginado que pudiera servir también como un acto de reparación simbólica. Cuando esas familiares se acercaron a entregarnos las fotos, a colocarlas en el altar, y nos dijeron que para ellas era suficiente que ese altar itinerara, sentimos el verdadero sentido de nuestro trabajo. Nos contaron que ya no creían en la justicia, pero sí en el valor de que, al itinerar con nosotros, la gente sabría que esa persona existió y que fue importante para ellos (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

La itinerancia del museo convirtió a la calle en un espacio simbólico para el duelo, en un lugar de escucha y de representación de quienes no habían sido reconocidos socialmente. Es así que este museo propuso la participación de múltiples maneras, no solo del ciudadano de a pie, sino también de quienes padecieron terribles violaciones de sus derechos y abrió la posibilidad de discutir sobre nuestro pasado.

La propuesta albergó obras de artistas tradicionales y contemporáneos, colectivos y obras individuales, muchas expuestas antes en otros lugares, pero que, al ser expuestas todas juntas en la calle, se convirtieron en agentes de una compleja red de relaciones simbólicas. Las creaciones culturales, en ese aspecto, juegan un

papel esencial en la invocación de memoria y abren la posibilidad de devolver la condición de sujeto a quienes han sido desprovistos de ella (Ruiz-Rivas en Risco et al., 2023).

Kimono para no olvidar (2003), del artista plástico Jorge Miyagui, integrante del Museo Itinerante, fue una de las obras que acompañó la exhibición en las diferentes regiones a las que viajó el museo. Esta pieza fue creada en 2003, pero fue censurada en dos oportunidades dentro de espacios culturales. Sin embargo, la obra se reinventa constantemente adaptándose al contexto y al tiempo. El espacio público, siempre escenario de disputa, acogió *Kimono para no olvidar* como un poderoso recordatorio de que las calles son lugares de debate ciudadano. Allí, la diversidad de opiniones no solo es posible, sino necesaria, y el diálogo entre quienes transitan estos espacios se convierte en un estímulo para la reflexión colectiva. *Kimono para no olvidar* nos trae a la memoria los crímenes de Barrios Altos y La Cantuta.

En 1991, el Grupo Colina, un escuadrón de la muerte formado por militares, ingresó a una casa en Barrios Altos, donde se realizaba una actividad social. El grupo abrió fuego indiscriminadamente, asesinando a 15 personas (incluidos un niño de 8 años) y dejando 4 heridos.

En 1992, militares pertenecientes al Estado peruano secuestraron y asesinaron a nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, conocida como La Cantuta. Un año después, sus restos quemados fueron entregados a sus familias. En 1994 los responsables fueron encarcelados, pero liberados al año siguiente por la Ley de Amnistía. Un día, nueve personas desaparecieron y tiempo después fueron devueltos a su familia en condiciones de total despojo de su dignidad.

Durante el conflicto armado interno en el Perú, se estima que desaparecieron más de 20 000 personas y otras 7000 fueron ejecutadas extrajudicialmente. Y ante esto es indispensable mencionar que los procesos para alcanzar la verdad y la justicia son agotadores, intensos e incluso traumáticos, lo que genera una variedad de emociones que, si no se manejan adecuadamente, pueden terminar revictimizando a las personas afectadas (Valverde y Cépeda, 2023). Pero ¿para qué sirve recordar? *Kimono para no olvidar* no solo habla de los desaparecidos y ejecutados, sino de los perpetradores de esos crímenes. De un color naranja representativo del partido fujimorista, el kimono retrata, en serigrafía, algunos rostros, como el del expresidente Alberto Fujimori, el exdirector del Servicio de

Inteligencia Nacional del Perú Vladimiro Montesinos; el exjefe del grupo paramilitar Colina Martín Rivas y el exarzobispo de Lima Juan Luis Cipriani, quien mostró una posición enfrentada con el reconocimiento de los derechos humanos (Risco et al., 2023).



Figura 28. Jorge Miyagui (2003). *Kimono para no olvidar*.

Foto: Cortesía de Jorge Miyagui.

La obra de Miyagui incluye símbolos que aluden a los crímenes de La Cantuta y de Barrios Altos. En la parte inferior, sobre el suelo, reposan fotografías de muchas otras víctimas y entre ellas, al centro, se encuentra un espejo (Risco et al., 2023), que invita al espectador a reflejarse y reconocerse junto a quienes fueron asesinados y desaparecidos bajo un régimen de terror. Esas fotografías, sacadas del archivo que Karen Bernedo había escaneado para *Tránsito a la memoria*, fueron acompañadas por ese espejo al ras del piso como un recordatorio de que cualquiera pudo ser víctima de las atrocidades cometidas por el Estado. Quienes yacen ahí eran personas como nosotros, seres humanos cuya vida fue arrebatada. Ortiz Perea, tristemente, señala que nos cuesta ponernos en el lugar del otro, tras varios años de señalar a las víctimas, desde el discurso oficial, político-manipulador y mediático, como culpables (en Risco et al., 2023, p. 134). El espejo interpela a quien se refleja en él, es nuestro rostro al lado de esos otros rostros que nos piden tomar postura. Eso no significa hablar sin miedo, sino hablar a pesar

del miedo (Butler, 2022, p. 15) y darle forma a nuestra propia voz, pues muchas veces tememos hablar de lo vivido.



Figura 29. Jorge Miyagui (2003). *Kimono para no olvidar*.

Foto: Cortesía de Jorge Miyagui.

La obra de Miyagui es una oportunidad para hablarnos a nosotros mismos, un espacio no sin tensiones, pero que invita a mirarnos en relación con otros. Es un ejemplo de la “imaginación narrativa” que plantea Nussbaum (2010), mencionada en el capítulo I, que nos invita a desarrollar la capacidad de pensar cómo sería estar en el lugar de esa otra persona. *Kimono para no olvidar* es una obra que resiste a la memoria construida desde el discurso oficial. Es una obra que nos pide no olvidar al prójimo apelando al lado sentimental de los seres humanos para ser capaces de ver en los otros a otros humanos que también sufren (Rorty, 1993). El artista declara que su acercamiento al movimiento de los derechos humanos fue una apuesta, una intención, una lucha por un mundo más justo, más solidario. Como ciudadano, ha formado parte, a lo largo de su vida, de diversos colectivos activistas y agrupaciones políticas. Por lo que parte de sus obras se han desarrollado producto de los vínculos de cariño que ha tenido con los familiares de personas desaparecidas o asesinadas durante el periodo de violencia política.

Durante la entrevista, Miyagui comenta que, estando en la universidad, le tocó vivir los años de la dictadura, al igual que Bernedo. En ese tiempo fue parte del colectivo Agueitones, formado por María Burela, hacia el año 1998. Para el artista, los límites entre el arte, la vida y la política se fueron desdibujando. Al respecto Miyagui declara:

aunque en una época muy colegial pensaba que el arte era una cosa y la política otra, con el paso de los años esos límites se volvieron muy difusos y todo terminó siendo una misma apuesta de vida. Me gusta mucho ese concepto de "apuesta vital", porque se refiere a esas cosas que, por alguna razón, te movieron desde dentro y te llevaron a apostar por determinados caminos en tu vida, a tomar ciertas decisiones y no otras. Todo fue parte de ese aluvión, de ese río que te arrastra... Creo que escogí una apuesta de vida, y eso me llevó a generar vínculos y articulaciones. Mi condición de ciudadano me movilizó a usar el arte como una herramienta (entrevista realizada en el marco de la investigación el 11 de noviembre de 2024).

Es justamente por esa posibilidad de usar el arte como un instrumento de memoria que se pueden abordar los Principios sobre Políticas Públicas de Memoria en las Américas (CIDH, 2019b). En estos la CIDH concibe la memoria como las maneras en que individuos y comunidades otorgan significado al pasado y lo conectan con el presente al evocar hechos relacionados con graves violaciones a los derechos humanos. También incluye las acciones emprendidas por las víctimas y la sociedad civil en defensa y promoción de los derechos humanos y los valores democráticos en dichos contextos. En su principio XI, declara que los Estados tienen la responsabilidad de promover la identificación y señalización de los sitios de memoria en la forma más amplia posible, reconociendo el valor pedagógico inherente a estos procesos (2019b).

Señalar lugares transforma el espacio público en un ámbito de resistencia cultural y social y permite visibilizar graves violaciones a los derechos humanos fomentando una conciencia histórica para evitar la repetición de errores del pasado. Señalar un espacio de memoria es abrir una puerta al reconocimiento de las víctimas. Estos lugares adquieren la agencia de rendir homenaje y educar a las siguientes generaciones. Como apunta Boehm: "toda imagen señala lo ausente estilizándolo, y ninguna produce la presencia sin las inevitables sombras de la ausencia" (2011, p. 91).

