

RAE

1. **TIPO DE DOCUMENTO:** Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Filosofía Contemporánea.
2. **TÍTULO:** ARTE, MEMORIA Y REDENCIÓN. A PROPÓSITO DE “RELICARIOS” Y LA GENEALOGÍA DEL SUFRIMIENTO.
3. **AUTORES:** Jairo Parra Rendón
4. **LUGAR:** Bogotá D. C.
5. **FECHA:** Mayo de 2020
6. **PALABRAS CLAVE:** Arte, violencia, redención, víctima, indéxicalidad, conflicto armado, memoria, testimonio, estética, acción de duelo.
7. **DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO:** Entre los años 2000 – 2018 una práctica artística apuesta por visibilizar dos problemas, uno político con relación a los desaparecidos y otro ético con relación al duelo. Por décadas la violencia ha sido una constante en el arte colombiano despertando un creciente interés por encontrar nuevas narrativas visuales que den cuenta de estos fenómenos sin necesariamente tener que representarlos explícitamente. Acudiendo a la metonimia como una estrategia. Es decir, una representación de la parte por el todo que en la relación arte y violencia y, en el marco de una economía de lo figurativo, da paso a lo apenas insinuado. De este modo se configura una narrativa sugerente que evoca con obstinación la presencia de algo que en realidad está ausente. En ese orden de ideas, la pregunta fundamental que intentará responder este trabajo es: Sí las prácticas artísticas que se refieren a la guerra en Colombia tienen consecuencias políticas. ¿Cuál y cómo es el aporte de la instalación Relicarios de Erika Diettes respecto de la redención de las víctimas de la violencia reciente en Colombia?
8. **LÍNEA DE INVESTIGACIÓN:** Filosofía Contemporánea.
9. **METODOLOGÍA:** Para responder a las inquietudes planteadas de manera ordenada, el trabajo se ha dividido en cuatro apartados. A saber, La débil fuerza mesiánica, la artista, la obra y la recepción, atendiendo a sus aspectos formales y luego de contenido, se acompaña esto de unas anotaciones finales y unas ideas a manera de conclusiones.
10. **CONCLUSIONES:** Todo indica que lo que se ha transformado a partir del 2000 es que los artistas que se relacionan con comunidades que han sido objeto de agresiones, en su conjunto lo que han hecho es activar a las víctimas. Las comunidades responden apoyando y participando en la construcción de la obra. Esto es que los artistas coadyuvan con sus trabajos a que se curen y recuperen los vínculos que comportan una serie de símbolos que les permite reconstruir sus mundos. Benjamin va a colocar en la centralidad a la víctima, al derrotado y al perseguido, proponiendo la reconciliación y la redención del pasado para poder liberar las fuerzas del futuro. De acuerdo con esto, más que una ciencia, la historia sería una forma de rememoración: “Un trabajo cultural de duelo”, una historia que se trabaja desde *abajo*. La apuesta por la fragmentación y la exhibición (y no la narración y la descripción) busca evitar absolutos y desmontar la totalidad en que está silenciado el oprimido. Esa débil fuerza mesiánica de la que tanto nos habla Benjamin es la que nos recuerda nuevamente que el pasado –y esto quizás es lo complejo de entender– no está cerrado.



**UNIVERSIDAD DE
SAN BUENAVENTURA**

**ARTE, MEMORIA Y REDENCIÓN. A PROPÓSITO DE
“RELICARIOS” Y LA GENEALOGÍA DEL SUFRIMIENTO.**

JAIRO PARRA RENDÓN

UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Maestría en Filosofía Contemporánea

BOGOTÁ D. C. COLOMBIA, Mayo de 2020

ARTE, MEMORIA Y REDENCIÓN.

A PROPÓSITO DE “RELICARIOS” Y LA GENEALOGÍA DEL SUFRIMIENTO.

JAIRO PARRA RENDÓN

**Trabajo presentado como requisito para optar al título de
Magíster en Filosofía Contemporánea**

Asesor:

Franklin Giovanni Púa Mora

Profesor Asociado

UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA

Bogotá D. C. Colombia, Mayo de 2020



**UNIVERSIDAD DE
SAN BUENAVENTURA**

**ARTE, MEMORIA Y REDENCIÓN. A PROPÓSITO DE
“RELICARIOS” Y LA GENEALOGÍA DEL SUFRIMIENTO.**

JAIRO PARRA RENDÓN

UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Maestría en Filosofía Contemporánea

BOGOTÁ D. C. COLOMBIA Mayo de 2020

ARTE, MEMORIA Y REDENCIÓN. A PROPÓSITO DE “RELICARIOS” Y LA GENEALOGÍA DEL SUFRIMIENTO.

JAIRO PARRA RENDÓN

**Trabajo presentado como requisito para optar al título de
Magíster en Filosofía Contemporánea**

Asesor:

Franklin Giovanni Púa Mora

UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA

Bogotá D. C. Mayo de 2020

ARTE, MEMORIA Y REDENCIÓN. A PROPÓSITO DE “RELICARIOS” Y LA GENEALOGÍA DEL SUFRIMIENTO.

*...Si tus manos de astromelias no remiendan las comisuras de mi alma,
Si mis amigos no son una legión de ángeles clandestinos ¿qué será de mí?*

Raúl Gómez Jattin – Sí las nubes

INTRODUCCIÓN

En el contexto del conflicto armado colombiano entre los años 2000 – 2018 una práctica artística contemporánea llamada indéxica apuesta por visibilizar –mediante acciones de duelo– la figura del desaparecido.

En consecuencia, la línea argumentativa de este trabajo trata sobre las estéticas de la memoria –en la que un grupo de artistas entre ellos Erika Diettes– coloca la figura de la víctima en la centralidad de sus trabajos a partir de la huella/vestigio qué es lo que queda del desaparecido y, el testimonio de los sobrevivientes sobre los hechos acaecidos.

Por décadas la violencia ha sido una constante en el arte colombiano, pero en la última los discursos sobre el dolor y el sufrimiento han permeado las prácticas artísticas despertando un creciente interés por encontrar nuevas narrativas visuales que den cuenta sobre la memoria y el duelo.

Una de las estrategias narrativas es la metonimia. Es decir, una representación de la parte por el todo que en la relación arte y violencia y, en el marco de una economía de lo figurativo, da paso a lo apenas insinuado. Es decir se presenta un desplazamiento a lo indicativo. O, con otras palabras, es abordado solamente como huella/vestigio. De este modo se configura una narrativa sugerente que evoca con obstinación la presencia de algo que en realidad está ausente.

En el año 2000 se da un giro para el arte: el arte en clave de “reparación simbólica” que busca reconfigurar el lazo social que fue quebrado. Este giro instala una nueva agenda del arte colombiano en la que la noción de víctima resulta central. O, con otras palabras, las prácticas artísticas se realizan en el territorio del conflicto armado y la noción de víctima es adoptada como la principal referencia para el arte. Esa es la tesis.

Ahora bien, sí las víctimas han sido invisibilizadas y silenciadas como resultado de su exposición a eventos traumáticos –una de las formas más adecuadas para apoyar su resurgimiento resiliente y construir memoria– es mediante los procedimientos simbólicos con los que trabaja el arte.

En consecuencia, en este trabajo interesa ver qué y cómo emerge mediante la destrucción de ciertas zonas grises, fenómenos que sólo son posibles de observar cuando la práctica artística de un arte bajo el terror remueve capas que permanecían yuxtapuestas ocultando realidades bajo otras realidades. Ese es su objetivo.

O bien, y recurriendo a alegorías benjaminianas, proponer la estrategia de cepillar la historia a contrapelo y tratar por un fugaz instante de ver en el flogonazo de un relámpago algo que parecía condenado a las sombras perpetuas y, retrotraerlo a la luz de nuevas inteligibilidades, verosimilitudes y comprensiones de fenómenos que sólo son posibles de observar en su completud a través del arte. Lo que se ve en el resplandor por un instante, lo que allí se rebela ese es el arte.



Escuadrón paramilitar mixto de policía “chulavita” y civiles uniformados con prendas militares del norte del departamento del Tolima y sus instrumentos de “trabajo” (1947)

Al cepillar la historia a contrapelo podemos hacer la historia desde otro lugar, pero fundamentalmente podemos leer la historia de los grandes fracasos, de las grandes derrotas, entre quienes están muchos sectores que hoy son una parte marginalizada de nuestra sociedad que permanecen silenciados e invisibilizados. No obstante, una débil fuerza mesiánica los interconecta. Esas son las víctimas.

Cepillando la historia a contrapelo –coherentemente con la idea de Benjamin– podemos pensar la memoria como un saber que acompaña a una acción salvífica determinada como redención (Herlösung). La memoria nos muestra esa parte oscura que oculta la historia.

Por lo tanto, retornar al pasado para salvar, irrigar piedad, reconfortar, curar las heridas, limpiar del rostro la infamia infligida, restaurar con caridad al nombrar sus nombres

humillados, purificar el recuerdo de los que cayeron, devolverles la dignidad que les arrebataron, consolar su llanto y poder despedirlos de este mundo con humano respeto, son propósitos sólo posibles desde la débil fuerza mesiánica benjaminiana. La misma que nos permite interconectarnos en constelaciones salvadoras para remendar las heridas, encontrar lo perdido y equilibrar el mundo que se había visto alterado por el paso de la barbarie en tiempos pretéritos y cuyas voces de angustia llegan hasta nosotros. Esa es la redención.

Narrar la violencia desde otra matriz y trabajar con signos y símbolos que presentifican la vida y la muerte en el contexto del conflicto colombiano equivale a permitir que el testimonio de las víctimas sea tenido en cuenta. Erika Diettes es una artista que contrapone a la idea de un tiempo lineal indiferente un tiempo kairótico sacrificial que se hace testimonio. Ese es el corazón de esta obra.

De acuerdo con todo lo anterior y máxime sí tenemos en cuenta que «La situación de Colombia es una capsula de la experiencia condensada que es valiosa para el resto del mundo. (Basualdo, 2000, p. 35, citado en Bal, 2014, p. 46). Se trata pues, de pensar la memoria desde el arte –no tanto como una manera de hacer justicia– que busca castigar a los culpables, sino como una manera de redimir a las víctimas.

Es justamente en estos cruces y alimentada por la débil fuerza mesiánica donde se encuentra Relicarios, interconectada a una constelación con un deber de memoria de orden universal y a favor de la especie humana que restaura la inocencia y redime a los vencidos. De este modo se ritualizan las pérdidas, se restaura el punto de equilibrio que separa el mundo de los vivos del mundo de los muertos y se provee a los dolientes de un espacio digno donde los caídos puedan ser llorados. Esa es la justificación.

En consecuencia, este trabajo versa sobre el arte en medio del conflicto armado que vivió Colombia y se circunscribe al periodo comprendido entre los años 2000 y 2017 en el

marco determinado como fase de guerra de masacres. Dicha fase presenta dos fenómenos relevantes, por un lado, un problema político con relación a los desaparecidos y por el otro un problema ético con relación al duelo. Ese es el marco general.

En este orden de ideas, sin la pretensión utópica de abarcar la complejidad y variedad de propuestas artísticas contemporáneas en torno a la violencia que azotó –y aun azota apartadas regiones del país– lo cual desbordaría los alcances de este trabajo, se quiere analizar desde una perspectiva filosófica la instalación Relicarios de Erika Diettes, quien a su vez la define como una obra que surge desde su origen, su concepción, su búsqueda visual y formal con la intención de ser un espacio donde se honra sagradamente la memoria de los seres queridos.

Queda claro que el aporte de esta crítica a Relicarios será entonces el acento filosófico desde la perspectiva benjaminiana. Ejercicio que busca establecer las tensiones, conflictos, resonancias y matices que planteara el pensador alemán para quien progreso y fascismo tienen en común no escatimar en el número de víctimas con tal de conseguir sus fines. Es decir, en esta lógica el objetivo se ha de conseguir al precio que sea y las víctimas resultantes del proceso son absolutamente irrelevantes. Son estos asuntos que interesa ver y que puedan ser reflejados en la obra Relicarios de Erika Diettes con relación a categorías como víctima, sufrimiento, memoria, redención y duelo.

También en algunos pasajes –en la medida que así lo requieran– para su mayor comprensión se convocarán entre otros las voces necesarias de Jack Ranciere, Hannah Arendt, Judith Butler, F. Nietzsche, P. Ricoeur, Theodor Adorno, Susan Sontag, Nelly Richard, Martin-Barbero, Hans-George Gadamer, Mieke Bal, Susan Leeb, José Antonio Zamora, Elkin Rubiano, Manuel Prada, Alfredo Rocha de La Torre, Jorge Luis Borges, Elsa Blair, Bertold Brecht, María Margarita Malagón, Pierre Nora, María Victoria Uribe, Michael Löwy, Hito Steyerl, Giorgio Agamben, Antonio Machado, Venna Das y Marie-Jose Mondzain.

La pregunta fundamental que intentará responder este trabajo es:

Sí las prácticas artísticas que se refieren a la guerra en Colombia tiene consecuencias políticas. ¿Cuál y cómo es el aporte de la instalación Relicarios de Erika Diettes respecto de la redención de las víctimas de la violencia reciente en Colombia?

La configuración de su respuesta estará entonces articulada consteladamente a las visiones de Benjamin, el escritor marginal, el pensador vagabundo, el flaneur, el coleccionista que regresa siempre sobre al tema clásico del fracaso y la herrumbre. Benjamin el romántico que junto a Baudelaire perciben la ruina por sí misma como algo sublime.

Relicarios por su parte, es una obra hecha de ruinas que funge como contenedora de memoria. «Las ruinas se alejan completamente de ser elementos contemplativos y pasan a ser el lugar desde donde se puede aproximar críticamente el presente» (Cortés, 2015, p. 85). La instalación actúa en cierta forma como un mensaje puesto en una botella que da cuenta de algo que aquí ocurrió y fue –literalmente– arrojada al mar del futuro. En esa botella y su testimonio va todo el llanto del pasado y las lágrimas del presente. Su propósito es similar al de un archivo y el testimonio que yace en su corazón es un repositorio de fe, esperanza y caridad para los que sobrevivieron al brutal zarpazo de la barbarie confirmando la tesis de «Todo documento de cultura es también un documento de barbarie».

De acuerdo con todo lo anterior, se trata entonces de elaborar las relaciones, conexiones y articulaciones que se construyen y destruyen a partir de las ruinas, los materiales y la recepción de la misma obra de arte en cuestión. Es decir, del tipo de mediaciones que emergen entre lo que hace la obra con la gente y lo que la gente hace con la obra. Es lo que se intentará demostrar aquí.

Colombia es un país con una larga tradición de exclusión y violencia que ha dejado miles de desaparecidos, asesinatos, secuestros y violaciones sexuales dejando una estela de sufrimiento donde hay miles de historias que contar y cada una merece ser rescatada, tal como lo afirmara quien fue quizás la víctima más famosa del fascismo: Walter Benjamin.

Será este pensador alemán para quien «La historia en todo lo que desde el comienzo tiene de destiempo, de sufrimiento, de fallido, de fracasado» (Benjamin, *De los pasajes*, 2004, p. 26) nos aportará el modelo filosófico que mejor permite pensar los temas que nos ocupan.

Consciente estoy que se trata de un pensador brillante, un intelectual encantador, pero bastante excéntrico que demanda una lectura atenta y sus claves están –de alguna manera–formuladas hacia adentro, hacia la propia interioridad de los textos.

A la filosofía le compete no dejar que la conciencia se envilezca. Entender la historia del sufrimiento y tratar de comprender que fue lo que ocurrió como una clave para poder construir una transformación social que permita una perspectiva diferente de los problemas actuales de Colombia es su tarea inaplazable. Las prácticas artísticas que se refieren a la guerra en Colombia tienen consecuencias políticas. Esa es la clave para una lectura filosófica de esta obra.

Por lo tanto, en un esfuerzo por perfilar una cartografía donde se cruzan los ejes de memoria y sufrimiento con justicia y redención en la relación arte/violencia, su génesis, sus fuerzas en tensión, sus conflictos, el modo en que se expresan y considerando que la instalación artística *Relicarios* funge como contenedora de memoria y da cuenta del sufrimiento infligido a muchas comunidades en el marco de las contingencias propias de la última fase de violencia que atravesó el país y determinada por Gonzalo Sánchez como “Guerra de masacres” (Ancora, 1991), teniendo en cuenta ese panorama en este trabajo se pretende un abordaje crítico-hermenéutico filosófico en las dimensiones del

testimonio, el rastro, el trauma, la memoria y el duelo que pueda evidenciar la instalación *Relicarios* de la artista caleña Erika Diettes.

Relicarios se estima en sumo grado como una instalación que compendia de manera precisa asuntos claves sobre cómo trata el arte con la memoria y lo que significa para un artista y para la estética, la guerra.

Postulo tres razones por las que creo que, en efecto, la instalación es un buen ejemplo para analizar: en primera instancia, en la medida en que incide en las maneras de comprender el mundo de las comunidades de donde emergió. O, con otras palabras, en el modo en que insta un espacio político como un recorte del tiempo y del espacio para conocer el testimonio de los familiares supervivientes de acciones punitivas de uno y otro bando de un conflicto multipolar que es mutante y ha cambiado varias veces de identidad, uniformes y estrategias, un conflicto donde las insignias son intercambiables entre narcotráfico, paramilitarismo, bacrim, disidencias, erpac, oficina de envigado, águilas negras, pelusos, urabeños, rastros, etc., que reclamó los ahora desaparecidos y los que en su facticidad fueron asesinados. Por ello para Venna Das el testimonio «tiene necesariamente un lugar central y problemático [...] el testimonio surge de contextos terriblemente desgarrados y violentos, lleva sobre sí la marca de los acontecimientos y atestigua a la vez la voluntad de vida de quien lo enuncia.» (Das, 2008, p. 40).

En segunda instancia, al constituirse como una acción de duelo la instalación logra dar el primer paso a la elaboración de un duelo simbólico facilitando la comprensión de fenómenos altamente traumáticos para las comunidades –por ejemplo– los casos de falsos positivos de las madres de Soacha, el reclutamiento forzado y el sometimiento sexual de menores, o los casos registrados en comunidades azotadas por la violencia a buscar maneras de organización para poder lidiar con las turbulencias que se producen en su cotidianidad. Tres de esas maneras en que se han organizado ha sido en torno a prácticas artísticas con el apoyo de artistas profesionales, las encontramos en el *Salón del*

nunca más de Granada (Antioquia), la otra manera surgió por iniciativa comunitaria de un puñado de mujeres viudas en los Montes de María (Departamentos de Sucre y Bolívar), se trata de un caso paradigmático donde recurriendo a su expresión tradicional del tejido las mujeres de Mampuján plantaron una resistencia desarmada en su territorio en favor de la paz y, una tercer la encontramos en la organización Madres de Soacha.

En tercera instancia, porque en sus diferentes exposiciones tanto en Colombia como en el extranjero, Relicarios no solo es la mera embajadora de la representación de una época aciaga, sino también un contundente mensaje a los verdugos del mundo. Es decir, por más invitaciones que el pasado nos haga – de acuerdo con Benjamin– en el futuro se nos dice: haya sido lo que haya sido de las víctimas hagamos que no tengan razón sus verdugos nunca más. «“Sobrevivimos para evitar que el horror se repita”. Esa es una consigna que las víctimas del conflicto y toda la sociedad colombiana debemos asumir como propia.» (Revista Conmemora 3, p. 3)

En consecuencia y para responder a las inquietudes planteadas de manera ordenada, el trabajo se ha dividido en cuatro apartados. A saber, La débil fuerza mesiánica, la artista, la obra y la recepción, atendiendo a sus aspectos formales y luego de contenido, se acompaña esto de unas anotaciones finales y unas ideas a manera de conclusiones. Esa es la es la metodología.

1. LA DEBIL FUERZA MESIÁNICA

En Benjamin todo viene por partida doble, como las dos caras de una moneda. En ese sentido la primera consideración importante de aclarar es ¿qué entiende este trabajo por fuerza mesiánica? [Schwache messianische Kraft].

Pues bien, la mediación y la actividad de metaforizar se entienden aquí en dos sentidos, por un lado, la capacidad de ruptura, de pura interrupción, de desgarramiento del tiempo

y del espacio. Y, por el otro estaría anclado en la idea de precariedad, de debilidad o de cripta en las voces de los vencidos. Este concepto de débil fuerza mesiánica recorre en adelante todo este trabajo. En la Tesis II de la historia el propio Benjamin la describe así:

«La felicidad que podría despertar en nosotros envidia existe solo en el aire que respiramos, en los hombres con quienes pudimos hablar, en las mujeres que se nos entregaron. En otras palabras, en la representación de la felicidad late inalienablemente la de la redención. Lo mismo sucede con la representación del pasado que se apropia de la historia. El pasado lleva consigo un índice secreto y a través de él remite a la redención. ¿No nos roza, entonces, el aire que estuvo entre nuestros antepasados? ¿Acaso en las voces que escuchamos no resuena el eco de otras que enmudecieron? ¿Y las mujeres que hoy cortejamos no tienen hermanas que no pudieron conocer? De ser así, hay un acuerdo secreto entre las generaciones pasadas y la nuestra. Éramos esperados, entonces, sobre la tierra. Al igual que a cada generación anterior a la nuestra, nos fue otorgada una *débil* fuerza mesiánica, de la cual el pasado exige sus derechos. No hay que desatender con facilidad esta exigencia. El materialista histórico sabe de ello» (Benjamin 2009e, 138).

En efecto, en él nos dice Benjamin: «La imagen de la felicidad es inseparable de la imagen de la liberación. El pasado trae consigo un índice secreto que lo remite a la redención. ¿No nos sobrevuela algo del aire respirado antaño por los difuntos?, ¿Un eco de las voces de quienes nos precedieron en la tierra no reaparece en ocasiones en la voz de nuestros amigos? ¿Y en la belleza de las mujeres de otra época no deja acaso de unirse a la de nuestras amigas? Existe un acuerdo tácito entre las generaciones pasadas y la nuestra. Se nos concedió, como a cada generación precedente, una débil fuerza mesiánica [schwache messianische Kraft] sobre la cual el pasado hace valer una pretensión. Es justo no ignorar esa pretensión» (Benjamin, Tesis II).

Pues bien, de acuerdo con la tesis, hay varias cosas que no podemos permitirnos pasar por alto, la referencia a los ecos de las voces de los amigos, la belleza que retorna ahora en el rostro y la figura de nuestras amigas, etc. ¿Qué implica eso que retorna? Implica que vivimos entre fantasmas, que esas voces de los que ya no están reaparecen, se cuelan en este tiempo presente. Implica que esos bellos rostros y las espléndidas sonrisas de esas mujeres tan parecidas a nuestras mujeres –Benjamin a eso lo va a llamar actualización–, son los rostros de los difuntos que nos las encontramos continuamente en grandes fotografías, en siluetas de cartón que nos miran impávidas, en pancartas y en vallas que caminan por la plaza de Bolívar de Bogotá colgadas del pecho como estrambóticos escapularios en fotografías que giran en el círculo mustio de los miembros de la Asfades (Asociación de familiares de desaparecidos) que al grito de “Porque vivos se los llevaron vivos los queremos de regreso”, mientras los transeúntes y un piquete de policías los miran con recelo. Los mismos rostros y por razones similares están también en las manos de madres de plaza de mayo en Buenos Aires, en manos de madres de las juaritas mexicanas, o en la figura menuda de Regina José Galindo en Guatemala que visibiliza la violencia contra las mujeres «el arte es universal o debería ser universal. En mi trabajo yo parto de Guatemala, me interesa mostrar la historia de mi país, lo que no se ha dicho, lo que no se dice, lo que se niega, lo que se esconde, lo que se miente. Pero también me interesa más allá de mi país me interesa mostrar que la muerte es la misma en Guatemala como en EE.UU. o en Rusia, que el dolor es el mismo de un individuo que vive en el tercer mundo o en el primer mundo. Pienso, creo y trabajo porque el arte es un puente humano que nos permite hacer estas conexiones entre un sitio y el otro, entre un individuo y el otro, porque al final los individuos somos lo mismo, sentimos lo mismo y estamos todos interconectados.» (Galindo, R. TeleSur 2017). La declaración de Regina José Galindo es contundente y fundante de la hermandad de los muertos desaparecidos, de los torturados y los perseguidos. Portamos con esos fantasmas, caminan entre nosotros en Plaza de Mayo de Bs As, en Guatemala, en México, en Colombia, en Santiago de Chile. Vivimos añorando haber podido realizar lo que quedó inconcluso, la promesa quebrantada de felicidad. Tenemos con nuestro propio pasado una deuda pendiente y eso se refiere a

nuestra historia individual por supuesto, pero también respecto a una historia colectiva, una historia compartida, o sea, a la historia de la humanidad. Por esa razón –afirma Benjamin– existe un acuerdo tácito entre las generaciones pasadas y la nuestra, nos han aguardado en la tierra, se nos concedió como a cada generación precedente una débil fuerza mesiánica [que nos posibilita romper el tiempo y viajar al pasado. Débil porque son pocas las posibilidades de los derrotados de vencer al poderoso] ...una débil fuerza mesiánica sobre la cual el pasado hace valer una pretensión, es justo no ignorar esa pretensión, cualquiera que profese el materialismo histórico sabe algo de ella. Dice Benjamin y así cierra su Tesis: ¿Qué quiere decir esto? Que tenemos entonces un deber histórico político, no ignorar la conexión que tenemos con nuestro pasado, recordar nuestra historia, mantener viva una memoria que continuamente corre el peligro de caer en el olvido. Un ejemplo de cómo actúa la débil fuerza mesiánica en Relicarios lo podemos ver en el siguiente testimonio:

«Sentí alegría de verlos juntos y poderlos enlazar con mis brazos; sin pronunciar palabra, elevé una oración y les dije: No los he abandonado; miren mis amores en donde están, en un museo y como se lo merecen. Yo he dado lo mejor de mí para que ustedes estén acá, me siento satisfecha porque cumplí con mi deber dándoles el espacio más digno y acogedor. Descansen en paz» (Doliente que acompañó la exposición del Museo de Antioquia. Nota del 22 de noviembre de 2016).

Como vemos, en este testimonio se ejemplifica cómo actúa la débil fuerza mesiánica, en este caso estamos frente a una pequeña redención de algo importante para un doliente, importante, pero que no se le había podido encontrar un lugar digno donde yacer y que queda ahora reparado con su inserción en Relicarios como lugar decoroso de refugio, asilo y protección. Es decir, fue reparado. “Cumplí con mi deber dándoles el espacio más digno y acogedor. Descansen en paz” dice la doliente. Es un buen ejemplo de cómo actúa y fluye la débil fuerza mesiánica.

De esta manera Benjamin marca las enormes diferencias que lo separan de una tradición marxista hegeliana. Hegel que concibe la historia de una manera ya arcaica con su precepto «Lo que es real es racional, lo que es racional es real» (Hegel, Prefacio a principios fundamentales de la filosofía del derecho), en la que la verdad se va desplegando en la temporalidad misma. Que es lo primero que propuso Hegel y que es lo primero que le interesa a Marx. Así pues, en Hegel se trata de que la verdad no es atemporal, la verdad se va desplegando en la historia.

Lo interesante aquí y que marca la diferencia de Benjamin es que tanto ese modelo en el que la verdad se va desplegando históricamente como el positivista, que a la larga es un modelo mucho más simple –digamos– para poner un sencillo ejemplo, que, si hipotéticamente hablando tuviéramos que graficarlo pues es definitivamente simple, imaginemos una línea que va subiendo y a medida que pasa el tiempo nos acercamos a la verdad. En cambio, el modelo de Hegel –como ya se sabe– es un modelo dialectico que se expresa –casi como un mantra–, porque tiene afirmaciones, negaciones y síntesis superadoras y se suele describir como un bucle ascendente. Pero a pesar de esas enormes diferencias sigue siendo un modelo que cree en el progreso, que cree que a medida que pasa el tiempo va avanzando la flecha hacía arriba o vamos llegando a síntesis cada vez más absolutas, para usar el término propio del caso hegeliano. Es muy fácil inferir que son modelos de cuño positivista que creen que a medida que pase el tiempo forzosamente las cosas van a ir mejorando. Esta idea es absolutamente conservadora y reaccionaria porque ¿quién puede hablar de la historia como progreso?, sino los que ocupan los sitios más favorables, las prerrogativas más exclusivas y los cargos más influyentes y por esa vía las posiciones más seguras y las plazas más rentables ahora mismo. Es decir, los privilegiados, los poderosos o los más cercanos a la hegemonía dominante. Estas maneras de relacionarse con el tiempo son precisamente de las que Benjamin se va a desmarcar. La idea del progreso es una idea básicamente reaccionaria nacida desde los poderosos, no son los vencidos los que puedan hablar de la racionalidad de la historia, es todo lo opuesto, solo los vencedores. Así que en la Tesis II lo que tenemos es una perspectiva muy

original que nos dice: “...El pasado lleva consigo un índice secreto y a través de él remite a la redención” Y podríamos explicarlo en términos muy sencillos de esta manera: sí el núcleo temporal escondido a la vez tanto en lo conocido como en el conoedor, como señala la cita, entonces sí el núcleo de esa temporalidad está oculto va a aparecer entonces como un recorte, un fogonazo iluminador, como un estallido que relumbra, como una instantánea fotográfica, las mismas que vemos caminando en círculo en la Plaza de Bolívar. Es esa exactamente la idea de la imagen dialéctica antropológica benjaminiana.



