

Los rostros, los ríos y las ruinas

Trazas de un archivo sensible en el contexto de la violencia política en Colombia

DOI: 10.17230/co-herencia.18.34.16

Margarita Calle*

aumar@utp.edu.co

Felipe Martínez**

felipemartinez@utp.edu.co

En el devenir de las artes visuales en Colombia, la preocupación por los efectos de los fenómenos de la violencia ha sido recurrente. La mirada de los artistas se ha valido de diferentes lenguajes expresivos y formas de traducción, con el interés de construir una estrecha relación entre la naturaleza de las obras y el acontecer de los propios fenómenos sociales.

De manera particular, en lo corrido de las dos últimas décadas se destaca el trabajo de los artistas Juan Manuel Echavarría y Erika Diettes, quienes han consolidado una importante trayectoria creativa cuyo eje común ha sido la indagación sobre el efecto de las diferentes formas de violencias desplegadas en el país, en el contexto del conflicto armado.

* Doctora en Humanidades. Profesora titular de la Universidad Tecnológica de Pereira-Colombia. ORCID: 0000-0003-2226-2039

** Doctor en Estudios Sociales. Profesor titular de la Universidad Tecnológica de Pereira-Colombia. ORCID: 0000-0002-6074-5026



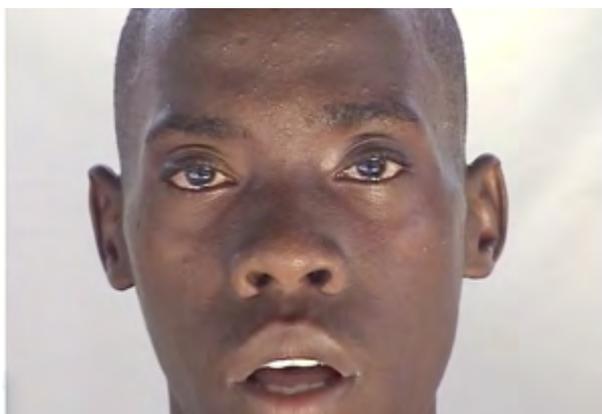
Juan Manuel Echavarría y Fernando Grisalez. De la serie *¿De qué sirve una taza?*, 2017. Fotografía digital, 70 x 100 cm.

El interés por desentrañar la complejidad de estos fenómenos ha impulsado a estos artistas a poner en marcha procesos de interacción con comunidades vinculadas con el conflicto armado interno, a adaptar herramientas metodológicas -la mayoría provenientes de las disciplinas sociales- y a desarrollar un trabajo de campo sistemático, con estancias prolongadas en zonas geográficas donde han tenido lugar algunos de los acontecimientos más violentos del conflicto. Por esta vía han logrado horadar las condiciones de una realidad inasible, inscrita en las ruinas, los objetos personales, testimonios y relatos de sobrevivientes y familiares de víctimas, en los que pueden reconocerse algunos indicios y efectos de la experiencia devastadora de *la guerra que no hemos visto*, como bien lo enuncia Echavarría en uno de sus proyectos.

Por su contundencia expresiva, por sacar a flote formas de materializar, enunciar, visibilizar y resignificar la experiencia de la violencia política, y por hacer aportes que resultan relevantes para sumar miradas a la comprensión de las relaciones entre arte, estética y política en el presente, proponemos una aproximación reflexiva a algunos de los proyectos creativos de estos artistas, en aras de resaltar algunos puntos de inflexión que emergen en su proyección creativa, en la valoración de los indicios y los testimonios, y en la configuración de un cuerpo de registros y archivos transmisibles, que se han convertido en elementos clave para abordar los procesos de esclarecimiento de la memoria histórica y colectiva en Colombia.

La expresividad del testimonio

Los testimonios de los sobrevivientes no solo aportan al esclarecimiento y reconstrucción de la experiencia de la violencia. Sus relatos constituyen formas de resistencia al olvido y a la intención de los perpetradores de desaparecer no solo los cuerpos, sino también de impedir que los testigos puedan reconstruir los actos a los que fueron sometidos o a los que vieron someter a otros. Esta referencia a la condición del testigo y del acto de testimoniar, como construcción narrativa, es abordada por el artista Juan Manuel Echavarría en el trabajo *Bocas de ceniza*, realizado entre 2003 y 2004. La pieza audiovisual, de aproximadamente 18 minutos, recoge el testimonio, expresado en cantos, de ocho testigos-sobrevivientes de acontecimientos violentos, sucedidos en distintas zonas geográficas del país. Los cantos recrean episodios como los desplazamientos masivos ocurridos en el bajo Atrato entre 2000 y 2002, y las masacres de Trojas (Magdalena) y Bojayá (Chocó), que tuvieron lugar entre el 10 de febrero de 2000 y el 2 de mayo de 2002, respectivamente.