Para Gell, tanto los objetos como las personas son agentes en potencia, según la red causal de relaciones sociales. La agencia no reside exclusivamente en los

humanos, sino que es atribuida a los objetos cuando estos participan activamente en la producción de efectos sociales, emocionales o conductuales en otros. De modo que la agencia es relacional y depende del contexto de la red causal en la que se inscriben las interacciones. Para el autor, las obras de arte pueden tener agencia social cuando actúan como mediadores que generan respuestas emocionales, simbólicas o políticas (2016). En el caso de los sitios de memoria señalizados, adquieren un rol activo en la generación de memoria y empatía. La señalización de estos espacios de memoria que en principio actúan como agente, transfieren esa agencia al transeúnte frente a un hecho histórico. En otras palabras, la señalización es agente y transmisor de agencia al sujeto paciente, como lo puede ser el ciudadano que ahora sabe lo que ocurrió en el camino que recorre cada día. La agencia de esa señal puede interpelar al transeúnte con la finalidad de generar preguntas sobre el pasado y su conexión con el presente y, con ello, pasar de ser un sujeto paciente a un sujeto agente dentro del relato.

Como muchas veces señalar los lugares de memoria no ha sido una prioridad del Estado, el proyecto *Lugar de Memorias* (2014), a cargo de los artistas del MIAXM, tomó la iniciativa. Este proyecto consistió en la señalización de espacios en los que se cometieron algunos de los crímenes durante el periodo del conflicto armado interno. Se elaboraron distintos diseños para representar diversos eventos, como un atentado con coche bomba, un secuestro, una ejecución extrajudicial, entre otros (Risco et al., 2023). La estrategia visual utilizada a partir de los códigos propios del sistema de tránsito permitió abrir una nueva forma de operar la memoria en estos espacios (Vich, 2021). En este caso no se trata de espacios conmemorativos, sino de la toma del espacio público como territorio de resistencia simbólica que recupera el testimonio de la calle para activar procesos de memoria. La marca o señal se convierte en un artefacto con agencia social (Gell, 2016) que documenta el pasado.

Señalar lugares de memoria es una forma de hacer visible lo invisible o, como lo propone Boehm: “El poder que puede residir en las imágenes radica manifiestamente en su capacidad para hacer accesible lo que está muerto o ausente... El poder de la imagen quiere decir: dejar ver, abrir los ojos o, dicho brevemente, mostrar” (2011, p. 92).



Figura 30. MIAXM (2014). *Lugar de Memorias*. Intervención 06. Desaparición forzada de Kenneth Anzualdo y Martín Roca. Universidad del Callao.

Foto: <https://aquiseviolarderechoshumanos.blogspot.com/2014/09/intervencion-06-desaparicion-forzada-de.html>



Figura 31. MIAXM (2014). *Lugar de Memorias*. Intervención 10. Exlocal del Seminario Cambio en la avenida Petit Thouars: sobre bomba contra periodista Melissa Alfaro Méndez

Foto: <https://aquireviolarderechoshumanos.blogspot.com/2014/09/intervencion-06-desaparicion-forzada-de.html>

La señal diseñada incluye un enlace a una página web que permite profundizar en el crimen que se conmemora, ofreciendo información detallada sobre el caso, las víctimas, las sentencias de la CIDH, entre otros datos clave:

<https://aquiseviolarenderechoshumanos.blogspot.com/>. Inicialmente, la intervención consistía en serigrafías directas sobre superficies, pero con el tiempo evolucionó hacia diseños impresos en papel engomado para una aplicación más sencilla. Ahora bien, el verdadero impacto se logró al incorporar a los familiares de las víctimas en el proceso de intervención. Esta colaboración transformó la acción en un acto simbólico más significativo, fortaleciendo el vínculo entre memoria, justicia y comunidad (Risco et al., 2023).

Al respecto, Miyagui recuerda:

Nos dimos cuenta de que al principio casi nadie ingresaba al blog; veían la señalética, pero no conectaban con el contenido. Entonces entendimos que era más significativo realizar las intervenciones junto con los familiares de las víctimas. Por ejemplo, en Huaycán, en el caso de Pascuala Rosado —una dirigente asesinada por Sendero Luminoso—, realizamos la intervención con su familia. Lo mismo hicimos en Lince, en el caso de Melisa Alfaro, quien murió tras recibir un sobrebomba en su lugar de trabajo. Trabajar con los familiares daba más fuerza a la intervención, reforzaba los vínculos existentes y dotaba de mayor valor simbólico y político a la acción, que casi se volvía una intervención performática en el espacio público (entrevista realizada en el marco de la investigación el 11 de noviembre de 2024).

Lo que surgió como un proyecto de señalización de lugares en los que sucedieron crímenes violentos se convirtió en un espacio para el duelo. En este giro simbólico que comenta Miyagui, los familiares de las víctimas se convirtieron en agentes que reconfiguraron el espacio público: “No solo se trataba de activar el recuerdo, sino, sobre todo de mostrar una imagen muy sensible de la violencia a fin de interrumpir el tránsito en la ciudad y revelar su dimensión histórica” (Vich, 2021, p. 133), aunque sea solo por breves momentos. En ese importante giro que dio el proyecto *Lugares de Memoria*, Miyagui enfatiza la importancia de articular esfuerzos:

En los colectivos de activismo o militancia, lo que uno hace es vincularse con organizaciones y llegar a acuerdos. Un ejemplo claro es el trabajo con el Museo Itinerante de Arte por la Memoria. Nuestra labor se potenció precisamente porque coordinamos acciones junto a organizaciones de víctimas y con el Movimiento de Derechos Humanos. Presentamos intervenciones en eventos organizados por estas agrupaciones, siempre en coordinación, en diálogo, en articulación (realizada en el marco de la investigación el 11 de noviembre de 2024).

Es cierto que ninguna de las obras presentadas va a cambiar el curso de la historia por sí mismas, pero “solo la repetición incansable y paciente del acto mismo del

recuerdo que las obras llevan a cabo puede dar vida, aunque sea de manera efímera, a una memoria que paciente y tercamente se resiste a desaparecer” (Uribe Alarcón, 2016, p. 5). Los artistas mencionados abren un abanico de posibilidades creativas que ayudan a reconstruir otra memoria, y no hace falta un espectador ducho para poder llegar a sus corazones, ni un gran cubo blanco como un museo o una galería de acceso limitado. A plena luz del día y haciendo uso del espacio público, entre boletos de bus, señales de tránsito y objetos simbólicos como un kimono y un espejo, podemos comprender que las decisiones que toman estos artistas no solo tienen que ver con aspectos estéticos, sino con un profundo sentido de representar la magnitud de la realidad que vivimos, todo aquello acompañado de un proceso exhaustivo de investigación, levantamiento de información, búsqueda de personas, entrevistas, entre otras formas de documentación. Pero, sobre todo, guiados por la sensibilidad que los conecta con el entorno y las relaciones y procesos de duelo que se tejen con los familiares de las víctimas. En referencia a esas relaciones Bernedo menciona:

Creo que esos son otros tipos de procesos que no siempre se ven cuando uno observa simplemente la pieza final. Son momentos muy valiosos para quienes los producimos, para quienes acompañamos y para quienes estamos comprometidos con los derechos humanos. Defender esos derechos significa también defender los derechos de todos, y las personas que participaron en estos procesos son aquellas que han luchado para que todos podamos tener justicia (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

Miyagui agrega durante la entrevista:

si pensamos el arte más allá del producto y miramos los procesos que puede generar —como en el arte comunitario o el arte activista— vemos que también crea vínculos de cariño. Y esos vínculos, esas vivencias, uno se las lleva para toda la vida. Yo tengo recuerdos muy entrañables de pintar murales, de compartir con la gente, de las conversaciones después, de esos momentos que uno guarda en el corazón. También recuerdo intervenciones que hicimos con el museo, palabras de cariño de familiares, gestos que se quedan grabados para siempre. Por eso, creo que el arte tiene un poder transformador: porque disputa lo ideológico, porque puede articular luchas, porque genera vínculos afectivos y ayuda a fortalecer el entramado social articulación (entrevista realizada en el marco de la investigación el 11 de noviembre de 2024).

Estas obras proponen reflexionar más allá de la propia experiencia de vida para crear una conexión más compasiva con los demás (Kester, como se citó en Bishop, 2016). Recopilan vidas truncadas pues

el proceso de memoria supone discernimiento práctico y selección: delibera en torno a aquello que merece la pena ser recordado —porque contribuye con la acción de la justicia y con el fortalecimiento de los vínculos y las instituciones que vertebran la vida en común— y aquello que puede ser olvidado (Gamio, 2017, p. 41).

Siguiendo la perspectiva de Arendt, se sostiene que, en la medida en que lo existente se concibe como representación, el mundo se define por aquello que se representa, y solo aquello que se convierte en objeto de representación llega a tener existencia (2009). En este sentido, se hace crucial comprender la cultura y el arte como "herramientas cotidianas para la construcción de formas menos individualistas, rígidas, insolidarias y hostiles de habitar el mundo" (Beirak, 2022, p. 30). De esta manera, la representación a través de la práctica artística no solo puede definir lo existente, sino que también se convierte en un medio para transformar y reimaginar las formas en que experimentamos nuestro entorno. En palabras de Bernedo "se trata de humanizar esas historias, de mirar el lado más humano de todo lo que había ocurrido" (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

Mediante la generación de nuevos significados, estas obras se convierten en símbolos y metáforas para reexaminar la realidad social. Estas manifestaciones culturales desempeñan un papel clave en la creación de nuevos sentidos de comunidad (Vich, 2015). Luego Vich amplía esta idea en la entrevista:

El arte aparece como un espacio donde hay un discurso nuevo, que va más allá de las ideas y los intereses. Un discurso autocrítico que no tiene miedo de mostrar el horror, que no oculta, que asume con coraje la verdad del trauma. En ese sentido, el arte se convierte en un lugar de resistencia, un lugar diferenciado y fundamental para que la sociedad se confronte con su propia verdad, con esa verdad que ha sido negada. El arte se diferencia del discurso político, de los medios de comunicación y del sentido común. No es un transmisor de ideas o intereses como el discurso político, ni de estereotipos como el periodismo, ni de hegemonías asentadas en el sentido común. El arte siempre propone representaciones distintas de la realidad, interrumpe la inercia y la reproducción de lo mismo (entrevista realizada en el marco de la investigación el 12 de noviembre de 2024).

