

Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia
Ministerio de Cultura-Universidad de Los Andes

Texto largo

**Arte, memoria y participación:
Entre el rostro y el rastro**

Por: НЕИМЕНОВАНИ

El arte colombiano no es ajeno al conflicto armado. Si la violencia en Colombia es endémica, como lo señalan algunos investigadores, resulta lógico que la violencia esté presente en la historia del arte en Colombia. Podría decirse, de hecho, que constituye un tema en el arte nacional (como testimonio, denuncia, crítica, formas de simbolización, construcción de memoria y duelo, etc.). Es decir, en el arte colombiano el registro de tal tema resulta amplio, tanto en su tratamiento como en su concepción. En este registro la noción de víctima ha cobrado un lugar central durante la última década: las masacres sistemáticas, las fosas comunes, los NN, el fenómeno del desplazamiento forzado y su visibilización en las áreas urbanas han puesto en el centro del conflicto armado a las víctimas. Hay que tener en cuenta que en Colombia, además de una guerra de combates, se ha establecido una guerra de masacres como forma de difusión del terror (Grupo de Memoria Histórica 2010).

Así, la víctima (o de modo más preciso, la noción de víctima), es la principal referencia para el arte y las prácticas artísticas que se ocupan de la violencia en Colombia en la actualidad. Las maneras de aproximarse a las víctimas son, desde luego, diversas. De esta manera, debe tenerse en cuenta que no solo el arte producido dentro de las lógicas del mundo del arte (museos, galerías, colecciones, etc.) asume esta posición. Por la misma vía,

aunque con estrategias diferentes, algunos colectivos y organizaciones trabajan con las comunidades víctimas del conflicto armado, buscando distintos objetivos: recomponer tejido social, construir memoria, procesar el trauma individual y colectivo. Estas prácticas se pueden agrupar en el llamado “Arte participativo”, que es inseparable, en el contexto del conflicto armado en Colombia, de nociones como *reparación*, *restitución*, *construcción de memoria*, etc.

Teniendo en cuenta ese panorama, en este ensayo se reflexiona sobre la exposición *¿Dónde están los desaparecidos? Ausencias que interpelan*, organizada por el Centro Nacional de Memoria Histórica y exhibida en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, la Parroquia de Nuestra Señora de Las Nieves y el Centro Cultural Gabriel García Márquez. Los trabajos de la exposición *¿Dónde están los desaparecidos?* dan cuenta de prácticas creativas diferentes, aunque con propósitos semejantes:

- 1) Obras de arte que acuden a formatos artísticos “convencionales” como la fotografía, la instalación, etc., para dar cuenta del dolor, el trauma y el duelo en el contexto del conflicto armado en Colombia.
- 2) Proyectos vinculados con la simbolización del duelo y el trauma mediante prácticas participativas o colaborativas.

En el primer caso, el material de las obras (la ropa de las víctimas o las inscripciones grabadas en una tumba, como veremos más adelante) no es solo un aspecto formal, sino que el material, y específicamente la huella grabada en el material, se convierte en testimonio de la violencia; así que los objetos, los utensilios o una edificación se convierten en testigos cuando el artista los hace “hablar”. En el segundo caso, puede pensarse que si el silencio es parte constitutiva de la victimización (o bien porque hay actos que no pueden verbalizarse, o bien porque denunciar pone en riesgo la propia existencia de los sobrevivientes), una forma de restituir el habla y construir memoria colectiva es mediante procedimientos simbólicos con los que trabaja el arte participativo, aquellas prácticas que

vinculan a las comunidades y cuyo efecto vinculante llega a ser, en muchos casos, terapéutico: procesar el duelo o el trauma.

Teniendo en cuenta lo anterior, se analizarán los siguientes trabajos de la exposición *¿Dónde están los desaparecidos? Ausencias que interpelan*, según la siguiente tipificación¹:

1) Obras de arte:

- a. “Río abajo” (Erika Diettes): fotografías de prendas facilitadas por los familiares de personas desaparecidas (se expuso en la iglesia Nuestra Señora de Las Nieves).
- b. “Réquiem NN” (Juan Manuel Echavarría): fotografías de tumbas de los NN que son “adoptados” por los habitantes de Puerto Berrío.

2) Arte participativo:

- a. “Doble oficio por la entrega digna” (Organización Familiares Colombia y Constanza Ramírez Molano): instalación con dos álbumes de fotografías y archivo de audio con relatos de las víctimas.
- b. “Prohibido olvidar a los desaparecidos” (Fundación Nydia Erika Bautista): trabajo que documenta los rostros de las víctimas, recopilada durante años mediante ejercicios de memoria histórica, movilización y protesta.
- c. “Galería Partes” (Asociación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos [Asfaddes]): trabajo conformado por 74 piezas de vidrio que muestran rostros y nombres de personas desaparecidas.

