

Poéticas y visualidades de la memoria

El arte como arqueología de la violencia

Felipe Martínez Quintero¹

Resumen

La ponencia propone, en primer lugar, la tematización de una serie de tensiones y rasgos predominantes en la construcción de imágenes fotográficas de carácter documental y artístico desde finales del siglo XX y lo que va del XXI en el contexto de la violencia política en Colombia. Los ejes centrales de esta tematización son las nociones de lo indéxico y lo testimonial.

En segundo lugar, sugiere una ruta comprensiva alrededor de la forma como estas imágenes configuran una suerte de arqueología visual, desde la cual, se constituyen formas particulares de registrar los testimonios, las huellas y los vestigios de la violencia política, aportando, a su vez, a la consolidación de una serie de archivos culturalmente transmisibles, que devienen puntos de quiebre frente a las formas hegemónicas de construcción de memoria histórica en el contexto colombiano.

¹ Candidato a Doctor en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia. Profesor asociado del Departamento de Humanidades y de la Maestría en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Poéticas y visualidades de la memoria El arte como arqueología de la violencia

En *El Malestar de la Estética*, Jaques Rancière, señala como la relación entre arte y política en la contemporaneidad, se encuentra enmarcada en lo que denomina “el fin de la utopía estética”, es decir, la puesta en crisis de “la idea de una radicalidad del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación absoluta de las condiciones de existencia colectiva” (Ranciere, 2011:27).

Tal mirada nos ubica, frente a unas prácticas del arte que, sin buscar la transformación de las condiciones estructurales de la vida colectiva a través de un activismo partidista y militante, insisten en instalarse como formas de intersticio social, en el sentido planteado por Bourriaud (2008), es decir, como experiencias relacionales, duraciones, en los que es posible resignificar, de forma efímera o en algunos casos permanente, rasgos concretos de las interacciones colectivas.

En este marco de referencia, tiene lugar un replanteamiento del valor político en las prácticas artísticas, expresado en perspectivas como la de la teórica de los Estudios visuales, Mike Bal (2010). Según Bal, el arte que se supone y se reclama a sí mismo como político y que “se manifiesta en lugar de realizar, que declara en lugar de actuar, que decreta en lugar de hacer un esfuerzo” y que termina reduciéndose a un juicio moralizante o de simple señalamiento a lo que considera como dominante “ideología, clase, institución, pueblo- a partir de la puesta en juego de su carácter reaccionario termina, según Bal, proclamando “su propia inocencia”. (Bal, 2010).

El lugar de lo político en el arte, desde esta perspectiva, no tendría que ver necesariamente con la denuncia, con su función documental, sino más bien con la continua posibilidad de constituirse como una presencia inquietante, de operar como mediación y traducción frente a aspectos problemáticos de la vida colectiva.

En el contexto más específico de algunas prácticas artísticas que tematizan la experiencia de la violencia política en Colombia, estas formas de mediación han implicado para los artistas, entre otras cosas, recorrer los espacios geográficos donde la violencia ha tenido lugar, disponer largos espacios de tiempo a escuchar y entrar en contacto con testimonios y experiencias de sobrevivientes, víctimas y familiares de víctimas, propiciar espacios de creación colectiva, registrar ruinas, recolectar objetos, relatos que contienen trazas y huellas de la violencia.

En el caso particular de esta reflexión, cobra relevancia analizar los procesos mediante los cuales, los testimonios y las experiencias de la violencia, son *traducidos* a una condición expresiva distinta a la palabra o al relato escrito, por la *mediación* de prácticas artísticas.

Interesa en este caso pensar algunos de los tránsitos e implicaciones que tiene para estas prácticas artísticas, posicionarse frente a la complejidad de lo testimonial, pues, como lo expresa Agamben, el testimonio intenta hacer inteligible algo que como totalidad no puede contener, pues su condición más que ser la de la “verdad” de un hecho o acontecimiento, se aproxima más a la suerte de una traducción. Desde este punto de vista su lugar se configura

entre “lo dicho y lo no dicho” (Agamben, 2000) y por tanto, su relación con la verdad queda en su interior puesta en crisis o por lo menos determinada por su opacidad, la verdad sobre el pasado o sobre cualquier experiencia vivida, solo alcanza a configurarse en el marco del testimonio, como una manifestación espectral. (Castillejo, 2008).

En lo que resta de la reflexión, intentaré dar cuenta de la forma como estos rasgos tienen lugar en algunos de los trabajos de los artistas colombianos Juan Manuel Echavarría y Erika Diettes, cuyos procesos creativos, además de tener en común la referencia a la violencia política en Colombia, tienen la particularidad de ser procesos de largo aliento, en los cuáles, los artistas se han ocupado de recorrer la geografías, de acudir a los relatos y testimonios de sobrevivientes, excombatientes, familiares de víctimas y de registrar los efectos, los residuos materiales y simbólicos que la violencia ha dejado como inscripción.