La irrupción de esa inercia se puede dar sobre todo al situarse en espacios públicos. Estas obras trascienden su ubicación física para ingresar en un circuito de interpretación social más amplio. Las instalaciones artísticas referidas en este capítulo dan cuenta de la profunda preocupación de ciudadanos que desde diferentes medios han aportado una mirada sensible en favor del reconocimiento de las terribles violaciones a los derechos humanos ocurridas en nuestro país.

Queda como tarea pendiente entender que la construcción de la memoria colectiva es urgente, las víctimas del conflicto armado interno en el Perú exigen justicia y reparación. Quizá la dignidad solo les podría ser devuelta cuando, como sociedad, podamos ser capaces de nombrar lo que les pasó. Al respecto Bernedo manifiesta:

Yo no digo que algún día nos vayamos a poner de acuerdo en un relato único, en una historia única o en una versión única de lo que pasó durante el conflicto armado interno, pero, por el momento, ni siquiera existe la voluntad de escuchar (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

¿Estamos listos para emprender esa labor? La clase política de nuestro país es hábil para construir narrativas del olvido y facilitar la exclusión de los derechos humanos de la agenda nacional. Al respecto, Vich hace una crítica importante a la sociedad peruana, en la misma línea que plantea Bernedo líneas más arriba:

el gran problema de la sociedad peruana, y en particular de la construcción de la memoria, es que no quiere escuchar a las víctimas. Cuando se habla sobre la época de la violencia política, los que hablan son los políticos, los periodistas, los intelectuales, pero nunca escuchamos las voces de las personas torturadas, de los padres de quienes desaparecieron, de las mujeres violadas por soldados o de los soldados que quedaron lisiados en su enfrentamiento con los grupos terroristas. Pocas veces aparece en la esfera pública el discurso de quienes estuvieron directamente involucrados. En su lugar, escuchamos discursos que se apropian de sus voces o que narran los hechos desde los estereotipos de esa época. En el arte peruano, los artistas sí han tenido la voluntad, la opción, de trabajar directamente con los involucrados, de entrevistar a las personas, de escuchar el testimonio directo. La mayoría de las creaciones artísticas sobre la violencia surgen precisamente de haber escuchado las voces de aquellos que la sociedad no quiere escuchar (entrevista realizada en el marco de la investigación el 12 de noviembre de 2024).

En un contexto de vulneraciones de los derechos humanos como el caso peruano, es vital comprender que las leyes por sí mismas no son suficientes, incluso no son suficientes los mecanismos de implementación. Tampoco es suficiente la declaración de los derechos humanos ni todos los tratados a los que el país se mantiene por el momento adscrito. Se requiere una mayor sensibilización de la población en la materia. Sin una debida comprensión de los derechos humanos, es difícil defender los propios derechos y los de otros. Como decía Rorty, son muchos los humanos que no tienen conciencia de estar violando los derechos de otros porque no los ven como humanos (1993). Y para lograr que nos veamos

como dignos de los mismos derechos se requiere de un proceso de sensibilización que quizá desde los procesos artísticos pueda fomentarse, pues “las imágenes del arte nos invitan a repensar las condiciones en las que habitamos el mundo y activan la imaginación para pensar otros mundos posibles” (Vich, 2021, p 84). Y justamente esas imágenes creadas desde el arte pueden generar el espacio para escucharnos los unos a los otros.



CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES Y DESAFÍOS

La presente investigación ha buscado aportar a la necesidad de integrar la promoción de los derechos humanos en la vida cotidiana y en la conciencia ciudadana, trascendiendo los marcos jurídicos y políticos formales. Como se ha visto, esta labor no debe limitarse a la difusión de información o al manejo de la misma desde algunas esferas específicas del conocimiento, sino que también requiere crear experiencias que fortalezcan la sensibilidad y el compromiso colectivo. Es desde ahí que se pueden utilizar las experiencias que la práctica artística crea desde sus especificidades.

El análisis desarrollado ha examinado, también, cómo distintas intervenciones artísticas en espacios públicos tienen el potencial de promover una manera diferente de aproximarse a la comprensión de los derechos humanos apelando a la sensibilidad de los mismos. El arte, en este caso, pone el foco en mantener viva la memoria de las víctimas de violaciones a los derechos humanos, permitiendo una representación sensible del sufrimiento que conecta emocionalmente con el espectador y fomenta la empatía. Su capacidad para convertir experiencias dolorosas en lenguajes simbólicos convierte al arte en un canal de expresión colectiva y en una herramienta educativa para la construcción de una cultura de derechos humanos. A lo largo de esta investigación, se han abordado obras artísticas, especialmente en el espacio público, que se configuran como formas de resistencia que cuestionan las narrativas oficiales, abren espacios de diálogo y disputa, y reivindican la dignidad de quienes han sido históricamente silenciados.

Sin embargo, en el contexto peruano, los retos surgen constantemente. En este sentido, de la conversación con el funcionario público del sector cultural se identificaron varios desafíos. Estos plantean múltiples interrogantes que pueden abordarse a partir de las reflexiones finales de quienes participaron en las entrevistas, así como de las que se han ido tejiendo a lo largo de toda la investigación.

El primer desafío surge de las limitaciones actuales del uso del espacio público. Este espacio, para el especialista, se ha visto reducido en los últimos tiempos y se ha limitado su posibilidad de promover un ejercicio efectivo y autónomo de los derechos humanos (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024). Al respecto, Vich nos recuerda que el espacio público siempre puede transformarse. Para él, es un espacio de disputa, un lugar en el

que se pueden introducir imágenes y objetos que neutralicen la uniformidad de la mercancía y el poder del capital, y que, al mismo tiempo, produzcan vínculos diferentes entre los ciudadanos, más allá de la competencia.

Miyagui agrega que la apuesta por el espacio público es resultado de la búsqueda de tener más incidencia en lo social, una incidencia mayor a la que te da solo exponer en espacios institucionales o tradicionales. Y Bernedo reflexiona sobre el espacio público como “un espacio que te enseña, te confronta con la realidad” (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024). Para la artista y gestora cultural, “cuando sales a la calle y te enfrentas a otras personas, te encuentras en esa arena diversa que somos: distintas experiencias, ideologías, generaciones. Y ahí radica la riqueza y también la dureza del espacio público; ambas cosas conviven ahí” (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024). El espacio público seguirá siendo un gran protagonista, un escenario fundamental para colocar temas que, en otros lugares, no tendrían el mismo impacto político ni se convertirían en hechos políticos. La artista lo entiende como un espacio valioso en el que siempre hay cosas nuevas que aprender, en el que te das cuenta de que la realidad es otra. Donde la obra no tiene una única identidad, pues su sentido cambia según el contexto con el que dialogue y el momento en que se presente. (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

Por lo tanto, a pesar de las limitaciones en las condiciones de uso que el Estado impone, no desistamos de la idea de que el espacio público aún continúa siendo un escenario fundamental para el encuentro y el diálogo social, donde la ciudadanía puede reflexionar sobre las problemáticas que afectan su entorno y ejercer sus derechos de manera autónoma. En este escenario, las intervenciones artísticas emergen como herramientas poderosas para visibilizar las injusticias, activar la reflexión y generar empatía.

En el espacio público, el arte desempeña un papel crucial al visibilizar problemáticas sociales como la violencia, la discriminación y la exclusión. Este tipo de intervenciones pueden impulsar a los ciudadanos a asumir una postura más activa. Más aún en la actualidad, que el espacio público se convierte en un lugar de mucha inseguridad ciudadana, no desistamos de entenderlo como el lugar donde podemos encontrarnos todos. Es en ese espacio que el arte contribuye a construir una identidad compartida, una memoria colectiva y a promover una cultura de paz y tolerancia, sentando las bases para una sociedad más justa e inclusiva. Quizá como artistas tendremos que pensar en nuevas

formas de intervención que desde las acciones cotidianas pasen aparentemente inadvertidas a los ojos de esas autoridades ávidas de restricción de la ciudadanía.