¹ Esta tipificación es más operativa que conceptual, pues busca diferenciar las obras de arte de “autor” (aquellas identificadas con el nombre de un artista que, institucionalmente hablando, pertenece al *mundo del arte*), de aquellas que, más que en un nombre, se identifican con una organización y unas comunidades. Esta diferenciación no tiene que ver únicamente con la autoría de las obras sino, más importante aún, con la manera con las que se conciben las imágenes: la centralidad del *rostro*, en unos casos, y el interés en el *rastró*, en otros.

Los trabajos expuestos, tanto en unas prácticas como en las otras, tienen en común su vínculo con las comunidades. Desde el punto de vista formal, en ambos casos hay un uso predominante de la fotografía como producto final, es decir, el que finalmente será expuesto en la galería, el museo o la iglesia, pues antes de esto se ha realizado un trabajo con las comunidades durante meses o años mediante prácticas diversas (entrevistas, historias de vida, construcción de relatos colectivos, marchas, etc.). No obstante, el objetivo de lo fotografiable es, de alguna manera, disímil en ambos casos: en el arte participativo hay un énfasis en el *retrato de las víctimas*, mientras que en las obras de arte hay un desplazamiento hacia los *objetos de las víctimas*. Sin embargo, tanto en un caso como el otro hay una finalidad evidentemente testimonial. Esto quiere decir que para la producción de tales imágenes fue necesaria la existencia de un testigo que testimoniara un hecho y, en el caso que nos ocupa, un hecho violento probablemente traumático, lo que plantea el siguiente problema:

“[...] el verdadero testigo de las desapariciones es aquel que está ausente [...] Aquel que en efecto ofrece testimonios lo hace en virtud y a pesar de quien no puede hacerlo. De ese modo, el testimonio siempre atestigua el proceso radical de de-subjetivación que la da vida, es precisamente la de-subjetivación que habla, la imposibilidad radical que constituye su fuerza elocutiva” (Ortega, 2011, pp. 50-51).

Siendo así, todo testimonio supone una ausencia: la de la víctima directa. Ahora bien, dar testimonio por quien no puede hacerlo es indispensable en la elaboración del duelo, tiene un efecto reparador. Los testigos sobrevivientes del *Shoa*, por ejemplo, “señalaban una y otra vez cómo el acto de dar testimonio, de contar, de hablar, los transformaba, les permitía visitar esa experiencia muda por el tiempo y conocerla, esta vez de manera nueva” (Ibíd.). El testimonio es indispensable no solo en la reconstrucción de los hechos, sino también en la construcción de memoria colectiva y reparación simbólica de las comunidades afectadas. De ahí que las prácticas creativas que buscan simbolizar los acontecimientos resulten tan significativas para las comunidades afectadas por el conflicto armado.

Sin embargo, vale la pena aventurar la idea de que no solo los sobrevivientes son testigos de los hechos traumáticos. El famoso criminalista francés Edmond Locard señalaba lo

siguiente: “Los indicios son testigos mudos que no mienten, sólo hay que hacerlos hablar”. No debe resultar extraño que la criminalística no sea ajena a la historia del arte y que los vestigios, es decir, las huellas (dactilar en la caso del criminal, el trazo en el caso del maestro) se conviertan, según se las haga hablar, en otra forma de dar testimonio, bien sea para comprender la causa de un trauma, dar con el criminal o asegurar la originalidad de una obra de arte. La clave está, según Ginzburg, en los vestigios: “Vestigios, es decir, con más precisión, síntomas (en la caso de Freud), indicios (en la caso de Sherlock Holmes), rasgos pictóricos (en el caso de Morelli)” (1989, p. 143).