Por esta razón, más que un análisis formal, lo que interesa aquí es tematizar la forma como estos procesos creativos, configuran una forma de registrar, archivar y transmitir, resignificaciones del pasado, inscripciones que configuran poéticas y visualidades de las memorias relacionadas con los modos de ser y de acontecer de la violencia.

I. Voces y gestualidades translúcidas

Entre los años 2003 y 2004, Juan Manuel Echavarría presenta el trabajo artístico titulado “Bocas de Ceniza”. La pieza audiovisual, cuya duración es de un poco más de 18 minutos, contiene 8 testimonios expresados en cantos, los cuales, son interpretados por testigos-sobrevivientes de acontecimientos enmarcados en las dinámicas de la violencia política en distintas zonas geográficas del país. Los cantos recrean episodios como los desplazamientos masivos ocurridos en el bajo Atrato entre el 2000 y el 2002, la masacre de El Salado y Bojayá, ocurridas entre el 16 y el 19 de febrero del 2000 y el 2 de mayo de 2002, respectivamente.

Los testimonios se inscriben en ritmos, cosmovisiones, creencias propios de los contextos geográficos en los cuales se originan, como una forma de constatar que más que constituirse de datos y hechos objetivos, remiten a formas particulares del recuerdo que contienen su propia gramática. Es decir, que el testimonio se construye siempre desde un posicionamiento subjetivo que no sólo hace referencia a hechos, sino a todo un entorno, a formas particulares de ser y habitar el mundo.

El artista, en este caso, registra las gestualidades, propicia un espacio, elige un plano secuencia y reúne en el formato del video, las distintas formas de narrar, sin intervenir en el sentido y en la forma como cada canto relata la experiencia de la violencia. Propone una perspectiva que implica la decisión de registrar los rostros en primer plano, separar por transiciones sencillas cada testimonio, manteniendo sus matices y particularidades.

¿Que le imprime a estos testimonios el hecho de hacerse canto? En este caso, cantar, permite transitar de la palabra del testimonio a la acción performativa, es decir a un campo de enunciación, que no sólo involucra el contenido semántico de las palabras, sino una relación tejida con la gestualidad, con la piel, con el cuerpo, con el entorno, con el ritmo, con las formas de autoafirmación en un espacio y un tiempo concreto.

De este modo, hacer visible esta condición de lo performativo, provoca una suerte de repolitización de la voz y del papel histórico de los sobrevivientes, no en el sentido de procurar nichos ideológicos para sus demandas, sino como posibilidad de una localización cultural y territorializada de la violencia como experiencia vivida, inscribiendo el relato sin que pase por la profilaxis de la edición del informe de investigación académica o del expediente judicial, sino justamente en el acento y el tono; en la gestualidad y el ritmo del cuerpo que presencia y ofrece testimonio. Como una forma de constatar que hay diversas maneras de nombrar, decir y relacionarse con la violencia y que como advierte Veena Das, tales diferencias no están dadas solo en el plano semántico sino que “-reflejan el punto en que el cuerpo del lenguaje resulta indiferenciable del cuerpo del mundo- el acto de nombrar constituye una expresión performativa” (Das, 2008: 146).

Este componente gestual y performativo, aparece también, aunque con otras implicaciones en la serie de retratos denominada Sudarios, de Erika Diettes. La serie fotográfica fue realizada con 20 mujeres provenientes del departamento de Antioquia, que comparten la terrible condición de haber sido obligadas por actores armados a presenciar la tortura y en algunos casos, el asesinato de sus familiares.

Los retratos, impresos en seda translúcida, contienen el rostro y parte del torso de cada una de las mujeres, inscribiendo en la imagen una expresión que transita entre la alegoría religiosa y una gestualidad de intenso dolor.

Previo a la realización de las fotografías, Diettes, propicia un espacio en el que se disponen las condiciones para la emergencia del testimonio, intentando captar con su cámara el instante más álgido del relato y retenerlo en la imagen fotográfica. Uno de los aspectos más problemáticos de este trabajo y que la crítica ha señalado con más detalle, tiene que ver justo con el hecho de que se genere toda una escenificación del dolor, pues es claro, que la gestualidad expresada en cada imagen no corresponde al momento y al acto de presenciar la violencia, sino a una rememoración, la cual, además acontece en una especie de representación controlada, mediada por decisiones formales y técnicas, tales como el fondo negro, la textura de la imagen, la tonalidad del blanco y negro, el ángulo y el plano de la imagen, el uso de la iluminación.