*Relicarios se expuso en la Sala Temporal Norte del Museo de Antioquia, en 2016.
Foto: John Cárdenas Orrego.*

2. LA ARTISTA

Erika Diettes es una artista visual con Maestría en Antropología de la Universidad de los Andes. Trabaja principalmente la fotografía y las instalaciones. Sus trabajos se caracterizan por una fuerte carga simbólica en el marco de una estrategia metafórica que evoca dramas luctuosos y refiere tanto a la memoria de acontecimientos violentos como al sufrimiento de las víctimas.

El arte de Erika Diettes que como una Antígona contemporánea rescata los muertos para brindarles una sepultura donde los perdedores de la historia puedan ser llorados y sus nombres redimidos, es un arte que se coloca a la altura de las expectativas de Walter Benjamin quien espera del auténtico artista un sujeto de temple (*Geistesgegenwart*) capaz de resistir el contragolpe feroz de aquello que denuncia.

Al fin de cuentas, Diettes es una cronista y una archivista metódica de la memoria, una historiadora materialista que crea imágenes dialécticas cuyo haz traza una nueva genealogía histórica que recoge las voces obliteradas por la historiografía cientifista. Diettes se mueve en otra dimensión, la de la memoria. Y eso implica visibilizar a los vencidos y darles una voz para que cuenten su versión, hábilmente descalificada por los vencedores.

Benjamin es el primero que concibe la relación del archivo con la actuación política. Es decir, que la labor del historiador no es una labor neutra, sino que implica la puesta en valor de determinadas tradiciones que pueden haber sido olvidadas o puestas entre paréntesis. En el instante de peligro, cuando la imagen dialéctica “brilla como un relámpago” (*Kugelblitz*), el historiador –o el revolucionario– debe dar pruebas de presencia de ánimo (*Geistesgegenwart*) para captar ese momento único, esa oportunidad fugaz y precaria de salvamento (*Rettung*), antes de que sea demasiado tarde (*GS*, I, 3, p. 1242).

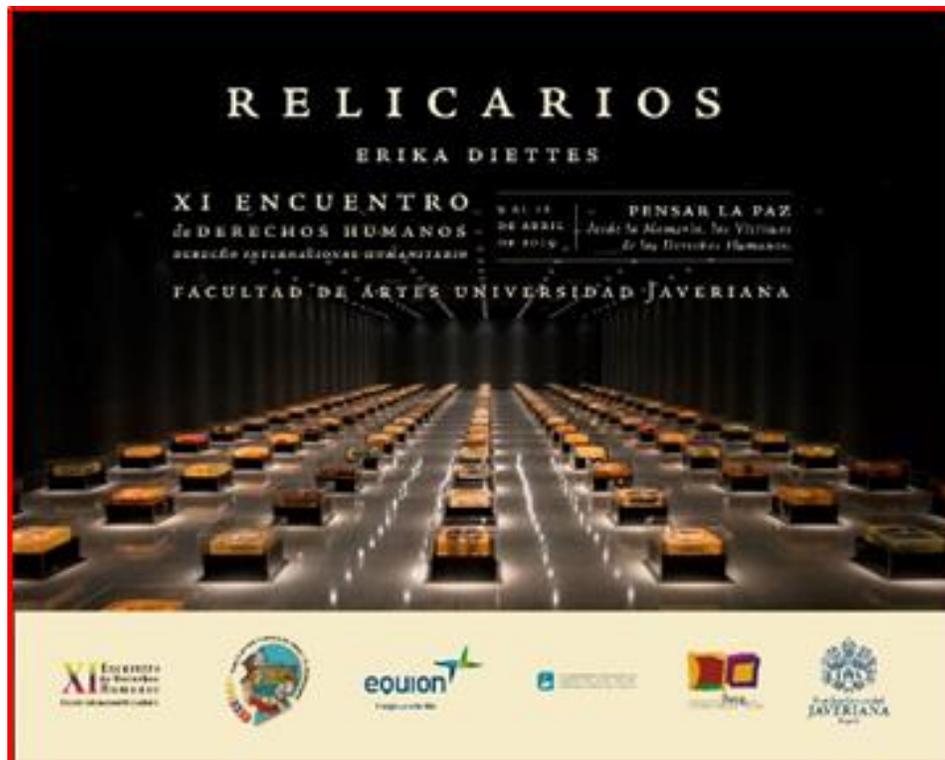
Es decir, buscar las luchas desconocidas y las conexiones, las rupturas, las lecturas suprimidas, los proyectos reprimidos, los nombres en el índice, las crisis, aquello que se censuró, que se silenció, que se ocultó, etc., Ello de sí genera grandes conmociones y movilizaciones en los círculos de los vencedores cuya versión apoteósica de la historia en realidad está montada sobre imposturas, despojos y conspiraciones. Esa es la contraparte.

Es en ese orden de ideas que una premisa con posibilidades de plausibilidad se basa en la sospecha que -en la coyuntura de la última fase del conflicto- en la instalación artística Relicarios de Erika Diettes se visibilizan claramente dos problemas, uno político con relación a los desaparecidos y, otro ético con relación al duelo.

O, con otras palabras, la instalación refleja un problema sobre cómo lidiar con el duelo sin un cuerpo que velar ni alguien que declare su muerte cierta en un país de desaparecidos. Lo que se abre entonces es un limbo que perpetúa la incertidumbre y revictimiza a los supervivientes.

Por lo tanto, sí en efecto se quiere cotejar su verdad o falsedad será menester un ejercicio crítico-interpretativo-hermenéutico enfocado sobre las dos categorías problemáticas, la víctima y el duelo. Una reflexión continuada que intentará responder a la pregunta sobre sí las prácticas artísticas que se refieren a la guerra en Colombia tiene consecuencias políticas.

Esa es la clave de su lectura filosófica. Su hilo conductor será el rastreo cartográfico a la historia del sufrimiento y su eje articulador está en la relación de la dupla arte/violencia expresada en las imágenes de la instalación Relicarios y su esfuerzo permanente por la dignificación de la memoria.



No obstante, en su tratamiento conceptual este trabajo da otro paso analítico y trata con los supervivientes a través del recurso del lenguaje artístico que instaura una plataforma para la recuperación del habla y la activación de las comunidades.

Así tenemos planteado un abordaje filosófico reflexivo en el que por un lado tratamos con los que ya no están, pero que por alguna razón retornan como espectros una y otra vez, fenómeno que se ha identificado como el retorno de lo reprimido. Es decir, sus continuas apariciones como siluetas, fotografías en vallas y pancartas, listados fantasmagóricos, etc., que Benjamin determinará como actualizaciones.

Por lo mismo, encontrar el límite de representación de la violencia ha sido algo esencial en estos trabajos. Por lo que es fundamental dilucidar cómo es posible representar la violencia en una obra de arte sin violencia. Es decir, analizar cómo se plantean las soluciones técnicas, cuáles son sus recursos y, en que ámbito de la estética se inscriben.

Un compendio de toda esta problemática la subsume en sus imágenes la instalación Relicarios que como imagen potente se inscribe en lo que se ha determinado con el rótulo de artes indéxicas, una modalidad de arte que además de trabajar con huellas y rastros en su materialidad; conceptualmente lo que propone se da con el concurso directo y el apoyo permanente de las comunidades en todas sus fases de construcción.



Contrario al historiador historicista y crítico de la memoria oficial quien gusta de trabajar una historia aséptica centrada sobre la ampulosidad del gran monumento, la memoria oficial siempre será una apoteosis de los triunfadores mientras que el arte es la opción de los derrotados.

Una de las características más notables del arte indéxico es que trabaja a partir de ruinas. Es decir, aquellas cosas que para la historia resultan despreciables son recogidas por los artistas indéxicos conservándolas con el entusiasmo de un coleccionista o con el interés de un detective:

«El cronista que narra los acontecimientos, sin distinción entre los grandes y los pequeños, tiene en cuenta, al hacerlo, la siguiente verdad: de todo lo que sucedió alguna vez, nada debe considerarse perdido para la Historia.»
(Benjamin, Tesis III).

Esta tesis es uno de los mantras benjaminianos con los que más se cuestiona al historiador servil. Nada debe considerarse perdido para la historia, nos dice el hombre de Port Bou. Lo fascinante es como con tan poco Benjamin nos legó tanto y aquí ya evidenciamos su profunda conexión con Relicarios. Él prefiere estudiar las experiencias religiosas, artísticas, históricas, lingüísticas y psicológicas. Esto es algo que va a persistir en toda la trayectoria de Benjamin. Su enorme interés por todas aquellas cosas despreciadas por la historia, los desechos, los olvidados, sean libros infantiles, postales, almanaques ilustrados, mercancías olvidadas, juguetes de madera, collages con trozos de hule, telas y pegatinas, el interés por fenómenos como lo nuevo, lo anticuado y lo heterónimo cuyo interés es interpretado por Benjamin bajo la denominación de iluminaciones profanas, es decir la imagen metonímica de la iluminación como el baño de luz, el chispazo que antecede al trueno para darles una nueva interpretación que ayude a abrir mentalidades.

En *Calle de mano única (Einbahnstraße)* Benjamin ofrece una interpretación alegórica del presente, centrándose en folletos, catálogos, pancartas y anuncios que convierten en una obra de arte la propia experiencia de la metrópoli. Es a partir de este texto en adelante que Benjamin va a interesarse principalmente por los medios tecnológicos y artísticos modernos. Entre otras cosas va a analizar los pasajes, las catacumbas, las barricadas, las construcciones de yerro, los espejos, las formas de iluminación, analiza también la moda, el cine, la fotografía, la decadencia de la narración, la experiencia del aburrimiento, la experiencia del progreso, la evolución de la pintura, las conspiraciones políticas, los escaparates y sus maniqués, los juguetes de madera, le interesa sobre todo el coleccionista, el flaneur, el trapero, el autómatas, el dandi, el bohemio, el tahúr, el burgués, la melancolía del spleen; en suma, el mundillo del lupanar y la taberna como el

lugar por excelencia de la conspiración que habitaba su amigo Baudelaire «En ellas está prevista la aparición de las grandes masas en el escenario de la historia.» (Benjamin, *De los pasajes*, 2004, p. 457) y, por supuesto de los autores que más le interesan encontramos los nombres de Rosenzweig, Charles Fourier, Young, Nietzsche, Marx y Saint Simon, que como se ve, la mayoría son claramente socialistas utópicos y el poeta Charles Baudelaire como máxima expresión de lo moderno y por supuesto le interesaban las inquietantes teorías de Einstein. Es a partir de *Calle de mano única (Einbahnstraße)* que Benjamin articula una visión política del pasado en un registro estilístico próximo al surrealismo.

De acuerdo con las anteriores razones queda despejado como las clarividencias y las técnicas utilizadas por Benjamin –que él en sus trabajos dirigió principalmente a la literatura– son también recogidas por este tipo de prácticas artísticas indéxiales. También los agrupamientos de naturaleza teórica benjaminianas como herramientas conceptuales de análisis nos permiten ver su incidencia en el seno de las comunidades consolidando las posibilidades de comprender integralmente el fenómeno.

«Hasta el día de hoy (...declara Erika Diettes), he sido receptora de más de doscientos testimonios de la violencia; me han sido confiados evidencias físicas, detalles o intimidades no solo de la violencia, sino también de la forma como la vida se reconfigura, se reestructura y sigue a pesar de ello.» (Conferencia, Santa Catalina de Siena Bs As 2012).

Una declaración que de inmediato deja ver tres cosas: uno, que aquello que se ritualiza son las pérdidas. Dos, el compromiso al ser alguien a quien se le ha confiado la enorme responsabilidad del testimonio y, por tanto, tres, la resiliencia. Por ello el testimonio es el corazón de esta obra como queda sentado en la siguiente nota:

«"Condujo a los dolientes a realizar viajes de hasta trece horas a pie y cinco horas en autobús solo para venir a mi estudio", explicó Erika Diettes. "Para ellos, esto no fue simplemente un viaje físico. Llegaron a honrar públicamente el recuerdo de sus seres queridos. Para hacerlo, deben entregar sus pertenencias personales, objetos que una vez pertenecieron a los desaparecidos, atesorados recordatorios que habían conservado por períodos de hasta veinte años."» (Foster, 2019).

Los testimonios de este tenor son numerosos y podrían conducir a hacernos pensar equivocadamente que la artista es una especie de vocera. Nada más lejos de la realidad. Al respecto el profesor Elkin Rubiano señala: «[...]en primer lugar, con relación a los artistas que trabajan con tales comunidades vale la pena enfatizar que lo que ha sucedido en realidad es un punto de inflexión, en la medida en que obras como Relicarios han puesto algo fundamental en evidencia, y es que nadie puede hablar por, ni mucho menos representar a las víctimas. Esto es importante subrayarlo porque resulta ser una pregunta crítica que se ha formulado no solamente a los artistas, sino a otras disciplinas del saber y es precisamente, sí, en efecto, ¿alguien puede representarlas? O, con otras palabras, ¿alguien puede hablar en nombre de los otros? O, ¿Puede el arte interpretar a las víctimas?» (Rubiano, en entrevista con C. Camacho, 2015).

En la medida en que la complejidad del fenómeno de la violencia requiere una mirada a la historia de las formas en que los sujetos la han representado en sus distintas fases, estas preguntas que harían posible un dialogo entre estas esferas del espíritu humano y sobre las que ya desde Hegel encontramos la vinculación entre arte y filosofía que plantea las preguntas desde un punto exacto que intercepta al arte –en tanto dimensión simbólica– con relación a diferentes saberes. Pues bien, todo parece indicar que no. En efecto, nadie puede hablar en nombre de los otros, ni representar a los otros.

De modo que la evidencia más bien señala que lo que se ha transformado es que los artistas que se relacionan con comunidades lo que han hecho es *activar* a las víctimas. Esto es, propiciar el dispositivo de la palabra que había enmudecido a causa del miedo y finalmente construir memoria.

Pues bien, la activación de las comunidades y la recuperación de sus posibilidades discursivas parecerían ser las que allí se vuelven soteriológicas en la promesa salvífica. En la medida en que «teniendo en mente que la historia de un país (...nos dice Erika Diettes) no puede ser escrita en silencio y su memoria no debería construirse en la oscuridad, es por eso por lo que considero que contar, registrar, mostrar y tratar de entender nuestra historia desde todas las perspectivas posibles –más allá de ser una necesidad–, es por supuesto también nuestra obligación.» (Conferencia, Santa Catalina de Siena Bs As, 2012).

Son estas las razones por la cuales me interesa pensar desde la producción de esta obra las relaciones entre memoria, duelo y sufrimiento que emergen en el seno de prácticas artísticas realizadas en escenarios dominados por la violencia. Indagar desde la materialidad de la obra que reúne testimonios auráticos y desde su esencia –que pareciera ser como un desvío poético de un duelo eternamente aplazado– en un horizonte repleto de incumplimientos, contradicciones, ausencias e injusticias, que parecieran poner la paz a una distancia inalcanzable para Colombia.

El conjunto de sus producciones ha despertado el interés de prestigiosas instituciones mereciéndole invitaciones para ser exhibidas en diferentes circuitos artísticos tanto nacionales como internacionales, así como de reconocidas instituciones de Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario, con sedes entre otros en los Estados Unidos, Canadá, Australia, México y Argentina:

«El trabajo artístico de Erika Diettes se constituye en una intervención, acontecimiento que elabora un espacio de lo político que incide en las

maneras de comprender el mundo y los otros, posibilitando la formación de otras percepciones que van más allá de un ejercicio de representación de la violencia y el dolor de hombres y mujeres afectados por la violencia.» (Olaya y Simbaqueba, 2012 p. 117).

Como vemos, la cita hace alusión a la capacidad del arte de Diettes en cuanto provee maneras de comprensión alternativas como dispositivos de verosimilitud. Es decir, más allá de la mera representación nos provee con otros cristales para mirar el mundo. Nos instala en otras plataformas desde las cuales hacemos una idea de los eventos que desplegaron la violencia y el terror y, nos provee de pautas para comprender aquellos fenómenos que como sociedad nos tocan.

Dicha completud que aporta la imagen artística compendiada en *Relicarios* es en sí misma una acción política en la medida en que desata maneras de actuar y de participar en la reconfiguración y recuperación de mundos comunitarios estallados por la barbarie.

Con su intervención como artista en el seno de la comunidad Diettes dispara un proceso de memoria que no estaba todavía iniciado en la misma, confiriéndoles lenguajes emancipatorios y visibilización en la escena política. Esa contribución es una peculiaridad que solo es posible desde el arte pero que no sucede en el vacío, sino que es parte del complejo proceso de resiliencia donde el dolor es inevitable y el sufrimiento una opción.

Al respecto, Francisco de Roux Presidente de la *Comisión para el esclarecimiento de la verdad, la convivencia y la no repetición* nos aporta una oportuna observación que sintetiza muy bien esta idea cuando se refiere al asunto en estos términos: «ni las ciencias sociales, ni la sociología, ni los análisis históricos o de las ciencias políticas logran decir aquello que solo es posible decir a través de los lenguajes del arte». (De Roux, F. 2019).

Es decir, lenguajes emancipatorios para la reactivación de los discursos narrativos, el retorno de la oralidad, la conversación y la posibilidad de volver a nombrar el mundo. Benjamin concede un gran valor al hablar, al nombrar, al relatar, a la conversación, nombrar –nos dice Benjamin– es una forma de historizar, de dotar de significado a aquello que no lo tenía. A través de la acuñación de nombres el historiador, pero también el crítico es capaz de construir constelaciones de significado que dotan de virtualidad filosófica y también histórica aquello que originalmente no tenía por qué tenerlo.

Esta idea de las constelaciones filosóficas y también estéticas, será luego recuperada por Theodor Adorno, quien en su *Actualidad de la filosofía* (1931) texto con el que inicia sus clases en la Escuela de Frankfurt, entiende que la filosofía tiene como función principal la construcción de este tipo de agrupamientos, máxime si son unas articulaciones con claros potenciales innovadores de ideas o materiales que previamente no tenían por qué estar conectadas entre sí.

Así el arte encuentra la manera de responder a la violencia sin tan siquiera nombrarla, sin necesidad de representarla –aun a costa que no hay nada más hiperrepresentable que la violencia y todo su estrepito–. En absoluto. Este arte sólo responde a la violencia sin reproducir en sus imágenes la violencia y, en eso consiste el valor paradójico de la potencia del arte. A saber, que consciente de la inutilidad que le es propia, de su estado perenne de ociosidad que no es deseante más allá que del silencio y la quietud pues no cree en la redención estética en tanto que el arte no resucita a nadie, no repara a nadie, no le devuelve nada a nadie, pero que de alguna manera sí permite ver algo. Lo percibimos como en un resplandor rebelándose por su ausencia. Eso que resplandece no es una alegoría, es más bien una metáfora que acude al símbolo para hacerse presente mediante la ausencia. Asunto sobre el que volveremos más adelante.

Por ello postulo mi idea que las imágenes de Diettes no tienen ningún poder, en absoluto, pero si una gran potencia. Simplemente nos restituye la dignidad y la humanidad que

perdemos cada vez que ocurre una muerte violenta. Eso es todo. El fenomenólogo Michel Henry tiene una glosa interesante para definir estos asuntos cuando nos dice que, en la vida del mundo un solo muerto o una masacre son indiferentes, se llama indigencia del mundo. No obstante, para el mundo de la vida, un solo asesinato es la muerte de toda la humanidad.

En efecto, Para Diettes está claro que solo en cierta medida y hasta cierto punto puede el arte ayudar a recomponer el tejido simbólico de la comunidad y –desde luego– el arte también puede ayudar con cierta eficacia en el restablecimiento del equilibrio que separa el mundo de los vivos del mundo de los muertos a través de acciones simbólicas necesarias, pero simultáneamente restituyéndoles en sus acciones de duelo, la dignidad.

Esa es una de las potencialidades del arte dada su cercanía con el cuerpo, el ritual y el juego, y así coadyuvar para que los sobrevivientes puedan seguir adelante con sus vidas a pesar de las pérdidas. Así tenemos despejado entonces que esencialmente lo que ritualizan las personas a través del arte son las pérdidas, no otras cosas, ni mucho menos la idea de sustitución del cuerpo del desaparecido por las cosas del arte. En absoluto. Ese ritual no corresponde al arte, corresponde a la esfera religiosa quizás pero definitivamente no al arte.

En ese orden de ideas como lo ha señalado el profesor Elkin Rubiano lo importante que está sucediendo con muchos artistas, en primer lugar, consiste en que le están dando un lugar público para la simbolización de esas pérdidas. En segundo lugar, a la capacidad de sobreponerse a impactos desestabilizadores de la vida cotidiana y la superación de estados de alteración y contingencia en las comunidades que han sido objeto de agresiones es lo que se ha determinado como resiliencia.

2.1 ARTE Y RESILIENCIA

Esta condición de la resiliencia ha sido también una constante que atraviesa toda la obra de Diettes la cual podemos referenciar –para introducirnos directamente en las circunstancias que específicamente la llevaron a trabajar con y sobre el tema del conflicto armado– que es algo que empieza por una vivencia personal. A principios de los 80s, infortunadamente un tío suyo fue asesinado por la guerrilla y ella y su familia se enteran del hecho por medio de un boletín de última hora a través de la TV en directo.

«Cuando ocurrió ese terrible hecho familiar yo tenía sólo 17 años y estábamos recién llegados de Washington. Supimos de la noticia a través de la televisión. Entonces no era muy consciente. Pero la claridad mental sobre la influencia de ese hecho en mi obra, la entendí cuando hice mi maestría en antropología. Comprendí el interés por la representación visual del duelo y la violencia y es a partir de esa maestría que mi trabajo toma un rumbo definitivo, es algo que se nota en el carácter que tiene mi trabajo.» (Diettes, EL PAÍS, de Cali 2015)

De esa experiencia intempestiva y grave surge –primero como tesis de maestría– y luego como libro *Noticia al aire... Memoria en vivo* (Prometeo, Universidad de los Andes 2010). Posteriormente los intereses de la artista la llevan a diversas indagaciones siempre con la idea de colocar a las víctimas en la centralidad de sus trabajos. En palabras de la propia artista:

«Fue después de terminar Silencios una obra en la que indago directamente con testigos de la Segunda Guerra Mundial, personas sobrevivientes de Auschwitz y Birkenau y que empiezo a indagar sobre los rostros del testigo. Por esa razón creo que Río abajo simplemente es la consecuencia directa tanto de Silencios como de otra obra que había hecho –precisamente basada en el asesinato de mi tío–, que se llamó Quebrados, una obra que estuvo en el Salón

Botero y coincidentalmente ambos eventos ocurren en la misma época, por lo mismo Río abajo aparece como una consecuencia de estas. Ya a partir de Río abajo lo que ocurre es que –de alguna manera–, descubro un universo dentro del cual siento que se me agotan un poco las formas de contar, siento como que todo lo que empiezo a conocer de viva voz de las víctimas se me escapara, entonces aparece Relicarios, siempre como tratando de darle una nueva forma visual a todo aquello que me ha sido confiado y todos aquellos testimonios que están allí. Siento que Río abajo es una obra maravillosa, pero allí conté un aspecto, luego me sigue Sudarios, luego Relicarios, así que me siguen muchas cosas en las que siento que no es como que yo haya tomado una determinación de “bueno... ahora trabajo sólo con víctimas” no, siento que estoy más bien tratando de representar de diferentes maneras tantas cosas y tanto dolor que aún queda.» (Diettes, en “fotógrafo no fotógrafo” 2015).

Esta descripción en la voz de la propia artista nos señala una firme intención política desplegada a lo largo de una serie de instalaciones que tratan sobre la víctima, el testimonio y el duelo. Un rosario de imágenes que dan cuenta de nuestra historia del sufrimiento. «Lo que conecta al arte y a la política es que ambas son fenómenos del mundo público» (Arendt, 2003, p. 181). En efecto, Relicarios tiene su cara pública en el museo. También actúa como embajadora ante la hermandad de las naciones que por distintos motivos han sido castigadas por la violencia «Desde entonces, Relicarios ha viajado a otros países, llevando el trauma y la pérdida de las familias rurales pobres de Colombia a la plataforma política internacional» (Foster, 2019).

Ahora bien, no existe un criterio establecido como único para la categoría de víctima, más bien se procura enfatizar en sus diferencias. No obstante, su particularidad siempre será la inocencia. Para efectos de claridad en cuanto a víctima se recoge la siguiente apreciación:

«A pesar de que haya colectivos enteros que frecuentemente son victimizados, las víctimas difieren considerablemente en sus necesidades y competencias; no son un conglomerado homogéneo, aunque hayan sufrido experiencias similares en muchos casos. Una persona es víctima cuando, como resultado de acciones u omisiones que constituyen violaciones de derechos humanos o normas del derecho humanitario, sufre daño físico o mental, sufrimiento emocional, pérdidas económicas o imposibilidad de ejercer sus derechos fundamentales como persona. (Declaración de Derecho a la Restitución para las Víctimas de Violaciones Graves de Derechos Humanos. Comisión de Derechos Humanos de Naciones Unidas, 1999)» (Beristaín, 2005, p. 23).

En efecto, esta definición despeja muy bien la noción de víctima ya desde un punto de vista de Derechos Humanos, por lo mismo desde un punto de vista benjaminiano. Por esa misma vía es posible inferir entonces que la importancia de América Latina es que aquí evidentemente había una situación favorable a la revolución porque en estas latitudes había mucho sufrimiento de los pueblos. Las víctimas siempre son el punto de partida del pensamiento crítico. Ese es el pensamiento de Benjamin. Las víctimas son el criterio de interpretación de la historia. Y su historia es olvidada. Benjamin lo trata en sus tesis cuando señala que los revolucionarios cuando hacen revolución enfrentan grandes dificultades, hambre, muerte, oprobios, etc. ¿Qué tienen en la cabeza? El proyecto de un mundo luminoso en el futuro desde luego que no. ¿Por qué? Porque no lo conocen y nadie recuerda o añora lo que no conoce. Lo que sí efectivamente conocen muy bien es el sufrimiento de sus padres y abuelos, es decir, saben del hambre, miedo, terror, tortura y la sensación de indefensión, saben de despojos y humillaciones a las que fueron sometidos ellos y su propia gente. Eso sí está efectivamente en su espíritu. Benjamin plantea la discontinuidad y la ruptura, es el *Jetztzeit* una apertura de la historia en momentos excepcionales y de alto riesgo. (*Jetzt* = Ahora) (*Zeit* = Tiempo) Ahora bien, lo que pasa es que *Jetztzeit* es alemán, y en la *Carta a los romanos*, ocho veces Pablo de

Tarso dice *Joa-Nunc-Kairos* (*El Tiempo Ahora*) y Giorgio Agamben nos dice “Benjamin lo tomó de Pablo de Tarso”. Estos son momentos de lucha propiamente políticos. En el instante de peligro, cuando la imagen dialéctica [*dialektische*] “brilla como un relámpago” (*Kugelblitz*), el historiador –o el revolucionario– debe dar pruebas de presencia de ánimo (*Geistesgegenwart*) para captar ese momento único, esa oportunidad fugaz y precaria de salvamento (*Rettung*), antes de que sea demasiado tarde (*GS*, I, 3, p. 1242). Es el tiempo en que el militante se enfrenta a los poderes y entra en riesgo su vida. Dicho de otra manera: Es la revolución. Y eso es exactamente lo que piensa Benjamin: Mesianismo es la Revolución. Es el cambio histórico.

Así la reunión del conjunto total de las obras producidas por la artista con la participación directa de las comunidades es un acto de valor y resistencia junto con las comunidades con las que ha trabajado y se constituye en un archivo de memoria pública y depósito de la historia de la violencia en Colombia que opera como un código sagrado que explica quiénes somos, cómo y por qué estamos aquí.