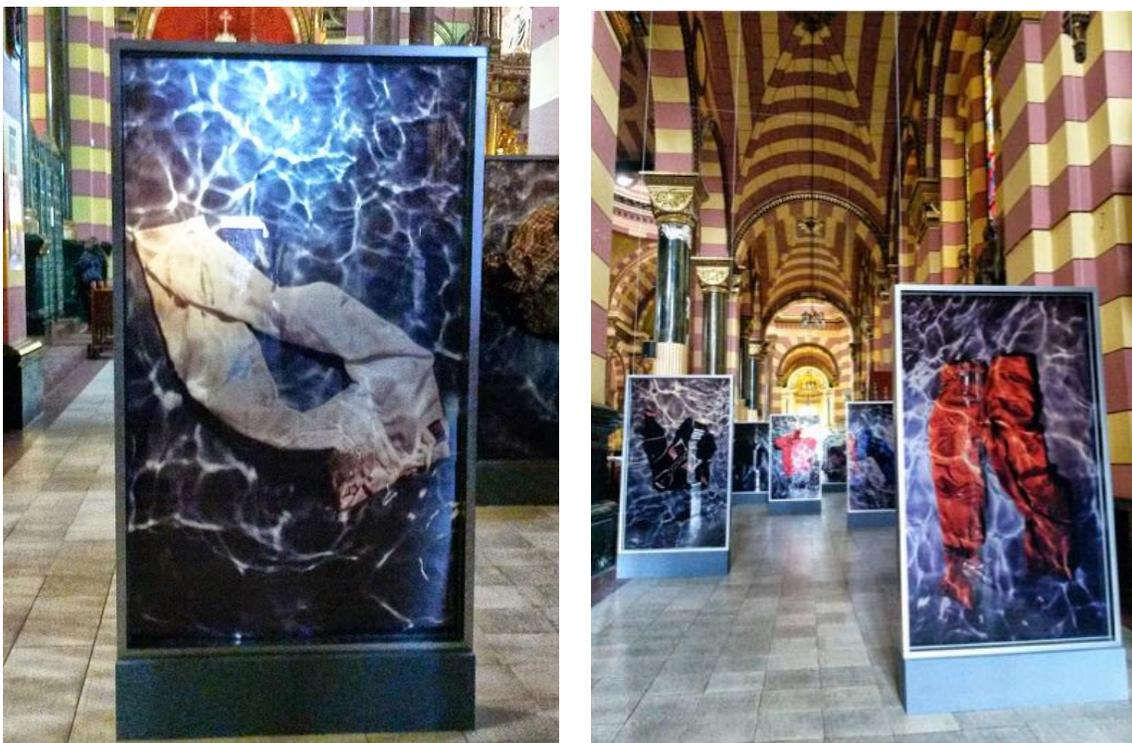
Esos vestigios son los objetivos de artistas como Diettes y Echavarría; allí se concentra su exploración. Ahora bien, uno de los problemas para el análisis de las imágenes (tanto de Diettes como de Echavarría) es que como espectadores no tenemos acceso directo al testigo (humano o material), solo tenemos acceso a su representación. En otras palabras, se nos escapa el indicio (el vestigio, que siempre es directo) y nos queda únicamente su representación icónica (que siempre es diferida). Si la representación, en este caso, empobrece la experiencia o, de modo más preciso, la aproximación a la experiencia del testigo, es necesario buscar alternativas para aproximarse de la manera más fidedigna posible a los hechos. En otras palabras, debemos tener conciencia de que, por un lado, todo archivo es un conjunto de datos incompletos y, por otro el otro, que independientemente de tal laguna el archivo de imágenes puede decirnos algo sobre la realidad. Si bien el indicio directo no está a nuestro alcance —se ha perdido (en la cenizas), está distante (en el tiempo y el espacio) o es inaccesible (pues resulta peligroso su acercamiento)—, no debe ser este un impedimento para hacer hablar a la huella a partir de su representación, es decir, a partir de su carácter icónico, que es lo que trataremos de hacer con “Río abajo” de Diettes y “Réquiem NN” de Echavarría.

“Río abajo” es una serie conformada por 24 fotografías de prendas que pertenecieron a personas que fueron asesinadas y desaparecidas; sus prendas fueron prestadas a la artista por los familiares de las víctimas. En nuestro contexto, el ajusticiamiento de personas va acompañado de procedimientos infames: al asesinato se le suma la desaparición del cuerpo con la intención de no dejar indicios de la víctima. Eliminar el material probatorio y la

identidad de la víctima posibilita que los perpetradores se escapen de los procesos judiciales. Las modalidades de desaparición de los cuerpos conforman un repertorio difícil de imaginar: hornos crematorios, “casas de pique”, desmembramiento con motosierras, etc. Los restos de las víctimas ajusticiadas, sus cuerpos desmembrados, se lanzan a los ríos: “... aparece un brazo, pierna o la cabeza flotando en el agua”, dice la viuda de uno de los desaparecidos el día de la inauguración de “Río abajo” en la iglesia de Las Nieves. Es del asesinato, la desaparición y la imposibilidad de ritualizar la muerte (no hay un cuerpo que velar) de lo que se ocupa la obra de Erika Diettes, quien señala:

En este ejercicio, el agua aparece como un testigo, como un elemento que fue usado para borrar el rastro, para arrebatarse la identidad a los asesinados. En este escenario, la inexistencia de los cuerpos que alguna vez usaron esas prendas de vestir funciona como denuncia del inmensurable dolor e incertidumbre que causa este delito.