Juan Manuel Echavarría. *Bocas de ceniza* (detalle), 2003-2004.

Video, 17:54 min.

<https://jmechavarria.com/es/work/bocas-de-ceniza/>

Los testimonios que aparecen en este trabajo se inscriben en ritmos propios de los contextos geográficos donde tuvieron lugar los hechos, constatando que, más que datos y acontecimientos objetivos, estos registros remiten a formas particulares del recuerdo, recuperados en su propia gramática. Es decir, se trata de una consideración de lo testimonial construida desde un posicionamiento subjetivo, que no solo alude a las situaciones que motivan el recuerdo, sino que, además, nos conecta con la singularidad de formas construidas por

ciertos grupos para habitar un entorno. Esta conformación expresiva de los cantos permite transitar del significado de las palabras, que condensan lo testimonial, al conjunto de la acción performativa en cuanto campo de enunciación que no solo involucra el sentido semántico de lo dicho, sino una relación tejida con la gestualidad, con el ritmo del cuerpo, con la voz y, sobre todo, con el territorio.

En el registro de estas gestualidades, el artista propicia un espacio de configuración que opta por un plano secuencia, para reforzar la narrativa del formato video y la necesaria cohesión de los distintos cantos. A pesar de su intención declarada de no querer intervenir en las letras y ritmos de las canciones, y más bien limitar su acción a construir las condiciones para visibilizar estas formas de expresión, la labor de Echavarría no se reduce a una mera adecuación técnica y formal de los registros. En su intervención modifica el contexto de enunciación de esos cantos al cerrar el plano de la secuencia de una manera homogénea, privilegiando el primerísimo primer plano y el enlazamiento de los cantos, lo que, de algún modo, despoja al relato de su contexto e introduce una postura propia que va a incidir en las condiciones de enunciación de estos testimonios.

Por esta vía, el artista se convierte, simultáneamente, en un emisario y autor, al hacer visible un conjunto de cantos en los que se recrean hechos y experiencias que tienen como elemento común la referencia a sucesos que fueron vividos por quienes ofrecen su testimonio, mientras que, por otro lado, interviene en la forma de reunir y actualizar estos relatos. Estas acciones le permiten configurar un nuevo documento testimonial que, por su carácter expresivo, escapa al formato requerido en las inculpaciones judiciales y en los análisis académicos, privilegiando, de manera contundente, la polifonía del sentido y la posibilidad de ampliar los dispositivos de mediación frente a la experiencia de la violencia política en Colombia.

Este componente gestual de la experiencia del testigo aparece también, aunque con otras implicaciones, en la serie *Sudarios*, de la artista Erika Diettes. La obra recoge una secuencia de fotografías realizada con veinte mujeres provenientes del departamento de Antioquia, las cuales comparten la terrible experiencia de haber sido

obligadas, por diferentes actores armados, a presenciar la tortura y, en algunos casos, el asesinato de sus familiares. Los retratos, impresos en seda translúcida, reflejan el rostro y parte del torso de cada una de las mujeres, inscribiendo una expresión intensa que transita entre la alegoría religiosa y el gesto de dolor.

Si bien en principio esta condición expresiva puede resultar limitada, al enmarcarse en una tradición religiosa particular afianzada por íconos como *La Piedad* y el Santo Sudario, también estos rasgos sugieren una serie de referencias plásticas presentes en la historia del arte, lo que propicia un diálogo ampliado en relación con la representación del dolor y su padecimiento. Esta manera de visibilizar e incluso sacralizar el dolor de las mujeres, y de patentizar el gesto que emerge en el momento de mayor algidez de su testimonio, les confiere a estas imágenes un valor no solo coyuntural o histórico, sino también simbólico: es la acentuación de la presencia del testigo en el campo expresivo, la toma de postura de quien presencia el acto de barbarie y lo relata inundado de dolor.



Erika Diettes. De la serie *Sudarios*, 2011. Fotografía digital en blanco y negro, impresión sobre seda, 228 x 134 cm.