Un segundo desafío identificado en la entrevista con el funcionario público del sector cultural es la precarización de la ciudadanía en nuestro país. Desde su perspectiva, las condiciones para ejercerla dependen en gran medida del Estado, pero estas parecen estar estructuradas de manera que dificultan un ejercicio pleno de los derechos (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024). Esto se refleja, por ejemplo, en la situación de muchos ciudadanos, incluso aquellos con educación superior o posgrado, que dedican gran parte de su vida al trabajo, limitando su capacidad para pensarse a sí mismos como individuos activos dentro de la sociedad. Esta realidad, según el funcionario, resulta injusta, ya que implica vivir únicamente para trabajar, sin el espacio necesario para reflexionar sobre el propio rol ciudadano en relación con otros (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

Además, señala que esta precarización se agrava en un contexto donde el espacio público se encuentra cercado y domesticado por las lógicas del sistema neoliberal que restringen aún más las oportunidades para la participación cívica. Sin embargo, enfatiza que, a pesar de estas limitaciones, la ciudadanía no es ajena a un análisis crítico de su realidad cotidiana (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024). Preguntarse hasta qué punto se es libre para actuar, expresarse o movilizarse es fundamental para avanzar hacia un ejercicio pleno de los derechos humanos.

De este desafío se desprende que lo que falta es un escenario para la participación activa de la ciudadanía. Faltan espacios de diálogo, puntos de encuentro o desencuentro. Y justamente, las limitaciones generadas por la restricción del uso del espacio público han debilitado el ejercicio ciudadano en nuestra frágil democracia. ¿Cómo afrontar este desafío? Si bien no se ha abordado el ejercicio ciudadano como tal en la investigación, se puede responder desde una serie de reflexiones que se desprenden del texto y de las opiniones de los entrevistados incluyendo sobre todo las reflexiones del mismo funcionario.

Ante la crítica sobre la precarización del ejercicio ciudadano, el funcionario público manifiesta la necesidad social del ejercicio militante, la decisión racional y consciente de pensarse uno como actor político. Para él, es vital tomar decisiones políticas, de lo contrario, alguien más las tomará por uno. En este contexto, sostiene que

especialmente para quienes han tenido acceso a la reflexión sobre estos temas (derechos humanos), existe una responsabilidad de reconocerse como actores políticos capaces de contribuir a que este pensamiento se movilice. No se trata necesariamente de que todos se conviertan en defensores de derechos humanos, pero sí de que, al involucrarse en el debate, se genera un movimiento que transforma la realidad. Ahora bien, siempre que uno se compromete con una causa, surgirán críticas, insultos y voces que intentarán desanimar. Esto es algo que se ve cada vez más en nuestro contexto. La palabra "crítica" se ha vuelto incómoda, casi prohibida, porque puede ser dolorosa, porque puede hacerte sentir incómodo, y por eso muchos prefieren evitarla. Ese rechazo a la crítica es precisamente una manifestación de la lógica neoliberal, que busca limitar nuestra capacidad de pensar y cuestionar. Creer que ser atacado o "terruqueado" es una señal para detenerse es, en realidad, un acto de concesión a quienes prefieren que no tengamos derechos humanos (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

El debate puede encenderse a partir de la participación cultural. Esta participación es esencial para el ejercicio crítico de la ciudadanía. No se trata de una participación de eventos culturales cuya finalidad es únicamente de entretenimiento, sino de espacios creados desde las posibilidades simbólicas del arte para reflexionar sobre la realidad social en diálogo con otras personas. Los artistas entrevistados han narrado sus experiencias difíciles y gratificantes con el MIAXM y las reacciones de los diversos públicos en diferentes lugares. No fue una tarea sencilla, fue más bien agotadora, pero valió la pena. De igual manera, todas las obras presentadas en la investigación han abierto debates en la ciudadanía, han activado circuitos para la discusión de distintas problemáticas alrededor del mundo. En ese sentido, dar continuidad a la articulación entre organizaciones de derechos humanos y artistas sigue siendo una de las tantas maneras de luchar contra la precarización de nuestro ejercicio ciudadano. Aunque ello también propone otros desafíos en nuestra pequeña esfera social y cultural.

Para Vich

lo que falta es la capacidad de gestión para hacer circular esos símbolos más allá de los espacios propiamente artísticos. Es decir, para sacar el pie de la escena artística y conectarse con la sociedad civil, los colegios, las universidades, el espacio público y los medios de comunicación (entrevista realizada en el marco de la investigación el 12 de noviembre de 2024).

Si bien es cierto que la obra está hecha por el artista, “también depende del trabajo del curador, de los periodistas, de los profesores y de los académicos” (entrevista realizada en el marco de la investigación el 12 de noviembre de 2024).

Por su parte, Jorge Miyagi declara que el arte no solo le habla a la cabeza, sino al corazón —como lo plantea Rorty en otras palabras en capítulos anteriores—: el arte apela al lado sentimental de los seres humanos, con la finalidad de conectar con el dolor de otros. Miyagui, como artista, propone pensar el arte como una producción de sentidos y también de espacios de disputa. Propone también entenderlo no solo como producto, sino como distribución y consumo. Para él, un sistema artístico no solo está conformado por la obra, sino por cómo esta llega a la gente. Y, desde sus experiencias, declara que no hace arte político sino arte pensando políticamente:

Básicamente, la idea es que no tiene sentido hablar de ‘arte político’ porque, en realidad, todo arte es político. Incluso pintar flores o bodegones es un posicionamiento frente a las relaciones de dominación y subordinación que existen en el mundo. Para mí, lo contrario de pensar políticamente el arte es ignorar ese impacto (entrevista realizada en el marco de la investigación el 11 de noviembre de 2024).

Entonces, al pensar políticamente el arte, se evalúa cómo la acción artística impacta en el mundo y en esas relaciones de poder que el artista manifiesta.

Luchar contra la precarización de la ciudadanía exige estrategias para pensarnos políticamente como sujetos, y ahí es donde el arte tiene ese potencial que Miyagui identifica. Pero este potencial, para ser reconocido, exige que quienes formamos parte del sector cultural y educativo en este país nos involucremos. El arte, al operar en lo sensible, permite conectar con las emociones y abrir caminos hacia nuevas formas de relación social, alentando una participación más activa y crítica de la ciudadanía.

El tercer desafío que se identifica de lo conversado con el funcionario del sector cultural gira en torno al caso peruano. Luego de la presentación del Informe Final de la CVR, si bien se incrementó la producción artística vinculada a la memoria, su impacto social, para el especialista, ha sido limitado y no ha logrado posicionarse a lo largo del tiempo. Sobre ello resalta que se establece un vínculo muy fuerte entre un grupo de artistas y las víctimas o familiares de las víctimas, que han generado formas de reparación simbólica. No obstante, conforme se fortalece el vínculo entre los artistas y los familiares, al alejarse el aparato institucional, no se logran trasladar las dinámicas que el arte provee a un enfoque

que permita pensar la sociedad después de la reparación (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

A diferencia de otros países latinoamericanos en donde las artes han acompañado procesos no solo de reparación sino de repensar la sociedad, en el Perú no se ha logrado aún una articulación a ese nivel con el Estado y el sector privado. No obstante, es innegable que estas intervenciones siguen siendo testimonios poderosos de lo irreparable. Aún continúan siendo uno de los pocos espacios que impulsan la reflexión sobre historias que no siempre encuentran eco en los medios ni en las políticas oficiales. En este sentido, estas prácticas artísticas no solo han documentado o denunciado, sino que también pueden proponer nuevas formas de relación con el pasado. Por ello, trabajar en la circulación en distintos espacios puede activar procesos de justicia simbólica y generar una conciencia social necesaria para avanzar hacia una sociedad más justa, democrática y capaz de aprender de su historia. Así, el arte se posiciona como un actor clave en la construcción de un futuro sustentado en el respeto, la memoria y los derechos humanos. Y ahí radica la importancia de su ejercicio como un derecho cultural que fomenta a su vez el ejercicio de otros derechos dentro de una democracia.

Finalmente, el cuarto desafío, y el principal a efectos de esta investigación, que aborda el especialista del sector cultural, se centra en el uso del arte como herramienta para la promoción de los derechos humanos. Según su perspectiva,

aunque el arte posee estrategias valiosas para la promoción, difusión y ejercicio de los derechos humanos, no se reconoce plenamente su potencial en este ámbito dentro del sector de las artes visuales en Lima. Del mismo modo, el enfoque más institucional del ejercicio de los derechos humanos parece no considerarlo como una herramienta fundamental, limitándose a valorar su uso principalmente como propaganda (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

Esta es una de las principales barreras, y es la barrera que sembró la necesidad de abordar esta investigación, pues es importante entender el arte como parte de las actividades cotidianas de la vida y, de hecho, el no considerarlo en el campo institucional es quizá uno de los tantos aspectos que ha contribuido a que se generen los retos antes descritos. Un Estado que aísla las artes como una forma de comprensión desde lo sensible no es una verdadera democracia, pues si se excluyen las formas de expresión de la vida de los ciudadanos y ciudadanas se condena a la sociedad a que sus miembros no sean capaces de reconocerse los unos a los otros y de construir su propia historia. La capacidad interpretativa del

arte construye memoria. La imaginación narrativa a la que alude Nussbaum (2010) es fundamental al entender las artes y las humanidades como elementos para educar seres humanos capaces de pensar por sí mismos, conmoverse por el sufrimiento ajeno a través del cultivo de la empatía y del fomento de una participación política más activa.