Por otro lado, a diferencia de “Bocas de ceniza”, las fotografías que componen Sudarios borran cualquier referencia contextual, se hace necesario ir más allá de las imágenes de las mujeres y de la impresión generada por la gestualidad de los retratos, para comprender su condición de mujeres-testigo. Sin embargo, no es la identidad de estas mujeres, ni la de las víctimas las que cobran relevancia en las fotografías de Diettes, sino su gestualidad, aquello a lo que hacen referencia es a la exteriorización del dolor, a su dignificación. Estas mujeres habitan el límite de lo vivible, el límite del relato porque sólo allí, en la suspensión del dolor, aparece velada en su opacidad la referencia al otro próximo, al desaparecido.

Dignificar el dolor, implica además, no sólo la búsqueda de su reconocimiento colectivo, sino aquello a lo que Veena Das hace referencia cuando piensa en que quien se ve obligado a presenciar la violencia, debe volver a “aprender a habitar el mundo, o habitarlo de nuevo en un gesto de duelo” (DAS, 2008: 222)

Así, frente a las valoraciones que ven en Sudarios una escenificación artificial del dolor, resulta pertinente el planteamiento de Ranciere, haciendo referencia a la imagen fotográfica en Alfredo Jaar:

“la acusación de “estetizar el horror” es demasiado confortable, ignora demasiado la compleja intrincación entre la intensidad estética de la situación de excepción capturada por la mirada y la preocupación estética o política por dar testimonio de una realidad que nadie se preocupa de ver” Rancier et.al (2017: 87)

En este mismo sentido, podríamos afirmar que tanto en “Bocas de ceniza”, como en Sudarios, la potencialidad expresiva del arte no sólo tiene que ver con el contenido de los testimonios, en tanto, reconstrucción de hechos sobre la violencia, incluso, su lugar de enunciación no se configura sólo en la construcción metafórica de las letras de las canciones, o en la composición de los retratos, sino en la reunión de todos estos aspectos en una expresión performativa, en la que el cuerpo, la gestualidad del rostro contiene y proyecta significado en sí mismo, pues, tal como advierte Emmanuel Levinas, la interacción, el contacto visual con el rostro del otro, es el inicio, el punto de despliegue de una relación ética, pues, instala no sólo la posibilidad de percibir al otro, sino la proyección de su exterioridad, su carácter expuesto, su condición de vulnerabilidad, tal vez por esta razón Levinas afirme 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” (Levinas, 1991: 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 estos dos trabajos creativos, no sólo dan cuenta de su experiencia de la violencia, sino que proponen a través de la gestualidad de sus rostros y de su expresión performativa, una duración, un diálogo que exige interlocutores, que reclama la presencia de los otros, los convoca y al mismo tiempo los confronta.

II. Renombrar, ritualizar

Según lo señalado por investigadores sociales y el Centro de Memoria Histórica, Puerto Berrío, municipio situado en el Magdalena medio, en el departamento de Antioquia, ha tenido históricamente una relación profunda con la violencia política. Su ubicación geográfica, representa un territorio estratégico para los grupos armados legales e ilegales, lo cual, se ha manifestado en el nivel de confrontación armada y en las formas de represión y violencia sobre la población civil. Según cifras, aportadas por el Registro Único de Víctimas, de aproximadamente 46.000 víctimas de desaparición forzada por el conflicto armado en Colombia, 1.442 se registran en el municipio de Puerto Berrío.

Al ser un municipio ubicado en la rivera del Río Magdalena, los remolinos y la corriente permitían que de forma periódica, llegaran a la orilla cuerpos anónimos, los cuales eran sepultados en la zona del cementerio destinada para los N.N.

Distintos investigadores sociales, han relatado como los pobladores se apropian de las sepulturas de los N.N, iniciando una suerte de intercambio. El “ritual de acogida”, como podríamos llamar a esta práctica, inicia con la acción de marcar la sepultura con la palabra

“escogido”, en los días siguientes, realizar visitas periódicas, en las que se saluda tocando la piedra de la sepultura para despertar a las almas, como tocando una puerta, que permita el ingreso por medio de rezos y solicitudes a la realización de favores o milagros. Si el alma del N.N lo cumple, como retribución recibe un nombre, flores y cuidados para su sepultura y finalmente, la inclusión de sus restos en el osario familiar o dentro de uno individual, pagado por quien ofrenda, como retribución por el favor recibido.

Este es el contexto en el que se inscribe el proyecto artístico Requiem N.N, de Juan Manuel Echavarría en colaboración con Fernando Grisalez. El proyecto está compuesto por tres obras, una serie fotográfica, realizada entre 2006 y 2015, cuyo recurso lenticular, permite hacer visible el tránsito y las variaciones en el tiempo que se van incorporando en la pared del cementerio de Puerto Berrío que está destinada para esos cuerpos anónimos, sin dolientes, cuyas identidades fueron arrebatadas y cuyos cuerpos fueron lanzados al río, como intento de ocultar su propia muerte. En este tránsito, pueden verse las formas de escoger las sepulturas, los nombres puestos por los solicitantes a los cuerpos, las flores y decoraciones dispuestas, los agradecimientos por los favores recibidos.