De este modo, tanto en *Bocas de ceniza*, como en *Sudarios*, la potencialidad expresiva no solo tiene que ver con la singularidad de los testimonios, en cuanto reconstrucción vivencial o metafórica de hechos sobre la violencia, sino con la capacidad para convertir

estos registros en acción performativa: acción de unos cuerpos sobre otros -sobre los victimarios, sobre el cuerpo social, sobre nosotros mismos en cuanto espectadores-, secuencia de gestos y enunciados, reiteradamente expuestos en unos rostros que exteriorizan una experiencia -la del testigo-, al tiempo que proyectan posibilidades ampliadas de esos significados. Tal como advierte Lévinas (1991), la interacción, el contacto visual con el rostro del otro, es el inicio, el punto de despliegue de una relación ética, pues instala no solo la posibilidad de percibir al otro, sino la proyección de su exterioridad, su carácter expuesto y su condición de vulnerabilidad. Tal vez por esta razón Lévinas afirma que “el rostro está siempre expuesto, amenazado, como invitándonos a un acto de violencia. Pero, al mismo tiempo, el rostro es lo que nos impide matar” (1991, p. 79).

El rostro, entonces, es apertura y cierre, está expuesto ante el otro y su expresividad se dirige a él, pero su significación establece también un límite, una frontera. Los testigos-sobrevivientes que configuran los trabajos de Juan Manuel Echavarría y Erika Diettes, no solo dan cuenta de su propia experiencia de la violencia: en la gestualidad de sus rostros y de su expresión performativa apelan a una duración, concitan un diálogo que exige interlocutores, los convoca y al mismo tiempo los confronta.

Lo que el cauce devela y oculta

En Colombia distintos investigadores sociales han hecho referencia al papel de los ríos como eje central de la violencia política y del conflicto armado interno. El cauce de los ríos oculta y arrastra aquellos cuerpos anónimos, condenados a desaparecer por acción de los violentos, a morir sin duelo, sumiendo en la incertidumbre de la espera prolongada e inexplicable a los familiares de las víctimas. Por su ubicación geográfica y su condición ribereña, el municipio de Puerto Berrío (Antioquia) se convirtió en uno de esos contextos de confluencia donde río y muerte empezaron a compartir el mismo significado. En el momento de mayor intensificación del conflicto armado en el país, la corriente y los remolinos del Magdalena empezaron a depositar en las orillas del pueblo un número considerable

de cuerpos anónimos, los cuales eran rescatados y sepultados por los habitantes de la población en el cementerio La Dolorosa, en un espacio destinado para los NN.

En este contexto empezó a tener lugar una práctica simbólica de carácter ritual: algunos pobladores adoptaban las sepulturas de los NN pactando una suerte de intercambio de favores que iniciaba con la acción de marcar la sepultura con la palabra “escogido”; en los siguientes días realizaban visitas periódicas, en una romería en la que saludaban, golpeando la superficie de la sepultura, como si se tratara de una puerta, “para despertar a las ánimas”. De acuerdo con los lugareños, este acto simbolizaba la posibilidad de construir un vínculo que luego se concretaba con el otorgamiento de un nombre, el ofrecimiento de rezos y ofrendas, y el cuidado de la sepultura, a cambio de la realización de favores o milagros. Si el ánima del NN le cumplía al adoptante, este vínculo se mantenía hasta la inclusión de sus restos en el osario familiar o en uno individual.

Interesado por el sentido que entrañaba esta práctica, Juan Manuel Echavarría, en colaboración con el fotógrafo Fernando Grisalez, se compromete con el proyecto *Réquiem NN*. El proyecto lo conforman tres cuerpos de obra, configurados así: primero, una serie fotográfica, realizada entre 2006 y 2015, cuyo recurso lenticular permite hacer visible el tránsito y las variaciones en la forma de adoptar las sepulturas, los nombres asignados por los solicitantes, la decoración de las lápidas y el agradecimiento por los favores recibidos. En segundo lugar, realizan la serie *Novenarios en espera* (2012), configurada por doce videos cuyo contenido refleja el mismo tránsito de la serie fotográfica, pero ahora a partir de las posibilidades narrativas de la imagen en movimiento. Por último, tenemos el documental *Réquiem NN*, realizado en 2013, en el que se reúnen entrevistas y relatos de los pobladores, así como algunos de los imaginarios, creencias y significados relacionados con las prácticas que tienen lugar con los NN.



Juan Manuel Echavarría y Fernando Grisalez. De la serie *Réquiem NN*, 2006-2013. Fotografías lenticulares de 50 x 50 cm.