De acuerdo con todo lo anterior, se despeja entonces un sutil hilo conductor que atraviesa toda su obra «Todo documento de cultura es a la vez un documento de barbarie» que arranca en el referente de mayor peso en la historia del sufrimiento para repensar la relación entre arte, política y violencia, Auschwitz y Birkenau con sobrevivientes judíos de la Shoah, donde ella misma, en sus inicios había desarrollado una instalación fotográfica-grafológica con imágenes y anotaciones en una libreta de hombres y mujeres judíos sobrevivientes de los campos de concentración de la Alemania Nazi que llegaron a Colombia: «En la doble eliminación de la memoria de las víctimas y de la cultura de la memoria encarnada de modo singular en el pueblo judío confluyen todos los esfuerzos de aniquilación del recuerdo» (Zamora. J. A., 2011, p. 507). Esta conexión que plantea el profesor Zamora entre representantes del pueblo de la memoria, judíos con todo su portento cultural y Colombia que los acogió y brindó refugio, resulta ser un dato muy importante como anudamiento simbólico que se integra a una constelación multinodal en

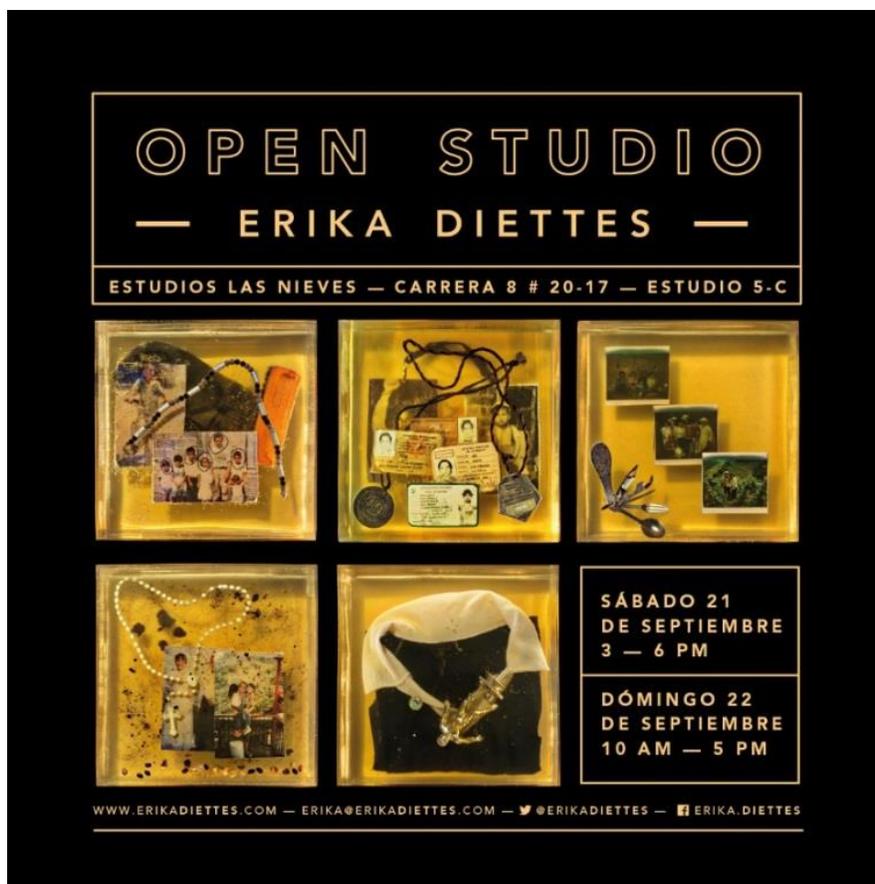
la medida en que también es un puente entre los hechos del Holocausto (Holocaustleugnung) y las masacres locales, que no por alcanzar las páginas centrales de los periódicos y las revistas del mundo dejan de ser menos graves, por lo que –en términos benjaminianos– hay que tratarlas con un carácter salvífico. Por ejemplo, salvar la memoria de lo que pasó en Bojayá, en San Carlos (Antioquia) en los Montes de María, en El Aro, en Mapiripán, en Trujillo, en Segovia, en Soacha, etc., Porque lo que aprendemos con Benjamin es en la posibilidad de pensar revolucionariamente en otro mundo posible desde lo imposible. En efecto, Benjamin nos dice en una de sus últimas tesis: “tenemos que vivir la vida como si a cada momento pudiese ingresar por la puerta el Mesías. O sea, la expresión de corte judaica “en cada momento puede entrar el Mesías” significa que la revolución puede darse en cualquier instante. Cuando viene el Mesías se termina la muerte y se restaura el equilibrio del universo. Así queda entonces despejado que este ideal mesiánico puesto en la idea de la “débil fuerza mesiánica” nos permite hablar de la debilidad en dos sentidos, a saber, uno que responde a la pregunta ¿Por qué es débil la fuerza mesiánica? La respuesta es de este tenor: porque está pensada para los débiles. Ahí tenemos un buen reflejo de lo que Diettes consigue visibilizar y narrar a través de sus imágenes en diferentes soportes y con diferentes técnicas, a saber, la historia del drama de la memoria y el sufrimiento de los perseguidos, los débiles, los fracasados, los silenciados y los vencidos.

Ahora bien, dando un salto arbitrario pero que nos evita extensos rodeos, digamos sucintamente algunos datos que más que biográficos de la artista me interesa más destacar su actividad creadora, pero sin alejarme demasiado de Relicarios. Pues bien, entre sus obras más reconocidas tenemos *Sudarios* una instalación aérea conformada por fotografías fijadas en seda con los rostros de 27 mujeres familiares de víctimas. Una segunda obra, esta vez vertical, titulada *Río abajo*, es una instalación metafórica que evoca al río y cuerpos flotando en la corriente. Imagen que logra través de fotografías de diversas prendas de vestir que pertenecieron a personas asesinadas y posteriormente sus cuerpos arrojados principalmente los ríos Magdalena y Cauca. Su búsqueda la lleva

posteriormente a elaborar un tríptico fotográfico de gran formato titulado *A punta de Sangre*.

El trabajo de Relicarios comienza en 2011 y toma cinco años hasta el 2016 año de su primera exposición en el Museo de Antioquia. No obstante parece ser que en cada exposición de la obra posterior a la del año 2016 en el Museo de Antioquia cuya curaduría y puesta en escena fue impecable, con las dos subsiguientes al parecer no ocurre lo mismo; quizás debido a insuficiencias logísticas, o quizá a la elección institucional de locaciones inadecuadas que –pareciera ser– como en el caso de la exposición de 2018 en el Centro de Memoria Haroldo Conti de Buenos Aires, han ido en su desmedro transformándole drásticamente su sentido reverencial y restándole la dignidad que caracterizó sus puestas en escena en Salones anteriores.

Posteriormente y con mejor suerte expositiva Relicarios fue exhibida en la Escuela General Santander (2018) y una exposición que recuperó su carácter reverencial se realizó en las instalaciones del MAV Museo de Artes Visuales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá agosto –septiembre de 2018. Para abril de 2019 la instalación fue exhibida en la Universidad Javeriana en el marco del XI Encuentro de Derechos Humanos: "Pensar la paz desde la memoria, las víctimas y los Derechos Humanos" y finalmente en septiembre del mismo año un Open Studio en su taller del tradicional barrio Las nieves de Bogotá.



Así tenemos que la obra también ha tenido a lo largo de su historia exhibitiva un proceso de resiliencia como tal y ha logrado recuperar el carácter reverencial que le es propio.

2.2 METONIMIA, LA COSA Y EL OBJETO, LENGUAJES DE VEROSIMILITUD

El ambiente en la sala de exposición de Relicarios es tremendamente luctuoso y asociado a la iconografía del camposanto. No obstante, –parafraseando a Mieke Bal– en la sala no hay ningún muerto. «No hay en la obra cadáveres *literales*, ni hay sepulcros, ni se llevan a cabo rituales funerarios. Seguimos en una galería solos frente a la instalación. Pero ocurre que tampoco hay verdaderos cadáveres en el lugar del horror que la obra evoca e invoca. De golpe la violencia que es el referente de la obra queda literalmente expresada. Como escribe I. Wong, “los que quedaron atrás no pueden recuperar o reconocer el cuerpo violado, enterrar a los muertos y empezar el trabajo de duelo” (2007, p. 175). En la

tambaleante ausencia/presencia de referencialidad, solo por medio de la negatividad, nuestra única opción es la metáfora.» (Bal, 2014, p. 39). Ese es uno de los resultados fascinantes que ofrece el arte metonímico pues su capacidad de sugestión resulta extraordinaria. Las cosas y los objetos contenidos en cada relicario poseen un carácter que les hace especiales y les confiere un tono aurático al ser irrigados por la débil fuerza mesiánica de una historia de dolor compartida, de una promesa rota y de una vida truncada por la barbarie que los mantiene conectados en circuito con la constelación benjaminiana.

Una reverberación de esto la encontramos con la declaración de la esteta alemana contemporánea Hito Steyerl, quien a partir de un enfoque benjaminiano reflexiona sobre la naturaleza de la cosa en estos términos:

«Una cosa no es nunca meramente un objeto, sino un fósil en el que una constelación de fuerzas se ha petrificado. Las cosas no son nunca simples trastos inanimados, insignificantes inertes, sino que consisten en tensiones, fuerzas, poderes ocultos, todo ello en permanente intercambio. Aunque parezca una opinión que se acerca al pensamiento mágico, de acuerdo con las cual las cosas están investidas de poderes sobrenaturales, también se trata de una asunción materialista. Porque también el materialismo entiende la mercancía no como un mero objeto, sino como una condensación de fuerzas sociales.» (Steyerl, 2014, pp. 58-59).

En efecto, de acuerdo con la cita de Steyerl el profesor Ernesto Gutiérrez señala que la metonimia como vía conmutativa, le insufla a los objetos un orden global y los pone a circular dentro de sistemas más generales, en tanto que por su estructura, genera un desplazamiento del significado a la forma: En este sentido los objetos son objetos-palabra, objeto-historia, objeto-poder, objeto-retórica, objeto/marca, objeto-rastro, objeto-vestigio, puesto que son la condensación del universo y están dotados de todas las

connotaciones desplegadas o transfiguradas, al transportar la historia misma a su ethos actual. (Gutiérrez, 2013). Y, Jorge Luis Borges nos aclara como el nombre es arquetipo de la cosa «en las letras de 'rosa' está la rosa y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'» (Borges “El Golem”).

Por su parte Hannah Arendt se refiere a como la cultura se relaciona con objetos en estos términos: «La cultura se relaciona con objetos y es un fenómeno del mundo; el entretenimiento se relaciona con personas y es un fenómeno de la vida. Un objeto es cultural en la medida en que puede perdurar; su durabilidad es la antítesis misma de la funcionalidad, la cualidad que lo hace desaparecer de nuevo del mundo fenoménico una vez usado y desgastado. La gran usuaria y consumidora de objetos es la propia vida, la vida del individuo y la vida de la sociedad como un conjunto. Y la vida es indiferente al carácter mismo del objeto: pone el acento en que todo sea funcional y responda a determinadas necesidades. La cultura corre peligro cuando todas las cosas y objetos mundanos, producidos por el presente o por el pasado, se ven amenazados como meras funciones para el proceso vital de la sociedad, como si fueran los únicos capaces de satisfacer cierta necesidad» (Arendt, 2003, p. 180).

El aspecto antropológico de Relicarios es muy importante en un contexto de conflicto como el Colombiano, donde hay una gran cantidad de desaparecidos, nos permite la destrucción de las zonas grises que quizás pasaríamos por alto en la medida en que estas cosas que contienen los relicarios dan cuenta de la humanidad de policías, soldados, guerrilleros, paras, víctimas de secuestro, falsos positivos, donde víctimas y victimarios esencialmente son las mismas, por lo que sería incorrecto dividir la humanidad de sus propietarios de manera antagónica: la humanidad de las víctimas y la humanidad de los victimarios. Por estas razones Relicarios es definitivamente una instalación que se puede interpretar es en clave antropológica.

En obras de esta naturaleza operaría más bien la reconciliación de la humanidad mediante las cosas más modestas y esenciales, como un cepillo dental, un peine, un pocillo o un vestido de fiesta.



Relicarios en la Escuela de Policía General Santander 2018

De acuerdo con todo lo anterior podríamos resumir entonces que en general el arte de Diettes es una forma de comprensión que no necesariamente cumple funciones ilustrativas, pedagógicas, didácticas o aclaratorias, sino que ilumina con una inteligibilidad alternativa ciertas situaciones que nos resultaban incomprensibles desde los lenguajes de la cotidianidad. En Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica (Sígueme, Salamanca, 1999) de Hans-Georg Gadamer, se privilegia especialmente la forma en que comprendemos y conocemos el mundo a través del arte. A juicio de Gadamer el arte es un modelo de cómo funciona la verdad. O, dicho de otro modo, el arte nos da una verosimilitud a otra escala, no de naturaleza prescriptiva ni descriptiva, sino un de otro modo, un ver con otro prisma y un saber desde otra sensibilidad. El arte permite hacer

visible aquello que en circunstancias normales y en el mundo de la cotidianidad, de los instrumentos, de los objetos y las cosas no lo era.

El arte traza un espacio diferente al de la vida rutinaria, configura un espacio aparte, separado de las reglas y los usos de la cotidianidad. Jacques Derrida señalaba que en el arte el proceso cuenta más que el resultado. El arte articula lo que ya no es, con lo que no es todavía. Así nos mostraba como el arte se mueve en los terrenos de lo ambiguo, se sitúa en un punto de cruce entre el silencio y la elocuencia.

Así queda despejado entonces como el arte encuentra la manera de responder a la violencia sin tan siquiera nombrarla. En eso consiste el valor paradójico de la potencia del arte que –como ya se dijo– consciente de la inutilidad que le es propia no es deseante más allá que del silencio y la quietud de su propia ociosidad. Simplemente nos restituye la dignidad y la humanidad que perdemos cada vez que ocurre una muerte violenta. Esa es la única función que el arte puede cumplir: la del asombro, el pasmo, la perplejidad. Si uno no se asombra de lo que sucede no puede narrarlo, de igual modo, no basta conocer la realidad, sino que hay que tener la capacidad de asombrarse, de asustarse, de abismarse y de conmoverse.

2.3 UNA ANTÍGONA CONTEMPORÁNEA QUE RESCATA LOS MUERTOS PERDIDOS EN LA NOCHE DE LA HISTORIA

Sí hipotéticamente partiéramos de la idea que el arte de manera simbólica provee una tumba a aquel a quien le fue negada por la indisponibilidad de un cuerpo al cual ritualizar, despedir y enterrar. Con esa idea en mente al recorrer la exhibición de Relicarios indudablemente nos deslizamos a otro sensorium, comprendiendo con gran nitidez porque la apuesta de Diettes es ética, política y estética, pues conecta –siguiendo en esta idea a la constelación benjaminiana– con un drama que tuvo lugar en el antiguo mundo griego y nos hace pensar que quizás Diettes –a su manera– también es una suerte de

Antígona contemporánea que rescata los muertos perdidos en la noche de la historia para brindarles una sepultura, un lugar identificable y digno donde puedan ser llorados.

El punto es que a estas formas de pensamiento surgidas de la contemplación de imágenes artísticas podemos identificarlas hoy bajo rótulos como epistemes germinales, nómadas o rizomáticas, definidas por su capacidad de facilitar ejercicios analíticos que transgredan las fronteras establecidas para problematizar las verdades de los poderes dominantes aportando elementos nuevos que hagan visibles sentidos nuevos y otras maneras de ser.

Así Diettes consigue conectarnos y enterarnos de hechos que por sus connotaciones estaban condenados a permanecer en la invisibilidad y el olvido. De este modo nos enteramos gracias a la existencia de una sucesión de imágenes que arrojan luz sobre seres obligados a esconder su propia historia, a ejercitar la amnesia y guardar silencio.

Ese es el mérito del artista contemporáneo que es capaz de aguzar la vista y observar el pasado. Cuando Benjamin dijo que la imagen del pasado pasa de largo velozmente, el pasado sólo es percibido como una imagen que destella en el instante en que es reconocida para nunca más ser vista de nuevo. «Pues cada imagen del pasado que no es reconocida por el presente como una de sus propias preocupaciones amenaza con desaparecer irreparablemente.» (Benjamin, Tesis de la Historia V).

Efectivamente, nuestro pasado no es algo dado, sino algo que podemos construir en el momento en que narramos. Así, esa mirada que aun estando en el horizonte del presente, puede y debe saber captar ese destello de un relámpago esférico (Kugelblitz) que por un instante baña con luz fulgurante permitiendo que algo del pasado surja de nuevo de la memoria olvidada, ahora bajo la forma de una imagen artística capaz de oponerse a la hegemonía simbólica que nos impone la violencia y, a través de esta, se abre también la oportunidad para que todo lo que fue pisoteado, escamoteado, suplantado o aniquilado en su inocencia e indefensión sea alcanzado por esa luz revelándose entonces un mundo

oculto bajo otro. Un mundo que yacía aplastado bajo el peso de los relatos triunfadores de la historia. De ese modo se ratifica la única función que el arte puede cumplir. La del asombro. Heidegger definía el asombro (...nos dice el profesor Alfredo Rocha de la Torre) en estos términos:

«El asombro ante lo que se retira y ausenta en el ocultamiento en el que comparece no puede ser equiparado con la simple y burda curiosidad del ansía de novedades, ni como la causa de la erudición propia de la filosofía analizada en su conversión e introspección. El asombro será entonces el temple de ánimo fundamental que al preservar el misterio mantiene cerrados los ojos y los labios y que suspende simultáneamente la simple perfección del ente como presencia en sí y la mera designación de este como objeto de descripción del lenguaje concebido como instrumento del hombre. Es un ir más allá de la simple sustancialidad del *que* y de sus accidentes así como del mero aprovechamiento de la reserva particular en el todo de disponibilidad. El asombro es en esencia la apertura afectivamente mediada ante el desocultamiento del ente “preservando” la retirada, la ausencia, el ocultamiento y el permanecer fuera de lo *que* permanece más allá de los ojos y de la palabra. Es un primar de la sustracción que se sabe “presente” que no se olvida ni se mienta.» (Rocha de la Torre, UPTC 2019).

De acuerdo con este matiz heideggeriano que nos señala el profesor Rocha de la Torre, podemos entonces cotejar, como en efecto, las imágenes artísticas de Diettes nos permiten establecer conexiones que serían imposibles en otros contextos de discursividad descubriéndonos otros mundos. Por ejemplo, su obra anterior, *Sudarios*, que recoge testimonios de mujeres que fueron testigos de masacres y nos enteraron de otra Colombia que permanecía oculta y que pudimos ver a través de los ojos de 28 mujeres que narraban su experiencia con la barbarie obligadas a presenciar la muerte de sus seres queridos como parte de su propia tortura y fueron dejadas con vida para que

simplemente sirvieran como testigos del horror en una experiencia de encuentro frente a frente con la muerte que podría equipararse a mirar a los ojos de la Medusa y sobrevivir a ello.

Son estas las razones por las que para Erika Diettes el conflicto armado en Colombia no solo no reconoce vencedores ni vencidos, sino que para ella todos, absolutamente todos los actores de la guerra han sido y son salpicados por la brutalidad de la violencia y merecen ser evocados o traídos a la memoria.» (Conferencia Internacional Archivos y Derechos Humanos, Buenos Aires – 2018).

2.4 UNA BREVE HISTORIA DEL TRAUMA

En esa misma línea de pensamiento al contemplar las ruinas y los escombros que evocan los objetos embalsamados de Relicarios, obra que fue concebida para que fueran vistas públicamente ciertas memorias, buscando depositar en un lugar específico un determinado número de objetos que en vida estuvieron relacionadas a más de 165 víctimas de falsos positivos, asesinatos selectivos, víctimas de desaparición o secuestro y mujeres víctimas de asalto sexual violento, y, en varios casos las víctimas eran apenas niños. Desde luego los resultados para las comunidades donde estos hechos tuvieron lugar son absolutamente desastrosos.

A ese resultado se le va a identificar como trauma y sus manifestaciones no han cambiado desde su aparición como síntoma multiescalar en miles de soldados que combatían en las primeras líneas de fuego en las diferentes batallas que se dieron en los campos europeos durante la Primera Guerra Mundial de principios de siglo XX, hasta las víctimas de nuestra contemporaneidad –que aunque por razones absolutamente distantes pero igual de demenciales– fueron también atacados con brutalidad desproporcionada, dejando a toda la comunidad –como en efecto fue el caso de muchas comunidades en Colombia– bajo un

estado de trauma que ha arrancado de cuajo toda lógica y todo sentido a la existencia humana:

«Nos hemos hecho pobres, hemos ido entregando una porción tras otra la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelante la pequeña moneda de lo «actual». (Benjamin, (1933) 2017 p. 8).

Es decir, el desprecio por la vida humana llevó a la sociedad supuestamente civilizada a decadencia total en su afán de adoración al becerro de oro que representaba el avance técnico y la locomotora imparable del progreso.

Nada ha cambiado desde –por ejemplo– la triste carnicería que representó la Ofensiva de Verdún de 1916 en los campos de Europa, una más de cientos de carnicerías que se dieron en la Primera Guerra Mundial que fue la que conoció Benjamin, porque la Segunda no alcanzó.

Benjamin en su aguda capacidad de clarividencia anticipaba en ese entonces una esperanza rota si no se tiraba de la palanca de freno a la marcha imparable de la locomotora del progreso –como la describió–.

El resultado fue que millones de vidas fueron tocadas por el hacha afilada de la barbarie en la flor de sus vidas. Miles de jóvenes que marcharon ingenuos a las trincheras de la Primera Guerra Mundial.

«Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba

el minúsculo y quebradizo cuerpo humano.» (Benjamin, (1936, ed. 2018), pp. 225 -251).

Es cierto que en este fragmento Benjamin comienza a hacer una contextualización histórica al expresar la relación de las posibilidades de narrar en un contexto absolutamente radical como es la guerra. El texto retrata imágenes inquietantes, no perdamos de vista que esa es la primera vez que el frágil y quebradizo cuerpo humano estuvo frente a la destrucción técnica, es decir, frente a bombas, ojivas, lanzallamas, etc. con capacidad de matar a mayor número, más rápido, a mayor distancia y a menor costo. Una fulminante tormenta de hierro y gas cubrió los campos de batalla europeos y desató ríos de sangre entre las trincheras. La muerte industrializada hacía su debut. La Primera Guerra Mundial va a generar un nivel de estupor y un malestar tan grande que nadie lo puede verbalizar, no existen las palabras para describir tal horror, para dar cuenta de lo absurdo y de la locura que allí se desató. Nadie lo puede analizar sin fracasar en su intento salvo el arte, que por su naturaleza ambigua, tiene la capacidad simbólica de tramitar las emociones y puede expresar y visibilizar lo que se atraganta en el corazón de una generación que vio los horrores de las trincheras de la Primera Guerra Mundial.

Así que el resultado de esta nueva forma de eliminación técnicamente eficiente –desde luego– en tiempos de Benjamin y en los que corren en la actualidad no ha cambiado esencialmente. Y más bien siguen siendo para el frágil y quebradizo cuerpo humano experiencias no solo altamente traumáticas, sino potencialmente letales.

Frente a las visiones lineales vacías y continuas del tiempo del progresismo frente al cual el sujeto humano puede ser solo un espectador, Benjamin plantea la discontinuidad y la ruptura. Una apertura de la historia en momentos excepcionales y de alto riesgo. Estos son momentos de lucha propiamente políticos. Pues bien, lo que problematiza Benjamin es contra la idea hegemónica del tiempo que hay en ese momento, la idea del progreso. O, con otras palabras, Benjamin está criticando el progresismo o el historicismo de la

socialdemocracia alemana frente a la idea que la historia va en un desenvolvimiento lineal desde lo pésimo a lo óptimo; esa es una idea del tiempo peligrosamente fascista y, sí hay una temática en Benjamin en las *Tesis de la Filosofía de la Historia* (1939-40), definitivamente esta es una crítica a la forma en que pensamos el progreso.

La experiencia de los jóvenes sobrevivientes de las trincheras que señala Benjamin fue tan radical en su despliegue de brutalidad que impactó a toda una generación de soldados enviados a las demenciales primeras líneas del frente. Ese nivel de impacto por lo que allí ocurrió lo determinó posteriormente Freud como evento traumático o shock traumatizante y, a partir de allí, se generó toda una literatura científica en torno al tema.

Aunque ciertamente serían más, dos de las características más relevantes de las experiencias traumáticas es que uno, quiebran con los recursos simbólicos y los recursos psíquico-libidinales que tenemos disponibles para nombrar el mundo. «La violencia que destroza el tejido de la vida ejerce tal presión sobre los juegos lingüísticos propios de esa forma de vida que –señala Venna Das– “los reclamos sobre la cultura a través de la disputa se hicieron imposibles. Si ahora aparecen palabras, son como sombras rotas del movimiento de las palabras cotidianas” (WA, 181)» (Das, 2008, p. 53). Por tanto, dos, el acontecimiento resulta ser tan brutal que las personas se quedan sin palabras. Es decir, quienes presenciaron el evento traumático terminan por quedar –literalmente– mudos.

Con el horror todo se quiebra, se rompe el pensamiento lógico y tras la experiencia sobreviene el silencio. Digamos de manera provisional –porque es un asunto sobre el que volveremos más adelante– que el trauma es un bloqueador. Es decir, bloquea la exploración realmente de los sufrimientos singulares que las personas tienen en los procesos traumatizantes. O, con otras palabras, hace que –por ejemplo– si alguien fue víctima del evento traumático, ese alguien quiera reprimirlo, quiera olvidarlo. No obstante, a pesar de todos sus esfuerzos en esa dirección, nada puede conseguir porque el trauma es inseparable del olvido. Esto es que para las personas que han pasado por

eventos traumáticos una forma de dar cuenta de la psiquis es olvidarlo, en efecto, pero por más de que se luche por olvidarlo –aunque se quiera con todas las fuerzas expulsarlo de la mente– el evento siempre retorna contra la voluntad expresándose de muchas maneras (temblores, “tips”, convulsiones, sudor, angustia, etc.).

Así las cosas, y para decirlo de una manera directa cuando un artista aparece en estos escenarios de trauma como intermediario suele convertirse inmediatamente en alguien que permite, que da lugar de nuevo a la posibilidad de la palabra.

En la medida en que «la modalidad narrativa es la forma discursiva primordial con la cual moralizamos la realidad, lo que explica por qué a menudo se le atribuyen facultades terapéuticas» (Das, 2008, pp. 44-45) el resultado es que muchas veces esa acción que propicia la palabra tiene por lo menos un efecto –no necesariamente del tipo milagroso– ni con pretensiones terapéuticas o curativas pero que indudablemente tiene un cierto efecto significativo en el hecho de poder nombrar el mismo evento y eso ya es algo.

«Benjamin habría entendido que más allá del trauma como patología, (...nos dice María del Rosario Acosta) la voz que nos interpela desde la herida traumática no solo reclama representación sino *escucha*, una escucha particular que entienda que aquello que proviene de su llamado no puede ser relatado en un lenguaje y una temporalidad convencionales» (Acosta L., M. del R. El narrador de Benjamin, p. 96).

Esta cita de Acosta nos aclara adecuadamente sobre la necesidad de lenguajes con capacidad de aportar formas alternativas de inteligibilidad diferentes a los corrientes por insuficiencia expresiva e incapacidad de comprensión. Este lenguaje adecuado según se ha demostrado a lo largo de diversas experiencias de conflictos recientes no es otro que el arte.

«Por medio de ‘Relicarios’, su más reciente trabajo, la artista caleña rescata esos objetos que representan lo máspreciado para las familias de los desaparecidos, ya sea porque fue lo último que tocó o porque era su elemento favorito y los transforma en una reliquia, en un objeto sagrado para quien lo duele y que busca darle paz a quienes no la han tenido desde el día que no volvieron a ver al ser querido.» (Pérez F. Revista Arcadia 2018).

Darle paz a los que quedaron. Eso es exactamente lo que hace Diettes.

3. LA OBRA

3.1 ANTECEDENTES DE LA RELACIÓN ARTE Y VIOLENCIA EN COLOMBIA

«La metáfora no sólo pluraliza el sentido, sino que también lo orienta» (Bal, 2014, p. 39).

Este apartado se propone contextualizar los aspectos más relevantes de la dupla arte/violencia en los últimos años, tomando como referencias los trabajos de artistas que metaforizan la tumba. En el arte contemporáneo colombiano la violencia ha sido una constante y su expresión más reciente la encontramos en un grupo de artistas que metaforizan la tumba y el cementerio tal como lo constatamos en las obras tanto de Erika Diettes (1976) *Río abajo* (2008), *Sudarios* (2011), *Relicarios* (2011-2016), como de Doris Salcedo (1958) (*Atrabiliarios* (1992/93), *Plegaria muda* (2008-2010), Beatriz González (1933) *Auras anónimas* (2009), Juan Manuel Echavarría (1956) *Réquiem NN* (2006 - 2015), *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria* (2003/04), Gabriel Posada (1967) y Yorlady Ruiz (1977) *Magdalenas por el Cauca* (2008 y 2012), todos estos artistas van a construir sus obras proponiendo un tránsito de la representación a la referencia a través de la metáfora y el uso tanto del signo como del símbolo como desvío para tratar los asuntos que se proponen visibilizar en sus respectivas obras que en unos se expresan de una manera y otros de otra, –por ejemplo– en la reiteración y la serialidad tal como ocurre

con Auras anónimas (González) y Plegaria muda (Salcedo) y, se evidencia en las restantes como estrategia que está gravitando en torno de la tumba (Diettes) o bien en la referencia al río como depósito final de cadáveres (Ruiz y Posada), y en el caso de Echavarría su obra ha conseguido descorrer velos que impedían ver –por ejemplo– el tránsito de víctima a victimario. Aunque con propósitos más documentalistas y periodísticos podríamos incluir también el trabajo formidable de fotografía realizado por Jesús Abad Colorado y el valioso archivo visual que ha ido consolidando con el tiempo acompañando a las comunidades.