“Río abajo” sería una suerte de restitución: devolverle a las víctimas la identidad que les fue arrebatada mediante algo tan íntimo como una prenda de vestir. Hay un vínculo profundo entre estas prendas y quienes fueran sus propietarios y, ese vínculo, parece hacerse más grande cuando sus propietarios se encuentran ausentes, pues esta ausencia no es temporal ni voluntaria (como un viaje, por ejemplo), sino permanente y cuyo vacío es insondable, y ese carácter insondable (un vacío sin medida posible) se acrecienta con la pérdida absoluta de esa persona, pues no solo ya no están en vida sino que tampoco están en muerte, es decir, no hay cuerpo que velar. De modo que el dolor de los sobrevivientes se prolonga indefinidamente al no poder ritualizar la muerte. Una madre decía el día de la inauguración en la iglesia de Las Nieves lo siguiente: “Yo camino, pero el dolor me rompe el alma [...] siempre lo buscaré hasta que yo me muera, no dejaré de buscarlo”.



Erika Diettes, “Río abajo”

Ante este hecho, la obra de Diettes construye una estrategia de restitución simbólica: devolverles a los dolientes la posibilidad de elaborar un duelo. Las fotografías de “Río abajo” son de prendas usadas en vida y cuidadas delicadamente por los familiares de las víctimas, como si aún vivieran: lavadas, planchadas, guardadas con cuidado como si en algún momento fueran a aparecer sus propietarios. Pero eso no sucederá y el acto de la espera evidencia la prolongación en el proceso de la elaboración del duelo. Tanto el lugar de exhibición, como el formato y el contenido de la fotografías, evidencian la intención de Diettes: por un lado, fotografiar las prendas hundidas en agua, pero no en un agua turbulenta que arrastra y elimina los cuerpos, sino inmersas en un agua calmada (en oposición con la corriente del río), translúcida y luminosa y, por otro lado, mediante la elección del soporte utilizado para las fotografías: una impresión en vidrio de gran formato que da transparencia a lo fotografiado. Sumado a lo anterior, la serie de fotografías instaladas en la iglesia parecen vitrales y, por lo tanto, se insertan automáticamente en la iconografía de lo sagrado y en el silencio solemne del templo.

Teniendo en cuenta la estrecha relación entre la artista y la comunidad, podría considerarse el trabajo de Diettes como una modalidad de “arte participativo”, y un tipo de participación que desborda los propósitos de la propia artista, es decir, un proceso en el que la participación no está encausada, únicamente, al aporte de prendas, en el caso de “Río abajo”, pues tal entrega está acompañada de otros actos: escribir cartas, relatar, conformar una *comunidad del dolor* en torno a la pérdida de sus familiares:

En el primer viaje sólo me dieron una camisa y un pantalón (...) En el segundo viaje ya había señoras esperándome con el taleguito de ropa, ya los tenían listos. Era un ejercicio muy ritual. También me empezaron a escribir cartas. De San Francisco, Antioquia, por ejemplo se organizaron y me mandaron una caja con ropa a mi estudio. Hubo el caso de una señora que me dijo que no tenía absolutamente nada de su hijo, que lo único que tenía era un árbol que había sembrado su hijo en el patio de la casa y me llevó una servilleta con tres palitos y me dijo: ¿eso quiere decir que mi hijo no le sirve? A partir de ahí empezaron a entregarme una cantidad de objetos para esa muestra. Empezaron a llegar fotografías. Cuando esta señora me dijo que si mi hijo no le servía, fue cuando realmente entendí la dimensión del trabajo y me sobrepasó. Hay un punto en el que usted se vuelve el obrero del trabajo, porque el proyecto cogió camino propio. Lo que entendí es que mi trabajo no era realmente de fotografía sino de memoria. Para ellos este asunto era un homenaje que ellos estaban construyendo a través de mí para sus desaparecidos. Pasé a ser ese catalizador².