Las prácticas de los adoptantes de Puerto Berrío, que dan lugar al proyecto *Réquiem NN*, hacen visibles algunas expresiones culturales que van construyendo los habitantes de zonas donde las dinámicas de la violencia han transformado los modos de vida de las personas. En cierto modo, este tipo de experiencias dan cuenta de la voluntad de los lugareños de devolverle algo de humanidad a los cuerpos desposeídos de identidad y de integrarlos a un grupo de pertenencia, otorgándoles un nombre y un apellido, siendo la mayoría de las veces el del propio grupo familiar. También aquí se reconoce el valor simbólico de darle sepultura al cuerpo y de resolver su enigmática presencia, aprovechando su intermediación trascendental para lograr, a cambio de honores y cuidado, algún tipo de favor o beneficio. Al respecto vale la pena citar lo que advierte Agamben (2000), para entender la dimensión de este acto:

La idea de que el cadáver sea merecedor de un respeto especial, de que exista algo como una dignidad de la muerte no es, en rigor, patrimonio

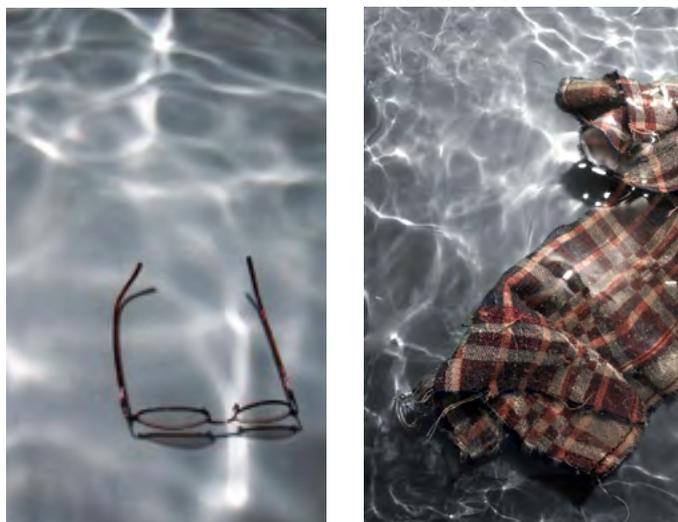
original de la ética. Hunde más bien sus raíces en el estrato arcaico del derecho, que se confunde en todo momento con la magia. Los honores y los cuidados que se prodigaban al cuerpo del difunto tenían en su origen la finalidad de impedir que el alma del muerto (o, mejor dicho, su imagen o fantasma) permaneciera en el mundo de los vivos como una presencia amenazadora (la *larva* de los latinos y el *eidolon* o el *phásma* de los griegos). Los ritos fúnebres servían precisamente para transformar a este ser perturbador e incierto en un antepasado amigo y poderoso, con el que podían mantenerse relaciones culturales bien definidas (p. 82).

En coherencia con esto, la intermediación de los adoptantes de Puerto Berrío se instala en los matices de estas tradiciones, las cuales no hacen más que representar la manera como se construyen las valoraciones entre la vida y la muerte, y las prácticas creadas por las colectividades para vivir estas experiencias de tránsito; de ahí la necesidad de conferir un lugar al cuerpo difunto, por ajeno que resulte; de allí la irrupción de lo ritual, matizado por formas de interacción e intercambio concretos, que horadan el terreno complejo que allanan nuestras violencias.

Aludiendo también al río como escenario de desaparición forzada, Erika Diettes presenta en 2008 el proyecto denominado *Río abajo*. El cuerpo de esta propuesta lo conforman una serie de fotografías en gran formato, impresas sobre cristal, en las cuales se registran prendas de vestir y objetos personales, atesorados por algunos familiares de víctimas del conflicto armado, como único recuerdo material de sus seres queridos. Como si se tratara de rastros o indicios de una memoria latente que necesita salir a flote, Diettes fotografía esos objetos y prendas de vestir flotando en el agua para alegorizar la paradójica relación entre presencia y ausencia, recurrente en los rituales de duelo.

El río evoca el tránsito que viven la mayoría de los desaparecidos de este país, mientras que cada prenda inscribe la huella viva de quien se resiste al olvido: una camisa blanca, un vestido rojo, un bolso marrón, unas gafas de marco fino, entre otros objetos, entregados a la artista con el compromiso ineludible de ser devueltos una vez realizadas las imágenes que integran el trabajo creativo. Saber al otro ausente, pero tener la posibilidad de evocarlo o incluso reencontrarlo desde la intimidad de sus ropajes u objetos personales, constituye un

gesto afectivo de gran valor para quienes experimentan la pérdida de un ser querido, de allí el sentido que entraña este gesto de la artista.