Signo y símbolo hacen presente algo que está ausente. O bien representan una cosa que el mismo no es. Por este tipo de razones en las obras de estos artistas podemos entonces inferir con un alto rango de probabilidades que al hacer nosotros la experiencia estética como espectadores de estas en una sala de exhibición se nos patentiza el porqué de sus trabajos no son fórmulas representativas, sino fórmulas de presencia. [Benjamin los denomina actualizaciones. Erika Diettes los va a llamar archivos emocionales]

Es precisamente esto lo que señala Bal cuando dice “De golpe, la violencia, que es el referente de esta obra, queda literalmente expresada” (Bal 2014, p. 39). En ello consiste la idea de fórmulas de presencia.

Ahora bien ¿cómo actúan esas fórmulas de presencia en quien contempla una de estas instalaciones y que de ellas se valen los artistas que trabajan con temas de memoria colectiva? Con relación a esto una clave la encontramos en Theodor W. Adorno, en su ensayo de 1953 redactado en memoria de Hermann von Grab, y publicado por primera vez en *Die Neue Rundschau* [El nuevo panorama 1967]; que posteriormente haría parte del volumen de ensayos *Prismas*; Allí Adorno indica que: “La palabra alemana *museum* [propia del museo] posee connotaciones negativas. Alude a objetos con los que el observador no mantiene una relación vital y que están en proceso de morir. Su conservación se debe más al respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo están relacionados por algo más que una proximidad fonética, los museos son

las tumbas de la familia de las obras de arte. (Adorno, “Valéry y Proust Museum” 1967 en Crimp, 2005, p. 60), de acuerdo con esto, Adorno, nos ofrece un buen contraejemplo de lo que no tiene fórmulas de presencia. Es decir, “alude a objetos con los que el observador no tiene ninguna relación vital” y deja entrever que es un modo diferente como las personas perciben y se perciben con relación a su presencia (como espectadores) –por ejemplo, ante un mausoleo, una cripta en un determinado templo, donde la yuxtaposición de imágenes sagradas se mira con indiferencia y lejanía “su conservación se debe más al respeto histórico que a las necesidades del presente”. Es decir, son esencialmente restos de contigüidad imposibilitados de presentar secuencia, afectados por la indecibilidad, neutralizados en el tiempo, etc., así el observador, no establece ninguna relación vital con lo contemplado.

Por contraposición a ello, la exposición en el museo/mausoleo establece otro tipo de vínculo donde las personas son concernidas estableciendo otro tipo de relación vital con sus seres queridos a través de las imágenes y los objetos expuestos en Relicarios donde no existe la lejanía que plantea Benjamin en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), sino tal como ocurre con los zapatos que nos indican que quien los calzaba caminaba bajo coerción, o los casquillos de las balas que exactamente son los que efectivamente cegaron la vida de alguien; del mismo modo encontramos la camisa ensangrentada que aun muestra las perforaciones de los proyectiles. Por nombrar solo tres casos.

De este modo se supera la connotación de indecibilidad abstracta y se acoge la del silencio elocuente de la cosa dentro de la urna, ahora en el sentido de ruina, herrumbre o escombro.

Pues la cosa (los objetos) puestos dentro de él son cosas inánimes, materialidad que para un observador desprevenido no irradian a priori ningún significado propio por lo que quedan a merced del significado que otro –un tercero– en este caso la artista, les otorgue.

Es precisamente hasta ese momento en el instante en que se colocan los objetos en las manos de la artista como donación, donde la connotación de los objetos adquiere otro estatuto histórico e interpretativo. A saber, el rastro.

Es este entramamiento que devienen alegóricos en el campo del anhelo ético que se devela

la misión confiada a la artista. En cuanto custodia, guardiana de fe y depositaria de confianza.

Así se configura a la artista como un tercero que emerge, que atesta, como sujeto responsivo. O, con otras palabras, que cierra adecuadamente la apuesta de la promesa en la experiencia de un nosotros sacrificial. «Ser nombrado [...] quizás siga siendo un barrunto del luto. Pero cuanto más no ser nombrado, sino solo leído, leído inseguramente por el alegórico, y tan sólo por este devenir altamente significativo» (Benjamin, W., (2010a) p. 447). En efecto, lo sacrificial que gravita en torno a la donación implica tanto el nombrar como el recordar y ello es altamente significativo para el doliente.

«Yo soy la vigía de estos objetos que contienen el duelo de esas familias. Es muy bonito todo lo que genera la obra que, en sí, es más que el tiempo de producción, es un tiempo de una vida, no solo de la mía sino de las personas; de los dolientes que guardaron ese objeto durante 25 años, que ahora ya no tienen el objeto pero que siguen la exposición. Hay una transformación de esa memoria y todos terminamos cargando esa memoria transformada, tanto ellos como yo, y así mismo las personas que van y ven la exposición.» (Diettes, UTADDO 24/09/2018).

Con relación a esta declaración de Diettes en cuanto a guardiana de fe podemos inferir como se expresa la opción de restauración simbólica que ofrece Relicarios con su carácter reverencial. La correlación la encontramos cuando «La muerte violenta y la falta de

rituales no permiten que los muertos estén donde tienen que estar y protejan y velen por los vivos» (CNRR, 2010, p. 103).

Como se plantea en la cita, la imposibilidad de llevar a cabo los rituales desajusta el orden del universo y traen turbulencias que no permiten a los muertos estar donde deberían estar. En una sociedad con un fuerte ascendiente católico ello se traduce en una estela de dolor permanente en la medida en que termina por ser una herida abierta.

«Según algunos teóricos hay en el arte un esfuerzo por “reinstalar el sufrimiento de otros en la esfera pública” (Uribe, M. V. 1999, p. 284), lo que a su vez algunos artistas relacionan con la posibilidad de lograr a través de la obra, activar mecanismos proyectivos, los cuales permiten a los sujetos reflejarse en lo otro, generando cuestionamientos éticos desde lo estético, visibilizando el fenómeno y sus campos de significación» (Olaya G. V. y Simbaqueba M. L., 2012, p. 119).

Es decir, una vez se hayan remendado las heridas y consolado las penas se instaure un espacio en el tiempo para que la comunidad llore sus muertos colectivamente y puedan separarse los mundos. Ritualizar las pérdidas en la forma de una acción de duelo que les permita restaurar el equilibrio de la vida. Ese es el valor visual de la fórmula de presencia o archivos emocionales. Que nos permite ver esa parte ética desde lo estético, visibilizando el fenómeno y sus campos de significación.

En Relicarios la fórmula de presencia que trata sobre la débil fuerza mesiánica benjaminiana que las irriga se evidencia –por ejemplo– en el que contiene la camándula de Susanita. La vivaz jovencita que en palabras de Diettes “cumplió años y ese día le habían regalado una camándula y que su padre fue la persona que vino y me la entregó, y me contó todo lo lindo (sic) que era Susanita cuando estaba viva” (Diettes, Conversaciones en la Tadeo, 2018).

Otro modo en el que se evidencia la débil fuerza mesiánica que las redime lo encontramos en el caso de la camisa. en este caso Diettes es enfática al señalar cómo opera el símbolo metonímico irrigando humanidad y luz sobre la prenda: “Es que no es la camisa (...nos dice Diettes) es el niño. Y era cuando el niño se veía guapísimo con esa camisa, porque no es cualquier camisa” (Diettes, Semana Rural, 2018). Es decir, en absoluto, la camándula y la camisa son representaciones. Son presencias.

Presencias metonímicas que dan cuenta del todo por la parte. Y cuando el espectador tiene en frente de sí el relicario con la camándula de Susanita o aquel que contiene la camisa del niño con la que lucía tan guapo, está justamente frente a una fórmula de presencia.

Exactamente es a experiencias estéticas de este tenor a las que se refiere Mieke Bal cuando contundentemente nos dice «De golpe, la violencia, que es el referente de esta obra, queda literalmente expresada» (Bal, 2014, p. 39). En ello consiste la idea de fórmulas de presencia.

«Sin embargo, las lápidas no nominalizan a un sujeto, sino a lo que era su presencia a través de cada una de las prendas que dicen quiénes eran –unas gafas, un jean agujereado, un bolso, unas botas, una camiseta etc. El observador no se encuentra observando la obra, sino un evento, un acontecimiento, una memoria, una percepción.» (Olaya G. V. y Simbaqueba M. L. 2011 p. 132).

De acuerdo con la anterior cita, las ideas que van a materializarse en estas prácticas se expresan con obras que literalmente no están interesadas en la revisión de la tragedia, ni de los hechos concretos, no dan nombres de personas ni coordenadas del lugar. De tal manera que el objetivo de la obra en unas se cumple de una manera y en otras de otra e incluso en algunos puntos se complementan. Pero siempre poniendo en la centralidad a

los perdedores de la historia no en la forma de un dato, sino en la forma de un acontecimiento, una percepción o una referencia.

Así estamos frente a una obra que tardó cinco años en concluirse (2011-16), periodo en el cual se recogen testimonios que van desde casos de desaparición, asesinatos, experiencias de secuestros hasta testimonios de violencia sexual ejecutados en el marco del conflicto.

Nos cuenta sobre esas historias o da cuenta de esos acontecimientos. Se trata entonces de una obra que a partir de los objetos recogidos con el concurso de las comunidades donde ocurrieron los hechos, rinde su propio testimonio y opera como archivo de memoria.

La obra entonces permite narrar momentos de la muerte como son los relicarios en los que hay objetos que están relacionados con el momento específico del asesinato (es decir al acontecimiento), o, testimonios que dan cuenta también de la vida de la persona que se está recordando; así vemos por ejemplo, el perfume que usaba esa persona (es decir la percepción); otros relicarios nos dan cuenta, por ejemplo, que el niño pudiera haber llegado a ser un gran futbolista porque mostraba el potencial para serlo (es decir al dato). Otro caso es el de una niña que quería ser escritora, por lo que allí se decidió colocar su diario (es decir referencia), esos ejemplos de acontecimiento, percepción, dato y referencia nos indican que se trata de relicarios que están mucho más ligados a la historia de sus vidas que al momento de sus muertes (es decir eventos).

«Vale la pena enfatizar que la obra se cuenta a partir de lo que el doliente decide entregar. en ese sentido los protagonistas son los dolientes con los que se hizo el trabajo de campo y que son personas de diferentes regiones del país. Otra cosa que vale la pena resaltar es que hay testimonios de diferentes periodos temporales y de diferentes víctimas cuyos casos de desaparición, secuestro, abuso sexual o asesinato se dio a manos de diferentes grupos armados.» (Diettes, Crítica sin cortes 2018).



«“MATARON A SUSANITA, ESO FUE EL ACABOSE...” Luis Eduardo Galeano. En la obra RELICARIOS su familia depositó algunos de sus objetos más preciados... para la entrevista de LOS INFORMANTES don Luis Eduardo nos acompañó con su generoso y doloroso testimonio del caso de Susanita.» (Tomado del Facebook de la artista. Publicado el 2 de agosto de 2017).

“Testimonios como el de Luis Eduardo y Asceneth que duelen, reflejo de nuestro país en duelo. Qué hermoso trabajo el de Relicarios, así como tus demás obras” Ana María Alarcón (Nota tomada del Facebook de la artista en comentario a esta imagen). (Los Informantes Programa periodístico colombiano – EL TIEMPO TV).

3.2 LA PRESENCIA INDÉXICA

Definimos lo relativo al giro que se manifiesta en el arte colombiano a mediados de los 80s como ese tránsito de pasar de las artes representativas/figurativas a las artes evocativas/indicativas, que se ha dado en llamar presencia indéxica. Un término acuñado originalmente por la crítica de arte norteamericana Rosalind Krauss y que en nuestro

medio es rescatado por la profesora María Margarita Malagón en su libro *Arte como presencia indéxica* (UniAndes 2010) donde formula importantes aportes al debate actual de la obra de arte en tiempos de conflicto y posconflicto, de acuerdo y pos-acuerdo. Pues bien, en palabras de Malagón lo indéxico se ha determinado así:

«Las imágenes y los objetos producidos por los artistas son “presencias” en cuanto construyen de nuevo una realidad que ha de ser confrontada directamente por los espectadores (por ejemplo, un acontecimiento social, un proceso físico o un entorno humano específicos). Adicionalmente, debido a que los elementos pictóricos, los materiales, los procesos y los objetos usados por los artistas obran como signos indicativos de actividades humanas, los espectadores se ven impelidos a indagar por el significado, las causas y las implicaciones éticas de tales indicios. Como consecuencia, establecen elucidaciones entre las obras y el contexto social en que fueron realizadas.»
(Malagón, 2010, Prólogo).

En efecto, con relación a ello un indicativo inquietante –teniendo en cuenta no solamente los casi 70 años de conflicto que lo convierten en el más largo y uno de los más violentos que ha vivido el continente–, nos hace pensar que en Colombia la violencia es endémica. Una consecuencia de ello se expresa de modo que resulta imposible que en el lapso de un año no emerja por lo menos una obra cuyo referente no sea la violencia. Si hipotéticamente pusiéramos un nombre a esta relación de arte y violencia, es decir, lo que en términos generales expresan ese tipo de prácticas artísticas, lo podríamos llamar arte político.

Arte político en la medida en que abren un espacio a lugares de reflexión de los individuos que rompe con la esfera de lo implícito que es precisamente la esfera del lenguaje representativo/figurativo.

Así las cosas, lo que se ha transformado en los últimos veinte años son los recursos del lenguaje en tanto que el arte ya no busca representar la violencia y, desde luego, por esa misma vía, tampoco busca representar a la víctima, sino hacer referencia.

De esta manera queda despejado lo que está indicando Malagón –que en la relación arte y violencia hay un tránsito del lenguaje representativo/figurativo al lenguaje evocativo/indicativo–. Ello quiere decir que proporcionalmente en una línea de tiempo a los diferentes periodos de la violencia en Colombia les corresponden diferentes periodos del arte producido que se ha ocupado de la violencia. O, con otras palabras, a cada época corresponde su equivalente en imágenes.

Así las cosas, esta condición de centralidad de lo sutil es replicada tanto en la relación *arte y violencia*, como en la relación *arte y política* produciéndose un tránsito en las maneras como el arte reconfigura en imágenes su correspondiente epocal. Por lo mismo memoria e historia constituyen pilares de recordación en una sociedad donde la violencia ha sido protagonista y se halla *ad portas* de una transición a un periodo de paz. Así lo presenta Juan David Villa (2009) al indicar que:

«La memoria es como la cartografía política de un territorio, define al ser individual y colectivo de una sociedad, puesto que es la base para la escritura de la historia, para la construcción de las imágenes de cómo la sociedad se ve a sí misma y las directrices que trazan su futuro» (Villa, 2009, p. 74).

O, con otras palabras, se trata de las expresiones, reiteraciones, simbologías y exploraciones estéticas, así como las insistencias temáticas de aspectos políticos en sus narrativas plásticas que cada obra le entrega al país en una época determinada para que de ella quede memoria.

En cuanto al primero, (Representativo/Figurativo) vale decir que, en las décadas de principios de los 40s, hasta finales de los 50s del siglo pasado, este lenguaje había predominado en la escena plástica. Con su uso se representaban hechos episódicos que empezaron a ser recurrentes en los titulares de prensa informando de matanzas e incursiones de facciones político/partidistas altamente radicalizadas combinadas con agentes del Estado que en abierta connivencia protagonizaban continuas tropelías en gran parte del territorio nacional en el marco de lo que se llamó “La Violencia”.



Policía rural “Chulavitas” en patrulla (1947) un cuerpo altamente radicalizado.

Los reportes alertaban sobre la magnitud del baño de sangre al que estaba siendo sometido el país. Un grupo de artistas decide entonces plantear sus puntos de vista reflejando en sus obras escenas sobre lo que venía ocurriendo. Así el lenguaje representativo/figurativo.

Es decir, un lenguaje visual simbólico y altamente expresivo que lo encontramos en obras de Alipio Jaramillo (*Nueve de abril*. Óleo, 1948) como en acuarelas de Débora Arango (*Masacre del 9 de abril*, *El tren de la muerte* ambas de 1948), Enrique Grau (*El tranvía en llamas*, Óleo sobre tela, 1948) y de sus últimos representantes Norman Mejía, Pedro Alcántara y Alejandro Obregón con su emblemática *Violencia* (1962) que en realidad no está inspirada en ningún hecho episódico concreto, sino más bien como protesta ante la inequidad y la reiterada participación de agentes del Estado en estas masacres y reconocidos en todo el país como “pájaros”. Una fuerza paramilitar de apoyo a la sanguinaria policía rural de la época que en conjunto conformaron los primeros escuadrones de la muerte que conoció Colombia.

«Hay unos agentes del terror, a menudo policías, patrullas del ejército o fuerzas combinadas que se dedican a asolar pueblos inermes» (Sánchez, 1990, p. 17)

Como vemos, el lenguaje dominante era el de la representación. En efecto, la mayoría de los artistas buscaban siempre disponer en la escena elementos referenciales concretos. De este modo tanto la escena, los personajes y la acción que acontece en la imagen son rápidamente identificables y el mensaje queda sobrentendido. En eso consiste lo representativo/figurativo. En cierto modo en la obviedad de las imágenes.

De esta manera queda despejada la forma en que estas serán desplazadas por la emergencia de un nuevo tipo de arte, el indéxico, cuyas características son el ser producidos en estrecha relación con las comunidades y enfatizar la presencia de signos que esencialmente son sugerentes en la medida que presentifican cosas que en realidad están ausentes. Valiéndose para ello de estrategias metafóricas antes que alegóricas.

3.3 AGENDA PREDOMINANTE (GIRO A TRABAJAR MEMORIA Y VICTIMAS)

Hasta este punto ya ha quedado suficientemente claro que desde el lenguaje de lo representativo/figurativo –lo que va a ocurrir es un tránsito a uno nuevo– el evocativo/indicativo, cuya trazabilidad apunta a pensar en cierto alivio a los familiares y sobrevivientes por cuenta del arte.

Pues bien, el parteaguas que pone todo esto de manifiesto se puede explicar de acuerdo con la clasificación propuesta por Álvaro Medina, curador de la Exposición Arte y Violencia en Colombia que tuvo lugar en el MAMBO en 1992 que organizó las producciones artísticas en tres periodos así: el denominado de las producciones “Partidistas” que inicia en 1947, el de las producciones “revolucionarias” (Comienza en el 59 con el MOEC Movimiento obrero estudiantil colombiano) y finalmente el identificado como “Narcotizada” desde mediados de los ochenta.

De esta manera encontramos una coincidencia en lo observado por Malagón –en cuanto al último giro– y confirmado por Medina que concuerdan en indicar en esta periodización, que es en las postrimerías de los años 80s donde más claramente se manifiesta el giro.

Ahora bien, siguiendo a Malagón la relación ahora entre arte, política y violencia va a expresarse con ciertas elongaciones hacia nuevas concepciones de la noción de lo indécico. Es decir, la asunción de nuevas prácticas que asumen lo político no solo en los contenidos de las obras, en sus declaraciones –bien como formas de denuncia, manifiestos, testimonios o reflexiones–, sino que asumen al menos dos rasgos distintivos: uno, su interés por intervenir lo real y –por lo tanto dos– su estrecha relación con las comunidades.

De acuerdo con lo anterior, todo indica que lo que se ha transformado a partir del 2000, es que los artistas que se relacionan con comunidades que han sido objeto de agresiones por parte de actores violentos, en su conjunto lo que han hecho es activar a las víctimas.

Esto es que los artistas coadyuvan con sus trabajos a que se curen y recuperen los vínculos que comportan una serie de símbolos asociados a categorías resilientes y axiológicas, de reconocimiento y solidaridad que les permite recomenzar a reconstruir sus mundos. Las comunidades responden apoyando y participando en la construcción de la obra.

De este modo se establece un intercambio de dones que opera con una lógica sacrificial donde el don recibido, que rebasa la capacidad de reciprocidad en el dar y devolver, es asociada a elementos de fe católicos fuertemente arraigados en el alma popular colombiana. Por estas razones, la artista al recibir el don recibe también el voto de confianza por el arte. Es decir, como artista que ha concertado la realización de un proyecto que tiene en cuenta a la comunidad es investida con legitimidad, reconocida como parte fundamental de esa comunidad, declarada depositaria de confianza, merecedora de consideración y respeto, guardiana y albacea de las narraciones y las rememoraciones históricas representada en la custodia de todos los objetos donados. Así quedan abolidas las diferencias jerárquicas y obliterados los paz y salvos en la medida en que el intercambio de dones ha sido honrado y dignificado en el cumplimiento de la promesa. Tal como es recogido por la Revista Arcadia que lo referencia en estos términos:

«Erika Diettes (Cali, 1978) lleva más de 10 años trabajando alrededor de las víctimas del conflicto en Colombia buscando no solo hacerlas visibles sino ayudarlas a sanar a través de las manifestaciones artísticas esa pérdida que ha dejado la guerra en el país. Por medio de 'Relicarios', su más reciente trabajo, la artista caleña rescata esos objetos que representan lo más preciado para las familias de los desaparecidos, ya sea porque fue lo último que tocó o porque era su elemento favorito y los transforma en una reliquia, en un objeto sagrado para quien lo duele y que busca darle paz a quienes no la han tenido desde el día que no volvieron a ver al ser querido.» (Arcadia, 9 de agosto de 2018).

Por lo tanto, activar a las víctimas significa que las mismas comunidades reagrupándose al tiempo que se organizan y resisten también reconstruyen lo destrozado, reparan la red de sus relaciones comunitarias y reconfiguran su mundo simbólico. Cohesionándose a través de diversos modos de solidaridad y ritualidad que efectivamente se pueden considerar como acciones resilientes fundadas en la capacidad creativa que se expresan en resistencias anudadas a nuevos modos de defensa del territorio, de sus tradiciones y preservación de la memoria a en los órdenes artístico, lúdico y cultural. Su función es también la de conectar el territorio con el país articulándose en redes de organizaciones de víctimas. Como lo indica el informe de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, «un proceso de recuperación de la confianza, de fortalecimiento de la cohesión interna de las víctimas, en suma, la creación de una comunidad de duelo que asume por sí misma tareas básicas de reparación» (CNRR, 2008, p. 174).

Con respecto a esta indicación podemos agregar también como casos concretos la iniciativa de comunidades de duelo que no esperan por ayudas foráneas inciertas, sino que ellas mismas asumen iniciativas creativas tendientes a la implementación de tareas de reparación comunitarias, como las tejedoras de Mampuján que –como ya se explicó–, deciden narrar la historia de las tropelías a través de telares que ellas mismas iban tejiendo para hacer visible el impacto que les habían dejado las diferentes incursiones de los violentos con presencia en sus territorios ancestrales. El tejido como dispositivo de resistencia cultural.

Como vemos, ese es un ejemplo valioso. Pero también existen casos en otras comunidades donde el impulso para consolidar procesos de resiliencia que habían arrancado en su seno para tratar de recuperarse de las pérdidas sufridas por embestidas similares. Estos casos fueron apoyados fundamentalmente por un grupo de artistas profesionales, entre ellos Erika Diettes, quien trabajó con comunidades de diferentes regiones del país buscando maneras –para entre artista y comunidad conjuntamente– tratar que estos ejercicios de memoria sirvan por un lado para que lo que se narra allí

nunca vuelva a ocurrir y, por el otro, para que sean acciones transformadoras y comprender que somos un país más de dolientes que de indiferentes. Y por supuesto para sanar.

Tras estas experiencias algunos artistas decidieron abandonar la seguridad de sus estudios en Bogotá para plantearles a estas comunidades algo inédito: entre todos construir una serie de instalaciones artísticas que hablaran de lo que les había ocurrido. De esta manera se inauguraban simultáneamente tres escenarios, a saber, uno, la activación de las comunidades a través del arte como un espacio para la ritualidad; dos, el intercambio de signos y, por tanto, tres, la reconfiguración de un espacio para la política. Fenómeno que sería el umbral que tornaría una acción de suspensión del tiempo y del espacio para cambiar la identificación del dispositivo, el lugar de los cuerpos y sus supuestas funciones asignadas en dicho lugar y, así dotar de voz a los que estaban condenados a la amnesia de la indecibilidad. Esta actividad terminaría por convertirse en acción política o reparto de lo sensible que Ranciere describe en estos términos:

«La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos» (Ranciere, 2012, pp. 34-35)

3.4 ALGUIEN QUE ESCUCHA

En el estudio de Diettes a medida que hace fotografías con tono sosegado desgrana preguntas abriendo espacio a la fuerza creadora de la imaginación y lo emocional. «Al rastrear el trabajo de Veena Das, el testimonio de la víctima aparece relacionado con tres funciones importantes y claramente diferenciadas en el proceso de respuesta a situaciones de violencia social: nombra a las violencias padecidas, hace y acompaña el

duelo y establece una relación con otros. Recibir testimonio, por su parte, le permite al antropólogo contar con la fuente de información para su investigación etnográfica a la vez que *se hace presente* entre las víctimas en un momento de crisis social en que se requiere presenciar.» (Das, 2008, p. 40).

De acuerdo con lo señalado por la socióloga hindú Veena Das una primera consideración convoca reflexiones de cuño benjaminiano, que nos impelen a afrontar el hecho histórico que tenemos una deuda pendiente con los que ya no están, pero también, tenemos otra con los que están por llegar; esta idea relacionada tanto a Benjamin como a Ricoeur, en cierto modo pareciera ser una idea de *milagro*, cuyo arreglo solo puede ser confiado al arte.

No obstante, surge la pregunta ¿Qué lugar tiene el arte en un país de cuerpos desaparecidos? (la pregunta es de Ileana Diéguez). Habría que decir que sí bien es cierto que estos temas han sido densamente elaborados en la estética filosófica sobre los nexos entre arte y realidad desde Hegel y Nietzsche, no es menos cierto que son dos promesas quebrantadas de felicidad.

Las personas encargadas del apoyo psicosocial que acompañan la artista intervienen con suaves indicaciones. El (la) que habla es a la vez un sujeto que el mismo es testimonio de lo que contra él (ella) se perpetró. Es decir, es fundamentalmente un sobreviviente, no es un testigo, es un asistente al acto violento donde él mismo fue protagonista, fue contra el (ella) que se desató la barbarie, haciendo de él un contenedor total sin exterioridad que logró sobrevivir. En eso consiste su resiliencia.

«No se trata sólo de que sean capaces de volver a escuchar su nombre y a nombrarse seres humanos únicos; lo más doloroso es que tienen que hacerlo en relatos en los que múltiples actores han pasado por encima de ellos con las más cruentas formas de dominio: masacre, amenaza, desplazamiento,

silenciamiento, asesinatos de sus seres queridos, etc. Ordenar en un relato la historia de sus desgracias comienza a situarlos –habrá que insistir: nunca de manera mecánica– como sujetos capaces de voz y, con ello, en un largo proceso, como sujetos de derechos.» (Prada, 2011, p. 5).

En efecto, complementando la cita de Prada podemos agregar que estamos en medio de un acto dialógico que en sí mismo ya es un acto político. Lo relevante en este horizonte heurístico es el concurso del sobreviviente con su cuerpo archivo que hace experiencia presente de memoria, su cuerpo que ha sido también invisibilizado de muchas maneras por los caminos del miedo para evitar que testimonie. Su presencia narradora como acto que le habla al oído a la artista es a la vez una práctica emancipatoria y es el poder de la multiplicidad de las singularidades humanas que asumen su propia responsabilidad moral, ética y política de rebelarse con el objeto de superar la degeneración ontológica que produjo la trágica fractura de la unidad primigenia. Este escuchar y hablar se torna indefectiblemente político y se inserta en lo que se ha determinado como el reparto de lo sensible.

Frente a esta escena que tiene lugar en el estudio de la artista, la socióloga Veena Das nos ofrece esta observación que la universaliza: «Frases que surgieron en medio de conversaciones, encuentros cotidianos, reflexiones, recuerdos, olvidos. Frases que no operan referencialmente pretendiendo capturar una realidad dada sino como reflexiones que pertenecen a la realidad de la vida» (Das, 2008). Un oído que escucha, que sabe escuchar, en ello consiste la extraña belleza radical de sus trabajos, como navega, humaniza, vincula, articula y destierra el tiempo y el espacio, congela y preserva lo más frágil y efímero que es el llanto para crear un arte potente.

Ese sobreviviente ahora puede volver a narrar, poco a poco encuentra las palabras, nombra el nombre que había atragantado. El nombre su cifra y el nombrarlo contienen una carga que nos sobrepasa. En un hermoso poema de Jorge Luis Borges musicado

espléndidamente por Edmundo Rivero, Borges hace una clara definición de lo que implica un nombre cuando escribe: «Solo Dios puede saber la laya fiel de aquel hombre, señores yo estoy pensando lo que se cifra en el nombre» (Borges, Milonga de Jacinto Chiclana). Pues bien, lo que nos señala Borges es que el hombre muerto es inaccesible para siempre. No es. Lo que queda de él, como recuerdo, como suplemento, como *cifra* –en el sentido de clave del enigma– es el nombre.