En segundo lugar, una serie de 12 videos, titulada “Novenarios en espera” (2012), cuyo contenido refleja el mismo tránsito, pero ahora en imagen en movimiento y haciendo énfasis en el detalle de sepulturas concretas. Y por último, un documental realizado en 2013, de un poco más de una hora de duración, en el que se presentan entrevistas y relatos de los pobladores, así como, algunos de los imaginarios, creencias y significados relacionados con las prácticas que tienen lugar con los N.N.

Según María Victoria Uribe, “Puerto Berrío es un pueblo de testigos y sobrevivientes” (Das, 2008:181), un pueblo que, si se nos permite la relación, guarda cierta semejanza con ese pueblo costero ficcionado por García Márquez en el que las olas del mar, arrastraron el cuerpo sin vida de un hombre. “*El ahogado más hermoso del mundo*”

García Márquez, relata que si bien, en aquel pueblo, no era la primera vez que las olas del mar arrastraban un cuerpo hasta sus orillas, esta vez se trataba de un cuerpo diferente, dado su tamaño, su expresión y su belleza. Narra como las mujeres decidieron acogerlo, darle un nombre, hacerle ropa, imaginarlo con vida en situaciones cotidianas: “Andaban extraviados por esos dédalos de fantasía, cuando la más vieja de las mujeres, que por ser la más vieja había contemplado al ahogado con menos pasión que compasión, suspiró: Tiene cara de llamarse Esteban”. (García Márquez, 1986:210)

Si bien la narración de García Márquez, sucede en otro contexto geográfico, sin una referencia directa a la violencia política, hay algo común entre las prácticas de las personas de ese pueblo ficcionado y Puerto Berrío. La acción de acoger y renombrar un cuerpo anónimo, se configura aquí en un punto de convergencia entre creencias culturales y religiosas y formas particulares de relación con la muerte, entre las que se manifiesta una especie de obligación moral de enterrar a los muertos y, al mismo tiempo, ver en este acto, la posibilidad de acceder a favores con la mediación de las almas de los difuntos, los cuáles además por el hecho de haber muerto en condiciones violentas, parecen revestirse de una necesidad mucho más apremiante de oraciones e intermediaciones de parte de los vivos.

Esta práctica entonces se inscribe entre la voluntad de devolverle algo de humanidad, de integrarlo a un grupo, incluso colocándole el apellido familiar o el nombre de un ser querido desaparecido, de sepultarlo como merecería cualquiera y, al mismo tiempo, de resolver su enigmática presencia y prevenir el riesgo de dejar su alma deambulando entre los vivos.

Volviendo a García Márquez: “Más tarde, cuando le taparon la cara con un pañuelo para que no le molestara la luz, lo vieron tan muerto para siempre, tan indefenso, tan parecido a sus hombres, que se les abrieron las primeras grietas de lágrimas en el corazón. Fue una de las más jóvenes la que empezó a sollozar. Las otras, alentándose entre sí, pasaron de los suspiros a los lamentos, y mientras más sollozaban más deseos sentían de llorar, porque el ahogado se les iba volviendo cada vez más Esteban, hasta que lo lloraron tanto que fue el hombre más desvalido de la tierra, el más manso y el más servicial, el pobre Esteban. Así que cuando los hombres volvieron con la noticia de que el ahogado no era tampoco de los pueblos vecinos, ellas sintieron un vacío de júbilo entre las lágrimas -¡Bendito sea Dios-suspiraron-: es nuestro! (García Márquez, 1986: 211)

Si bien, no sería posible hablar de que la práctica de los adoptantes en Puerto Berrío corresponda a la configuración de prácticas de duelo colectivo o de cohesión de la comunidad, pues, tales procesos son más del orden de lo individual y están mediados por la condición de intercambio entre el N.N y las solicitudes de los adoptantes, si podríamos decir, que tal vez de forma inconsciente, esta práctica termina ejerciendo cierto proceso de resistencia, frente a la lógicas de la violencia ejercida por los actores armados, en el sentido de que contradicen la intención de borrar, de desaparecer los cuerpos, las evidencias de la violencia ejercida. Al volver a traer el cuerpo e insertarlo en el ritual funerario, que aunque mediado, por un interés específico, devuelve de forma indirecta algo de sentido a su propia muerte y restablecer de cierta forma su propia dignidad humana.

En este sentido, advierte Agamben:

“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 phasma 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” (Agamben, 2005: 82).