Erika Diettes. De la serie *Río abajo*, 2008. Fotografía digital, impresión sobre cristal, 150 x 88 cm.

De acuerdo con la investigadora Ileana Diéguez (2015): “Las imágenes no se pueden disociar de sus circunstancias, del estado de la vida” (p. 14); por eso, es relevante que las primeras exposiciones de *Río abajo* tuvieran lugar en los municipios de Granada y La Unión en el oriente antioqueño, zona geográfica que ha sufrido de manera directa el impacto de la violencia política, por la confluencia de intereses territoriales y militares de diferentes grupos en conflicto. Posteriormente la exposición hizo presencia en 18 municipios y corregimientos de la misma zona donde Diettes había establecido los vínculos iniciales con los familiares y dolientes. También estos escenarios desentrañaban el lugar de origen de algunas de las personas que, en algún momento de su existencia, habían portado las prendas contenidas en cada imagen. Para cumplir con el propósito de circular el proyecto en estos territorios, la artista reprodujo la serie completa en un formato más pequeño.

En el recorrido la muestra se presentó en salones, casas de la cultura y otros sitios acondicionados para este fin, bajo la vigilancia “sutil” de los actores armados que operaban en la zona. Por su parte, los módulos de gran formato se exhibieron en sitios sagrados, de gran confluencia de público, en diferentes lugares de Colombia y fuera de ella.



Contexto de la presentación de la serie *Río abajo*, en Carmen de Viboral, Antioquia, 2009.

El hecho de socializar el trabajo artístico en estos contextos desmonta la idea de los espacios expositivos tradicionales, para proyectarlos como lugares de encuentro y reunión en los que se hace transitar la experiencia del dolor, del universo privado e individual, al ámbito comunitario. Al valor de este deslizamiento hace referencia Das (2008) cuando reflexiona sobre lo que implica transitar de una experiencia del dolor concentrada en la esfera íntima, en la cual el dolor impide la comunicación y la relación con los otros, hacia la creación de una “comunidad moral del dolor o el sufrimiento” (p. 430). Exteriorizar el sentimiento de dolor y ausencia que experimentan las familias de los desaparecidos permite la activación de vínculos de corresponsabilidad con los otros y crea la posibilidad de un diálogo ampliado, desde la mediación que animan las imágenes y sus contenidos.

En este sentido, aunque los componentes formales y materiales del trabajo creativo estaban definidos desde el inicio del proyecto por parte de la artista, es importante advertir que la consolidación del

espacio de conmemoración solo fue posible a partir de la relación, previamente establecida, entre la artista y los dolientes. Este vínculo hizo viable el ejercicio de retorno y apropiación por parte de ellos de las imágenes, y la activación de sus contenidos en un escenario social donde tales experiencias se conectan en una relación de sentido. Justamente, en esos espacios de intercambio, y como gesto de los dolientes ante la carga simbólica de los registros, surge la iniciativa de poner velas encendidas alrededor de cada imagen y en el espacio común donde se presenta la obra.

No obstante, más que intentar argumentar en qué medida estas prácticas artísticas configuran formas de duelo colectivo, capaces de suplir la ausencia de un duelo real o de aportar a la sanación del dolor y el sufrimiento causado por las acciones violentas, lo que destacamos en estos trabajos es, justamente, la capacidad que tienen para hacer visible la imposibilidad de ese duelo. En este caso, esa “comunidad moral del dolor” (Das, 2008, p. 430) nos muestra que es posible sentirse concernido en el propósito de dignificar el sufrimiento del otro, para sacarlo de la condición privada e individual, y convertirlo en un asunto común; en una experiencia que también es colectiva.

Las ruinas, los rastros y las sedimentaciones

Plantea Bourriaud (2015) que la referencia a lo residual, a los rastros de los acontecimientos que quedan en el tiempo y en el espacio, representa un factor común en las prácticas artísticas contemporáneas que se ocupan de problematizar las relaciones entre estética y política. Esta condición ya la había advertido Benjamin (2008), en su *Tesis sobre la filosofía de la historia*, al señalar que las ruinas, de forma simultánea y paradójica, contenían tanto las huellas de la destrucción cuanto las trazas de la vida. Ambas consideraciones reconocen en la ruina, en lo excedente, una relación declarativa con lo acontecido, con las sedimentaciones del tiempo que se niegan a desaparecer del todo, que insisten en reclamar algo de un tiempo distinto.