Beirak apela, por su parte, a dejar de concebir el arte como una forma de aliviar el agotamiento y el desgaste de la vida cotidiana mediante productos culturales que solo nos reconfortan. Para la autora es indispensable que el arte y la cultura nos brinden, sobre todo, posibilidades de transformación vital, proponiendo nuevas formas de vínculo y fortalecimiento personal a través de la experiencia estética y creativa. De ahí que defiende que el arte y la cultura posean la facultad de romper con lo establecido, desafiar las inercias de cada tiempo, explorar otras posibilidades y ensanchar los márgenes de lo posible, con la finalidad de no limitar nuestra capacidad de renovarnos y de crecer, para no quedar atrapados en un destino repetitivo e inalterable (2022).

Entonces, surge una pregunta que a menudo me he hecho con cierta ingenuidad o que algunas personas me han hecho con bastante sarcasmo: ¿es que el arte puede acaso cambiar el mundo? La respuesta es no, paciente lector. Al respecto Karen Bernedo sostiene que:

El arte no cambia el mundo, pero de pronto sí puede generar que alguien quiera cambiarlo. Por eso siempre he pensado que el arte solo no logra nada. Necesita estar en diálogo con políticas públicas, con movimientos sociales que lo respalden. Sin familiares, sin el movimiento de derechos humanos, sin ONGs empujando leyes de búsqueda o de reparaciones, o acompañando juicios, el arte por sí solo difícilmente tendría impacto real. Tiene que haber todo un ecosistema empujando cambios (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

Sobre esa red indispensable de relaciones, Miyagi sostiene que “el arte sí tiene un potencial transformador. Pero, hacer arte no basta. Es bien difícil pensar que solo haciendo arte vas a cambiar todas las relaciones de poder. Para eso, necesitas una articulación en distintos niveles” (entrevista realizada en el marco de la investigación el 11 de noviembre de 2024). Bernedo agrega:

Creo que el arte puede generar conciencia, abrir temas que antes no estaban presentes en una persona. Son relaciones micro: ver una obra de teatro, una película, una exposición que te conmueva y te lleve a querer investigar más. Eso también sucede. Algo que en la CVR puede estar escrito hace 20 años, pero que al

verlo en una obra artística te mueve por dentro. Ese impacto es siempre para construir a futuro (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

Para el funcionario público está claro que el arte y las intervenciones artísticas que se han propuesto en el espacio público son importantes

pero hay muchos más planos de la sociedad que tienen que moverse y contribuir a que eso funcione de una forma específica. Aunque creo que el ejercicio de las artes, si bien es muy poderoso, por sí solo no tiene la capacidad de hacerlo todo. Es necesario pensar esos otros espacios, ese otro ejercicio político para vivir. La necesidad de pensar políticamente para vivir es algo que, en mi opinión, está ausente en este contexto (entrevista realizada en el marco de la investigación el 14 de noviembre de 2024).

Al respecto Vich enfatiza, durante la entrevista, en que los objetos artísticos son objetos que construyen su impacto en el largo tiempo. Y lo construyen gracias a que empiezan a circular, ya sea por el trabajo de los mismos artistas, de los críticos y sobre todo de los profesores. Para el autor, el impacto de las intervenciones artísticas en el caso de la época del conflicto armado en nuestro país está siempre por construir. Y,

en la medida en que esas imágenes sean apropiadas por los profesores de universidades y colegios, que sean puestas en clase para discutir con los alumnos, para interpretarlas colectivamente, si estas imágenes pueden reproducirse una y otra vez en distintos tipos de formatos y espacios, entonces ahí se va construyendo el impacto (entrevista realizada en el marco de la investigación el 12 de noviembre de 2024).

Ahí radica la dificultad de la medición del impacto del arte, como cuestiona Vich,

no se puede medir con una encuesta momentánea, pasa por otro tipo de tiempos, por otro tipo de dinámicas. Es así que entonces el artista, el curador debe comprender que una vez que la obra se expone, no acaba. Sino que el proyecto es cómo reproducirla, en otro lugar, en distintos circuitos, como mantenerla en visibilidad e integrarla impacto (entrevista realizada en el marco de la investigación el 12 de noviembre de 2024).

Definitivamente el arte no va a cambiar al mundo, como declaran los entrevistados. Pero como ellos mismos afirman, puede que el arte no cambie el mundo, pero puede ser una pieza dentro de toda una maquinaria que opera en la búsqueda de un mundo más justo. De ahí que quede respondida la pregunta que ha guiado la investigación: las prácticas artísticas sí pueden ser parte de ese

conjunto de herramientas que pueden fomentar la empatía y contribuir a una comprensión de los derechos humanos.

La incorporación de perspectivas interdisciplinarias para la comprensión de los derechos humanos no solo es beneficiosa sino necesaria, pues enriquece la educación en torno a los mismos. Estos vínculos pueden ser formas de fortalecer la democracia, como señala Martha Nussbaum (2010), además de promover el compromiso ciudadano con la dignidad humana. En este contexto, resulta especialmente relevante articular el arte con el campo de los derechos humanos. Esto es crucial para evitar que la especialización jurídica, como señala Rodríguez-Garavito (2014), continúe siendo un obstáculo que excluye a los artistas y profesionales de otras disciplinas y campos, limitando su participación y contribución en la defensa de estos derechos. Por tanto, es necesario crear un entorno donde el arte, en interacción con otros ámbitos de acción, promueva la convivencia y fortalezca una cultura de respeto y ejercicio pleno de los derechos humanos.

Como ya se ha repetido en los capítulos anteriores, es claro que ninguna obra de arte traerá de vuelta a quienes ya no están, pero sí puede tener la capacidad de restablecer su dignidad (Todorov, 2000), transformando la percepción colectiva y generando cambios en nuestra conciencia social. Todas estas obras han dado cuenta de una producción sensible que abraza los procesos artísticos no de manera personal o desde una visión individual. Los procesos artísticos que se han llevado a cabo han implicado distintos niveles de articulación con organizaciones defensoras de derechos humanos, familiares y asociaciones de víctimas, apoyo de municipios u organismos internacionales. No son procesos de creación individuales, sino que articulan una red de relaciones que abren paso al duelo, a la reparación simbólica, a la reflexión colectiva de los problemas sociales y a la construcción de una narrativa que cuestiona los discursos oficiales. Han implicado procesos de investigación, de búsqueda, de preocupación, vínculos de activación ciudadana. Muchas de estas obras se han vuelto metodologías que se replican en distintos escenarios y países. Otras se siguen montando alrededor del mundo gracias a diversos agentes institucionales, tanto privados como estatales, y gracias también a esas mismas organizaciones de víctimas y de derechos humanos. Pero no solo así pueden circular.

Obras como *Safe Passage*, de Ai Weiwei; *Night Watch*, de Shimon Attie; *Palimpsesto*, de Doris Salcedo; *El Siluetazo*, de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel; *Magdalenas por el Cauca*, del colectivo formado por Yorlady

Ruíz López y Gabriel Posada; *El Muro de la Memoria*, del colectivo Huellas de la Memoria; *Zapatos Rojos*, de Elina Chauvet; *Maternidades Secuestradas* y *Maternidades en Tensión*, de Mónica Mayer; así como *Tránsito a la memoria*, de Karen Bernedo; *Kimono para no olvidar*, de Jorge Miyagui; y *Lugares de Memoria*, del MIA XM son experiencias artísticas que tuvieron un momento y un lugar en la historia. Sin embargo, su existencia no debe limitarse a un espacio-tiempo específico, por lo que nuestra tarea es asegurar su circulación en otros espacios. Espacios para poder sentir con otros y junto con cientos de obras que tienen la misma finalidad.

Mirémonos un instante en esos chalecos salvavidas, en los ojos de los migrantes que nos observan desde grandes pantallas en las orillas, en los nombres que se lloran a través del piso, en la suela grabada de los zapatos de los desaparecidos y en los zapatos rojos de decenas de víctimas de feminicidio. Mirémonos en ese espejo sobre el piso, en ese boleto de micro, en cada uno de esos objetos que simbolizan la vida de quienes ya no están con nosotros o de quienes, estando, aún son víctimas de un sistema que es indiferente al dolor, a la injusticia y al sufrimiento ajeno.

Miyagui declara su preocupación —que comparto— ante la pérdida del mundo compartido, en una sociedad cada vez más individualista, en la que prima la propia voluntad individual, incluso más que las leyes o el bien común. Ante este panorama, el artista concluye:

En un mundo así, yo sigo pensando que es importante apostar por lo colectivo. Eso es lo que creo. Sé que tal vez es como apostar por el equipo que no es el favorito en las apuestas, pero me parece una manera hermosa de vivir (entrevista realizada en el marco de la investigación el 11 de noviembre de 2024).

Hablar sobre los derechos humanos debería partir de un lenguaje común, una preocupación común, un sentir compartido. Por esta razón, se invita a artistas, curadores y sobre todo docentes a sumarse a este diálogo. También se invita a abogados defensores de derechos humanos a articularse con otras disciplinas, a sociólogos, psicólogos y comunicadores, porque a este barco nos debemos subir todos juntos, no por separado, sobre todo si la meta es compartida. Encontremos puntos de conexión entre nuestras preocupaciones y sentémonos a conversar.