Por su parte la reconocida poeta colombiana Piedad Bonnet lo refiere en estos términos: «Narrar permite superar el miedo, sobrellevar la tristeza, reconciliarse con la terrible realidad; salir de la soledad y el aislamiento en el dolor e ir hacia el otro; generar el dialogo y construir memoria. Sí queremos ir hasta el fondo de nuestra conciencia social estamos pues obligados a consignar el testimonio de la guerra, ya sea a través del documento o del arte, dos formas importantes de encontrar sentido.» (Bonnet, 2016).

La artista es un oído que escucha, instaura un recorte del tiempo y del espacio para escuchar esas pequeñas voces que tan a menudo se silencian sin más, exploran este pasado difícil para descubrir los valores y las prácticas sociales y políticas que legitimaron con un barniz de terror, silencio e impunidad que hicieron posible la barbarie.

«El hombre dice Aristóteles, es político pues posee la palabra que pone en común lo justo y lo injusto mientras que el animal solamente posee la voz que señala placer y pena. Pero la cuestión, entonces, es saber quien posee la palabra y quien posee solamente la voz. Desde siempre, la negativa a considerar a ciertas categorías de personas como seres políticos ha tenido que ver con la negativa a entender como discurso los sonidos que salían de su boca. O bien ha pasado por la constatación de su incapacidad material de ocupar el espacio-tiempo de las cosas políticas. Los artesanos, dice Platón, no tienen el tiempo para estar en otro lugar aparte de su trabajo. Este “otro lugar” donde *no pueden estar*, es sin duda la asamblea del pueblo. La “falta de

tiempo” es, de hecho, la prohibición naturalizada, inscrita en las formas de la experiencia sensible. La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca también emite una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y la palabra constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible» (Ranciere, 2000, pp. 34-35)

Que una artista escuche está en realidad ocupando el lugar del *tercero*, el que efectivamente testifique que eso ocurrió. Pero en estos casos no solo se está escuchando –que en realidad es el trabajo de campo muy extenso de inmersión y de construcción de relaciones densas con la población que hace la artista–, sino que además de escuchar se está simbolizando la pérdida. Por esa razón es que Mieke Bal aclara contundentemente: «Articular quiere decir traducir donde no existe un original» (Bal, 2014, p. 59).

3.5 UN CAMBIO EN EL SENSORIUM

Para mostrar cómo se articula la pregunta y que anudamientos se dan allí, se trata entonces de indagar desde la perspectiva de un saber histórico-filosófico sobre las prácticas artísticas indécicas en general y, como se expresan en la obra *Relicarios* en particular. «Al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone entonces un arte que es político a condición de preservarse de toda intervención política.» (Ranciere, 2012, p. 54). Esto lo podemos evidenciar por ejemplo con la performance o instalación efímera de Magdalenas por el Cauca (Ruiz y Posada, 2008 y 2012) en el cambio de identificación de los recodos del río Cauca, un caudaloso cuerpo de agua andino asociado al terror y la indecibilidad gracias a la cantidad de cuerpos desmembrados que reiteradamente bajaban arrastrados por la corriente. La puesta en escena de esta performance contó con el concurso de las comunidades ribereñas e implicó las comunidades de Cartago (Valle), hasta el corregimiento de Beltrán en Marsella (Risaralda) pasando por diferentes

municipios y otros tantos corregimientos que no solamente sintieron como suya la obra, sino que la elevaron a la categoría de catarsis y purificación del río mismo. En esto consiste la activación de las comunidades, en provocar cambios en la identificación de los lugares, los equipamientos y las funciones que el cumplen los cuerpos. Es decir ser archivo y testimonio. Catarsis para detener el tiempo y dejar que la imagen se congele, para hacer que la palabra sea oída, el lugar percibido, los escombros descifrados, los vestigios interpretados, la historia compartida y la acción ritualizada. Acciones estas que generan amplios niveles de retroalimentación con la obra evidencian la función transformadora que tiene el arte identificándola como propia, redentora y necesaria. Hay aquí una conexión con Agamben un autor epigonal de Benjamin en cuanto al sugestivo título de su obra *Lo que queda de Auschwitz, el archivo y el testigo* (Pre-textos 2000). Es exactamente eso.

Ahora bien, si el primer grupo de artistas referenciado mantenía un lenguaje del tipo neofigurativo (Representativo/Figurativo) con relación al contexto de *La Violencia*, que se determina con las obras producidas entre 1945 y 1960. De acuerdo con Malagón –como consecuencia de una exacerbación de prácticas violatorias de los Derechos Humanos acaecida en 1985 y los hechos de la toma del Palacio de Justicia por la guerrilla del entonces M-19– es ahí justamente en que se produce el punto de quiebre.

Es en este momento que el segundo grupo de artistas se inscribe ya en un lenguaje de tipo indéxico siendo pioneras Doris Salcedo y Beatriz González cuya gramática y gestualidad plástica va a responder con imágenes nuevas a una nueva forma de violencia.

«Olvidar el sufrimiento pasado es olvidar las fuerzas que lo provocaron» (Marcuse, *Eros y Civilización*, 1983, p. 211) En efecto, una de las fuerzas que lo provocaron tiene directa relación con el hecho que, a principios de los 80s, Colombia se convirtió en el primer productor mundial de cocaína, asunto nada menudo y extraño récord para un país tercermundista inaugurando así la época de la violencia narcotizada. Un tipo nuevo de

violencia multipolar irrumpe entonces como no se había visto nunca con la concurrencia de nuevos actores guerrillas, paramilitares, narcotráfico, delincuencia común, asesores y mercenarios extranjeros y agentes del Estado. El detonante de esta modalidad multipolar fueron los fabulosos caudales de dinero provenientes del narcotráfico que actuó como el combustible necesario para financiar los enormes costos de una guerra como la planteada en Colombia.

Esa singularidad de alcanzar el primer lugar en producción y tráfico de cocaína a nivel mundial abrió las puertas de un infierno conocido como narcoterrorismo. Desplegándose una vez más por todo el territorio nacional un viento huracanado de ruina y destrucción haciendo de las tropelías de cada facción en pugna algo cotidiano en el marco de una expansión por el control de amplios territorios que ya había planteado la conformación de poderosas estructuras criminales, corrupción de toda la institucionalidad y la emergencia de barones del crimen organizado desde finales de los 70s con la famosa bonanza de la marihuana o también reconocida como la bonanza marimbera, antesala a la aparición de extensos cultivos de coca y mapola y por supuesto la inmediata creación y proliferación de enormes laboratorios para el procesamiento de pasta base, cocaína y heroína que consolidó una nueva casta de barones agrupados en estructuras determinadas como “carteles”.

Es lo que Gonzalo Sánchez en *Guerra y política en la sociedad colombiana* (Ancora, 1991), va a determinar cómo “Guerra de masacres”. Antesala de un subsiguiente periodo determinado como “los años de la tragedia humanitaria: la expansión de guerrillas y paramilitares, el Estado a la deriva y la lucha a sangre y fuego por el territorio (1996-2005)” (Basta ya, CNMH 2014, p. 156).

Ese es a grandes rasgos el contexto de la relación arte-violencia-política y narcotráfico, donde se va a producir un nuevo tipo de arte con una profunda conexión al sufrimiento y la memoria que desde ahora referenciará a las víctimas que a medida que se

desarrollaban increíbles hechos de barbarie del conflicto iban arrojando como escoria o detritos en enormes fosas comunes en las montañas de Colombia. En suma, uno de los valiosos aportes del trabajo de Malagón estriba en que establece una diferenciación en términos de lenguaje visual usado en las prácticas artísticas determinadas como indéxicas. Es decir, un lenguaje donde la figura apenas es insinuada o está totalmente ausente y el material resultante es vicario del conflicto. Malagón concluye: «El análisis y comparación realizados permitieron reconocer que el contraste entre las obras de los dos grupos implica la existencia de diferencias significativas entre los artistas en cuanto a la percepción de la condición humana, la violencia y la actividad artística». (Malagón, en Revista de Estudios Sociales, 2008).

De acuerdo con esta conclusión podríamos formular una ampliación a la misma agregando que Colombia merece otro grado de sensibilidad y un espacio emocional colectivo que sobrepase la violencia que nos ha asolado por décadas. Esa es la historia de nuestro sufrimiento que han llevado a prácticamente a dos generaciones a vivir sus vidas sin conocer siquiera un solo día de paz y haber sobrevivido a ello desde los límites imprecisos del pese a todo que como un lugar imposible e inenarrable pudo ser captado en imágenes para que de lo que allí sucedió quedara memoria.

«Estas imágenes expresan al mismo tiempo la crisis de la representación y la exigencia de representar lo que parece irrepresentable. Ignorarlas es tan reprochable como reproducirlas de modo irreflexivo. Al ser las imágenes vehículos de información cada vez más presentes en el contexto de las sociedades contemporáneas, es fundamental someter a la reflexión crítica la forma paradójica en la que tiende a presentarse la discusión entre el todo y la nada; entre el silencio reverencial y el fetiche de ídolos; entre el olvido indiferente y el recuerdo mercantilizado; entre las imágenes banales y las palabras sagradas. En este contexto se considera, tomando prestada la expresión de Didi-Huberman, que la cuestión debe ser analizada desde los

límites imprecisos del *Pese a todo* (2004), el cual obliga a pensar las dicotomías irreconciliables como polaridades dinámicas. En este intersticio es posible pensar al mismo tiempo los límites del lenguaje y, en general, las formas expresivas y sus posibilidades *Pese a todo*. Es en ese frágil intersticio donde el método del montaje puede ser ubicado.» (EL ESPECTADOR, Documentar la tortura, 2008).



Erika Diettes *Relicarios* (2011 -2016)

Por razones de ese talante el arte indéxico propone una nueva manera de contar las cosas, nuevas coordenadas que hacen visibles aquellas cosas que habían permanecido invisibles sin darle la espalda ni suavizar la terrible realidad de lo que aquí ocurrió y aun ocurre, y se hace un esfuerzo por descifrar el espacio y el tiempo en el que emergen.

Estas prácticas artísticas cumplen una doble función social, por una parte, están ligadas a la expansión de una multiplicidad de formas de resistencia social de naturaleza no violenta

y, por el otro, ofrecen un lugar decoroso dedicado al recuerdo de las víctimas –que en palabras de Diettes– nos dice así: «descubrí que la obra entraba a cubrir una necesidad que estaba latente que no es otra que dar un lugar digno, dar un lugar bello, un lugar que honre de alguna manera la memoria del ser querido con la forma y los elementos que los dolientes escogieran». He ahí la importancia de narrar y de simbolizar los acontecimientos para restituir el equilibrio del universo y ritualizar las pérdidas.

3.6 ACERCA DE “RELICARIOS”

Como se ha aclarado anteriormente hay ciertos indicios sobre la víctima y el duelo que, en efecto, su tratamiento o por lo menos su reconocimiento, su dignificación y visibilización han sido confiados al arte. La razón, parece ser que está relacionada con el asombro y el hecho que el arte tiene la posibilidad de hacer compatible para su inteligibilidad lo irrepresentable, lo subjetivo, lo paradójico, lo simbólico y lo ambiguo.

«Puede considerarse que existen varios tipos de víctimas. Las víctimas directas son las que han sufrido directamente la violencia, y las indirectas, aquellas que por sus lazos familiares o sociales sufren también las consecuencias de esta. Hay que tener en cuenta que, en muchos casos, como en las desapariciones forzadas, las consecuencias de las violaciones masivas de derechos humanos llegan a la segunda generación, de ahí que se hable de víctimas de primera o de segunda generación. En esta transmisión influyen tanto el mantenimiento de las situaciones de amenaza o discriminación, como la vivencia del impacto traumático en el medio familiar y los patrones de comunicación –especialmente el silencio– o los mecanismos de transmisión de memorias focalizadas en el daño» (Beristaín, 2005, p. 23).

Es en esta coyuntura que Erika Diettes ha configurado –en asocio con diversas comunidades y organizaciones de víctimas– una serie de instalaciones que de manera

metafórica tratan estos asuntos. Concibiendo para ello una estrategia estética/creativa de representación basada en la referencia a aquello que meramente permanece latente.

Para despejar esto de la referencia, lo meramente latente o lo abordado de una manera indirecta y, entenderlo de una vez por todas, Jorge Luis Borges nos provee de una sutil definición, a saber, “la eminencia de una revelación que jamás se produce”; es quizás el hecho estético. Por su parte Jack Derrida señalaba que en el arte el proceso cuenta más que el resultado. El arte articula lo que ya no es, con lo que no es todavía. Finalmente, «Disertando sobre los vínculos posibles entre el arte y la violencia, Gianni Vattimo ha dicho que “las obras que no son tranquilizadoras, que no ayudan a dormir, ésas que provocan un choque y que nos sacan del horizonte familiar, son aquellas que logran crear un mundo, una nueva forma de ver el mundo” (citado en Luján 2006)» (Vargas Rodríguez, A. 2012, p. 45) Así queda aclarado como el arte se mueve en los terrenos de lo ambiguo aportando inteligibilidad y completud a maneras de ver el mundo.

«Una vez en frente, todo su trabajo se entiende. Juntos, los 165 bloques de almíbar conforman la obra *Relicarios* una colección de piezas que Érika creó para que diferentes víctimas que han perdido a sus seres queridos por desaparición forzosa en el conflicto armado puedan conservar su memoria a través de los objetos que alguna vez les pertenecieron, que alguna vez tocaron, que alguna vez atesoraron, que todavía los esperan o los dejaron de esperar. La obra, que ha recorrido todo tipo de geografías en Colombia y el mundo, ha sido recopilada en el libro *Memento Mori* que desde febrero de 2019 se encuentra disponible en el sistema Biblored de Bogotá. Pero, para llegar hasta este punto, han pasado casi veinte años de exploración en medio de la violencia.» (Diettes, en Revista Hacemos memoria, 2019).

Así tenemos evidencia que el espíritu de esta obra en el más pleno sentido Benjaminiano es la memoria, ya no como nostalgia paralizada, sino como un saber. Un saber de la

violencia que contrapone el tiempo kairológico activo y sacrificial al tiempo cronológico pasivo de mero espectador incapaz de movilización. Por lo mismo, Diettes es la guardiana de una memoria, un acto de fe que circula en la débil fuerza mesiánica que interconecta la hermandad de los muertos fundada en su obra y los redime.

Se trata de un trabajo que opera en el ámbito de lo sagrado y está articulado a una constelación mayor con la promesa del retorno del Mesías que vendría a curar lo dañado, a recomponer lo roto, a reparar lo destruido, a encontrar lo extraviado, en una acción salvífica determinada como *Redención*. Aquí la presencia de una débil fuerza mesiánica abre un recorte en el tiempo y en el espacio desde donde es posible resistir y eso ya es fascinante en una instalación artística.

De acuerdo con Diettes, más que el resultado su valor estriba en el proceso. En palabras de la propia artista señala:

«No es un ejercicio únicamente periodístico en el sentido técnico de la palabra, sino un ejercicio emocional por el que pasamos tanto el personaje como yo como artista –porque se está planteando algo que no es desde lo documental– o sea, se está planteando un ejercicio que es desde lo emocional. Lo relevante en todas mis obras y en el trabajo que hay detrás de las obras, no son tanto los hechos violentos, no son tanto los datos –aunque por supuesto que ocurre que tengo muchos testimonios de datos y de información– pero es un trabajo que es orientado más hacia la experiencia vital hacia el duelo –y tal vez hacia información que desde otros contextos se considerarían menos relevantes– pero que para mí es la clave y el espíritu de mi trabajo. Entonces es hablar de esa última vez que se vio al hijo, de ese último desayuno que la mamá sirvió. Es tener el tiempo de hablar de esa cotidianidad que supera la información documental y que supera el hecho violento.» (Diettes, "Espacios de Creación", CNMH 2018).

Relicarios implicó un intercambio de dones regidos por una lógica sacrificial. En dicha lógica el donante entrega uno o varios objetos cuyo valor simbólico sobrepasa la posibilidad de retribución de quien lo recibe, abriendo paso a la reciprocidad que se verá expresada en el cumplimiento de la promesa.

«Para mí *Relicarios* es una obra que habla de dolientes y, [aclarando] es una obra que no habla determinando –por ejemplo– si estas son víctimas de las Farc, estas son víctimas del Ejército o estas otras son víctimas de Paramilitares. Definitivamente no. *Relicarios* es una obra que habla [con] los dolientes, [y más bien podría hablar de que] este es un relicario que construí con la madre de... este otro que construí con la esposa de... aquel que construí con la hermana de... el hijo de... En suma, habla de los dolientes, no habla del victimario.» (Diettes, *Conversaciones en la Tadeo*” 2018).

Como vemos de acuerdo con esta declaración para llevarlo a cabo Diettes dedica cierto tiempo de sesiones a trabajar con los donantes, tomando decisiones sobre la producción y acumulación de sentidos en un diálogo que está acompañado por constantes desfases, silencios, llantos y risas. En suma, desposesiones y reapropiaciones. Aquí tenemos entonces un buen ejemplo de todo el entramado de relaciones en las que se cruzan artistas y comunidades, un sistema de relaciones e interacciones con la obra que forman varios pliegues, uno de ellos correspondería a la relación directa de la obra con los sobrevivientes.

La artista entonces a través de su experticia propone un juego de posibilidades sobre cómo sería el resultado final del Relicario una vez se completen los procesos de soportes fisicoquímicos de la resina fundida que acogerán dichos objetos. Por intermedializaciones como estas Jesús Martín-Barbero, nos recuerda que fue Benjamin «el primero que osó afirmar: “en lugar de preguntarse cuál es el lugar de una obra frente a las relaciones de producción de una época (...) yo quiero proponeros otra pregunta: ¿cuál es *su lugar* en esas relaciones?”. De lo que la obra dice acerca de las relaciones de producción a los

procesos internos de construcción de la obra, y su específica función en la transformación de esas relaciones. No a la ideología sino a la *técnica*, como mediación capaz de superar la estéril oposición entre fondo y forma.» (Martín-Barbero y Herlinghaus H. 2000, pp. 11-12).

Es decir, Benjamin vislumbró que en los procesos internos de construcción de cierto tipo de obras había una serie de mediaciones esenciales para dotar de sentido y, poder entender que más allá del producto final de fondo y forma había una compleja trama de relaciones y construcciones previas que en su compleja interacción dotaban de sentido y permitían comprender este tipo de obras –que en el caso de Relicarios– sería en clave antropológica por lo que allí opera y, sobre lo que en dicho proceso emerge como memoria colectiva. Al respecto Pierre Nora nos aporta una oportuna descripción en estos términos:

«no los acontecimientos por sí mismos sino su construcción en el tiempo, el apagamiento y la resurgencia de sus significados, no el pasado tal como tuvo lugar sino sus reempleos permanentes, sus usos y desusos, su pregnancia sobre los presentes sucesivos; no la tradición sino la manera en que se constituyó y transmitió. En síntesis, ni resurrección ni reconstrucción, ni aun representación; una rememoración. Memoria: no el recuerdo sino la economía y administración del pasado en el presente.» (Nora, 200, p. 13).

Son estas las razones que nos indican que es en clave antropológica cómo es posible comprender estas prácticas artísticas. En esta medida, los objetos presentes y su mundanidad, su aparente útil y servicialidad se suspenden para pasar a constituirse en un haz de relaciones, adquieren otro carácter en su posibilidad relacional, evidenciando un tiempo de zozobra, unas travesías del miedo, unos espacios con ciertas medidas de seguridad, pues muchos de los donantes aún están bajo amenaza de muerte. Muchos objetos había que transportarlos en secreto, clandestinamente. Como vemos, razones

adicionales para entender de qué manera estos diversos objetos adquieren sentido. La instalación entonces pone al observador frente a otras temporalidades, «en este orden, las obras de arte se instalan como acontecimientos que fracturan la percepción en un instante particular, en el momento del observador.» (Farina, 2005, p. 78). Es decir, dan cuenta de un evento, un acto o un acontecimiento ahora congelado en el tiempo.

Los objetos una vez en una sala de exposición interpelan al espectador, lo obligan a agacharse a observar de cerca, a mirar hacia abajo. En suma, caminar por un camposanto. Es en ese sentido que se contrapone el tiempo kairológico al tiempo cronológico, el tiempo del ahora se torna ritual no es engullido por el pasado ni superado por el futuro. Es un constante presente que consiste en testimoniar. Es ahí que reside la fuerza performativa de la instalación.



Erika Diettes *Relicarios* (2011 -2016)

«En estas obras los objetos tienen un sentimiento: el desprendimiento del recuerdo de ese ser que se ha perdido. Como lo es el retrato que muestra un rostro y el momento específico que ha quedado extraviado en la nostalgia, la camiseta con su afición, los pergaminos de su oficio, el dolor en una camisa agujereada de balas, el amor de una carta, el olor de una almohada, etc. No es

el objeto, es la humanidad que en él está irrigada. A cada muerte, la artista interpreta las circunstancias mientras realiza la composición de los hechos. Y queda inerte la fría ausencia muda en la memoria en donde suceden las risas de un festejo o las lágrimas de un recuerdo, la dulzura de una mirada, el desafío de un gesto, la sonoridad de una voz, el calor de una mano, la presencia de un ausente.» (Diettes, Las dos orillas – agosto de 2018).

De acuerdo con esta declaración, evidenciamos la disposición de la artista a concertar con los sobrevivientes sobre cómo disponer los objetos del relicario que ya no son mercancías, son cosas usadas que perturban la subjetividad, son trazas, huellas de existencia precaria que nunca rebelan circunstancias específicas. Es decir, el donante está en libertad de decidir lo que quiere que sea visto en público.

Así Diettes abre un diálogo en el que la otra opinión cuenta. Se construye un sólido vínculo entre artista/obra/comunidad, generando confianza y legitimidad para la artista en su práctica creativa.

El resultado final será la metaforización de una presencia/ausencia en una instalación denominada Relicarios. «Enfrentados con la ausencia de un referente –que sin embargo aparece denotado con tal literalidad– y con nuestro deseo de acordar con la obra, responderle o sencillamente verla como *arte*, quedamos librados a nuestros propios recursos.» (Bal, 2014, p. 40).

De acuerdo con la cita de Bal, el espectador entonces entra a cerrar el círculo, percibirá que no está parado frente a un mausoleo, sino que está dentro de una fosa común.

3.6.1 EL PROCESO

«Relicarios es una obra cuyo proceso de construcción tardó cinco años durante los cuales yo entreviste a familiares de víctimas desaparecidas o asesinadas en diferentes circunstancias y por diferentes facciones, estos hechos ocurrieron en diferentes lugares del país, desde la Guajira, pasando por todo lo que es el oriente antioqueño, Bogotá, Montería, etc., en ese proceso de entrevistarme con los dolientes, digamos que es una obra en la que se hizo un trabajo muy juicioso consistente en explorar testimonios de sobrevivientes y testigos de todo el país, la metodología consistió en encuentros, charlas y entrevistas con los dolientes de todo este conflicto.» (Diettes, Conversaciones en la Tadeo Crítica y Diálogos Culturales, agosto de 2018).

Con respecto a esta declaración de Diettes, se evidencia como el arte también es conocimiento. Lo que pasa es que no se remite a las formas tradicionales del conocimiento que establecen categorías como la racionalidad, la ciencia, la episteme, etc., conocemos desde otro lugar y después nosotros podemos desplegar ese conocimiento porque el arte siempre está plegado –y ahí sí es justamente– la razón es la que despliega. En el arte la relación con la obra es directa inmediata, no está intermedializada, es intuitiva, emocional, nos sobrecoge, nos impacta, nos pasma y, desde ese lugar nos deja entrever algo, un mundo que se ocultaba bajo otro mundo. O, con otras palabras, nos deja ver un horizonte que no habíamos visto y que yace al fondo del horizonte. Es en cierta medida y de acuerdo con Heidegger lo que llamaríamos revelación o manifestación del ente.



Relicarios Universidad Javeriana 2019. Fotografía por Ricardo Rado Hernández.

Publicada en el Facebook de la artista, 5 de mayo de 2019

«Hay una vasta cartografía del dolor en los objetos aquí reunidos, ofrendados por personas de los más diversos territorios del país, de los departamentos de Chocó, la Guajira, Córdoba, Cundinamarca, Caquetá, Antioquia; lugares surcados por un conflicto armado que día a día fue emitiendo irrefutables señales de irreversibilidad: muertes violentas, desapariciones, secuestros, reclutamientos, desplazamientos, pérdidas absolutas.» (Diéguez, Ciudad de México 2016).

En efecto, interpretando la cita de la profesora Ileana Diéguez, una característica relevante de sus obras es la manera en que *salvan* –utilizando la expresión en sentido benjaminiano y *redimen* “Herlösung”–, al ser exhibidas en espacios sacros como iglesias, monasterios y Centros de Memoria Histórica. Es la “Rettung” (salvación) de Benjamin, el dignificarlos.

Relicarios es un corredor espectral que literalmente se convierte en una gran fosa común. Apenas entramos un grito de silencio nos recuerda lo que puede ser un régimen cuando el

que odia tiene el poder. Una obra inquietante que se erige en el filo de la vida y la muerte y no deja indiferente al espectador. Es la huella de los que no están, de los que fueron torturados, asesinados o desaparecidos, pero también es el rastro de los que fueron secuestrados o de mujeres víctimas de asalto sexual. El numeral 5 de la Carta Universal de la Declaración de los Derechos Humanos dice “Derecho a no ser sometido a torturas ni a penas o tratos crueles, inhumanos o degradantes”. Sin embargo, lo que sucede en el proceso, en el encuentro con los sobrevivientes para la confección de cada urna es aún más meritorio por el valor de lo que allí se despliega: por un lado, desafían los poderíos de los perpetradores que pretenden silenciarlos mediante el miedo en caso de que se les ocurra hablar del tema. Por el otro, la obra en sí misma se erige como resistencia a la condena de la indecibilidad. La obra a su manera habla, rinde testimonio con una quietud imperturbable, una soledad profunda y un silencio elocuente.

Aquí es muy importante no perder de vista esta indecibilidad impuesta ya que un alto número de los casos parten de una cultura de la oralidad de labriegos y gente del común. Personas que en su gran mayoría no tienen mayores acercamientos con el libro, el cual por lo común identifican con el texto escolar y la tarea, pero que sí leen ocasionalmente revistas y periódicos y la mayor parte del tiempo oyen radio o ven TV. Por lo mismo esa cultura de oralidad como peculiaridad comunitaria que les permitía habitar el entramado del mundo había sido rota en mil pedazos y había enmudecido. «El horror es incoherente, el horror no se puede verbalizar.» (Das, 2008, p. 47).

Así las cosas, si tenemos en cuenta todo lo anterior la pregunta que surge es ¿en qué orden está la reparación simbólica? ¿Está en el orden del ritual? (un símbolo, es algo que él mismo no es, algo que significa otra cosa que el mismo no es), cuando hablamos de símbolo la respuesta, por lo tanto, entonces tiene que ver con el orden del ritual.

Es decir, el símbolo es un objeto al que una comunidad le está dando un valor unívoco y le está atribuyendo un poder a ese objeto –en este caso la tumba– como símbolo que

retorna en el arte colombiano de una manera reiterativa. Por supuesto la respuesta tiene que ver con arte, pero de pronto, tiene que ver más con el ritual.

Es decir, tal como lo describíamos más arriba con lo que en la configuración del relicario acontece, los tiempos que requiere y las pausas para reparar los quiebres de la palabra y las decisiones que se toman, etc., todo esto intermediado por la oralidad que narra y el oído que escucha. En otras palabras, el ritual está en lo que allí se despliega.

En eso consiste el ritual, ese es su carácter sacrificial. Y con la ambigüedad aparecen los tiempos dislocados del discurso que narra, entonces y solo entonces se traspasa un umbral del tiempo kairótico que permite alcanzar el instante pasado y curar. Esa cura hecha en el paso al pasado es la débil fuerza mesiánica actuando y, es la que posibilita que se vuelva a reconfigurar el habla para comprender y reparar el mundo, restablecer el equilibrio, simbolizar las pérdidas y ritualizar la memoria para poder despedir a los muertos y tener un lugar donde nombrarlos, honrarlos y recordarlos.

3.6.2 LA MATERIALIDAD DE LA INSTALACIÓN



Detalle del aspecto de terminación de Relicarios con tripolimero de caucho 30 X 30

¿Cómo surgió la idea de materializar la obra de esta manera?

«Mi inspiración para este trabajo es el ámbar, pienso en estos residuos de la naturaleza que quedan fosilizados, atrapados en capas y capas de esta resina y que toma muchos años para formarse. Mi intención es que la obra vaya a ras de piso, para generar en el espectador la impresión de estar caminando en un cementerio y que a partir de la luz que emiten los relicarios, sean guiados en su recorrido. Es como si a partir del testimonio de estas víctimas podamos iluminar la luz de la historia. Ha sido un proceso de cuatro años en la que he recibido testimonios de distintas regiones del país, que me cuentan las historias de sus seres queridos, a través del objeto que donan al proyecto.» (Diettes, E. EL PAÍS, 2015).