Esta referencia a las ruinas como posibilidad es, justamente, la que encontramos en la serie fotográfica *Silencios* de Juan Manuel

Echavarría. El proyecto tiene como contexto el recorrido realizado por el artista por sesenta veredas en Montes de María y otras zonas del país, como Caquetá y Chocó, fotografiando tableros de escuelas abandonadas: ruinas que, desde su inmutable silencio, permiten dimensionar el efecto de la violencia en aquellos lugares donde la intimidación y la amenaza armada obligaron a las poblaciones a desplazarse, abandonando sus lugares de arraigo. De manera particular, esta iniciativa da cuenta del impacto provocado por el éxodo del corregimiento de Mampuján, Bolívar, sucedido el 11 de marzo de 2000, cuando un grupo de trescientos paramilitares del Bloque Héroes de Montes de María, al mando de alias “Juancho Dique” y “Diego Vecino”, obligaron a la población a salir del pueblo.



Juan Manuel Echavarría. *La O*. De la serie *Silencios*, Mampuján, Bolívar, 2010. Fotografía digital, 101 x 152 cm.

Dos imágenes marcan el inicio de esta serie. La primera registra el tablero de una vieja escuela en el que las vocales aparecen desplazadas de la superficie de la pizarra a la pared, prolongando en su desplazamiento el silencio. *La O*, como fue titulada la fotografía, evoca la letra faltante en la inscripción: una forma de hablar de la

ausencia, del silencio de unas letras que no volverán a ser pronunciadas por los profesores y los niños que se encontraban cotidianamente en esa escuela, ahora devastada por el abandono.

La segunda, es la imagen de un tablero cubierto con pintura verde en la que aparece una sencilla pero significativa inscripción: “Lo bonito es estar vivo”. La expresión es casi imperceptible a primera vista, para captarla es necesario detener la mirada en el tablero para advertir su trazo. Este rasgo desvela un aspecto bastante significativo en el trabajo creativo de Echavarría: la mirada fija en el detalle, la observación que trasciende lo evidente y la sensibilidad para ir tras las huellas más sutiles de la barbarie. Es la capacidad para revelar, en la contundencia de la ruina, las claves de un pasado, las trazas del acontecimiento, como bien lo advertía Benjamin. La imagen de la ruina representa aquí la posibilidad de imaginar un tiempo anterior y, al mismo tiempo, la imposibilidad de ver ese pasado como hecho objetivo.



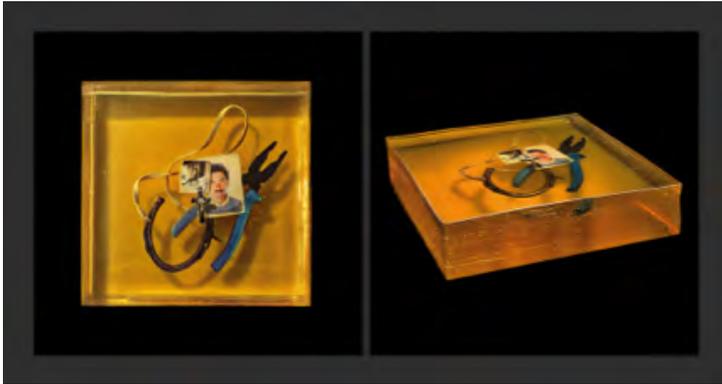
Juan Manuel Echavarría. *Lo bonito es estar vivo*. De la serie *Silencios*, Mampuján, Bolívar, 2010. Fotografía digital, 101 x 152 cm.

Además del carácter indicial de la ruina, también los objetos y su disposición en los espacios domésticos hacen referencia a una traza y una materialidad que le confiere cierto sentido a la cotidianidad y compromete toda una trayectoria de vida: el paso del tiempo, la

intensidad del uso, el desgaste, el valor de uso en función de los oficios, así como el tiempo acumulado de quien se relaciona con las cosas, las conserva o descarta.