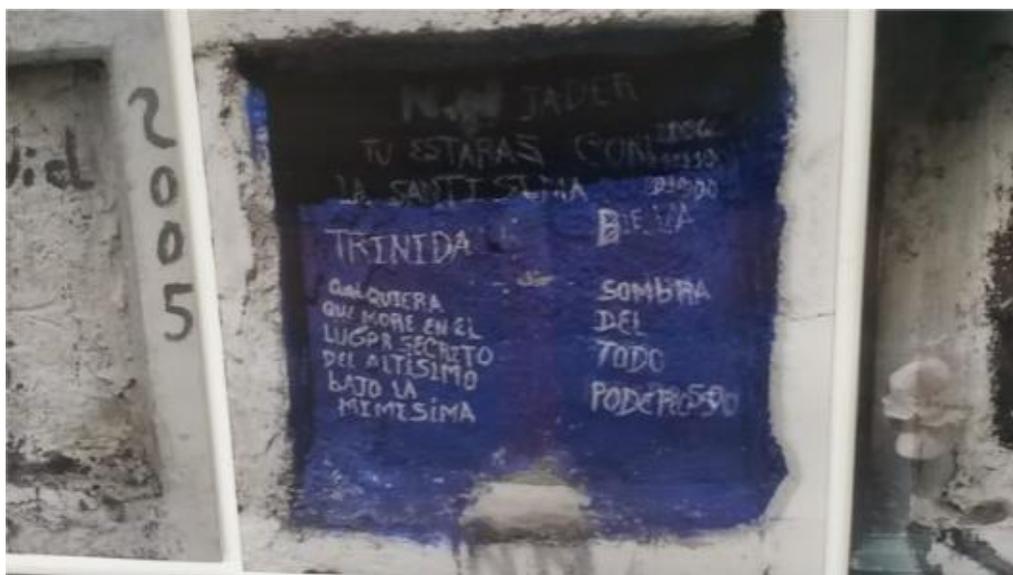
Estas declaraciones muestran que el trabajo de Diettes se va construyendo a tientas, que las propias prácticas que se van construyendo entre la artista y la comunidad van dando pautas para el desarrollo del trabajo: “...el trabajo cogió camino propio”; e incluso indican el sentido de tal trabajo: “Lo que entendí es que mi trabajo no era realmente de fotografía sino de memoria”. Es decir, de construcción de memoria del conflicto armado desde la perspectiva de las víctimas, pues Diettes entiende a la víctima no sólo como aquella que experimenta directamente la violencia sino también quien sobrevive a tal violencia. Esta concepción remite a dos aspectos centrales en el trabajo de Diettes: el dolor de los sobrevivientes y la imposibilidad de elaborar el duelo, cuestiones que son inseparables del trauma colectivo.

² Entrevista realizada por Iván Ordoñez, enero 24 de 2012, disponible en <https://es.scribd.com/doc/19271211/Privadoentrevistas-Erika-Diettes> (22.10.14).

La imposibilidad de elaborar el duelo está presente en otra de las obras expuestas en *¿Dónde están los desaparecidos? Ausencias que interpelan*. Se trata de la serie fotográfica “Réquiem NN” (2006-2014) de Juan Manuel Echavarría. Aquí, nuevamente, está presente el río. En el cementerio de Puerto Berrío (Antioquia) se han depositado los cuerpos, o partes de cuerpos, que bajan por el río Magdalena. Víctimas sin identidad, NN. Los habitantes de Puerto Berrío “adoptan” una de las tumbas, se comprometen a cuidarlas, rezar por su almas, incluso darle una identidad al proporcionarle un nombre a la víctima. A cambio de tal cuidado, los pobladores le piden favores al alma de la víctima. Hay allí, evidentemente, una forma de ritualizar la muerte, de darle una dimensión sagrada a lo humano. Echavarría piensa lo siguiente:

En lo colectivo, pienso cómo este ritual cumple otra función: la gente de puerto Berrío no permite, quizás inconscientemente, que los perpetradores de la violencia desaparezcan a sus víctimas. Mediante este rito es como si ellos les dijeran a los victimarios: Aquí nosotros rescatamos a los NN, los enterramos, creemos en sus almas, y nos hacen milagros; además los adoptamos y los volvemos nuestros.





Juan Manuel Echavarría, “Requiem NN”

La serie de Echavarría hace un seguimiento de este ritual mediante un registro fotográfico tomado en dos o más tiempos. Entre una imagen y la otra se logra ver la intervención que las personas hacen en la sepultura: las inscripciones, las flores, las imágenes sagradas, los favores pedidos y las gracias por los recibidos. Estas tumbas son un indicio de la barbarie y testimonian no solo el crimen sino el dolor de los familiares de desaparecidos. En algunos

casos quienes se hacen cargo de una tumba bautizan con el nombre de sus propios familiares desaparecidos el espíritu de los NN, una forma de velar por el familiar de quien no hay rastro. Este acto no solo impide el olvido de sus propios muertos, sino también el olvido de los otros. Es un acto de responsabilidad y cuidado. Hay entonces una práctica de la memoria (no olvidar) inversa al memorialismo institucional. Si el discurso y la práctica institucional de la memoria recuerdan mediante el monumento conmemorativo, las tumbas del cementerio de Puerto Berrío son un antimonumento que de manera viva, mediante las prácticas, impide olvidar por medio del cuidado de una víctima anónima; esta última, al ser “adoptada”, se restituye como una “víctima propia”, como perteneciente a un “nosotros”: la comunidad de Puerto Berrío que es, igualmente, una comunidad víctima del conflicto armado.