REFERENCIAS

- ABC. (2016). *Ai Weiwei remueve las conciencias con chalecos salvavidas de refugiados*. https://www.abc.es/cultura/arte/abci-weiwei-remueve-conciencias-chalecos-salvavidas-refugiados-201607131831_noticia.html
- Amnistía Internacional. (2005). *Garantías de justicia a las mujeres*. Corte Penal Internacional Folleto 7. <https://www.amnesty.org/es/wp-content/uploads/sites/4/2021/08/ior400062005es.pdf>
- Amnistía Internacional. (2024). *El estado de los derechos humanos en el Perú y el mundo. Informe Anual 2023/2024 – Perú*. <https://amnistia.org.pe/noticia/estado-peruano-espalda-victimas-violaciones-ddhh-2024/>
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Paidós.
- arteporlamemoria. (s/f). *Museo Itinerante Arte por la Memoria*. <https://arteporlamemoria.wordpress.com/author/arteporlamemoria/>
- Asamblea General de las Naciones Unidas. (1948). *La Declaración Universal de los Derechos Humanos*. <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>
- Asamblea General de las Naciones Unidas. (1990). *Convención internacional sobre la protección de los derechos de todos los trabajadores migratorios y de sus familiares*. Aprobada el 18 de diciembre mediante la resolución 45/158. <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/international-convention-protection-rights-all-migrant-workers>
- Asamblea General de las Naciones Unidas. (2010). *Convención internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas*. <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/international-convention-protection-all-persons-enforced>
- Asamblea General de las Naciones Unidas. (2015). *Ejecuciones extrajudiciales, sumarias o arbitrarias*. <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2015/9950.pdf>
- Asamblea General de las Naciones Unidas. (2018). *Pacto Mundial para la Migración Segura, Ordenada y Regular [Global Compact for Safe, Orderly and Regular Migration]*. Aprobado el 19 de diciembre (A/RES/73/195). https://refugeesmigrants.un.org/sites/default/files/180713_agreed_outcome_global_compact_for_migration.pdf?_gl=1*doydmv*_ga*MTYyNTM4OTU2Ny4xNzQzNjI5NTU3*_ga_TK9BQL5X7Z*_czE3NDcyNDU3MTYkbzMKZzEkdDE3NDcyNDY2NzUkajAkbDAkaDA.*_ga_SCSJZ3XC0L*_czE3NDcyNDU3MTYkbzIkZzEkdDE3NDcyNDY2NzUkajAkbDAkaDA
- Asmelash, L. (2020). *The Entrance to a Minneapolis Museum Has Been Covered with 2,400 Life Jackets that Refugees once Wore*. <https://www.cnn.com/style/article/ai-weiwei-safe-passage-minneapolis-institute-of-art-trnd/index.html>
- Attie, S. (s/f). *Shimonattie.net*. <https://shimonattie.net/portfolio/the-writing-on-the-wall/>

- BBC News Mundo. (2017). "Palimpsesto", la poderosa obra con la que la artista colombiana Doris Salcedo vuelve a llorar a los muertos. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-42024593>
- BBC News Mundo. (2020). *Renuncia Manuel Merino: ola de protestas en Perú que dejó dos muertos y 100 heridos y que culminó con la dimisión del presidente.* <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-54948270>
- BBC News Mundo. (2023). *La frontera en el desierto escenario de la crisis migratoria entre Perú y Chile.* <https://www.youtube.com/watch?v=2nIT8VuDc94>
- BBC News Mundo. (2024). *Qué fue el caso Manta y Vilca que llevó a la histórica condena de 10 exmilitares por la violación de niñas y mujeres campesinas en Perú.* <https://www.bbc.com/mundo/articles/c133dk426eno>
- Beirak, J. (2022). *Cultura ingobernable*. Editorial Planeta.
- Beltrán, M. (2007). La importancia de la educación en derechos humanos: especial referencia a América Latina. *DEHUIDELA: Revista de Derechos Humanos*, 15, 37-48. <http://biblioteca.corteidh.or.cr/tablas/r24457.pdf>
- Bernal, M. C. y Escobar, F. (2021). En tiempo de migrantes: arte para un mundo sin territorio. *H-ART. Revista de Historia, Teoría y crítica de Arte*, 1(8), 17-28. <https://doi.org/10.25025/hart08.2021.03>
- Bernedo, K. (2013). *Tránsito a la memoria* [video]. <https://vimeo.com/70165172>
- Bertram, G. (2016). *El arte como praxis humana. Una estética*. Editorial Comares S.L.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y política de la especulación*. Taller de Ediciones Económicas.
- Boehm, G. (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En A. García Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 87-106). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Brunsteins, P. (2011). *Empatía. Una herramienta para la construcción de una sociedad más justa*. Ponencia presentada en el VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas, del 15 al 17 de setiembre. Universidad Nacional de Córdoba. <https://ffyh.unc.edu.ar/vii-encuentro-interdisciplinario-de-ciencias-sociales-y-humanas/wp-content/uploads/sites/24/2011/08/ponencia-brunsteins-eje-4.pdf>
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Butler, J. (2022). *Sin miedo: formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus.
- Cánepa, G. (2013). Imágenes del mundo, imágenes en el mundo: del archivo a los repertorios visuales. *Poliantea*, 9(16), 179-207. <https://doi.org/10.15765/plnt.v9i16.398>
- Carrillo, J. A. (1999). *Soberanía de los Estados y derechos humanos en el derecho internacional contemporáneo*. Tecnos.
- Centro por la Justicia y el Derecho Internacional (CEJIL). (2024). *Organizaciones de derechos humanos de América Latina condenan aprobación de ley de prescripción en Perú en abierto desacato a lo dispuesto por la Corte IDH* [comunicado de prensa]. <https://cejil.org/comunicado-de-prensa/en-desacato-a-lo-dispuesto-por-la-corte-idh-congreso-peruano-aprueba-ley-de-prescripcion/>

- Centro de Justicia y Paz (Cepaz). (2021). *¿Por qué exigir derechos a través del arte?* <https://cepaz.org/articulos/por-que-exigir-derechos-a-traves-del-arte/>
- Chauvet, E. (s/f). *Zapatos Rojos*. <https://www.elinachauvet.art/zapatos-rojos>
- Cháves, R. (2023). En espera de la justicia. *Revista Memoria*, 39. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/revista-memoria/reportaje/en-espera-de-la-justicia/>
- Coffil, M. (2017). *Art Installation Draws Attention to Violence Against Women*. <https://www.gvsu.edu/gvnext/2017/art-installation-draws-attention-to-violence-against-women-10190.htm>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). (2003). *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*.
- Comisión Internacional de Juristas. (2015). *Desaparición forzada y ejecución extrajudicial: investigación y sanción*. Guía para profesionales 9. <https://www.icj.org/wp-content/uploads/2015/03/Universal-Desaparicio--n-forzada-y-ejecucio--n-extrajudicial-PG9-Publications-Practitioners-guide-series-2015-SPA.pdf>
- Confidencial Noticias. (2022). *Premio “Barba Varley” para colectivo artístico “Magdalenas por el Cauca”*. <https://confidencialnoticias.com/nacion/premio-barba-varley-para-colectivo-artistico-magdalenas-por-el-cauca/>
- Congreso de la República del Perú. (29 de diciembre de 1993). *Constitución política del Perú*. Artículo 205 <http://www.pcm.gob.pe/wp-content/uploads/2013/09/Constitucion-Pol%C3%ADtica-del-Peru-1993.pdf>
- Congreso de la República del Perú (14 de junio de 1995). Ley de Amnistía. Ley N° 26479.
- Congreso de la República del Perú. (22 de junio de 2016). Ley de Búsqueda de Personas Desaparecidas durante el Período de Violencia 1980-2000. Ley N° 30470, Normas Legales, N° 590244. Diario Oficial *El Peruano*. <https://Busquedas.Elperuano.Pe/Dispositivo/NI/1395654-1>
- Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). (1997). *Ficha Técnica: Cesti Hurtado Vs. Perú*. https://www.corteidh.or.cr/ver_ficha_tecnica.cfm?nld_Ficha=193&lang=es#:~:text=27.,21%20de%20enero%20de%201981
- Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). (2001). *Barrios Altos Vs. Perú* (sentencia de 14 de marzo). https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_75_esp.pdf
- Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). (2019a). *Principios interamericanos sobre los derechos humanos de todas las personas migrantes, refugiadas, apátridas y las víctimas de la trata de personas* (resolución 04/19 aprobada por la Comisión el 7 de diciembre de 2019). <https://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/Principios%20DDHH%20migrantes%20-%20ES.pdf>
- Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). (2019b). *Principios sobre Políticas Públicas de Memoria en las Américas*. Resolución 3/2019. Adoptados por la CIDH durante su 174 Período de Sesiones, el 9 de noviembre. <https://www.oas.org/es/cidh/decisiones/pdf/resolucion-3-19-es.pdf>
- Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). (2023) *Situación de Derechos Humanos en Perú en el contexto de las protestas sociales*.