Para realizar su propuesta Erika Diettes eligió una metáfora de lo cristalino muy cercano al ámbar cuyas propiedades son la dureza y la transparencia permitiendo la apreciación detallada de lo que en su interior se funde. Esta fue la solución a su inquietud cuando se planteó la pregunta ¿Y si voy a trabajar sobre víctimas y desaparecidos, que aspecto tendría lo que proponga?

Relicarios es la única instalación de Erika Diettes donde se materializa a partir de objetos originales donados a la obra por los dolientes de 165 hechos violentos relacionados con el conflicto cuyo saldo dejó víctimas fatales. Ese es el lugar común del conjunto de la obra, las víctimas. Allí están los recuerdos de asesinados en hechos cuyas circunstancias en algunos casos concluyeron con el exterminio de más de una persona encontrándose relicarios que refieren casos de tres hermanos, padre e hijo, dos vecinos, etc.



Relicarios Erika Diettes (2011 – 2016)

Para expresarlo, Diettes se vale de la recolección de estos objetos indiciales que actúan como huellas en la medida en que mantienen una conexión con quienes en vida fuera sus dueños, fuera lo último que hubieran tocado, o lo que cotidianamente hubieran usado – por ejemplo– un perfume. Es decir, objetos que mantienen una fuerte carga aurática de irrigación de humanidad de esta persona asociada a su recuerdo.

Estos objetos los va a embalsamar en una resina transparente de origen industrial llamada tripolimero de caucho cuyas propiedades son similares al ámbar y los va a colocar en una serie de urnas o contenedores de 30 X 30 y cubiertos con una tapa de acrílico transparente.

En palabras de la propia artista «Se compone de 199 Relicarios de un total de 165 historias que es el número al que llegué. Es una obra en la que se condensan 109 historias de familias víctimas del conflicto armado colombiano. Creo que la particularidad de *Relicarios* consiste en ser una obra que cuenta el duelo de las familias, entonces creo que es una apuesta por ver el conflicto desde otro lugar, es decir, desde el punto de vista de la

intimidad del duelo.» (Diettes, Conversaciones en la Tadeo Crítica y Diálogos Culturales agosto de 2018). Esta declaración evidencia una artista plenamente consciente y capaz de anticipar las sensaciones que experimentará el espectador una vez la obra esté en el recinto de una exposición. De ahí que al interior de esta se aproxime con rigor al tamaño de los elementos versus la longitud y altura del área, así como la posición y las visuales del espectador. De ahí también que sus propuestas nos conduzcan a entender el espacio como parte del montaje proponiendo una lectura conjunta de ambos.

Meramente con el ánimo de matizar consigno la siguiente descripción: «Las luces en un escenario oscuro iluminan lo que estaba oculto, lo que estaba desaparecido, lo que no se podía visualizar. Cada Relicario tiene su propia luz que lo baña, que lo pone en evidencia. En la medida en que el panorama se esclarece, también se perfila lo desoladora que es la verdad. No obstante, lo que se logra a través del arte es honrar a través de la disposición de los objetos —la simetría de las urnas, la calidez, los juegos de las luces que se reflejan con suavidad en los Relicarios y la reverencia de quienes los visitan. Me impresionó ver como los visualizan uno por uno e incluso se agachan o se sientan a contemplarlos con silencioso detenimiento—. Para los dolientes todo ese ritual enaltece la memoria de aquellos a quienes la violencia intentó borrar y el valor de los que se quedaron con el recuerdo.» (Declaración de un anónimo espectador).

Veamos cómo se articula esto: en un país de dolientes como es el nuestro, azotado por una violencia generalizada, esta instalación se constituye como un homenaje a todas las víctimas de la guerra; «pero quiero hacer la salvedad (nos dice Diettes...) que estoy segura de que esta serie es lamentablemente atemporal, universal e infinita» (Diettes, Conferencia Santa Catalina de Siena, Bs As 2012). Es decir, la metonimia del camposanto desde la perspectiva anterior no solo es una substitución retórica del significado, sino que es una forma de estructurar el mundo en términos de darle sentido a los objetos, no solo mencionarlos sino dotarlos de universalidad. Como quien camina en un cementerio —dicen los espectadores— y «[...]porque el arte es un puente humano que nos permite hacer estas

conexiones entre un sitio y el otro, entre un individuo y el otro, porque al final los individuos somos lo mismo, sentimos lo mismo y estamos todos interconectados» (Galindo, R. TeleSur 2017). La obra entonces logra entrar a las dimensiones psicológica, histórica y cultural del perceptor y de una manera fluida, lo asombra, lo inmiscuye, lo impacta.

Eso es lo valioso del diseño expositivo y de la planimetría a ras de piso, lograr la implicación del espectador con la obra constituyendo el sentido de experiencia estética. «...teme por un descuido pisar las urnas que ahora fungen como tumbas» (Espectador de Relicarios).

3.6.3 LA VÍCTIMA



El Cristo campesino (Colombia –La violencia 1946/1959)

La instalación Relicarios es una obra polisémica al convertir el espacio en una gran fosa común. Una instalación metafórica que coloca a la víctima en el centro de su acción.

Benjamin va a colocar en la centralidad a la víctima, al derrotado y al perseguido, proponiendo la reconciliación y la redención del pasado para poder liberar las fuerzas del futuro. La felicidad como concepto central de la política –entendida esta– no en sentido subjetivo ni objetivo, sino como la satisfacción de las posibilidades no realizadas en la historia de la humanidad.

Resulta inquietante que Benjamin, una de las víctimas más notables del fascismo junto con Anna Frank, Primo Levy, Jean Amery, Paul Celan, André Breton, Siegfried Kracauer, etc., y suicidado en Port Bou en 1940, nos haya legado como herencia un pensamiento que precisamente coloca la noción de víctima en el corazón del debate político de la contemporaneidad.

«[...] Uno de los problemas es que hablamos de las víctimas como si fueran una raza diferente, como si fueran un grupo de personas que no nos pertenecen, [ello] constituye un problema simbólico consistente en que no hemos aprendido a hablar en una unidad; por lo mismo este tipo de trabajos lo que hacen es permitir que nosotros nos podamos proyectar en las imágenes de lo que ellas nos están mostrando.» (Diettes, Entrevista Fotógrafo no fotógrafo, 2015).

Con relación a esta declaración vemos como Diettes nos confirma sobre esa sensación de asociación de las víctimas que suele hacerse como si se tratara de una suerte de evanescencias o sombras chinescas, evidenciando una insuficiencia del lenguaje que pareciera quedarse corta. El arte va a referenciar a la víctima como una centralidad política en la figura concreta del desaparecido.

Por las razones anteriores Benjamin se levanta contra el historicismo servil, para él la redención exige la rememoración íntegra del pasado sin distinguir entre los acontecimientos o los individuos grandes y pequeños y, propone “cepillar la historia a

contrapelo". Para el hombre de Port Bou mientras se olviden los sufrimientos de un solo ser humano, no podrá haber liberación.

Por su parte, Nietzsche en *Genealogía* nos advierte:

«Es cierto que necesitamos la historia, pero la necesitamos de un modo distinto a la del ocioso maleducado en el jardín del saber, pese a que este contemple con desprecio nuestras necesidades y las considere rudas y carentes de gracia. Esto quiere decir que necesitamos la historia para la vida y para la acción, aunque, en realidad, no para su cómodo abandono, ni para paliar los efectos de una vida egoísta y de una acción cobarde y deshonesta.»
(Nietzsche, Prefacio, 1874, pp. 37-38).

En efecto, ese ocioso y maleducado es el nihilista afecto al oportunismo y la coyuntura para deformar la historia a su favor y medrar a expensas del vencedor y sus herederos. Ese historiador es un creador de ficciones que ensalzan y engrandecen la impostura, la estafa y el engaño perpetuando una rememoración falsa. «A juicio de Nietzsche, el diablo es el verdadero amo del éxito y el progreso: en el historiador, la virtud consiste en oponerse a la tiranía de lo real, en “nadar contra las olas de la historia” y saber luchar contra ellas.» (Löwy, 2005, p. 84). Aun podemos ir más lejos mencionando que en *Genealogía de la moral* (Alianza, 2005) Nietzsche deja muy claro que *transvaloración* también tiene que ver con que occidente siempre ha querido transformar en victimarios a los que en realidad han sido sus víctimas, porque tienen que justificar de alguna manera la barbarie cometida.

Benjamin se inspira aquí en el primer Nietzsche, el de la segunda de las “Consideraciones intempestivas”, obra leída y admirada por él. Pues bien, como vemos, uno y otro pensador no confían en las visiones historicistas, las que consideran falaces. Desde su punto de vista, estos historiadores no son más que aduladores del progreso a cualquier costo y servidores de pasado en copa nueva. No obstante, vale decir que en el ámbito de la

filosofía para Nietzsche no hay *verdad* ni *mentira* como opuestos «la moneda que acuñamos, pero olvidamos que acuñamos» (Fragmentos póstumos, 11, 415). Es decir, la verdad es por la mentira.

Pareciera ser entonces plausible la idea que Nietzsche y Benjamin antes que a la historia y los historiadores más bien dan su voto de confianza por el arte como el guardián y albacea de las narraciones y las rememoraciones históricas. No es de extrañar, si tenemos en cuenta la elevada calidad de sus formaciones académicas, su cercanía al arte y su fina sensibilidad que los va a vincular temprano con las artes y la poesía y, aunque ambos pensadores fueron también eximios poetas en la andadura de sus vidas desde luego que están vinculadas con profundas amistades a grandes artistas músicos, dramaturgos, novelistas, etc., Nietzsche, quien ve la cultura desde la óptica del arte y el arte desde la óptica de la vida, aparte de su profundo conocimiento del mundo griego, elige a Wagner (aunque después se va a arrepentir), posteriormente a los poetas Schiller, Novalis y Goethe entre otros destacados. Por su parte Benjamin, aparte de su profundo conocimiento del mundo judaico, elige a Franz Rosenzweig (La estrella de la redención, 1921), Baudelaire (Correspondencias), Goethe, Scholem, Proust, Grandville, Chaplin, Brecht, Kafka, etc. Todos ellos fundamentales. Por esa cercanía al arte es que de ningún modo es casualidad la singular importancia interpretativa que da Benjamin del famoso cuadro de Paul Klee el “Ángelus Novus” que da origen al texto más conocido de Benjamin –que sin lugar a duda– afectó la imaginación de nuestra época, seguramente porque toca algo profundo en la cultura moderna, pero también porque tiene una dimensión profética:

«Hay un cuadro de Klee que se llama Ángelus Novus. En él vemos a un ángel que parece estar alejándose de algo mientras lo mira con fijeza. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Éste es el aspecto que debe mostrar necesariamente el ángel de la historia. Su rostro está vuelto hacía el pasado. Donde se nos presenta una cadena de acontecimientos, él no ve sino una sola u única catástrofe, que no deja de amontonar ruinas sobre

ruinas y las arroja a sus pies. Querría demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que ya no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja irresistiblemente hacía el futuro, al cual da la espalda, mientras que frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo. Esa tempestad es la que llamamos progreso.» (Benjamin, Tesis IX).

Es quizás uno de los textos más prolíficamente reseñados de Benjamin y sus interpretaciones.

De tal manera y de acuerdo con el cotejo anterior podríamos inferir claras resonancias tanto con Nietzsche como con Benjamin en cuanto a lo fundamental del arte para la rememoración, el recuerdo, la narración, el rescate y la redención. En suma, lo que hoy definimos como memoria.

No obstante, en este punto la resonancia la determinamos en relación con lo observado por Nelly Richard cuando señala: «Muchos años después de la visión de Benjamin, el ángel poético de ninguna manera puede –no sé si quiere– recomponer los pedazos. Lo que parece intentar es un trazo residual, reescribiendo los restos sobre nuevas superficies de inscripción, en el obsesivo decir que la herida está abierta. “No hay cómo hacer duelo del duelo.» (Richard y Moreiras, 2001, p. 13). Es decir, aquí Richard y Moreiras lo confirman, el arte resiste “reescribiendo sobre nuevas superficies de inscripción”. Renace de las cenizas de su propia destrucción y da cuenta de lo ocurrido reinscribiendo los detritos como en una suerte de palimpsesto que rescata aquello que estaba debajo en nuevas visiones que son recogidas por el artista y se convierten en testimonio de una acción.

En efecto, con relación a esto planteado por Richard y Moreiras, podríamos complementarlo con Hannah Arendt cuando hablando de Auschwitz decía: “en Auschwitz no moría gente, se fabricaban cadáveres” y poco menos que tres décadas después el

tristemente célebre Jorge Rafael Videla, refiriéndose a los desaparecidos en la guerra sucia argentina de los 70s, señalaba: “No están ni vivos ni muertos están desaparecidos”. El arte trabaja con todas estas cosas que son despreciadas por la historia para testimoniar la ignominia de hechos que ocurrieron en lugares aislados y sin testigos y eventos de muerte planificada que parafraseando a Didi-Huberman se constituyen en imágenes pese a todo.

Así tenemos que en la idea del progreso científico y del progreso tecnológico lo que está de alguna manera supuesto es la productividad, pero nunca vamos a encontrar en esa idea de progreso un elemento humanitario, de empatía o filantropía. Van a hablar de calidad de vida, de confort, de espacio vital, etc., pero siempre va a ser “calidad de vida” pensada en relación con el consumo, a la acumulación de mercancías o relacionada a un determinado modo que genere ganancias y, en ese proceso es que se dejan los lugares tanto físicos como culturales y sociales en ruinas:

«Las ruinas no son imágenes del pasado; son parte de lo que queda, de los muchos futuros y pasados que se han imaginado. No es, pues, una historia de destrucción cuya lección sea la de que no hay nada por hacer. Por el contrario, las ruinas muestran que, ante el futuro truncado, todo está por hacer. Es cuestión de imaginación política.» (Cortés, 2015, p. 95).

Por lo mismo Benjamin al hablar del famoso cuadro de Paul Klee –que él llama el ángel del progreso–, que en su movimiento está yendo hacia adelante, pero mirando hacia atrás. Entonces esa lectura de Benjamin llama la atención, porque todo depende del lugar donde uno esté parado. Así que cuando el ángel voltea su mirada ve el progreso y ve cosas muy distintas a las que, en efecto, uno vería si va con la mirada hacia adelante que sería algo así como ver que la sucesión de acontecimientos supone que realmente en cada nuevo estadio de la historia supondría también –al menos en teoría– un paso adelante en el que indefectiblemente estaríamos mejor. Pero no es así. El rastro es de destrucción.

En su movimiento lo que el ángel está viendo es la historia de una catástrofe. La razón es que siempre que se progresa en algo otra cosa se arruina –se hace ruina–. Entonces tal vez en uno de los momentos conceptuales fundamentales del texto, Benjamin lo explica así: “Todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de la barbarie”, una tesis clave donde nos insta a sospechar radicalmente sobre la idea de progreso y nos presenta otra forma de concebir la historia, la historia cepillada a contrapelo.

«“el pelo demasiado lustroso” expresión irónica que utiliza en su traducción de la tesis VII –de la historia. La diferencia decisiva entre los dos es que la crítica de Nietzsche se hace en nombre del individuo rebelde, el héroe, y más adelante el superhombre. La de Benjamín, en contraste, es solidaria con quienes cayeron bajo las ruedas de esos carruajes majestuosos y magníficos llamados Civilización. Progreso y Modernidad.» (Löwy, 2005, p. 85).

Ahora bien, ¿Qué significa exactamente que todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie? Significa en principio dos cosas: uno, que los documentos que aparecen como cultura en realidad están montados sobre el silencio de aquellos que han vencido. Dos, que siempre algo o alguien queda por fuera, que no termina de encajar. Es decir, lo que no debería tener lugar en la historia porque carece de méritos o no representa civilizatoriamente hablando un estadio que se le pueda reconocer como avanzado o en camino de serlo. Por ejemplo, el papel de los indios, los negros, los migrantes, etc., que plantea todo dentro del corsé de la famosa dicotomía civilización o barbarie.

Pensar que entonces hay sectores de la sociedad que no saben escribirla o necesitan ser educados, o supuestamente, necesitan ser civilizados para ser parte de ese movimiento histórico. Por ejemplo, los grandes exterminios de pueblos indígenas que por poner un límite de tiempo arbitrario podríamos pensar desde las “guerras de la frontera” en la Argentina del siglo XIX, cuya política de desprecio en un recorrido de la infamia llegó

hasta la Casa Arana a principios del XX y luego etnias tan diferentes pero sometidos bajo un solo oprobio terminaron siendo cooptados culturalmente a principios de los 70s por el Instituto Lingüístico de Verano (ILV) completando el proceso de despojo de cultura y lengua con su inserción a prácticas religiosas del orden calvinista y luterano extrañas para ellos y sus mundos rituales, quedando transculturizados, extraviados y absolutamente arruinados.

Son casos paradigmáticos en la historia latinoamericana. Históricamente estas comunidades que –salvo por la decencia de algunos autores que las rescatan como José Eustacio Rivera, Germán Castro Caycedo, Alfredo Molano, William Ospina, entre otros–, pareciera que solo ingresan en la historia oficial como los derrotados en la conquista o en la expansión colonizadora del XIX y principios del XX como aquellos pueblos que resultaba necesario que se civilizaran, evangelizaran, sometieran, asimilaran, e ingresaran a la lengua y las costumbres del colono blanco o desaparecieran. Esa era la encrucijada y fue lo que provocó –por citar solo un ejemplo– los hechos de la rubiera a principios de los 70s en los llanos del Yari donde los indios eran masacrados por colonos blancos que previamente los habían animalizado para poder despojarles de sus tierras.

Por último y no por ello un asunto menor, pensar que la historia del progreso, la historia de los documentos de cultura puede ser ellos mismos la historia de la barbarie porque en nombre de la civilización se han cometido grandes crímenes. La tesis VII tiene un alcance más general: la alta cultura no podría existir en su forma histórica sin el trabajo anónimo de los productores directos, es decir los esclavos y los vencidos, excluidos del goce de los bienes culturales.

De este modo queda despejado que quiere decir cepillar la historia a contrapelo, porque al hacerlo de esta manera van apareciendo –literalmente enredadas en el peine– historias condenadas a la censura, al silencio, al miedo –por ejemplo–, las historias de la mujer, tal vez una de las más grandes derrotadas de la historia. Al cepillar a contrapelo es posible

conocer de sus cansancios, abandonos, esfuerzos, disparidades, indiferencias; también la historia de los migrantes, de los desplazados, etc., historias que no aparecerían cuando cepillamos a favor del brillo lustroso de la historia de los vencedores, del refulgente bronce de los grandes héroes, del mármol fulgurante de los arcos del triunfo y las estatuas que la historia oficial nos propone.

Ir a contrapelo no solamente es ir en contra, no se trata de eso, sino más bien de un modo de hacer historia y de actuar políticamente; un modo en el que hacemos nuestra propia historia no la que nos quieren vender, un modo en él que podemos rescatar lo no visto, que es todo aquello que queda abajo del pelo y es despreciado por el historiador pero salvado por el cronista, por el archivista metódico, por el coleccionista “que no da nada por perdido”. Así que la idea de Benjamin es pensar la memoria como una manera de hacer justicia.

En efecto, haciendo memoria hacemos justicia, porque hacia el futuro en este ejercicio de rememoración [Eingedenken] redimimos a todos los que injustamente han quedado por fuera. Es decir, recogemos esas cosas que van quedando debajo sin ser ni recogidas ni nombradas, los inválidos, los ancianos, los enfermos, los desempleados, las mujeres, etc., y, entender a la historia como lo no visto por esa superficie pulida y brillante, sino como un sangriento campo de batalla de omisiones, exclusiones y abandonos.

¿Qué historia entonces hay que hacer? La del cronista, es la que para Benjamin más se acerca, ya que, en lugar de escribir las grandes gestas, trata de rescatar del olvido cualquier pequeña historia de humillación y sufrimiento. Para los vencedores está la historia, para los vencidos queda el arte.

4. LA RECEPCION

En su libro *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (Sígueme, Salamanca 1999), Gadamer plantea que la hermenéutica no es un método específico de las ciencias humanas, sino que es algo propio de la existencia humana, porque los seres humanos son seres que esencialmente viven en el mundo comprendiéndolo e interpretándolo.

En ese orden de ideas, en *Verdad y método* se privilegia especialmente la forma en que comprendemos y conocemos el mundo a través del arte. A juicio de Gadamer el arte es un modelo de cómo funciona la verdad. Desde luego, no se trata de afirmar que la ciencia no apunte a la verdad, sino que lo que está diciendo el hermeneuta es que hay una verdad más profunda y rica que supera el método científico y que se ve expresada de manera paradigmática en las obras de arte.

Para Gadamer la verdad no es ni la adecuación respecto de una realidad ni la coherencia dentro de un sistema. La verdad es más bien un evento, un acontecimiento o un suceso que nos obliga a ir más allá de nosotros mismos. La verdad por lo tanto no es el resultado de la compatibilidad de ciertos criterios de adecuación o coherencia dentro de un sistema, sino que la verdad es ese acontecimiento que nos obliga a trascendernos, a ir más allá de lo que ya sabemos. Al comprender nos vemos atraídos hacia un evento de verdad y llegamos –por así decirlo– demasiado tarde para saber qué se supone es lo que podemos creer.

El arte ejemplifica como la verdad tiene que ver con la interpelación, la reclamación y el intercambio. La verdad que emerge del arte es existencial, práctica y no puramente teórica. Es decir, que también la obra de arte incita a jugar con la interpretación del modo en que ya mencionábamos con Benjamin en cuanto a que las obras de arte son incompletas sin la interpretación del crítico de la historia del arte. O, con otras palabras,

sin la interpretación y sin el juego de las perspectivas, las anticipaciones, las intenciones del público, del crítico y del artista, pues simplemente no habría obra de arte.

Para concluir esta referencia a Gadamer en relación con la categoría de recepción de la obra de arte, digamos entonces que la verdad para el hermeneuta alemán— en tanto que evento— está ligado principalmente con el juego y, —en tanto que arte— está ligada a nuestra capacidad de reconocer algo y reconocernos a nosotros mismos en ese algo.

A diferencia de las teorías de la verdad que vinculan el reconocimiento con la capacidad de identificar un objeto hacia el pasado, o sea, reconocer es volver a conocer algo que ya reconocíamos en el pasado, Gadamer enfatiza que todo conocimiento apunta hacia el futuro. El reconocimiento que está orientado a la verdad no deriva su potencia o su valor de la capacidad de imitar o de corresponder a una realidad en el pasado, a un original, sino su capacidad de presentar algo que es más verdadero que el original.

Encontrar la verdad en el arte —a juicio de Gadamer— no consiste en mirar hacia atrás a un original que contendría las verdades ocultas que se nos pueden desplegar o revelar con una cierta mimesis o correspondencia. En absoluto. Para Gadamer el arte no sirve como espejo del mundo, sino como un medio para abrir los ojos y pensar nuevas formas de ver y nuevas posibilidades que todavía no estamos realizando en el presente.

Así el reconocimiento requiere algo más que una observación objetiva —pero también algo más que una pura observación subjetiva—; al reconocer una obra de arte nos abrimos a la posibilidad que esa obra nos interprete y nos interpele a nosotros mismos.

Así que de acuerdo con Gadamer la verdad es esencialmente una experiencia más que un criterio o un resultado. Una experiencia que nos obliga a alejarnos de nosotros mismos, a trascendernos, a ir más allá de nosotros mismos. Experimentar la verdad por lo tanto implica perderse en algo más grande, más extenso que uno mismo.

Del mismo modo que Gadamer afirmaba que la interpretación correcta de Platón consiste en dejar que Platón nos interrogue a nosotros mismos. El hermeneuta alemán afirma que la aproximación más genuina a la obra de arte es dejar que la obra de arte nos interpele a nosotros mismos. En el siguiente fragmento titulado “Torso” de *Calle de mano única* (*Einbahnstraße*) el propio Benjamin lo señala en estos términos:

«Solo quien supiera observar su propio pasado como un engendro de la obligación y la necesidad estaría capacitado para hacerlo valer al máximo en cada presente. Pues lo que uno ha vivido es comparable en el mejor de los casos a la bella estatua a la que le quebraron todos los miembros en los transportes y que ahora no ofrece más que el valioso bloque a partir del cual se ha de esculpir la imagen de su futuro» (Benjamin, 2014, p. 85).

En efecto, Benjamin interpretaba que las obras están incompletas y que deben ser incluso más fracturadas aun por la crítica. Pues bien, aquí vemos como los dos autores están entretejidos, pues cuando Gadamer está diciendo que la obra de arte al mismo tiempo describe al observador y le transforma, este mismo observador está –en ese instante– entrando en dialogo con Benjamin.

4.1 El objeto y la ritualidad. Dos ejemplos de caso: El espontáneo y el tradicional.

De acuerdo con Erika Diettes los órdenes de prácticas rituales sobre los que podría dar cuenta esta obra se evidencian en tres momentos singulares a saber, la entrega, la promesa (el don, la incommensurabilidad, la imposibilidad de reciprocidad equivalencial) y el resultado o producto asociado a lo que simboliza: El primero, tiene ocasión, en el instante de la entrega de los objetos y, se expresa también en el proceso del trabajo de campo. Por ejemplo, «“... es evidente desde el momento de la donación de los objetos, si se tiene en cuenta que, “no se trataba de recolectar los objetos sino de trabajar con cada familiar”» (EL TIEMPO, 2018).

Es decir, de acuerdo a lo indicado en la cita, esa precisión coloca la interacción a un nivel de igualdad y no de utilidad que –siguiendo a Jean Baudrillard– en su texto *Crítica de la economía del signo* (2010) y su desarrollo de tres categorías que tratan con los aspectos simbólicos de los intercambios; pues bien, conforme con Baudrillard, la naturaleza del intercambio –que se dio entre los dolientes y Erika Diettes para la creación de Relicarios– este no tuvo lugar en el marco del valor de *cambio* como *trueque*, ni del valor *signo* como *Potlatch* sino, en el marco del valor *símbolo* como *don*.

Este aspecto opera una redistribución de lo sensible y, «opuestamente a la operación comercial, que instituye una relación de *competencia* económica (...nos dice Baudrillard) entre particulares sobre un pie de *igualdad* formal, en la que cada cual lleva su cálculo de apropiación individual, la puja como la fiesta o el juego, instituye un espacio-tiempo concreto y una *comunidad* concreta de intercambio entre iguales. Cualquiera que sea el vencedor del reto, la función esencial de la puja es la institución de una comunidad de privilegiados que se definen como tales por la especulación agonística en torno de un corpus restringido de signos.» (Baudrillard, 2010, p. 129).

Es decir, se erige por encima de la lógica de la pérdida o la ganancia y, se inscribe en el acto colectivo y suntuario de producción y de intercambio de valores/signo. La memoria instala el recuerdo en lo sagrado. Esta economía de los valores es una economía política. «No pagué por los objetos, no prometí nada. Eran donación. Ellos me decían: los queremos depositar contigo porque estarán seguros. ¡Vaya tarea!» (Diettes en SEMANA RURAL, 2018). O, con otras palabras, la donación implica desprenderse y, entregar una reliquia que para los familiares del muerto es algo que se tiene en muy alta estima, se trata de una pieza aurática única e irrepetible en tanto representa un recuerdo por el que se manifiesta un enorme afecto y se le ha revestido de un gran valor sentimental/afectivo por las connotaciones que ese objeto expresa del recuerdo de la persona que en la andadura de su vida lo vistió, usó, tocó, logró, conquistó, etc.

Ahora bien, cuando Diettes profiere la exclamación ¡vaya tarea! nos está indicando sobre la enorme responsabilidad implícita en ello. Estas personas no podían ser decepcionadas en cuanto al producto o resultado final. Tal vez ello sea posible de explicar desde el punto de vista de la *Lógica Sacrificial*, que de acuerdo con las dos categorías que nos aporta Baudrillard, podríamos decir que lo *signico* y lo *simbólico* es excesivo. Siempre será excesivo –por ejemplo– el sacrificio es un exceso de amor. No obstante, sigue siendo un exceso.

Básicamente esta idea del sacrificio –siguiendo los conceptos de Baudrillard– la podemos ubicar en el *símbolo*. En consecuencia, podemos determinar que el *símbolo* es el mayor exceso. Es decir, es la *Lógica del don*. La razón estriba en que quien recibe el *don* no tiene como devolverlo, pero al mismo tiempo –y esto es lo interesante– es la obliteración de cualquier equivalencia. Pues se recibe algo para lo que no hay contrapartida. O, con otras palabras, se quiebra la lógica equivalencial por la inconmensurabilidad del *don* recibido.

En concordancia, podemos entonces decir que ellos confiaban en las manos de la artista algo único, entrañable e irrepetible y, consideraban de entrada que en dichas manos los relicarios estarían absolutamente seguros.

El hecho es que Diettes cumplió. De este modo la artista adquiere legitimidad y ese es precisamente el gesto de la ética de la promesa. El *don Valor/Símbolo/Sacrificial* en tanto formas de intercambio. Donde se oblitera cualquier idea de reciprocidad y se confía al cumplimiento de la promesa.

Lo que resultó después fue una instalación artística de fina factura que respondió a las expectativas de los donantes e hizo una transustanciación de lo profano a lo sagrado.