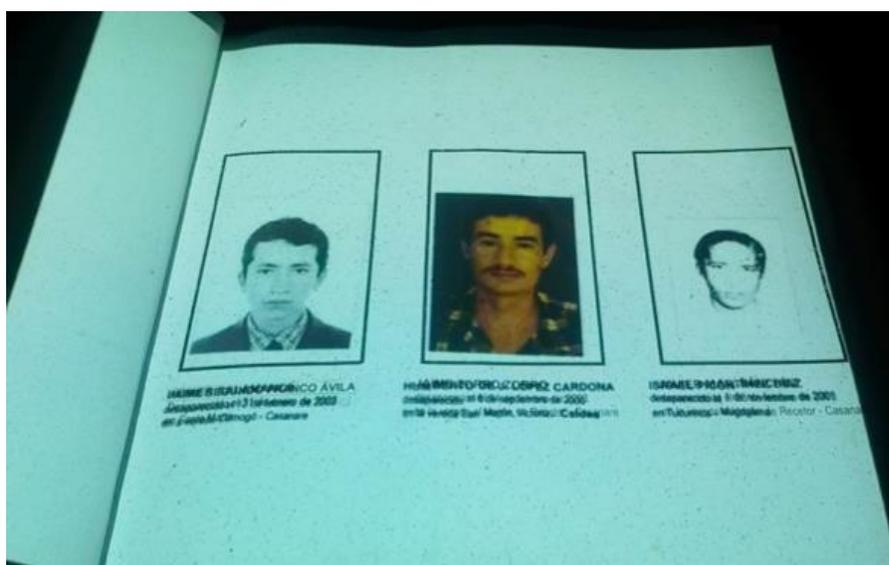
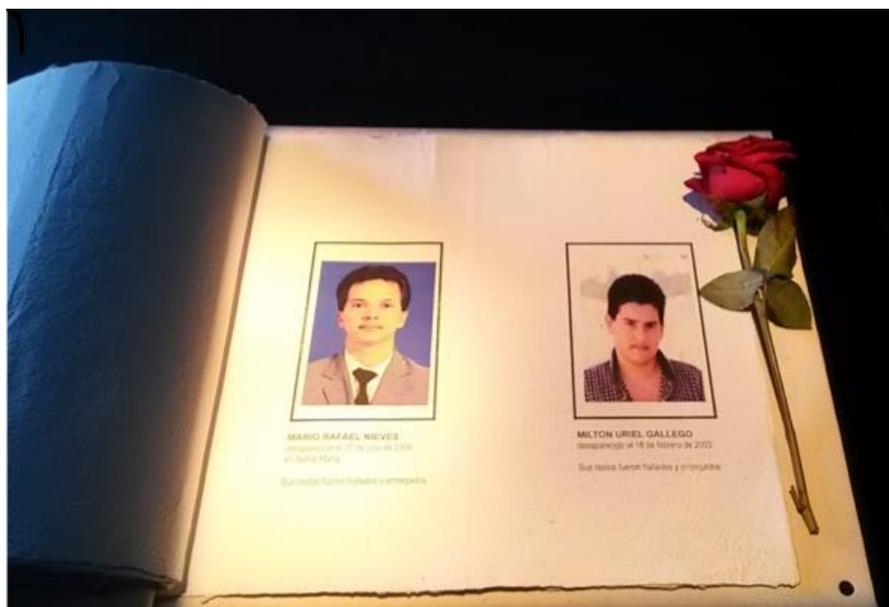
La serie de fotografías de Echavarría es de tipo testimonial. Muestra un hecho (la adopción de una víctima sin nombre), mediante los indicios inscriptos en una tumba y el seguimiento de estas inscripciones a lo largo del tiempo. Las tumbas, en ese sentido, hablan mediante el procedimiento documental del artista. Tanto en Diettes como en Echavarría hay un trabajo con las comunidades: entrevistas, acompañamiento e intercambio. Las comunidades participan con sus actos (hacerse cargo de una tumba o donar temporalmente una prenda) y los artistas intentan restituir, simbólicamente, con sus obras.