<https://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/2023/informe-situacionddhh-peru.pdf>

- Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Los Libros de la Catarata.
- El Observatorio de la Desaparición Forzada. (2008). *Magdalenas por el Cauca. Intervención artística*. <https://desaparicionforzada.com/magdalenas-por-el-cauca/>
- Domenech, M. (2017). *Elina Chauvet: arte contra el feminicidio*. <https://secretolivo.com/index.php/2017/05/10/elina-chauvet-arte-contra-el-feminicidio/>
- Escalante, L. (2021). La memoria como derecho humano en Argentina: Una reconstrucción desde la teoría crítica. *Derecho y Ciencias Sociales*, 25, 1-22.
- France 24. (2024). *Perú: Congreso aprueba ley que prescribe crímenes de lesa humanidad pese al rechazo de la CorteIDH*. <https://www.france24.com/es/am%C3%A9rica-latina/20240705-per%C3%BA-congreso-aprueba-ley-que-prescribe-cr%C3%ADmenes-de-lesa-humanidad-pese-al-rechazo-de-la-corteidh>
- Fischer, E. (2001). *La necesidad del arte*. Ediciones Península.
- Gamio, G. (2017). Ética de la memoria y cultura de los derechos humanos. Una aproximación filosófica. *Phainomenon*, 16(1), 39-47. <http://revistas.unife.edu.pe/index.php/phainomenon/article/view/115/59>
- Gell, A. (2016). *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*. Sb Editorial.
- Gómez del Campo, M. (2023). *Crisis de derechos humanos en América Latina y el Caribe*. <https://dialogopolitico.org/agenda/crisis-derechos-humanos-alyc/>
- Gómez Isa, F. (2006). El derecho de las víctimas a la reparación por violaciones graves y sistemáticas de los derechos humanos. En Gómez Isa, F. (Dir.), *El derecho a la memoria* (pp. 23-76). Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe. Universidad de Deusto.
- Habermas, J. (1982). *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili.
- Hernández, R. Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. Sexta edición. McGraw-Hill.
- Huellas de la Memoria. (2017). *Huellas de la Memoria*. <https://mx.boell.org/es/2017/06/29/huellas-de-la-memoria>
- Hurtado, M. (s/f). *Mónica Mayer: "El arte tiene que ser lo que nosotras necesitamos que sea"*. <https://mujeresmirandomujeres.com/monica-mayer-montana-hurtado/>
- Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos del MERCOSUR (IPPDH). y Organización Internacional para las Migraciones (OIM). (2019). *Derechos Humanos de Personas Migrantes. Manual Regional*. <https://publications.iom.int/es/books/derechos-humanos-de-personas-migrantes-manual-regional>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria. Siglo XXI*. <http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayerhoy/DiplomadoJT2015/Mod2/Los%20trabajos%20de%20la%20memoria%20Elizabeth%20Jelin.pdf>
- Jokić, V. (2018). *Prácticas artísticas y derechos humanos: el proyecto Destierro y Reparación en Medellín*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6530/1/SM231-Jokic-Practicas.pdf>

- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia University Press.
- Lengua, C. (2023). "Es una censura de las autoridades que gobiernan Lima": políticos reaccionan a la clausura del LUM. <https://www.infobae.com/peru/2023/03/28/municipalidad-de-miraflores-lum-clausura-lugar-de-la-memoria/>
- Lerner, S. (2003). *Discurso de presentación del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. <https://www.justiciaviva.org.pe/comision/cvr/discursos/lerner/disclerner.pdf>
- Lerner, S. (2023). CVR veinte años después: un país atrapado por su pasado. *Memoria*, 40. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/revista-memoria/ponencia/cvr-veinte-anos-despues-un-pais-atrapado-por-su-pasado/>
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (comps.) (2008) *El Siluetazo*. <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/volumen13/docs/1-arte-y-politica/Texto%204.pdf>
- Loyola, D. (2023). Los extremos políticos del Congreso que pretenden retirar al Perú de la convención de DD.HH. <https://ojo-publico.com/politica/extremos-del-congreso-buscan-retirar-al-peru-convencion-ddhh>
- Luther, J. (2010). El derecho a la memoria como derecho cultural del hombre en democracia. *Revista Española de Derecho Constitucional*, 89, 45-76. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r24887.pdf>
- Mayer, M. (2020). Maternidades en Tensión. Un proyecto que brincó del archivo a la calle. *Revista Artilugio*, 6. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30020/30779>
- McAuliffe, M. y Triandafyllidou, A. (2021). *Informe sobre las Migraciones en el Mundo 2022*. Organización Internacional para las Migraciones (OIM). <https://publications.iom.int/books/informe-sobre-las-migraciones-en-el-mundo-2022>
- Mejía, V. (2019). Subvertir la Crisis. *Revista A14*, 11(14). https://issuu.com/revista-a-pucp/docs/revista_a14-arq-pucp/s/10547249
- México Invisible (2019). "Son pobres porque quieren". *La mentira que justifica la explotación y la pobreza*. Justicia TV [videograbación] <https://www.youtube.com/watch?v=QXCh2Ywt9qA>
- Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. (2021). *Lineamientos de la Política Nacional de Memoria, Paz y Reconciliación*. <https://www.gob.pe/institucion/minjus/informes-publicaciones/2062161-lineamientos-de-la-politica-nacional-de-memoria-paz-y-reconciliacion>
- Museo Amparo. (s/f). *Mónica Mayer y el Taller de Arte y Activismo Feminista. Maternidades Secuestradas*. <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/4035/maternidades-secuestradas>
- Museo de Memoria de Colombia. (s.f.). *Magdalenas por el Cauca*. <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/magdalenas-por-el-cauca/>

- Museo Reina Sofía. (2017). *Doris Salcedo. Palimpsesto, 6 octubre, 2017 - 1 abril, 2018* / Palacio de Cristal. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/doris-salcedo>
- Nussbaum, M. (2010). *Sin fines de lucro: por qué la democracia necesita de las humanidades*. Katz.
- Nussbaum, M. (2019). *La monarquía del miedo. Una mirada filosófica a la crisis política*. Paidós.
- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OHCHR). (1979). *Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer*. <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/convention-elimination-all-forms-discrimination-against-women>
- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OHCHR). (1984). *Convención contra la tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes*. Entrada en vigor: 26 de junio de 1987. <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/convention-against-torture-and-other-cruel-inhuman-or-degrading>
- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OHCHR). (1989). *Principios relativos a una eficaz prevención e investigación de las ejecuciones extralegales, arbitrarias o sumarias*. Resolución 1989/65 del Consejo Económico y Social. <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/principles-effective-prevention-and-investigation-extra-legal>
- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OHCHR). (2006a). *Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas*. Aprobada el 20 de diciembre. <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/international-convention-protection-all-persons-enforced>
- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OHCHR). (2006b). *Promoción y protección de los derechos humanos. Estudio sobre el derecho a la verdad* [informe]. <https://documents.un.org/doc/undoc/gen/q06/106/59/pdf/q0610659.pdf>
- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OHCHR). (2024). *Perú: El Comité contra la Desaparición Forzada de la ONU, alarmado por el proyecto de ley que establece la prescripción de los crímenes de lesa humanidad y crímenes de guerra* [comunicado de prensa]. <https://www.ohchr.org/es/press-releases/2024/06/peru-un-committee-enforced-disappearances-alarmed-draft-bill-establishing>
- Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos (OHCHR) y Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Cultura y la Ciencia (UNESCO) (2017). *Programa mundial para la educación en derechos humanos*. https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Publications/ThirdPhaseWPHREducation_SP.pdf
- Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNDOC). (2000a). *Protocolo contra el Tráfico Ilícito de Migrantes por Tierra, Mar y Aire, que complementa la Convención de las Naciones Unidas contra la Delincuencia Organizada Transnacional*.

https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/sp_proto_cont_tr%C3%A1ficilo%C3%ADci_migra_tierra_mar_aire_comple_conve_nu_cont_delin_orga_transn.pdf

- Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNDOC). (2000b). *Protocolo para Prevenir, Reprimir y Sancionar la Trata de Personas, Especialmente Mujeres y Niños*. [https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/sp_proto_prev_repri_y_san ci_trata_pers_espe_muje_y_ni%C3%B1o_compl_conve_nu_contr_deli_o rg_trans.pdf](https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/sp_proto_prev_repri_y_san_ci_trata_pers_espe_muje_y_ni%C3%B1o_compl_conve_nu_contr_deli_o rg_trans.pdf)
- Olmedo, C. (2019). #caminoalahuelga. *Elina Chauvet, artista feminista contra la violencia: "el arte fue el psicólogo y el apoyo que nunca tuve. Rosa, una revista de izquierda*. <https://www.revistarosa.cl/2019/01/06/zapatos-rojos/>
- Organización de Estados Americanos (OEA). (1969). Convención Americana sobre Derechos Humanos. "Pacto de San José de Costa Rica". https://www.oas.org/dil/esp/1969_Convención_Americana_sobre_Derechos_Humanos.pdf
- Organización de Estados Americanos (OEA). (1987). *Convención Interamericana para prevenir y sancionar la tortura*. Departamento de Derecho Internacional. <https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/a-51.html>
- Organización de Estados Americanos (OEA). (1994a). *Convención interamericana sobre desaparición forzada de personas*. Adoptada en Belém do Pará, Brasil, el 9 de junio, en el vigésimo cuarto período ordinario de sesiones de la Asamblea General. <https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/a-60.html>
- Organización de Estados Americanos (OEA). (1994b). *Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer*. "Convención de Belém do Pará". <https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/a-61.html>
- Organización de las Naciones Unidas (ONU). (1998). *Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional*. [https://www.un.org/spanish/law/icc/statute/spanish/rome_statute\(s\).pdf](https://www.un.org/spanish/law/icc/statute/spanish/rome_statute(s).pdf)
- Organización Internacional para las Migraciones (OIM). (2024). *Proyecto Migrantes Desaparecidos*. <https://missingmigrants.iom.int/es>
- PBS News Hour. (2021). *Artist Uses Urban Inspirations to Tell Refugee Stories* [video]. <https://www.pbs.org/video/portraits-of-exile-1640213141/>
- Peces-Barba, G. (1999). *Curso de Derechos Fundamentales* (pp. 154-199). Universidad Carlos III.
- Perdomo, J. (2015). Magdalenas por el Cauca: una memoria que fluye entre las aguas. *Prospectiva. Revista de trabajo social e intervención social*, 20, 21-43. <https://revistapropectiva.univalle.edu.co/index.php/prospectiva/article/view/932/1052>
- Prado, E. (2023). *Crímenes contra líderes indígenas sepultados por la impunidad*. <https://larepublica.pe/politica/actualidad/2023/04/11/crimenes-de-lideres-indigenas-sepultados-por-la-impunidad-santiago-contoricon-asesinatos-indigenas-narcotrafico-tala-ilegal-962764>
- Presidencia de la República del Perú. (2017). Decreto legislativo de migraciones. Decreto legislativo N° 1350.