«Entonces, de cierta manera, esa conexión con lo sacro, esa conexión con lo trascendente en un país como Colombia con una población mayoritariamente

católica, pues indudablemente llegaría un momento en que se iba a enlazar por este tipo de cruces». (Crítica sin cortes, 2018).

Queda entonces de esta manera despejado el asunto del intercambio de dones.

El segundo momento se expresa de una manera espontánea con relación a la obra y ocurre el marco de la inauguración del Salón del Nunca Más de Granada Antioquia (5 y 6 de diciembre de 2015) y, Diettes participaba con Río abajo. En palabras de la propia artista lo refiere así: «tiene que ver con unir la obra con este carácter sagrado. En efecto, es algo que yo reconozco como una necesidad de la misma obra, que es ese carácter que se podría entonces articular a lo sagrado. Lo encuentro a partir del proceso de Río abajo, donde por primera vez me encontré con dolientes y familiares rezando –literalmente– frente a los cuadros.» (Crítica sin Cortes, 2018). Posteriormente cuando se inauguró la exposición en el Museo de Antioquia vuelve a expresarse con Relicarios (2016) «había dolientes que se abrazaban al relicario, otras se arrodillaban, fue una escena de comunión» (EL TIEMPO 9 de agosto de 2018). Reseñas de este tipo podríamos seguir enumerando indefinidamente quedando claro que se dispone de una amplia documentación al respecto donde se evidencia por parte de un significativo número de espectadores una reacción frente a la obra que los lleva a realizar gestos apotropaicos frente a la instalación. De este modo estimo que con estos ejemplos de cómo interactúa la gente con la obra y su proclividad a los gestos asociados a la ritualidad católica con aspectos claramente sacro-religiosos-cristianos que se evidencian, queda la idea suficientemente ilustrada.

Pero lo simbólico tiene una extensión que subsume el tercer momento y tiene que ver «con una fotografía de cada relicario que entregué a cada familia en el Museo de Antioquia. Es un uno a uno del relicario. Quiero decir: no es una foto pequeña, sino que tiene el mismo tamaño del relicario y está perfectamente enmarcada para que la gente la ponga en su hogar. ¿Qué ha pasado? Por Facebook, WhatsApp, Instagram he recibido

imágenes de las fotos de los relicarios instalados en las casas. Como la exposición fue en octubre y noviembre de 2017, las familias las adornaron con guirnaldas o las ubicaron cerca de los árboles de Navidad.» (Crítica sin cortes, 2018).

Es decir, la gente hace un uso del relicario de una manera ritual incorporando la fotografía a los altares que han construido en sus casas con imágenes de santos a los que oran con fervor católico. En esos altares se colocan cristos, vírgenes, camándulas, novenarios, etc., propias de la fe y, en un lugar central colocan la fotografía del relicario como un objeto sagrado más. Es decir, un objeto digno de devoción al cual también se le ofrendan veladoras y oraciones. Esta parte es nueva en la obra y da cuenta de una acción transformadora.



Foto: archivo personal de Erika Diettes.



Captura de pantalla Crítica sin cortes (2018)

«Los actos simbólicos y rituales (... nos dice Carlos Martín Beristaín) forman parte también de las medidas de reparación al permitir recordar positivamente un hecho traumático y mantener un recuerdo de las víctimas, sus ideales y aspiraciones. Tales símbolos son más efectivos cuando responden al sentir de los sobrevivientes y son culturalmente relevantes. Pueden incluso tener un beneficio más extenso, como iconos que mantengan para la sociedad las lecciones del pasado como parte de la memoria colectiva» (Beristaín, 2005, p. 48). En efecto, de acuerdo con Beristaín, en cuanto a los actos simbólicos y rituales y, su señalamiento como conservación de “iconos que mantengan para la sociedad las lecciones del pasado como parte de la memoria colectiva” se integran naturalmente a la cotidianidad de las familias de dolientes y fungen como lugar de purificación, catarsis y consuelo.

A modo de matiz otro ejemplo lo evidenciamos en las Yanamas. Esta forma ritual de la cosmogonía Wayuu ha servido a estas comunidades para tratar de curar no solamente la parte ritual asociada con el llanto a los muertos, sino la determinación de no dejarse despedazar culturalmente. A principios de abril de 2004 en Bahía Portete, en el desierto de la Guajira al norte del país, este indefenso caserío fue escenario de agresivas

arremetidas paramilitares, en el marco de las disputas sobre el control de uno de los puertos claves para el contrabando de mercancías y drogas. Esta estrategia basada en el terror contra una inerme población indígena –que mayoritariamente habita la península– buscaba consolidar el poder del Frente Contrainsurgencia Wayuu del Bloque Norte de las AUC, comandadas en la región por una alianza con el jefe paramilitar Rodrigo Tovar Pupo, alias “Jorge 40” con Arnulfo Sánchez, alias “Pablo” y en connivencia con agentes del Estado. Como era de esperarse esta expansión rápidamente degeneró en un baño de sangre regional.

Tras los violentos acontecimientos y en un monumental esfuerzo de la comunidad por recuperarse acogen un ritual prehispánico de alto valor en su cultura denominado el Yanama, que esencialmente en su circularidad y ritualidad es un acto de resiliencia para lograr recomponer lo destrozado y reordenar el mundo:

«En abril de 2005 los integrantes de Wayuu Munsurat invitan a diferentes organizaciones sociales a regresar juntos a Bahía Portete en el primer aniversario de la masacre, como un acto simbólico de recuperación del territorio. Se organizó un regreso y una conmemoración bajo la forma de un Yanama. Esta conmemoración ha tenido lugar cada año desde 2005 (CNRR, MH, 2009c)» [CNRR Masacre De Bahía Portete, 2010, p. 187].

Como vemos, un contraste que vibra en sintonía con lo ocurrido en Relicarios, el *don*, que antes que dado es recibido. Así Hemos ejemplificado dos formas de tramitación del dolor y las pérdidas de seres queridos, además de una gran afectación a la dimensión comunitaria. En este tipo de situaciones la resiliencia dicta “el dolor es inevitable, el sufrimiento una opción”.

La primera experiencia (ritual incorporando la fotografía a los altares) se expresó de forma espontánea articulada por elementos propios del ámbito católico. La segunda (Yanama),

correspondiente al ámbito ancestral. Pero ambas con un lugar común, a saber, acudir a los dispositivos del ámbito sagrado como catalizadores del dolor que tras su ritualización y simbolización permitan las suturas que remienden el universo destrozado por la barbarie y favorezcan la resiliencia individual y comunitaria para poder articular las lecciones del pasado con el presente bajo la consigna de no olvidar jamás los eventos ocurridos porque son parte de la memoria individual y colectiva.

Por otra parte, tenemos evidencia del engarce que se produce con la iconografía cristiana, los usos y ritualidades que la obra inspira tanto en los espacios de exposición como de las réplicas en fotografía que se devuelven a cada donante y que son parte constitutiva de la obra.

El otro aspecto que ha de tenerse en cuenta está relacionado con la activación de las comunidades, su efecto se expande a prácticas de carácter ritual-religioso, de oración y cuidados espirituales esmerados por parte de las comunidades donde se reza, se entonan letanías, se llora colectivamente dándose manifestaciones de duelo público. En palabras de una asistente a una de sus exposiciones y a la vez sobreviviente encontramos el siguiente testimonio:

«Gracias al Salón del nunca más, gracias al trabajo que hemos hecho al poder yo expresar esas historias –no sólo la mía– sino las historias de otras personas que cayeron víctimas de un conflicto en el que nada tenían que ver y que lastimosamente nos tocó vivir. No hubiéramos querido tener que pasar eso, pero los actores armados nos pusieron en una posición que si nos quedábamos acá teníamos que ser testigos de todas las atrocidades que ellos cometieran. Y eso exactamente fue lo que nos tocó.» (CNMH, 2016).

Una vez recorrido este camino lleno de encrucijadas que daban a escoger entre el silencio o el horror, una vez transitadas las geografías del espanto y una vez que asistimos como

oyentes de tantos testimonios confiados a una artista excepcional que los ha catalogado como archivos emocionales, como conclusión todo parece indicar que resulta plausible la tesis que existe una conexión entre el trabajo de Erika Diettes y Benjamin, pues ambos son cómplices de “historias desde abajo” y su única misión en esos momentos mesiánicos en los que la totalidad de la historia está concretada en un momento singular es resistir.

Quizás sea esa conexión constelar benjaminiana (de tomar siempre partido a favor de los más desfavorecidos) la que brindara un camino original a Diettes, que no se agota en el mero representacionismo, supera el simple homenaje retórico y más bien se plantea como una práctica artística que se erige en pie de lucha contra la infamia del olvido.

Esa es la potencialidad revolucionaria del arte y es lo que del auténtico artista se espera, un sujeto de temple (*Geistesgegenwart*) capaz de resistir el contragolpe feroz de aquello que denuncia. «el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común» (Ranciere, 2012, p. 31). Recordemos que para Benjamin, Gadamer, Vattimo, Sontag, Bal, Didi-Huberman y Ranciere, no hay un arte político, el arte por definición es político. Con esto en mente constatamos como Erika Diettes logra crear instalaciones potentes que son al tiempo polisémicas y simbólicas,

La crítica –a juicio de Benjamin– se ejerce –no desde el punto de vista anacrónico del presente en el que se creó la obra–, sino desde el presente en el que se está recibiendo esa tradición. Es decir, esa referencia metafórica de Benjamin cuando habla de ese torso destruido o inconcluso. En ese orden de ideas tenemos que el error clásico de la historia del arte y de la filología es interpretar o comentar la obra de arte desde el punto de vista de la experiencia vivida del autor. Es decir, por ejemplo, creer que la clave de interpretación de las esculturas de Miguel Ángel o Auguste Rodin se encuentra en su biografía.

Para Benjamin no está en la intencionalidad del artista (teleología) o en el contexto histórico en el que se produjo la obra el sentido de esta, sino más bien en cómo se ha ido desarrollando esa obra de arte y se ha ido recibiendo hasta el presente. Así cuando vemos en el Museo del Prado los fusilamientos de Francisco de Goya, las personas al salir no son las mismas personas que eran antes de verlas, es decir, son personas actuales que en su recepción ven en la obra de Goya nuestros problemas actuales en el mundo, que hacen de los temas de Goya nuestros temas en la actualidad. Ese es un buen ejemplo.

El propio desenvolvimiento o la recepción histórica de la obra de arte constituye un criterio interno de valoración tanto de su verdad como de su valor estético.

Para Benjamin –insisto– la verdad en la obra de arte no se encuentra en su capacidad de expresividad mimética, sino en los momentos en los que no expresa nada, esos momentos en los que es –vamos a decirlo así– pura forma desarmónica, desestructurada, vapuleada y que muestra los límites de la apariencia.

Benjamin se va a separar de Nietzsche en su concepción de la filosofía de la historia e imprecisa al pensador de Basilea. Él va a criticar que Nietzsche no tenga una filosofía de la historia y que pretenda rehabilitar la tragedia clásica a través de la figura de Wagner.

Así tenemos que influenciado por una serie de ideas expuestas por Franz Rosenzweig que es un autor donde coinciden Benjamin y Nietzsche, y otro un tanto menos conocido Florence Christian Rahnn, Benjamin presenta en la tragedia clásica un momento irrecuperable de la antigüedad. Para el hombre de Port Bou la tragedia es la expresión de la ruptura entre la época prehistórica dominada por los héroes y los dioses y la época clásica definida por la comunidad ética y política. Eso justamente es lo que se ve muy bien en Antígona de Sófocles. Allí se ve el conflicto entre los dioses familiares y los dioses de la nueva comunidad política. Es decir, la ciudad. Por lo demás la conexión que ya

establecimos con Antígona, Erika Diettes y Relicarios. No se puede recuperar ni rehabilitar este parteaguas porque la concepción moderna es distinta a la concepción clásica.

El objeto del Drama barroco alemán no es el sufrimiento –tal y como era en la tragedia clásica–, sino el dolor o el duelo entendido como un sufrimiento que está espacializado temporalmente.

Lo característico del Drama barroco para Benjamin es que en él la historia se fusiona con el escenario dando la posibilidad de una contemplación melancólica en el que los espectadores se regodean y reconocen en los elementos transitorios y carentes de significado de la trama.

Sin embargo, en la contemporaneidad aparece una figura que lo va a estremecer todo agregándole un grado más de sufrimiento y lo va a complejizar, la del desaparecido. Aquel de cuyo cuerpo no queda rastro alguno, pero sí una estela de trazas y vestigios que dan cuenta de su existencia vital y de su paso por este mundo. Son los objetos que quedan en manos de los supervivientes pero que no logran responder por sí mismos ni al duelo ni a la esperanza convirtiéndose en fragmentos fantasmagóricos que regresan una y otra vez. Para comprender el contenido de verdad del Drama barroco alemán asociado a la contemplación melancólica de las vanidades, la disruptividad y la transitoriedad de las cosas, es necesario –nos dice Benjamin– recuperar el concepto de alegoría barroca.

La alegoría barroca está muy mal comprendida porque ha sido eclipsada u ocultada por la posterior concepción romántica del símbolo. Sólo mediante la recuperación de la alegoría podrá también comprenderse el significado del símbolo para los románticos.

Para los románticos un símbolo es la síntesis entre lo absoluto y lo concreto, entre lo atemporal y lo temporal en un momento puntual. En esos momentos mesiánicos en los que la totalidad de la historia está concretada en un momento singular.

Frente a esta congelación de la historia a través del símbolo, la alegoría –a juicio de Benjamin– tiene una dimensión más dinámica. O, con otras palabras, para Benjamin la alegoría no consiste en la convención de una expresión, sino en la expresión de una convención. He ahí la diferencia.

4.2 LA ACCIÓN DE DUELO

«Simbolizar las pérdidas humanas y ritualizar su muerte es un paso indispensable para que la condolencia pública acontezca, para que tengamos la capacidad de llorar las muertes ajenas como si fueran propias. Así pues, la capacidad de ser llorado es un presupuesto para toda vida que importe» (Butler, 2006, p. 32).

En su cita la filósofa norteamericana Judith Butler nos señala de esta forma que cuando una vida no es digna de ser llorada estamos declarando que esa vida no fue digna de ser vivida. Idea que en el contexto del arte colombiano es la tumba. Es decir, la tumba como inmediato camino para alguien simplemente porque a otro se le ocurrió arbitrariamente que esa persona no merecía vivir. Alguien decidió que esa vida era sacrificable. Aquí encontramos también una conexión con Agamben y la nuda vida, aquella vida sagrada, pero que cualquiera puede matar. Lo cito meramente como matiz, pero no me propongo desarrollarlo ya que me alejaría demasiado del tema.

Que el arte lo simbolice reiteradamente es lo que Benjamin llamaba actualización, es decir el retorno de los fantasmas que se cuelan en nuestro tiempo, que se nos revelan ahora en los rostros y las bellas sonrisas de nuestras amigas que, aunque desaparecidas vuelven una y otra vez, en grandes fotografías, en siluetas de cartón, en vallas y carteles, en listados espectrales, etc. Eso es *el retorno de lo reprimido* (Benjamin, Tesis II) y es lo que se ha determinado a partir de los trabajos pioneros en Colombia de Beatriz González, Doris Salcedo y posteriormente Erika Diettes, como «acción de duelo». Así obras como Sudarios y Relicarios son muy buenos ejemplos.

«Las expresiones artísticas, (...nos dice Elsa Blair), son reflejo de una sociedad, de las relaciones que esa sociedad establece consigo misma a través de diferentes procesos o fenómenos sociales» (Blair, 2005, p. 147). En este sentido, dar cuenta de la complejidad del fenómeno de la violencia requiere, por supuesto, una mirada a las formas en que los sujetos la representan, es decir, va a dar cuenta de su dimensión simbólica. Toda acción humana es acción simbólica en sí misma dado que significa algo:

«Los elementos simbólicos, compuestos por significaciones (ideas, abstracciones o representaciones de juicios o creencias) componen tramas de sentido a partir de las cuales se entiende, ordena y construye la propia vida. De tal forma, ante la vivencia del hecho violento, los sujetos y las sociedades desarrollan mecanismos de ritualización, simbolización y tramitación que les permiten comprender lo acontecido, asimilar las pérdidas y tramitar los duelos y memorias de los hechos vividos. Uno de estos mecanismos es el arte» (Olaya G. V. y Simbaqueba M. L. 2012, p. 119).

De acuerdo con esta cita, el arte es una de las formas de ritualización que nos permite comprender hechos violentos y posibilitan caminos hacia una acción de duelo monumental o no. Dicha acción de duelo concebida de manera colectiva y solemne busca siempre enaltecer y honrar la memoria de los asesinados.

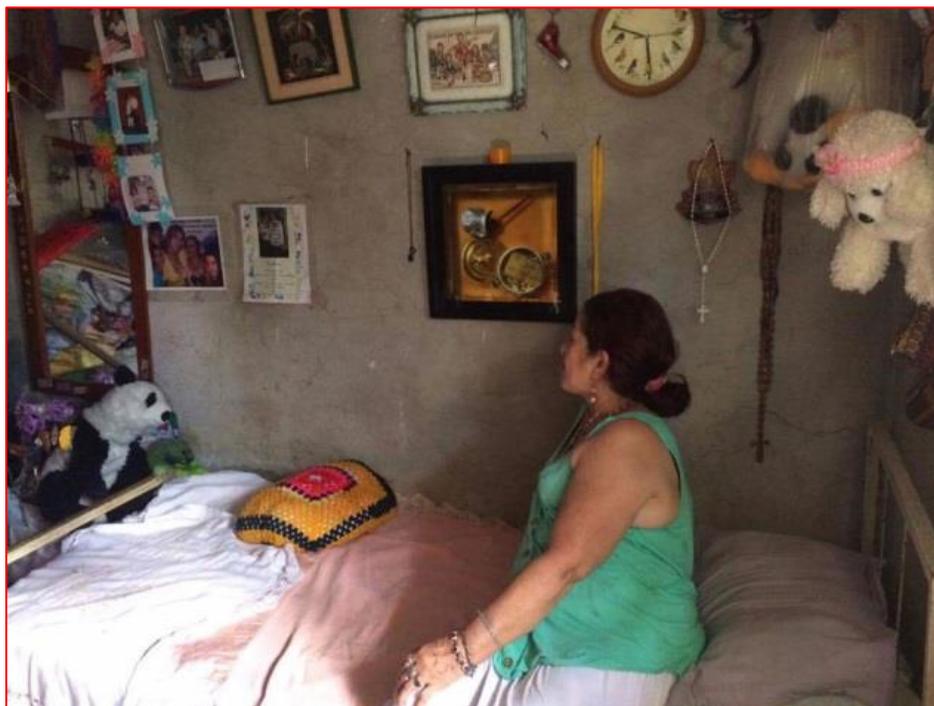
Su objetivo es manifestar el dolor (que es diferente del sufrimiento, en la medida en que éste es una opción) y asimilar las pérdidas de los colombianos como un acto político, como metáfora de la fractura del tejido social que ocurre con estos asesinatos ya sean selectivos o colectivos en el contexto de la guerra sucia librada en Colombia a instancias del propio Estado. La acción de duelo lo hace visible.

Así tenemos ya claro que lo que se va a poner en escena en una acción de duelo no es el sufrimiento –tal y como era en la tragedia clásica– sino el dolor o el duelo. Entendido este

como un sufrimiento que está espacializado temporalmente. Por lo mismo una acción de duelo está de muchas maneras muy cerca del objeto del Drama barroco alemán de Benjamin, en cuanto a que lo que se va a poner en escena no es el sufrimiento sino el dolor.

4.3 REDIMIR, RESTAURAR Y CURAR

Relicarios se inauguró hace tres años en el Museo de Antioquia (9 de noviembre del 2016) y se han hecho hasta ahora seis exposiciones; en esa ocasión el museo hizo un esfuerzo grandísimo de poner en contacto a los familiares que hicieron las donaciones y llevarlos en buses el día de la inauguración hasta Medellín a las instalaciones del Museo de Antioquia. Ese día Erika Diettes lo que hizo fue tomarle una fotografía a cada relicario específico y el día de la inauguración entregarle la fotografía de su relicario a los familiares específicos.



Una mujer considera la fotografía del relicario que recibió durante los eventos en el Museo de Antioquia, que ahora está instalado en su casa en las colinas de Antioquia. Fotografía enviada al artista por una de las familias desconsoladas.



Captura de pantalla. Tomado del Facebook de la artista.

«Mi manera de hacer de la obra un círculo completo fue devolviéndoles la imagen del relicario, cuenta. El día de la inauguración le entregó a cada familia una foto con el relicario que contiene las piezas que donó. Eso los tomó por sorpresa y ha generado una serie de interacciones y de nuevos modos de relacionarse con la obra. “Una persona me llevó a almorzar a su casa y me mostró los lugares donde estaban los objetos de su hija desaparecida, y que reemplazó por la fotografía y la tarjeta de la exposición”. Aun así, el duelo sigue, explica la artista –que además estudió antropología– puesto que no necesariamente es un proceso, “sino más un estado con el cual uno debe aprender a vivir”». (Diettes, EL TIEMPO, 16 de enero de 2017).

O, con otras palabras, la instalación mediante las fotografías es integrada a la cotidianidad de las personas supervivientes mediante la construcción de nichos especiales como altares que son centrales en la casa y son acompañados de imágenes y símbolos cristianos. Estos altares son una conexión a través de la débil fuerza mesiánica que los integra en una constelación irrigada por la humanidad de los que han sufrido la fiereza de

la barbarie. Una hermandad a la que en lugar de los odios heredados los une los dolores compartidos.

5. CONSIDERACIONES FINALES

La lectura oficial de las *Tesis sobre filosofía de la historia*, que son diez y nueve Tesis en la medida en que dos de ellas tienen partes “A” y “B” construidas como fragmentos breves a manera de glosas y, en ellas Benjamin está criticando el progresismo o el historicismo de la socialdemocracia alemana frente a la idea que la historia va en un desenvolvimiento lineal desde lo pésimo a lo óptimo, en una marcha imparable llamada “progreso”. Benjamin va a ofrecer una concepción de la historia asociada al montaje cinematográfico y literario en el que lo importante no es mostrar cómo hay una serie de fuerzas históricas que de manera ineluctable van a conducir a la superación de la lucha de clases, sino se trata más bien de buscar imágenes dialécticas que detengan lo que sucede y su empeño por ser un avisador de incendios, una especie de alarma y clarividencia que quiere avisar sobre la hecatombe que se avecina y sobre el camino que desembocará inevitablemente en un despeñadero al cual la razón está dirigiendo la humanidad.

La revolución para Benjamin no consiste en ninguna manera en acelerar la locomotora del progreso, sino en tirar a tiempo de la palanca que acciona el freno de mano antes de despeñarse por el abismo. Frente a la idea de progreso típicamente socialdemócrata Benjamin va a defender la idea de actualización o redención del pasado.

El progresismo concibe la historia como un desenvolvimiento temporal homogéneo y vacío en el que las generaciones sucesivamente se van sacrificando las unas por las otras. Frente a esa concepción continuista de la historia que es concebida como un continuo, inalterado y constante fluir desde el pasado al futuro pasando por el presente donde el hombre es apenas un espectador. Es la misma concepción del fascismo donde historia y progreso son la misma cosa y el hombre es apenas un instrumento deleznable.

Para Benjamin la historia está atravesada por memoria, expectativa y acción (dimensión anamnética de la memoria). La consecuencia política del progresismo –a juicio de Benjamin– es el conformismo. O, con otras palabras, sí la historia va a hacer la revolución por nosotros para que molestarse en mover ni siquiera un dedo. Esa historia entonces no nos gusta ni mucho menos nos sirve para nada. Benjamin asocia esta concepción progresista y conformista de la historia con el kantismo, o sea, con la idea de Kant que el reino de los fines es un ideal regulativo, una tarea sin fin. La alternativa que va a ofrecer Benjamin al progresismo histórico la podemos comprender también como una alternativa a la repetición de la tradición por parte de Heidegger. Es decir, Heidegger y Benjamin tienen una cuestión muy similar en la historia, pero mientras que Heidegger hablaba de la repetición de la tradición, a saber, el nazismo, Benjamin hablaba de la redención de la tradición. O, con otras palabras, en Benjamin no se trata de contar constantemente la historia de los vencedores que son los que han escrito su versión de la historia, sino de hacer nuestra propia historia en la hora de mayor peligro donde se manifiestan los espíritus más aguerridos, las oleadas más vanguardistas y las voluntades más templadas y así reivindicar aquellas posibilidades no realizadas en el pasado.

No es que el presente arroje luz sobre el pasado, es que el pasado y el presente están entretejidos y la única forma que tenemos de ver nuevas posibilidades del futuro es mediante el reconocimiento de posibilidades en el pasado.

Es a partir de Walter Benjamin que se justifica la idea que sea muy interesante reivindicar –por ejemplo– escritores marginales del barroco en Alemania, poetas malditos desde Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé hasta Verlaine y Celan; escritores silenciados como Kafka, historias invisibilizadas por poderes hegemónicos, pintoras del renacimiento opacadas por la hegemonía estética como Artemisia Gentileschi. No porque sean las más representativas de su época, sino precisamente porque van a contrapelo de esa idea de progreso. Gracias a estas ideas de Benjamin podemos oír otras voces que estaban silenciadas como bien se menciona en el poema de don Antonio Machado “Retrato”:

*«Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.» (A. Machado)*

La historia se articula por medio de momentos críticos en los que el statu quo amenaza con preservarse. Frente a esa amenaza de la preservación del estatus quo el materialista histórico no debe buscar –insistimos– las líneas de fuga de las tendencias dominantes, sino los destellos, las oportunidades no realizadas, la vida futura y la vida anterior de las tradiciones perdidas tanto cultural como artísticamente.

Erika Diettes al elaborar conexiones con la víctima y el haz que atraviesa su historia a través de la débil fuerza mesiánica del perdón, la piedad y la paz, para nosotros los occidentales la memoria es tan solo un sentimiento, una forma de vivir el pasado, para el judío en cambio es en conocimiento, por lo mismo Diettes encontró un camino que no se agota en la mera instalación ni en lo que en ella se ve en su exhibición como realidad, como producto acabado, sino que va más allá y nos dice que no solamente son los hechos, sino lo que subyace a los hechos, así en una aproximación de un tiempo kairótico que tiene que ver con las tradiciones y lo más profundo del alma colombiana donde vemos la parte oculta de la realidad. Y esa parte oculta de realidad es una historia de sufrimiento. Es la historia de las víctimas. Por estas razones el valor del sufrimiento y la importancia de las víctimas están muy subrayados. Relicarios es una obra a la que le han abierto las puertas importantes instituciones a nivel mundial que trabajan con Derechos Humanos y memoria y ha recibido apoyo por parte de la Iglesia Católica principalmente, pero también de congregaciones de orden protestante en iglesias protestantes anglicanas, luteranas y calvinistas para su exhibición.

Aclarado todo lo anterior, me interesa a esta altura traer a colación a alguien que podríamos llamar un autor epigonal, quien sin mencionar en ningún momento a Benjamin hace una lectura que infiere su constelalidad al pensador berlinés. Se trata de Giorgio

Agamben (Roma 1942) quien en un texto titulado *El Fuego y el relato* (2016) se menciona justamente esta imposibilidad de la narración a partir de la pérdida de la experiencia.

«Al final de su libro sobre la mística judía, Scholem cuenta la siguiente historia, que le fue transmitida por Yosef Agnón:

Cuando el Baal Shem, el fundador del jasidismo debía resolver una tarea difícil, iba a un determinado punto en el bosque, encendía un fuego, pronunciaba las oraciones y aquello que quería se realizaba. Cuando, una generación después, el Maguid de Mezritch se encontró frente al mismo problema, se dirigió a ese mismo punto en el bosque y dijo: «No sabemos ya encender el fuego, pero podemos pronunciar las oraciones», y todo ocurrió según sus deseos. Una generación después, Rabi Moshe Leib de Sasov se encontró en la misma situación, fue al bosque y dijo: «No sabemos ya encender el fuego, no sabemos pronunciar las oraciones, pero conocemos el lugar en el bosque, y eso debe ser suficiente». Y, en efecto, fue suficiente. Pero cuando, transcurrida otra generación, Rabi Israel de Rischin tuvo que enfrentarse a la misma tarea, permaneció en su castillo, sentado en su trono dorado, y dijo: «No sabemos ya encender el fuego, no somos capaces de recitar las oraciones y no conocemos siquiera el lugar en el bosque: pero de todo esto podemos contar la historia». Y, una vez más, con eso fue suficiente.» (Agamben, 2016, p. 11).

El relato que nos recupera Agamben nos hace fijarnos sobre cómo se pierde la experiencia. Entonces ¿qué es exactamente la capacidad de narrar? Sino justamente la capacidad de recuperar el misterio. Sí ya no se conoce el lugar en el bosque, si ya ni siquiera conocen el fuego, si ya olvidaron las oraciones, que queda sino justamente nombrar ese vacío. El hecho de que no esté fácticamente la historia no significa que no se pueda narrar. Ahí está el vacío para dejar en evidencia que hubo algo ahí. Para dejar evidencia que el misterio está ahí. A partir de ahí el concepto del narrador toma fuerza en

Benjamin, porque ese es el narrador que a Benjamin le interesa y que Agamben captura muy bien en este texto de *El fuego y el relato*. Es el narrador que aun cuando no tiene la experiencia vívida puede ser capaz de contar la historia que ya fue. Eso es lo fascinante de este texto de Agamben.