En el arte participativo la relación con las comunidades es diferente, pues se asienta en bases más duraderas y comprometidas con la causa de las víctimas, es decir, vinculada estrechamente al activismo de los sobrevivientes. Esto quiere decir que estas prácticas no se desligan de las demandas de las comunidades afectadas por la violencia y que, por lo tanto, la exhibición de las fotografías, relatos, etc., no es el resultado final (como en Diettes y Echavarría) sino la parte de un proceso que acude a distintas formas de movilización, una de las cuales es el proceso de simbolización mediante prácticas creativas. Este es el caso de las exposiciones “Doble oficio por la entrega digna” (Familiares Colombia), “Prohibido olvidar” (Fundación Nydia Erika Bautista) y “Galería partes” (Asfaddes). En estas tres los recursos creativos se articulan, principalmente, a lógicas funcionales: denunciar, recordar,

dignificar y documentar sucesos y procesos en torno a la desaparición forzada. En el texto de presentación de “Doble oficio”, se indica lo siguiente:

Cuando una persona es desaparecida forzosamente, su familiar queda en una muy mala situación. Ahora tiene dos nuevos oficios. El primero: luchar internamente por tratar de comprender, enfrentar los estigmas sociales, asimilar esta situación y continuar su vida. El segundo: lograr que las autoridades competentes cumplan con su deber y les ayuden a encontrar a su familiar desaparecido. Lucha hacia adentro y lucha hacia afuera [...] se lucha porque se busque, se lucha porque se encuentre, se lucha porque cuando los desaparecidos son encontrados muertos, sus restos sean entregados con la dignidad que se merece la persona.





Organización Familiares Colombia “Doble oficio por la entrega digna”.

En “Doble oficio” se trabajó directamente con las familias de los desaparecidos. Por un lado, mediante la recolección de relatos orales y, por el otro, a través la propuesta en la elaboración de materiales y recursos para la instalación. En un cuarto oscuro caen de manera vertical dos haces de luz sobre dos álbumes; en uno de ellos una luz cálida ilumina las imágenes de personas desaparecidas cuyos restos fueron entregados a sus familiares. Son imágenes fotográficas acompañadas de una leyenda: nombre de la víctima, fecha de

desaparición y la indicación de que sus restos fueron hallados y entregados. El otro álbum está compuesto, igualmente, de imágenes de personas desaparecidas, pero a diferencia del primero las imágenes no están grabadas en el soporte físico del papel, sino que se proyectan de manera inmaterial sobre el álbum, es solo un haz de luz, evanescente, que no puede fijarse en el papel, ya que la imagen desaparece, después de un breve tiempo de proyección, dándole lugar a otras imágenes y así sucesivamente. Estas fotografías tienen, como las primeras, una leyenda: nombre de la víctima, fecha y lugar de la desaparición. Son las imágenes fotográficas de las víctimas cuyos restos no han sido hallados. Mientras se observan las imágenes de los álbumes se escuchan en reproducción de audio los testimonios de los familiares: el viacrucis que padecen en la búsqueda de sus desaparecidos, las exigencias a las instituciones encargadas, los trámites burocráticos en los que se acumulan folios de peticiones y debidos procesos. El papel utilizado en esos trámites fue reciclado para elaborar los dos álbumes que hacen parte de la instalación. Los procesos creativos en este caso están ligados a la labor de la organización Familiares Colombia, a su función, pues uno de los propósitos de “Doble oficio” es visibilizar el dolor de las familias en la búsqueda de sus desaparecidos mediante estos procesos creativos de simbolización que recurren a modalidades recurrentes en las prácticas artísticas contemporáneas; por un lado, los medios de reproducción de sonidos e imágenes y el uso de la fotografía y, por el otro, la instalación como recurso exhibitivo. Por último, el lenguaje de “Doble oficio” está cargado de connotaciones conceptuales: la imagen material para los desaparecidos cuyos cuerpos no han sido recuperados; el audio, que no solo es informativo, sino que también propicia una experiencia sonora en el cuarto oscuro; el material de los álbumes, cuya procedencia son los trámites burocráticos en la búsqueda de los desaparecidos. El resultado final de “Doble oficio” (lo que se expone al público) es una estrategia de visibilización inscrita en el trabajo de Familias Colombia, es decir, lo expuesto no es la culminación del trabajo con las comunidades, sino parte de un proceso. Esto último marca una de las diferencias con los trabajos propiamente artísticos, pues si bien muchos de ellos trabajan estrechamente con las comunidades, la exhibición de la obra en una galería o un museo, marca un cierre con el proyecto y, por lo tanto, con la relación comunitaria.