[https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1654512/Decreto Legislativo N 1350.pdf.pdf?v=1612592488](https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1654512/Decreto_Legislativo_N_1350.pdf.pdf?v=1612592488)

- Quinteros, V. (2018). *Un debate sin resolver: los objetivos políticos del grupo "Colina"*. Memoria. IDEHPUCP. Edición 25. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/revista-memoria/articulo/un-debate-sin-resolver-los-objetivos-politicos-del-grupo-colina/>
- Redacción Desinformémonos. (2020). *En la Fiscalía "no han hecho nada" por encontrar a desaparecidos en México: Huellas de la Memoria*. <https://desinformemonos.org/en-la-fiscalia-no-han-hecho-nada-por-encontrar-a-desaparecidos-en-mexico-huellas-de-la-memoria/>
- Riaño, P., Lacy, S. y Agudelo, O. (2003). *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*. Corporación Región. https://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/4014/6794/5374/libro_arte_memoria_y_violencia.pdf
- Rico, N. (1996). *Violencia de género: un problema de derechos humanos*. Serie Mujer y Desarrollo. Cepal. <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/ad499997-25ec-4e34-9d48-60b60f5f4180/content>
- Ríos, J. y Brocate, R. (2017). Violencia sexual como crimen de lesa humanidad: los casos de Guatemala y Perú. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 117, 79-99. doi.org/10.24241/rcai.2017.117.3.79
- Risco, C.E., Miyagi, J., Bernedo, K., Bermúdez, O. y Ruiz, V. (2023). *Museo Itinerante Arte por la Memoria*. Pakarina Ediciones.
- Rivera, F. (2015). *Derechos humanos y migración internacional*. Serie Informe N° 18-15. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/22275/1/97081_No18-15-DDHH-Migracion-Internacional.pdf
- Rodríguez-Garavito, C. (2014). El futuro de los derechos humanos: de la vigilancia a la simbiosis. *SUR. Revista de derechos humanos*, 1(1), 519-531.
- Rojas, M. (2023). *Venezolanos en Ate, El Agustino y La Victoria forzados a dejar empleos y sus hogares por amenaza de peruanos*. <https://www.infobae.com/peru/2023/11/07/venezolanos-en-ate-el-agustino-y-la-victoria-forzados-a-dejar-empleos-y-sus-hogares-por-amenaza-de-peruanos/>
- Rorty, R. (1993). Derechos humanos, racionalidad y sentimentalismo. *The Yale Review*, 81(4), 1-20. <https://agmer.org.ar/index/wp-content/uploads/2014/05/RORTY-Derechos-Humanos-racionalidad-y-sentimentalismo.pdf>
- RPP. (2023). *Debate: ¿Perú debe retirarse de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos?* <https://www.youtube.com/watch?v=Z5XjK30BB6A>
- Salazar, J. (2010). *Uso y apropiación de los espacios públicos*. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia.
- Salmón, E. (2014). *Manual de derecho internacional público* (capítulo V, pp. 145-156). Fondo Editorial PUCP.
- Sanfuentes, F. (2015). *Poéticas de la intemperie*. Ediciones Departamento de Artes Visuales. <https://arteuchile.uchile.cl/descargas/dav/2014/poeticas-de-la-intemperie.pdf>

- Saona, M. (2017) *Los mecanismos de la memoria. Recordar la violencia en el Perú*. Fondo Editorial PUCP.
- Sarlet, I. (2019). *La eficacia de los derechos fundamentales* (pp. 271- 294). Palestra.
- Segovia, O. y Neira, H. (2005). Espacios públicos urbanos: una contribución a la identidad y confianza social y privada. *Revista INVI*, 20(55), 166-177. <https://doi.org/10.5354/0718-8358.2005.62168>
- Shklar, J. (2010). *Los rostros de la injusticia*. Trad. A. García Ruiz. Herder.
- Sierra León, Y. (2014). Relaciones entre el arte y los derechos humanos. *Revista Derecho del Estado*, 32, 77-100. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337631501005>
- Sommer, D. (2020). *El arte obra en el mundo. Cultura ciudadana y humanidades públicas*. Ediciones Metales Pesados.
- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Random House Mondadori. Barcelona.
- Taylor, C. (1993). *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*. Fondo de Cultura Económica. <https://seminariosocioantropologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/elmulticulturalismoylapoliticadelreconocimientoc harlestaylor.pdf>
- Tribunal Constitucional. (2004). *Genaro Villegas Namuche*. Expediente N° 2488-2002-HC/TC. Sentencia del Tribunal Constitucional. Piura, 18 de marzo. <https://www.tc.gob.pe/jurisprudencia/2004/02488-2002-HC.html>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona. Paidós. <https://marymountbogota.edu.co/documentos/Todorov-Los-abusos-de-la-memoria.pdf>
- Todorov, T. (2010). La memoria como remedio contra el mal. En *La experiencia totalitaria* (pp. 176-198). Galaxia Gutenberg.
- Tornay, L., Álvarez, V., Laino, F. y Paganini, M. (Comps.) (2021). *Arte y memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Colección Saberes.
- Uribe Alarcón, M. V. (2016). Desaparición y evanescencia. El arte contemporáneo y la violencia. En M. del R. Acosta López (Comp.), *Resistencias al olvido: memoria y arte en Colombia* (pp. 1-23). Universidad de Los Andes. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9789587742015_A43967972/preview-9789587742015_A43967972.pdf
- Valverde, L. y Cépeda, M. (2023). *La catástrofe humanitaria de la desaparición en el Perú: retos para la política de búsqueda de personas desaparecidas*. IDEHPUCP. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/boletin-eventos/la-catastrofe-humanitaria-de-la-desaparicion-en-el-peru-retos-para-la-politica-de-busqueda-de-personas-desaparecidas-28811/#:~:text=Al%20contar%20m%C3%A1s%20de%20veintid%C3%B3s,armados%20del%20conflicto%20armado%20interno>
- Vázquez, L. (2024). *Dina Boluarte y sus Rolex: mayoría de peruanos cree que consiguió reloj con recursos indebidos*. <https://www.infobae.com/peru/2024/03/24/dina-boluarte-y-sus-rolex-56-de-peruanos-cree-que-los-tuvo-de-manera-indebida-y-el-4-por-su-propio-esfuerzo/>

- Vera, P. (2022). Migración venezolana en el Perú: percepciones y realidades. En Centro de Estudios Estratégicos del Ejército del Perú (Ed.), *Desafíos y amenazas a la seguridad en América Latina* (pp. 220-244). <https://ceeeep.mil.pe/wp-content/uploads/2022/12/Desafios-a-la-Seguridad-en-America-Latina-CEEEP-SSI-WJPC.pdf>
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Vich, V. (2021). *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*. CLACSO, Instituto de Estudios Peruanos y Editorial de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/15764/1/Politicasculturales.pdf>
- Villa-Gómez, J. D. y Avendaño-Ramírez, M. (2017). Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista Colombiana De Ciencias Sociales*, 8(2), 502–535. <https://doi.org/10.21501/22161201.2207>
- Wilson, P. y Rincón, H. (2005). La democracia plena: la práctica interna del compromiso cívico. *Ciudades*, 67, 35-41. https://www.academia.edu/8838183/La_Democracia_Plena
- Yuste, J. (2016). Ai Weiwei cubre el Konzerthaus de Berlín con 14.000 chalecos salvavidas de refugiados. <https://culturainquieta.com/estimulante/ai-weiwei-cubre-el-konzerthaus-de-berlin-con-14-000-chalecos-salvavidas-de-refugiados/>
- Zambrano, A. (2013). “*El arte es marcadamente ideológico*”: entrevista a Doris Salcedo [video en YouTube]. <https://razonpublica.com/arte-violencia-y-memoria/>
- Zambrano, P. (2022). El derecho internacional humanitario frente a los movimientos migratorios, *Anuario Iberoamericano sobre Derecho Internacional Humanitario*, 3, 133-164. doi.org/10.5294/aidih.2022.3.5