En otro contexto, El trabajo creativo de la artista colombiana Erika Diettes propone un acercamiento a la experiencia de la violencia política a partir de los rastros que se quedan inscritos en los gestos, en los espacios, en los objetos, en las geografías y que se niegan a permitir la completa desaparición de las personas que viven tal experiencia de manera directa. El proceso inicial de aproximación e indagación, previo al trabajo creativo, tuvo como punto de inicio el recorrido por algunos municipios y corregimientos del oriente

antioqueño en el que, Diettes, establece vínculos con familiares de personas desaparecidas en el marco del conflicto armado colombiano.

En esta primera aproximación la artista, empieza a tejer relaciones con sobrevivientes y organizaciones de familiares de víctimas con quienes, en una primera instancia, recrea testimonios y relatos sobre la violencia que va reuniendo de manera ordenada y sistemática, como una forma de ir hilvanando un archivo de narraciones que dan sentido y van configurando una cartografía de experiencias cuyo factor común es la desaparición.

En 2008, Erika Diettes presenta el proyecto artístico denominado “Río Abajo”. El eje central de este proyecto, lo conforman prendas de vestir y objetos personales que los familiares de los desaparecidos atesoran como única posibilidad de proyectar una presencia física de sus seres queridos. Diettes recolecta estos objetos y prendas de vestir, a manera de préstamo, con el compromiso ineluctable de ser devueltos una vez se realizarán las imágenes fotográficas que hacen parte del trabajo de creación.

Una referencia evidente en “Río Abajo”, tiene que ver con el lugar que ha venido constituyendo el río en el contexto del conflicto armado en Colombia como escenario de tránsito anónimo de cuerpos, ropas, objetos que se convierten de manera simultánea en signos y símbolos de la desaparición. Las estructuras de 1.70 de alto contienen fotografías de objetos y prendas de vestir impresas en vidrio, cuya imagen, permite ver tales objetos suspendidos en una superficie acuosa, configurando una condición ambigua entre el tránsito del río y las huellas de la desaparición.

Sin embargo, la referencia al río como escenario de desaparición cobra un valor particular en el trabajo de Diettes, pues, en lugar de representar la voracidad de los caudales, la capacidad de arrasar con su fuerza y ocultar en su profundidad los cuerpos y las huellas de las víctimas del conflicto armado en Colombia, las imágenes remiten a una suerte de posibilidad contenedora del agua. Frente a la imagen del río arrasando el barro, del agua terracota, espesa, que invisibiliza la profundidad de su cauce, el trabajo de Diettes, proyecta una condición traslúcida, donde los objetos en lugar de desaparecer, adquieren un nuevo relieve, se revelan de otro modo.

Las primeras exposiciones de “Río abajo”, tuvieron lugar los días 5 y 6 de septiembre de 2008 en los municipios de Granada y La Unión en el oriente antioqueño, zona geográfica que ha tenido un fuerte impacto de las dinámicas de la violencia política, por la confluencia de intereses territoriales y militares de todos los grupos armados que han protagonizado el conflicto armado en Colombia. Posteriormente la exposición fue haciendo presencia en 18 municipios y corregimientos de la misma zona geográfica, en los cuales, Diettes había establecido los vínculos iniciales con los familiares y dolientes, al tiempo que, representaban el lugar de origen de algunas de las personas que alguna vez habían portado las prendas, las cuales, retornaban en forma de imagen al espacio social del que fueron arrebatados por la violencia política.

Bajo la vigilancia “sútil” de los actores armados que operaban en esta zona geográfica, (para ese entonces la presencia de grupos paramilitares era todavía una realidad, a pesar del proceso de desmovilización de sus estructuras entre los años 2003 y 2006) las imágenes en

formato pequeño se dispusieron en salones, casas de la cultura y otros sitios acondicionados para tal fin en cada municipio o corregimiento.

Diettes relata cómo cada familia iba llegando al espacio, con el fin de encontrar la fotografía de la prenda de vestir o el objeto de su ser querido, para ofrendarlo con velas encendidas, oraciones, cantos, llanto, como una especie de conmemoración del duelo que no pudo cerrarse por la incertidumbre de la desaparición y la ausencia de los cuerpos de sus familiares como plena certeza y confirmación de su muerte.

De este modo, “Rio abajo”, configura un rol de mediación, entre la condición de desaparición de los cuerpos de las víctimas y la necesidad de tramitar el duelo de los dolientes. Los recuadros que contienen las imágenes representan la posibilidad de contener, no sólo los objetos como huellas de las personas desaparecidas, sino, la creación de un espacio ritual para contener y tramitar el duelo, para conmemorar, a pesar de la ausencia de los cuerpos, la mediación con un rastro, con una huella física, con un objeto o una prenda de vestir, que en algún momento del pasado había hecho contacto con la piel, había vestido el cuerpo, había cubierto un cuerpo real, un cuerpo familiar, una presencia anhelada.