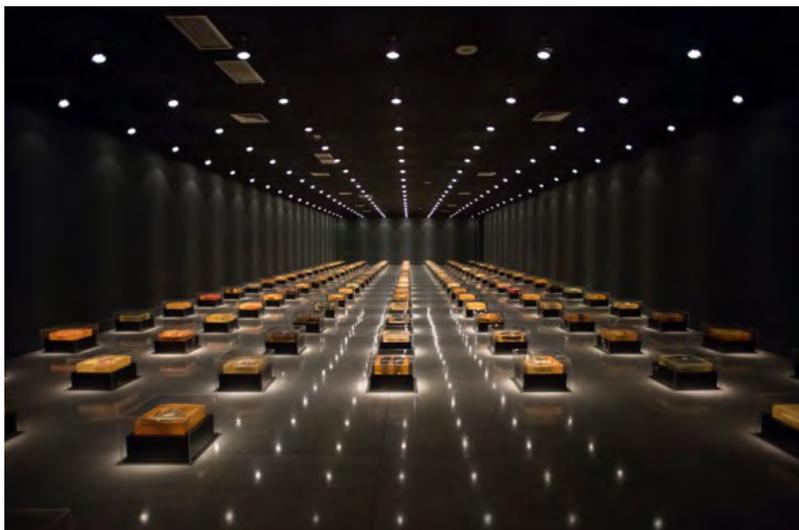
Esta valoración de los objetos como huella e indicio cobra especial expresividad en la última producción de Erika Diettes, titulada *Relicarios*; un proyecto de instalación integrado por 165 cubos de tripolímero de caucho de 30 x 30 cm, dispuestos sobre el piso, presentado por primera vez en noviembre de 2016 en el Museo de Antioquia.

En detalle, cada obra revela distintos objetos donados a la artista por familiares de víctimas, cuya ubicación en la geografía del país traza una suerte de cartografía del dolor y el despojo: Chocó, La Guajira, Córdoba, Cundinamarca, Caquetá, Antioquia, poblaciones todas azotadas por distintas formas de violencia ligada con el conflicto armado. Cartas escritas a puño y letra, fotografías, herramientas de trabajo, prendas de vestir, una máquina de afeitar, un cepillo de dientes, un peine, un rosario, relicarios, constituyen un revelador archivo afectivo, pletórico de memorias, dispuesto para la duración, que se ofrece a nuestra mirada como posibilidad “para conjurar el olvido” (Diéguez, 2016, párr. 4), en el contexto de un país donde ya las imágenes del dolor no nos conmueven. Cada objeto narra una historia, señala un vínculo sensible, revela una forma de conexión sutil con esa presencia que ha transitado hacia la ausencia definitiva, sin la posibilidad de llevar a cabo un duelo o un acto real de despedida.



Erika Diettes. De la serie *Relicarios*, 2011-2015. Técnica mixta (tripolímero de caucho), 30 x 30 x 12 cm.

Al igual que *Río abajo*, la serie *Relicarios* propicia un lugar de conmemoración, un espacio de reunión, no solo para los dolientes y familiares de las víctimas, sino para el colectivo social, habituado a vivir la experiencia exacerbada de la muerte desde la distancia. Por eso, para observar los *Relicarios* hay que acercarse, descender al nivel de cada cubo, esforzarse por ubicar el sentido de cada pieza en relación con las otras, transitar despacio entre las hileras milimétricamente dispuestas evocando el paisaje que dibujan las tumbas en un campo santo. Una estrategia para detonar otras posibilidades de la memoria, en un momento en el que, como lo afirma Diéguez (2016): “La realidad sobre nuestra actual condición respecto a la vida y la muerte, desborda todos los imaginarios” (párr. 7).



Exhibición de la serie *Relicarios* en el Museo de Antioquia (Medellín), 2016.

De este modo, frente a la desaparición de los cuerpos, cobran vida los objetos; y, ante la imposibilidad de un duelo en el que puedan cumplirse los ritos fúnebres, la conmemoración por intermedio de los objetos configura, como ya lo señalamos, no un reemplazo de estas ausencias, sino la posibilidad de dignificación del dolor como experiencia colectiva, como acto que simultáneamente conmemora la ausencia de los desaparecidos y reafirma la imposibilidad del duelo. Por eso, estos objetos mimetizados en los *Relicarios* de Diettes devienen archivos sensibles, al convertirse en vestigios de una vida no resuelta, suspendida en la indeterminación de representar la desaparición misma.

Esta preocupación por los objetos también aparece evidenciada en *¿De qué sirve una taza?*, uno de los últimos proyectos artísticos de Juan Manuel Echavarría, también en colaboración con el fotógrafo Fernando Grisalez. El cuerpo del trabajo reúne una serie de registros fotográficos dispuestos sobre cajas de luz en las que pueden identificarse una serie de objetos abandonados en medio de hojarasca y la vegetación. Durante tres años Echavarría y Grisalez recorrieron distintas zonas montañosas de los Montes de María, en inmediaciones

de los departamentos de Bolívar y Sucre, en las que tuvieron asiento 18 campamentos de las Farc, los cuales fueron bombardeados por las Fuerzas Armadas del Estado en operaciones militares adelantadas en esas zonas. El conjunto del trabajo se presentó por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Bogotá entre octubre de 2017 y enero de 2018, en el contexto de la exposición *Ríos y Silencios* que reunió veinte años del trabajo artístico de Echavarría.