6. CONCLUSIONES

En primer lugar, me interesa una parte en *Experiencia y pobreza* del libro *Iluminaciones* de Benjamin, (1936, ed. 2017), en la que Benjamin dice: «Sí, confesémoslo o reconozcámoslo: la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se trata de una especie de nueva barbarie. ¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra. Entre los grandes creadores siempre ha habido implacables que lo primero que han hecho es tabula rasa. Porque querían tener mesa para dibujar, porque fueron constructores. Un constructor fue Descartes que por de pronto no quiso tener para toda su filosofía nada más que una única certeza: «Pienso, luego existo». (Benjamin, 2017). Pues bien, me parece que esto tiene que ver luego con el carácter destructivo porque el menciona más adelante que hay creadores que han hecho tabula rasa y no creo que él lo reconozca, la tradición de ellos. Por eso seguidamente señala en ese mismo texto de *Experiencia y pobreza* que: «Y de ella partió. También Einstein ha sido un constructor al que de repente de todo el ancho mundo de la física sólo le interesó una mínima discrepancia entre las ecuaciones de Newton y las experiencias de la astronomía.» (Benjamin, 2017).

En efecto, de hecho, antes de llegar a mencionar grandes autores, científicos o artistas él nos está hablando de los indigentes, de los mendigos, de los perdedores de la historia y, va subiendo gradualmente para hablar de quienes tienen falta de experiencia y luego

sigue narrando para arribar al punto donde habla de los artistas, en el sentido que, en efecto, el artista puede comenzar de cero. Aún más, ni siquiera sería en términos de cero, sino que tiene la posibilidad como artista siempre de comenzar de nuevo, como bien lo dice. Es donde se evidencie el carácter destructivo ¿en qué sentido?, en que lleve las ruinas de lo que es la guerra, los escombros de lo que es la barbarie, los detritos de lo que fue suprimido, las voces de lo que fue silenciado, en suma, la herrumbre, la hojarasca de lo que es la propia vida individual tiene que comenzar a tener un sentido porque de otro modo se quedaría en el lamento.

Tiene que comenzar a construirse, a curarse, y de ahí el sentido elemental de lo que se maneja en el texto de carácter destructivo que se discute a lo largo de todo el texto. Es justamente el carácter destructivo del artista que trabaja sobre las huellas de lo que ha sido destruido, los escombros, los rastros, el hecho de –justamente– la idea del progreso que se venía manejando es una idea que si no funcionó no significa que nos vamos a quedar en el lamento porque no funcionó, hay que hacer algo y justamente a partir de ahí las vanguardias van a comenzar a emerger con fuerza renovadora, adicionalmente la lista de cualidades espirituales incluye también dos que son perfectamente "brechtianas": el humor y, sobre todo, la astucia de los oprimidos.

«Ahora bien, suele decirse que en la historia no hay verdades absolutas, esta afirmación es de suyo ya una verdad absoluta, *Petitionem principii*. En todo caso, existe una verdad que trae a la mesa de discusión Walter Benjamin “Nada de lo que una vez haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido” No importa que pase el tiempo para que se les dé el valor necesario a ciertos hechos, para considerarlos como históricos. Aquí hay una justificación teórica, o mejor, más que teórica, acerca del valor que Walter Benjamin le dio al llamado arte de masas. La historia está hecha también de objetos, pero ello no quiere decir que éstos lleguen a cosificarnos, o bien que

nos cosifiquemos a partir del fetichismo que podrían provocar aquellos.»
(Benjamin, El pensador vagabundo, 2011, p. 317)

En segundo lugar, me interesa remarcar la idea de débil fuerza mesiánica de Benjamin, pues describe que tanto materialismo histórico como el mesianismo judío son revolucionarios, se necesitan el uno al otro. De hecho, Brecht cuando leía alguno de sus avances en manuscritos consideraba estupendo lo del materialismo histórico, pero rechazaba lo referente al mesianismo judío. Por su parte Gershom Scholem le decía exactamente lo contrario, estupendo lo del mesianismo judío, pero lamentable lo del marxismo. Finalmente, Benjamin propone una tercera vía que los recoge a los dos, la débil fuerza mesiánica.

Esa débil fuerza mesiánica de la que tanto nos habla Benjamin es la que nos recuerda nuevamente que el pasado –y esto quizás es lo complejo de entender– no está cerrado. Y enseguida aparece una razón que lo aclara todo de una manera muy interesante, a saber, que la verdad –nos dice Benjamin– no está clausurada y, en la medida en que algo no está clausurado, es que podemos intentar reparar muchas de las derrotas y muchos de los dolores sufridos. «Cualquier momento contiene una oportunidad revolucionaria, cualquier instante es capaz de “abrir un determinado recinto del pasado, completamente clausurado hasta entonces. El ingreso en este recinto coincide estrictamente con la acción política; y es a través de él que ésta, por aniquiladora que sea, se da a conocer como mesiánica» (Benjamin, Tesis XVIII).

En tercer lugar, me interesa la recordación en la medida en que pone en acción una política de la memoria que puede alcanzar la justicia. Para Vattimo, el mesianismo de Benjamin y la débil fuerza mesiánica tiene algo que ver con dos autores, Heidegger y Badiou con la “manifestación” en Heidegger y con “el evento” en Badiou. Así que para Vattimo el trasunto es más o menos así: el mesianismo de Benjamin, es la apertura a un acontecimiento no previsto, que se podría caracterizar en tanto excepcional, emergente,

es como diría Alan Badiou “el evento”. Pero hay una tercera conexión que es ineludible, en el psicoanálisis el pasado está latente en nosotros y nunca está cerrado, siempre es posible algún tipo de reparación, alguna acción de restauración, algún acto de curación. Recordemos que la noción de evento también está presente en Gadamer Sontag y Bal.

En cuarto lugar, me interesa pensar que para Horkheimer la tarea respecto a las esperanzas de las generaciones vencidas consiste en un desagravio que queda en el plano de la conciencia, pero no es posible una reparación del daño causado. Convoquemos entonces la voz de Horkheimer una de las principales figuras de la Escuela de Frankfurt de la cual Benjamin estuvo muy cercano, Horkheimer nos dice lo siguiente:

«Ningún futuro puede reparar lo ocurrido a los seres humanos que cayeron. Jamás los convocará para ser bienaventurados por toda la eternidad [...] En medio de esta inmensa indiferencia, sólo la conciencia [Bewusstsein] humana puede convertirse en el sitio privilegiado donde la injusticia sufrida será abolida/superada [aufgehoben], la única instancia [die einzige Instanz] que no se conforma con que las cosas queden como están» (Horkheimer, 1968, pp. 198-199).

Entonces, de acuerdo con la cita no hay Dios que repare las derrotas. La redención de la que estamos hablando sólo puede encarnarse en los hombres, en su rememoración y en su acción. Es un ejercicio entonces histórico y político no religioso.

Ahora bien, en tanto ejercicio histórico, no religioso, nos remite a la Tesis VI que dice: «Articular históricamente el pasado no significa conocerlo tal como fue en concreto, sino más bien adueñarse de un recuerdo semejante al que brilla en un instante de peligro».

Lo inquietante de esta tesis tiene que ver con ¿qué es exactamente “un instante de peligro”? Pues bien, desde un punto de vista político Benjamin comprende que recordar

las derrotas de los oprimidos, como también traer al presente esa memoria frágil, implica la posibilidad de reactivar las luchas que puedan redimir de algún modo las derrotas pasadas y visibilizar a sus víctimas. Ese es el tiempo del Kairos. Esa es la apuesta histórico-política de Benjamin y él la escribe en estos términos: «El don de atizar para el pasado la chispa de la esperanza sólo toca en suerte al historiógrafo perfectamente convencido de que sí el enemigo triunfa ni siquiera los muertos estarán seguros y ese enemigo no ha cesado de triunfar» (Tesis VI).

Entonces cuando él nos dice “y ese enemigo no ha cesado de triunfar” ese es el pesimismo de Benjamin que tiene que ver no con que él sea un pesimista absoluto, sino con el momento histórico que está viviendo, recordemos que es 1940 cuando él escribe estas Tesis el mismo año en que se suicida en Por Bou huyendo del avance del ejército nazi en una Europa atrapada en el triunfo de los diferentes fascismos en Italia, en España, con una Francia Vichy y por supuesto la misma Alemania; sí a eso le sumamos el pacto Ribbentrop – Mólotov (1939) la trampa queda cerrada. ¿Qué tipo de optimismo puede tener alguien atrapado en esta brutal encrucijada? Stalin traiciona las esperanzas con el pacto. De nada sirve saber en la historia que «Los que vivieron ésta época representan bien al periodo como el momento en que “la cruel ley del silencio reina y baila con los muertos”» (CMH, Cartilla Una historia de paz para contar, recontar y no olvidar, 2010, p. 38), si ese enemigo que nos mata no ha cesado de triunfar. Así que para él ha llegado el momento de salir de una Europa esclerotizada y solo ve confianza ilimitada en la I. G. Farben y en el perfeccionamiento pacífico de la Luftwaffe. Entonces ¿qué es exactamente tomarse en serio al tiempo? Es hacerse cargo de esta batalla por el modo de hacer historia.

En efecto, las Tesis de la historia son un texto de enorme intensidad, una propuesta política que más bien debió llamarse Tesis de la memoria, pero fundamentalmente es un texto que nos habla del modo de hacer historia, no de saberla ni de contemplarla como espectadores pasivos –que es inútil– sino de utilizarla para hacer otra historia porque la

que nos tocó no nos gusta, no nos sirve, esa historia no nos recoge y si más bien nos asesina, nos destruye y no la queremos. Por eso necesitamos nuestra historia la que nosotros hagamos, la que nos reconozca y no la que los verdugos y los impostores nos quieran imponer.

Mi quinta y última consideración tiene que ver con una precisión con respecto a donde aparece el arte, al respecto la pensadora franco-argelina Marie-Jose Mondzain, afirma que los grandes lugares de la mirada en el arte occidental albergan un concepto de la imagen que demanda un cierto vacío en el corazón de su visibilidad. Lo que constituye una obra de arte es esa epifanía de lo ausente que sólo ocurre durante un eclipse. ¿y qué es un eclipse? Un objeto que se interpone entre el espectador y el sol y oscurece el mundo de las formas perceptibles, pero a vez su contorno se ilumina con un fuerte resplandor cuyo brillo podemos contemplar por un breve instante.

En la cita de Mondzain podemos concluir que aquello que se ve por un instante, el reflejo de la corona, ese resplandor es el arte. Y solo lo podemos captar por la brevedad del tiempo que tarde el eclipse en deshacerse para volver a la potencia cegadora del sol. Pues bien, una imagen similar nos presenta Benjamin cuando señala «En el instante de peligro, cuando la imagen dialéctica “brilla como un relámpago”, el historiador –o el revolucionario– debe dar pruebas de presencia de ánimo (*Geistesgegenwart*) para captar ese momento único, esa oportunidad fugaz y precaria de salvamento (*Rettung*), antes de que sea demasiado tarde (*GS*, I, 3, p. 1242).

Relicarios es fundamental a la hora de analizar y reflexionar sobre la una genealogía del sufrimiento en Colombia en la medida en que es un lugar de memoria, resistencia y compromiso. Es decir, una acción de duelo.

Es por todas estas razones y en su papel catalizador de la débil fuerza mesiánica irrigada entre los más débiles en el tiempo del *Jetztzeit* benjaminiano, que considero que Relicarios de Erika Diettes es en definitiva un lugar de memoria.

FUENTES CONSULTADAS.

Acosta L., M. del R. La narración y la memoria de lo inolvidable. Un comentario al ensayo *El narrador* de Walter Benjamin. En: M. M. Andrade (comp.) *Benjamin aquí y ahora*. Bogotá: Universidad de los Andes, en prensa.

Adorno, T. "Valéry y Proust Museum" Neville Spearman 1967

Agamben, G. El fuego y el relato. En *El fuego y el relato*, Trad. De Ernesto Kavi, Madrid: Sexto piso, (2016) pp. 11-17

Agamben, G. Lo que queda de Auschwitz, el archivo y el testigo (Pre-textos 2000).

Arcadia Revista, Pérez, Felipe. Revista Arcadia 2018/09/08 [Relicarios' de Erika Diettes, una obra para afrontar el duelo](#). En Revista Arcadia 2018/09/08

Información recuperada de Internet:

<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/relicarios-erika-diettes-utadeo-universidad-jorge-tadeo-arte/70422>)

Arendt, Hannah. *Lectures on Kant's Political Philosophy Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. -1ª. ed. - Buenos Aires: Paidós, Traducción de Carmen del Corral, 2003, § Ensayo interpretativo. Conferencias sobre filosofía política de Kant.

Bal, Mieke. De lo que no se puede hablar. *Metaforizar. La singularidad en el espacio negativo*, Traducción de Marcelo Cohen, The University of Chicago Press, Chicago y Londres. 2014

Basta ya, Colombia memorias de guerra y dignidad. Informe General Centro Nacional de Memoria Histórica, Grupo de Memoria Histórica, Coordinador Gonzalo Sánchez. Imprenta Nacional. 2014

Baudrillard, J. "El gestual y la firma: semiurgia del arte contemporáneo", "La subasta de la obra de arte: intercambio/signo y valor suntuario" y "Más allá del valor de uso", en *Crítica de la economía política del signo*, Buenos Aires Siglo XXI, pp. 108 -137, 148 -165, Bs As Arg. 2010.

Benjamin, W. Calle de mano única (*Einbahnstraße*), Prólogo de Jorge Monteleone, traducción de Ariel Magnus, El cuenco de plata SRL: Buenos Aires 2014

Benjamin, W. (2009e), "Sobre el concepto de historia", Walter Benjamin Estética y política, trad. Tomas Joaquín Bartoletti y Julián Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Benjamin, W., (2010a). *El origen del Trauerspiel alemán*. En: *Obras*, libro I/Vol. I. Abada: Madrid.

Benjamin, W. *El origen del drama alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

Benjamin, W. *Para una crítica de la violencia*. México: Premia, 1977.

Benjamin, W. (1936, ed. 2018), El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov, *Las Iluminaciones*, Barcelona; Taurus, pp. 225 -251.

Benjamin, W., (2010b), *Obras*, libro II/Vol. I. Trad. Jorge Navarro. Madrid: Abada.

Benjamin, W. El pensador vagabundo. Estudios sobre Walter Benjamin, Coordinación de Carlos Gutiérrez, Eutelequia Madrid 2011.

Benjamin, W. *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza (1933)*. Vicente Valero, Edit. Periférica 2017

Benjamin, W., *Libro de los pasajes, Das passagen-Werk*, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal 2004

Beristáin, C. M. (2005), "Reconciliación luego de conflictos violentos: un marco teórico" en *Verdad, Justicia y Reparación: desafíos para la democracia y convivencia social*, San José, Costa Rica: Instituto Internacional para la Democracia y la Asistencia Electoral e Instituto Interamericano de Derechos Humanos. Pp. 15-52.

Beristáin, C. M. Verdad, justicia y reparación. Desafíos para la democracia y la convivencia social. *Reconciliación luego de conflictos violentos: un marco teórico*. En publicación Instituto Interamericano de Derechos Humanos, Chile 2005. Disponible en:

<https://www.iidh.ed.cr/IIDH/media/2126/desafios-para-la-democracia-2005.pdf>

Blair, Elsa. *Muertes violentas Teatralización del exceso*. Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, Colección Antropología 2005

Brecht, Bertold, "Fragen eines lesenden Arbeiter" [Preguntas de un obrero que lee], en: *Kalender Geschichten*, [Historias de calendario] Hamburgo, Rowohlt, 1989, p. 74 [trad. Cas.: "Preguntas de un obrero que lee", en: *Historias de almanaque*, Madrid, Alianza, 1979].

Bonet, Piedad. En Revista Conmemora —Con la fulana aquella.

Butler, Judith. "Violencia, duelo, política", en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós 2006

Conmemora, Revista del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) No. 3

CNMH, Comisión Nacional de Memoria Histórica, Granada: *Memorias de guerra, vida y resistencia* 2016)

CNMH, Cartilla Una historia de paz para contar, recontar y no olvidar, 2010

CNRR, Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, Presidencia de la República Informe 2008

CNRR, Comisión Nacional de Reparación y Restauración. Bojayá: La guerra sin límites. Grupo de Memoria Histórica, Presidencia de la República 2010, p. 103. Bojayá 12 años

CNRR, Comisión Nacional de Reparación y Restauración, La Masacre De Bahía Portete: mujeres Wayuu en la mira, 2010.

Cortés Severino, Catalina Memorias, violencias, cotidianidades y reconfiguraciones temporales en cuerpos femeninos. En Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas / Volumen 10 - Número 1 / enero - junio de 2015 / ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 81-96

Crimp, Douglas. Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad, Traducción Eduardo García Agustín, Madrid: Akal 2005

Das, Veena. "Sujetos del dolor, agentes de la dignidad" En Francisco Ortega ed., Colección Lecturas CES, Bogotá: Centro de Estudios Sociales, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Instituto Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, Medellín: Facultad de Ciencias Humanas y Económicas CES, Universidad Nacional, 2008.

Disponible en Internet: <http://www.bdigital.unal.edu.co/8285/1/VeenaDas.pdf>

Diéguez, Iliana. Ciudad de México 2016, página web de *Relicarios: moradas alegóricas. Obra en duelo* de Erika Diettes. Página web de la artista.

Diéguez, Ileana. 2013. *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénica.

Diettes E. Erika Diettes, *Noticia al aire... Memoria en vivo. Etnografía de la comunicación mediática de una muerte violenta y su influencia en la experiencia del duelo*, Universidad de los Andes 2011

Diettes, E. en entrevista para EL PAÍS. Periodista Ricardo Moncada Esquivel, 10 de febrero de 2015. Información recuperada de Internet:

Información recuperada de Internet: *La artista caleña Erika Diettes habló de su proyecto Relicarios* EL PAÍS de Cali, aparecido en edición 10/02/2015

<https://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/artista-calena-erika-diettes-hablo-su-exposicion-llamada-sudarios>

Diettes, E. En entrevista para Crítica sin cortes publicado el 4 de sept. De 2018 en el marco de la Exposición de Relicarios en la UJTL

Diettes, E. *Dolores en un pedestal: un repaso por la obra de Érika Diettes* en Revista Hacemos memoria, artículo de Adrián Atehortúa publicado en Facebook 25 de marzo de 2019. Información recuperada de Internet:

http://hacemosmemoria.org/2019/03/25/erika-diettes-artista-memoria/?fbclid=IwAR150QpngKyw99ThsWhMdFBGi4cmkUyFt3T2i9gd6LMSdQzY13_Cmcif9g

Diettes, E. Relicarios para recordar, Entrevistada por María Alejandra Navarrete, Publicado por UTADEO 24/09/2018 Disponible en: Disponible en:

<https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/especiales/home/1/relicarios>

Diettes, E. en Entrevista “fotógrafo no fotógrafo” con Diana Rizo, publicado el 2 de noviembre de 2015.

Disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=3DTq2m7roYI>

Diettes, E. *La artista caleña Erika Diettes habló de su proyecto Relicarios*, en entrevista para EL PAÍS Cali con Ricardo Moncada Esquivel, 10 de febrero de 2015.

Disponible en: <https://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/artista-calena-erika-diettes-hablo-su-exposicion-llamada-sudarios>

Diettes, E. Revista Semana Rural, “En el dolor es donde somos iguales” Una charla con la artista Erika Diettes. En diálogo con Eliana Medina y José Puentes Ramos, LADO B, Agosto de 2018. Disponible en Internet:

<https://semanarural.com/web/articulo/entrevista-a-erika-diettes-sobre-su-obra-relicarios/615>

Diettes, E. Revista Las dos orillas, *La amnesia colectiva*, – agosto de 2018

Diettes, E. Entrevista del programa “Conversaciones en la Tadeo” Crítica y Diálogos Culturales. ¿Es el arte una oportunidad de reparación de las víctimas? Santiago Trujillo (Director) entrevista a Erika Diettes y Elkin Rubiano. Publicado en SoundCloud en Facebook el 30 de agosto de 2018 con ocasión de la exposición Relicarios en la Universidad JTL. De Bogotá

Diettes, E. en conferencia en el marco de inauguración de su obra “Sudarios” en la Iglesia de Santa Catalina de Siena de Buenos Aires, Argentina 2012.

Disponible en: YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=xFB5WERb0UA>

Diettes, E. Un archivo del derrumbe: diálogo en torno al dolor, el arte y la guerra: Diálogo con Erika Diettes. Conferencia Internacional Archivos y Derechos Humanos – Una agenda para el fortalecimiento democrático. Centro Cultural Haroldo Conti de Buenos Aires – 2018. Disponible en:

Relicarios en el Centro de Memoria Haroldo Conti de Buenos Aires Argentina – marzo a mayo de 2018 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JbS59eByHeU&t=1140s>

Erika Diettes presenta su obra 'Relicarios' en el Museo de Antioquia La artista reflexiona sobre el duelo a partir de objetos, personas y momentos que ya no están. EL TIEMPO, 16 de enero de 2017. Información recuperada de Internet:

<https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/erika-diettes-presenta-la-exposicion-relicarios36614>

EL ESPECTADOR, Periódico *Documentar la tortura*, 2008.

Farina, C. (2005). Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las aficciones. Barcelona: Universitat Barcelona. Tesis Doctoral.

Foucault, Michel. *El poder psiquiátrico*, México, FCE, 2005

Foster, Alasdair. Vanishing into action: Art beyond the contemporary [Desaparecer en acción: arte más allá de lo contemporáneo] artículo publicado en Artlink Magazine, Australia, 01 September 2019. Información recuperada de Internet. Disponible en:

<https://www.artlink.com.au/articles/4779/vanishing-into-action-art-beyond-the-contemporary/>

Gadamer, Hans-Georg. Verdad y Método I, Hermeneía 7 Director de la colección Dr. Miguel García-Baró, Octava edición, Sígueme Salamanca 1999. Disponible ven:

http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/Gadamer-Verdad-y-metodo-vol-1%281%29_0.pdf

Galindo, Regina José. En entrevista para Agenda abierta de TeleSur 2017

“Víctima y victimario en el cuerpo de Regina José Galindo – Artista Performance Art En entrevista para Agenda abierta de TeleSur 2017

Disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=tIzFRSy8TuE>

Gutiérrez Barrera, Ernesto. En notas tomadas en clase por el autor en Semiótica del arte IV. En curso de pregrado de Licenciatura en Educación básica con énfasis en educación artística en CENDA Corporación Universitaria (Bogotá) 2013.

Horkheimer, Max, “Zu Bergsons Methapysik der Zeit”. En Kritische Theorie, (A la metafísica del tiempo de Bergson. Teoría crítica) Band 1, S. Fischer, Frankfurt, 1968.

Huyssen, Andreas. En busca del futuro perdido, FCE 2001

Informantes, Los. (Programa de TV) El caso de Susanita y otros son referidos por Erika Diettes en la nota periodística emitida por el programa de TV Los Informantes.

Disponible en: <http://losinformantes.noticiascaracol.com/reviva-el-capítulo-178-de-los-informantes-2239-capitulo?historia=2237>

Leeb, Susan "el arte no distorsiona ninguna noción de historia", El Espectador, Cultura 31 Oct. 2018.

Ley de víctimas y restitución de tierras. Ley 1448 del 2011

Löwy, Michael. Walter Benjamin. Aviso de Incendio FCE Argentina 2005.

Malagón María Margarita. Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa, Editorial Universidad de Los Andes – Dpto. de Arte, Bogotá 2010

Martin-Barbero Jesús y Herlinghaus Hermann, Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural, Iberoamericana/Vevuert, Madrid. 2001

Nietzsche, F. Genealogía de la Moral, Alianza, 2005

Nora, Pierre. Lex Lieux de Mémoire (Lugares de memoria), Traducida del francés por Laura Masello, Edit. Trilce Uruguay, 2008

Olaya Gualteros Vladimir y Simbaqueba Mariana Lasnaia, *Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político*, en Revista Colombiana de Educación No. 62. Primer semestre de 2012, Bogotá Colombia.

Prada Londoño, Manuel. A. *Dolor, narración y memoria notas para una reflexión*. Revista Lindaraja. Número 31, agosto de 2011

Ranciere, J. El espectador emancipado. Manantial Buenos Aires, 2010

Ranciere, J. “Estéticas de la política” en *El malestar de la estética*, Madrid. Clave Intelectual, 2012.

Ranciere, J. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, 2000. [Trad. Esp.: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, Arces-Lom, 2009. *La división de lo sensible: Estética y política*, Centro de Arte de Salamanca, 2002]

Richard Nelly y Moreira Alberto. *Pensar la postdictadura*. Editorial Cuarto propio, Chile 2001

Rocha de la Torre, Alfredo. Conferencia (UPTC - HERCRITIA) "Pensar calculador y nihilismo: el caso del lenguaje y la tierra natal", en el VII Seminario Internacional de Profesores e Investigadores HERCRITIA "Hermenéutica. Revolución. Arte e Historia del Ser: Martin Heidegger" (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de México, Ciudad de México, del 14 al 18 de octubre de 2019). Disponible en YouTube (14:44):

<https://www.youtube.com/watch?v=H72KffKieZg>

Rubiano, Elkin. *La centralidad de la noción de víctima en el escenario artístico colombiano*
Entrevista radial [Carlos Camacho](#) en SoundCloud.

Posteado en 28 de Noviembre de 2015

<https://carlosmariocg.wordpress.com/tag/elkin-rubiano/>

Uribe, María Victoria, *Desde los márgenes de la cultura*. En *Museo de Arte Moderno*. Arte y violencia en Colombia desde 1948, Bogotá: Norma 1999.

Vargas Rodríguez, Alberto, *De los desastres de la guerra en Goya a la violencia de Botero, El leitmotiv*, pp. 45-46 *La violencia en Colombia según Fernando Botero. Consideraciones historiográficas, estéticas y semióticas*, Universidad JTL, 2012.

Villa, Gómez Juan David. "La memoria como territorio en disputa y fuente de poder: un camino hacia la dignificación de las víctimas y la resistencia no violenta" en *Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia*. Bogotá, D. C. Colombia: Centro Internacional para la Justicia Transicional (ICTJ).

Sánchez, Gonzalo. Guerra y política en la sociedad colombiana. En Análisis político No. 11 SEP/DIC 1990 Instituto de estudios políticos y relaciones internacionales (IEPRI) Universidad Nacional de Colombia. Disponible en Internet:

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/colombia/assets/own/analisis11.pdf>

Sánchez, Gonzalo. *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), Grupo Editorial Norma, 1999

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014

Zamora, José A. Memoria e Historia después de Auschwitz, Isegoria. Revista de filosofía moral y política 45, 2011

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN..... | 3 |
| 1. LA DEBIL FUERZA MESIÁNICA..... | 11 |
| 2. LA ARTISTA..... | 16 |
| 2.1 ARTE Y RESILIENCIA..... | 28 |
| 2.2 METONIMIA, LA COSA Y EL OBJETO LENGUAJE DE VEROSIMILITUD..... | 34 |
| 2.3 UNA ANTÍGONA QUE RESCATA LOS MUERTOS PERDIDOS EN LA NOCHE DE LA HISTORIA..... | 38 |
| 2.4 UNA BREVE HISTORIA DEL TRAUMA..... | 41 |
| 3. LA OBRA..... | 46 |
| 3.1 ANTECEDENTES DE LA RELACIÓN ARTE Y VIOLENCIA EN COLOMBIA..... | 46 |
| 3.2 LA PRESENCIA INDÉXICA..... | 53 |
| 3.3 AGENDA PREDOMINANTE (GIRO A TRABAJAR MEMORIA Y VÍCTIMAS)..... | 58 |
| 3.4 ALGUIEN ESCUCHA..... | 61 |
| 3.5 UN CAMBIO EN EL SENSORIUM..... | 65 |
| 3.6 ACERCA DE “RELICARIOS”..... | 70 |
| 3.6.1 EL PROCESO..... | 77 |
| 3.6.2 LA MATERIALIDAD DE LA INSTALACIÓN..... | 80 |
| 3.6.3 LA VÍCTIMA..... | 84 |
| 4. LA RECEPCIÓN..... | 93 |
| 4.1 EL OBJETO Y LA RITUALIDAD. DOS EJEMPLOS DE CASO EL EXPONTÁNEO Y EL TRADICIONAL..... | 95 |
| 4.2 LA ACCIÓN DE DUELO..... | 106 |
| 4.3 REDIMIR, RESTAURAR Y CURAR..... | 108 |
| 6. CONSIDERACIONES FINALES..... | 110 |
| 7. CONCLUSIONES..... | 114 |
| FUENTES CONSULTADAS..... | 120 |