En este sentido, si bien, los componentes formales y materiales del trabajo creativo estaban definidos desde el principio del proyecto por parte de la artista, es importante advertir que la consolidación del espacio ritual sólo se hizo posible a partir de la relación establecida previamente a la materialización de las imágenes, entre la artista y los dolientes y la apropiación por parte de ellos (ya en el contexto de las primeras exposiciones) de las imágenes que retornaban a su espacio social. Muestra de ello, es que la decisión de poner velas encendidas alrededor de cada imagen y en el espacio común de la sala surge, no de una decisión de Diettes, sino del gesto de los dolientes, quienes en las primeras exposiciones ofrendaron con velas encendidas el encuentro con las imágenes que remitían a las prendas de sus familiares desaparecidos.

III. Ruinas, Indicios y rastros de humanidad

El punto de inicio de la serie fotográfica denominada “Silencios” está relacionado con los hechos que tuvieron lugar el pasado 10 de Marzo del 2000, cuando un grupo de 300 paramilitares del Bloque Héroes de Montes de María, al mando de alias “Juancho Dique” y “Diego vecino” entraron al corregimiento de Mampuján, reunieron por medio de intimidaciones y amenazas a la población en la plaza central y les ordenaron abandonar el pueblo a más tardar a la madrugada del día siguiente. La población estaba señalada de colaborar con los grupos guerrilleros que tenían presencia en la zona y de no acatar la orden podría ocurrir algo similar a lo que había pasado en El Salado tan sólo un mes atrás. En la madrugada del 11 de marzo del mismo año, la comunidad de Mampuján empieza a abandonar el pueblo, configurando otro de los éxodos que han marcado la historia reciente del conflicto armado en Colombia.

Después de habitar temporalmente en colegios, escuelas, albergues temporales, algunas familias empezaron a reubicarse en municipios aledaños, otros migraron hacia ciudades capitales con el fin de reconstruir sus trayectorias de vida. Sin embargo, un grupo de aproximadamente 280 familias deciden reasentarse en el sector de María la Baja, a unos 7

kilometros de distancia de Mampuján, en lo que desde ese momento llamarían como Nuevo Mampuján.

10 años después, el 11 de marzo de 2010, un grupo considerable de familias decide volver al viejo Mampuján, con el fin de conmemorar los 10 años de su desplazamiento, esta fecha marca el inicio para el proyecto artístico de Juan Manuel Echavarría titulado “Silencios”.

En el marco de la conmemoración en el viejo Mampuján, Echavarría hace un recorrido por lo que alguna vez fueron sus calles, sus edificaciones transformadas en ruinas, abandonadas por sus habitantes y sumidas en ese momento entre el silencio y la imponente de la naturaleza que en forma de humedad, de maleza y vegetación reclamaba su lugar entre los muros y las casas abandonadas. Dos imágenes marcan entonces el inicio del proyecto fotográfico denominado “Silencios”. La primera es un tablero de una vieja escuela en el que las vocales parecen desplazarse de la superficie de la pizarra, pero sin poder ser pronunciadas, prologando en su desplazamiento el silencio, la fotografía recibe el título de “La O”, justamente la letra faltante en la imagen, como una forma de resaltar la ausencia, el silencio de esas letras que no volverán a ser pronunciadas por los profesores y los niños que habitaron cotidianamente esa escuela, transformada ahora en ruinas.

La segunda imagen es la de un tablero cubierto con pintura blanca en la que alguien, decide hacer una sencilla pero significativa inscripción “*Lo bonito es estar vivo*”, tal inscripción es casi imperceptible a primera vista, es necesario detener la mirada en el tablero para advertir su relieve, lo cual, se convierte en un aspecto bastante significativo en el trabajo creativo de Echavarría, la capacidad de observar, la potencia de la mirada, poder mirar más allá de las ruinas y de las implicaciones evidentes de las huellas de la violencia.

Estas dos imágenes se convierten en la motivación inicial de Echavarría para recorrer alrededor de 60 veredas en Montes de María y otras zonas del país fotografiando ruinas, tableros de escuelas abandonadas, como una forma de registrar algunos de los vestigios de la guerra. Tales espacios, se convierten a partir de la incursión de la violencia en lugares de paso y refugio para los combatientes, en albergues provisionales para quienes resultaron desplazados por las dinámicas de la guerra, en ruinas que poco a poco van dejando que la maleza, las raíces de los árboles y la vegetación de la zona invadan, o mejor, recuperen, con su paso constante y vivo, su lugar.