A la manera de los registros arqueológicos, cada imagen recupera artefactos y vestigios de la acción de las personas sobre estos territorios, transformados por la naturaleza: botas militares cubiertas de musgo, en cuyo interior van creciendo pequeñas plantas y helechos; pocillos, cucharas y platos deteriorados por la humedad; brazaletes, uniformes de camuflaje, ropajes y carpas con nombres o seudónimos bordados, y hasta un vestido de niña con detalles también bordados con hilos de color.



Juan Manuel Echavarría y Fernando Grisalez. De la serie *¿De qué sirve una taza?*, 2017. Fotografía digital, 70 x 100 cm.

En su contexto cada objeto revela las trazas y las huellas de un tiempo inefable; ese otro relato silente de la guerra que nos recuerda

que, a pesar de la crudeza de la confrontación, la condición humana se impone, revelando ese fondo común que nos identifica y cohesiona, más allá de las urgencias o las afugias derivadas de nuestros modos de existir: un modo afectivo de habitar el espacio que permite intuir una relación particular con las cosas, la organización del universo doméstico, el tiempo destinado a tareas ordinarias como comer, bordar, peinarse, maquillarse, etcétera. Estas imágenes, en suma, nos recuerdan que la guerra es también una expresión de lo humano, pero, sobre todo, de la humanidad deshaciéndose, empujada al límite de sus propias debilidades.

Este recorrido por los trabajos de Erika Diettes y Juan Manuel Echavarría, reseñados en esta reflexión, nos abre a una nueva relación con los archivos sensibles de la memoria, con la arqueología como posibilidad para narrar la compleja dimensión de lo visible y lo enunciable de la guerra y con el sentido que entraña crear en el contexto de un territorio fracturado por la experiencia del dolor, la pérdida y el olvido. Más que apelar a la activación de formas de recordación sobre hechos violentos o documentar acontecimientos específicos ocurridos en el territorio, estas obras fijan la mirada en la potencia residual de la ruina y en la carga afectiva de los objetos personales, atesorados como reliquias para mantener viva la presencia del ausente o registrados como huellas en la humedad de la selva, para recordarnos que la condición humana no se agota en el límite que bordea nuestras cómodas moradas ciudadinas.

Estas obras proyectan, en todo caso, el propósito de resignificar la experiencia de la violencia política, y el de hacer transmisibles algunos de sus sentidos e inscripciones. El papel de estos artistas gravita en esa doble condición de mediadores y traductores: por un lado, propician dispositivos de mediación para activar espacios de diálogo e interpretación que no apelan a la objetivación de los hechos, sino que, más bien, evaden la construcción de imágenes como “prueba”, para provocar, por esta vía, cuestionamientos y reflexiones sobre las implicaciones de la muerte y la desaparición como experiencia vivida. Por otro lado, traducen estas experiencias de despojo en imágenes, objetos y conmemoraciones cuya carga expresiva concita espacios de diálogo e intercambio colectivo alrededor de lo que implica

vivir la violencia o sentirse preocupado por ella, a través de los otros.

En su conjunto, estas prácticas artísticas configuran archivos culturalmente transmisibles que convocan a la sociedad a presenciar imágenes y objetos que contienen los rasgos de su conformación. Es decir, se trata de proyectos creativos que no aluden a hechos aislados, sino a situaciones, acontecimientos y experiencias constitutivas de un contexto complejo, que por décadas ha desbordado nuestro entendimiento sobre el valor de la vida y la persistencia de lo humano en medio de la barbarie ■

Referencias

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (A. Gimeno Cuspinera, Trad.). Pretextos.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (B. Echeverría, Trad.). Itaca.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma* (E. Berti, Trad.). Adriana Hidalgo.
- Das, V. (2008). *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Diéguez, I. (2015). Erika Diettes: Río abajo. En *Indicios de la memoria: Erika Diettes, Juan Manuel Echavarría, Gustavo Germano* (pp. 13-15). [Catálogo de la exposición, mayo 8 - junio 6 de 2015, Pereira, Colombia]. <https://bit.ly/3ndg3L3>.
- Diéguez, I. (2016). Relicarios: Moradas alegóricas. Obra en duelo [Comentario de blog]. *Erika Diettes.com*. https://www.erikadiettes.com/textos-relicarios#REL_ILE.
- Lévinas, E. (1991). *Ética e infinito* (J. M. Ayuso Díez, Trad.). Visor.