Fundación Nydia Erika Bautista “Prohibido olvidar a los desaparecidos”

Por una vía semejante se construye el proyecto “Prohibido olvidar” de la Fundación Nydia Erika Bautista. La exposición está compuesta por un archivo fotográfico y textual que recoge tanto las marchas como los relatos de las familias de los desaparecidos. Por un lado, la presencia de los desaparecidos mediante sus retratos; por el otro, el testimonio de los

dolientes. El principio, extendido en la mayor parte de estas prácticas, es hacer público el rostro de los desaparecidos, no olvidar. No hay aquí propuestas propiamente artísticas, sino un principio documental. La exposición “Galería partes” (Asfaddes) acoge igualmente el anterior principio. La muestra está compuesta por 74 piezas de vidrio con los rostros y nombres de personas desaparecidas. El vidrio permite que el retrato se pueda observar por ambas caras, lo que enfatiza el carácter evanescente y fantasmagórico de los desaparecidos y una fragilidad con respecto a la memoria: la fragilidad del vidrio, que en cualquier momento puede fracturarse; al mismo tiempo, la forma del corte que parece remitir a las formas de los relicarios que se llevan colgados en el cuello. Por un lado, la fragilidad del recuerdo (el vidrio); por el otro, la voluntad de no olvidar (el relicario colgado en el cuello). A diferencia de los otros dos proyectos, este no tiene una relación directa con las comunidades, aunque el trabajo del artista (quien prefirió permanecer en el anonimato) es donado a una fundación activa en su lucha contra la desaparición forzada.





“Galería partes” (Asfaddes)

Ahora bien, recordemos que las imágenes de la exposición en su conjunto son cualitativamente diferentes (obras de “autor” y obras colaborativas). Las primeras buscan explorar dimensiones formales, estructurales, etc., mientras que las segundas buscan documentar procesos. Tal vez, las primeras buscan hacer que algo (ausente) se haga presente mediante las huellas indiciales, mientras que las segundas buscan representar (una ausencia) mediante las fotografías de los desaparecidos. Podría pensarse que en el arte participativo, lo que nos muestran las imágenes es la evidencia icónica de una ausencia, los rostros de las personas desaparecidas y ejecutadas extrajudicialmente. Y no es un azar, por lo tanto, que los monumentos conmemorativos en los que se reconocen los sobrevivientes sean marcadamente miméticos y representacionales. De ahí que las imágenes (predominantemente fotográficas) acudan a las formas representacionales del centramiento y la frontalidad del retrato, propias de la fotografía popular y, a su vez, de las fotografías judiciales y de identificación ciudadana. La elocuencia de estas imágenes radica en que los

rostros fotografiados son rostros ausentes y, en muchos casos, rostros de los que no queda rastro. El rastro, si fuera posible hallarlo, sería un rastro sin identidad, por eso la perseverante insistencia en la imagen icónica que busca la identificación de los desaparecidos, de los NN (máxima forma de desubjetivación).



Catherine Poncin, “Archivos de un presente”

Si los procedimientos visuales de las comunidades víctimas del conflicto armado acuden a las imágenes icónicas (el rostro), es necesario percatarse de que algunas apuestas artísticas que tienen como referencia el conflicto armado acuden a las imágenes indiciales (el rastro), o bien mediante su documentalización (fotográfica o audiovisual) o su exploración directa (escultórica). En estos casos la ausencia se hace presente a partir de la huella material inscrita en los objetos (zapatos, tumbas, muebles, prendas, etc.). La huella (lo indicial) testimonia acerca de los hechos (desapariciones, desplazamiento, etc.). Aunque con procedimientos diferentes, ambas prácticas comparten una misma finalidad: arrancar del olvido lo que no debe ser olvidado.

Algo que confirmaría la anterior hipótesis (el énfasis del rostro en el arte participativo y la centralidad del rastro en las obras de “autor”), es la reciente exposición de la artista francesa Catherine Poncin, “Archivos de un presente”³. Mediante unos retablos con los retratos de personas desaparecidas (donados a la artista por Asfaddes), Poncin pone el énfasis en las huellas grabadas en las imágenes, huellas que son índice de un peregrinaje: marchas, actos simbólicos, bodegaje y de nuevo marchas una y otra vez, mientras estas imágenes se desagastan. Las imágenes ajadas son indicio de un olvido: *esos retratos muestran la lucha* de los sobrevivientes contra el olvido, pero la evidencia física de *los retablos demuestra el olvido* colectivo en el que las víctimas son dejadas. Poncin explora el rastro dejado en el rostro, cuya seña es índice de un olvido estructural.

Bibliografía

Ginzburg, C. (1998). Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia* (pp. 140-175). Barcelona: Gedisa.

Grupo de Memoria Histórica (2010) *Trujillo. Una tragedia que no cesa. Primer informe de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*, Bogotá: Editorial Planeta.

Ortega Martínez, F. A. (2011). El trauma social como campo de estudios. En F. A. Ortega Martínez (Ed.), *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (pp. 17-61). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

³ Alianza Francesa, sede Chicó, abril 17-junio 23, 2015.