La dificultad de la geografía, la dureza del clima, la imponente de la naturaleza que va cobijando con su estela de maleza, vegetación y humedad los fragmentos de concreto que todavía permanecen en esas zonas como ruinas. El camino trae también en cada destino a distintos guías, habitantes de la zona, y con ellos, llegan también historias diversas de lo ocurrido en Montes de María, así como imágenes y relatos de la vida cotidiana, de las prácticas y comportamientos habituales de las poblaciones aledañas, como constatación de que a pesar de la violencia, la vida sigue allí. Todos estos aspectos van haciendo parte de notas y relatos escritos, en una especie de diario de campo que Echavarría ha ido construyendo con particular sistematicidad, lo cuales, sumados a más de 90 fotografías de escuelas y tableros, dan lugar a una especie de etnografía estética de la guerra.

De esta suerte, cada imagen final, cada fotografía de cada tablero es también el tránsito por el camino que lleva a él, cada fotografía lleva en sí mismo un relato previo, un paisaje que le da contexto, una ruta escarpada, una serie de relatos que permiten dimensionar la inscripción de las huellas de la violencia en esta zona del país.

Además de las ruinas que señalan indicios de las dinámicas colectivas que alguna vez tuvieron lugar en algún espacio geográfico, también los objetos y su disposición en los espacios domésticos, hacen referencia a una forma y una materialidad inmersa en las relaciones particulares de una trayectoria de vida. Contienen en su desgaste, el paso del tiempo, la intensidad de su uso, al tiempo acumulado que alguien dedica a relacionarse con las cosas, a determinados oficios y acciones que configuran el sentido de la cotidianidad.

Esta valoración de los objetos como huellas e indicios de una vida, cobra especial dramatismo y expresividad en el trabajo artístico denominado Relicarios de Erika Diettes. La obra, presentada por primera vez en Noviembre de 2016 en el Museo de Antioquia, consiste en la instalación de 165 recuadros de tripolímero de caucho de 30 x 30 centímetros, los cuales, contienen y permiten ver, dada su textura translúcida, distintos objetos que pertenecieron a víctimas de distintas formas de violencia, en el marco del conflicto armado y que fueron donados a la artista por sus familiares. Cada recuadro está separado del suelo por un soporte de madera negro y se encuentra contenido en una urna de vidrio.

La producción y realización de este trabajo artístico implicó para Diettes un proceso que se extendió por alrededor de 6 años, pues no estuvo limitado a la recolección y posterior posproducción de los objetos donados, sino que, además, se ocupó de establecer con cada una de las familias un vínculo, un diálogo prolongado alrededor no sólo de la experiencia de la violencia, sino del sentido y significado que para cada una de ellas tenían los objetos entregados.

De este modo, aparecen en el espacio de la sala, distribuidos en 6 hileras que invitan al recorrido, objetos como una máquina de afeitar, un cepillo de dientes, un peine, algunas prendas de vestir que alguna vez hicieron parte del acontecer silencioso y rutinario de la cotidianidad, en la cual justamente se configura la singularidad de las personas. Aparecen también cartas escritas a puño y letra, fotografías, herramientas, que nos hablan también de un rol, un trabajo, una forma particular de “haber sido” en el mundo y que van tejiendo ese vínculo entre la ausencia y la presencia, entre la vida y la muerte.

Antes de la apertura de la exposición, Diettes y su equipo de trabajo se reúnen por primera vez con la totalidad de las familias que donaron sus objetos. Recorren la sala y se reencuentran con los objetos previamente donados, ahora ubicados al lado de los objetos de otras familias, dispuestos además en una forma que remite a una condición fúnebre, pero también a la posibilidad de una especie de conmemoración colectiva. De este modo, cada relicario es al mismo tiempo particular, íntimo, específico, pero también colectivo y universal, representa, más allá de un recordatorio, una ligazón con una vida que tuvo presencia.

Esta alusión a los objetos como huellas que contienen las marcas de una forma de vida, esta presente también como eje central del trabajo artístico denominado ¿De qué sirve una taza? de Juan Manuel Echavarría, en colaboración con Fernando Grisalez.

La obra consiste en una serie de fotografías, dispuestas sobre cajas de luz en las que pueden verse objetos abandonados en medio de hojarascas y vegetación. Este trabajo se presentó por primera vez en el MAMBO, en el marco de la Exposición Ríos y Silencios, entre octubre de 2017 y enero de 2018, la cual, reunió obras correspondientes a los últimos 20 años de trabajo artístico de Echavarría.

Las fotografías que componen la serie fueron realizadas en un lapso de 3 años, en los cuales, Echavarría y su equipo de trabajo hicieron recorridos por distintas zonas montañosas de montes de María, en inmediaciones de los departamentos de Bolívar y Sucre, en las que se albergaron en años anteriores 18 campamentos de las FARC-EP, los cuales, fueron bombardeados por las Fuerzas Armadas oficiales, en el marco de operaciones militares adelantadas en esta zona geográfica.

De este modo, pueden verse en las imágenes botas y zapatos cubiertos de musgo, en cuyo interior, van creciendo pequeñas plantas y helechos; pocillos, cucharas y platos esparcidos por el espacio, deteriorados por la humedad y el paso del tiempo, brazaletes, camuflados y carpas con nombres o seudónimos bordados y hasta un vestido de niña, con detalles también bordados con hilos de color.

Estos objetos contienen las trazas y las huellas del tiempo, el deterioro de pasar los días a la intemperie, invadidos por la vegetación que los va convirtiendo en parte del paisaje. Al mismo tiempo, tales objetos, representan vestigios, residuos inscritos en las dinámicas de la confrontación armada, sin embargo, parecerían expresarnos más allá de la crudeza y la crueldad de la guerra, una suerte de uso doméstico e incluso afectivo del espacio y de las cosas, parecen hablarnos de un tiempo dedicado a tareas ordinarias como comer, bordar, peinarse, maquillarse, nos dicen y advierten que incluso el combatiente, en su permanente estado de alerta y supervivencia, no puede renunciar a su condición de humanidad, de sus prácticas estéticas de habitar afectivamente un espacio y realizar tareas que van más allá de lo útil o necesario.

Estas imágenes nos recuerdan finalmente que la guerra es también una expresión de lo humano, de la humanidad des-haciéndose, poniéndose al límite, nos muestran la emergencia de lo humano en la tensión entre la vida y la muerte, un espacio bombardeado, en cuyas ruinas aparece el nombre de Pedro, bordado con hilo rojo en la solapa de un camuflado.

A manera de cierre. Hacia una arqueología de la violencia

El trabajo artístico de Erika Diettes y Juan Manuel Echavarría, tiene que ver más que con la memoria, con la arqueología, es decir, más que ser un trabajo que busque activar formas de recordación sobre hechos violentos o documentar acontecimientos específicos, se detiene en gestualidades, ruinas, objetos personales o incrustados en la selva, prácticas fúnebres que son reunidas, ordenadas, recubiertas de sentido y presentadas a los otros con un nuevo

matiz, con una nueva significación. Su rol como artistas gravita en esa doble condición de mediadores y traductores. Proyectan, en todo caso, una apuesta por resignificar la experiencia de la violencia política, por hacer transmisibles algunos de sus sentidos e inscripciones.

Tales prácticas configuran archivos culturalmente transmisibles y por tanto, formas de arqueología de la violencia, en la medida en que atienden a esa naturaleza de resignificación a la que apunta Foucault con relación a la historia, en la que el documento ya no responde al ordenamiento lineal y limpio del pasado, a su memorización y fosilización en el registro, sino más bien a la enunciación y, en este caso, a la visibilización como estrategia configuradora para ampliar las posibilidades que abre la comprensión de sus rupturas y discontinuidades para el presente y el futuro.

El lugar del arte, implica una distancia crítica frente al marco de las alteridades que conforman la violencia y la guerra, lo cual no implica la negación de su compromiso con la realidad política, sino más bien que sus formas concretas de intervención no terminen ahogándose en la expresión formal de la ideología o en lecturas victimizantes y le permita, por el contrario, una labor, al mismo tiempo poética y política de constante pregunta, de constante cuestionamiento frente a los relatos mediáticos y objetivables que llaman al olvido, a las conclusiones definitivas, a los informes finales.

En la mitología griega Medusa, convertida en monstruo por Atenea, convertía en piedra a todo aquel que se expusiera a la luz resplandeciente de su mirada, podríamos pensar si el ejercicio del lenguaje nos lo permite, que la violencia en Colombia es una especie de medusa, que paraliza, silencia y convierte en piedra a quien la mira de frente, el arte, en este caso, sería una posibilidad de mirar a la violencia de forma oblicua, es decir, las prácticas artísticas se convierten en una forma de mirar a la violencia sin quedar petrificados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que Queda de Auschwitz. El Archivo y el Testigo. Homo Sacer III*. Valencia. Pretextos.

Bal, Mieke. 2010 “Arte para lo político”. En Revista electrónica *Estudios Visuales*. NUM # 7. Enero 2010. www.estudiosvisuales.net.

Bourriaud, Nicolás. 2008. *Estética Relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.

Castillejo, Alejandro. 2008. *Los Archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*. Bogotá, Universidad de los Andes.

Das, Veena. 2008. *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

García Márquez, Gabriel. 1986. *Todos los Cuentos*. Bogotá. Editorial La Oveja Negra.

Levinas, Emmanuel. 1991. *Ética e Infinito*. Madrid, Visor Distribuciones, S. A.

Ranciere, Jaques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires. Capital Intelectual.

Ranciere, Jaques. 2017. Et, al. *La Política de las imágenes*. Santiago de Chile. Ediciones Metales Pesados.