

La Fotografía Colombiana Contemporánea:

la Expresión de un Contexto

Elsa Simon

Universidad de San Buenaventura, Colombia

Correo electrónico: elsa.simon87@gmail.com

Resumen

Este artículo parte del interés por la fotografía colombiana contemporánea en relación con el contexto local. El conflicto armado que azota al país desde hace más de sesenta años se ha convertido en un tema recurrente en el campo de las artes, y la fotografía conceptual en una de las técnicas apreciadas por los artistas para abordarlo.

Con base en lo anterior, se explora la mirada que plasman estos fotógrafos sobre su país. Pese a que exploran una problemática complicada, su trabajo se caracteriza por la sutileza y por la intención de dar una mayor visibilidad a las víctimas del conflicto armado. Como testigos de realidades extremadamente violentas de las que poco se habla en Colombia, rompen el silencio con sus obras y luchan contra el olvido de la historia reciente. De esta manera, participan activamente en la escritura de la historia y en la elaboración de una memoria colectiva rindiendo un homenaje simbólico a las víctimas.

Palabras clave

Fotografía, Colombia, violencia, memoria, conflicto armado.

Abstract

This article studies Colombian contemporary photography in connection with local context. After more than sixty years of armed conflict in Colombia, artists use violence as one of their main themes, and conceptual photography as their main technique. This article analyzes how Colombian photographers contemplate their country. Even when they work on a very sensitive subject, they are characterised by their subtlety and by their desire to express the pain and suffering of the conflict's victims.

The photographers testify to the extremely violent realities of which are not generally spoken. Their works are intended to break the silence and fight against the tendency to forget the painful recent history. In conclusion, the artists play part in the development of a collective memory by paying a symbolical homage to the victims of violence.

Keywords

Photography, Colombia, violence, collective memory, armed conflict.

Recibido: 25 de noviembre de 2013 * *Aprobado:* 10 de diciembre de 2013

Introducción

Desde finales de los años setenta, la fotografía pasó de ser concebida como una herramienta técnica a entenderse como una herramienta conceptual, un medio que permite expresar ideas. Por tal razón, adquirió un rol preponderante en el arte contemporáneo.

La cantidad de fotógrafos consagrados en el periodo, el valor de sus obras en el mercado del arte, su creciente presencia en los museos, la multiplicidad de salas de exposición de fotografía en el mundo, así como la cantidad de libros dedicados a esta materia, dan muestra de su gran influencia en el mundo del arte.

El paso a la fotografía conceptual se dio en Colombia hacia finales de los años setenta y principios de los ochenta. Uno de los principales representantes fue Miguel Ángel Rojas con su serie *Teatro Faenza* (1978), que refleja la clandestinidad de un lugar, un teatro de Bogotá, en aquella época sala de cine y punto de encuentro para los homosexuales.

De acuerdo a Eduardo Serrano, curador, crítico de arte y autor de *Historia de la fotografía en Colombia* (2006), el número de artistas que hicieron de la fotografía su medio de expresión se multiplicó a partir de los años noventa, cuando esta ganó mayor aceptación en el círculo de las artes. Hoy en día, la multiplicidad de artistas dedicados a la fotografía suscita un interés especial: la fotografía está presente en museos, galerías y salones, en el nombre de diversas exposiciones, en la Bienal de Bogotá, en exposiciones itinerantes en la calles de Bogotá, en Fotomuseo.

El renombre internacional que han ganado varios fotógrafos colombianos y las exposiciones dedicadas a sus obras en distintas partes del mundo¹ dan cuenta del gran dinamismo del arte contemporáneo en Colombia. Dentro de este grupo se destacan los fotógrafos que abordan simbólicamente el tema de la violencia surgida en el marco del conflicto armado.

¹ Entre otros: *Once more with feeling, recent photography from Colombia* (Photographers Gallery, Londres, 2008): Milena Bonilla, María Elvira Escallón, Juan Pablo Echeverri, Juan Manuel Echavarría, Óscar Muñoz y María Isabel Rueda. *Archivo* dedicado a Óscar Muñoz (Galerie Mor Charpentier, París, octubre-noviembre 2010) *Nocturnes de Colombie* (Musée du quai Branly, París, septiembre 2013-febrero 2014): Juan Manuel Echavarría, José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas y Óscar Muñoz.

El presente artículo se centra en los temas abordados por estos últimos: ¿cómo miran a su país? ¿Qué tipo de relación articulan con la historia colombiana y ¿cuáles son las preocupaciones recurrentes?

Nos centraremos en las fotos que se caracterizan por la sutileza con la que sus autores abordan problemáticas complejas e invitan a pensar, con espíritu crítico, la historia reciente del país. Igualmente, se verá que los temas tratados por los artistas son indisociables de la realidad, ya que los años de violencia y de conflicto armado vividos en las últimas seis décadas en el contexto colombiano, los han llevado a trasladar esta experiencia a sus obras.

Los artistas cuya obra se aborda en este texto comparten, por un lado, la intención de contribuir a la creación de una memoria alterna de los acontecimientos que han marcado el conflicto armado en Colombia y, por el otro, de dar visibilidad a las víctimas, dado que estas han sido marginalizadas en el relato oficial. De esta forma, se mostrará también que algunas de las obras analizadas contribuyen a la lucha activa contra el olvido de la historia, constituyéndose en testimonios que dan cuenta de los hechos del conflicto en toda su complejidad.

Podría decirse, entonces, que el presente trabajo se centra en la violencia derivada del conflicto armado y en la recuperación/preservación de la memoria como estrategia contra la amnesia; ambos son temas indisociables y recurrentes en el arte colombiano contemporáneo.

I. La Representación de la Violencia en la Fotografía Artística Contemporánea en Colombia

En vista de que Colombia ha estado marcada por la violencia desde finales de la década del cuarenta, esta última se ha vuelto un tema recurrente en la historia del arte nacional. La intensidad de la violencia es variable pero está siempre presente, es un actor omnipresente en la vida cotidiana. Las imágenes que circulan mayormente en los medios la representan de manera explícita y, en la medida en que son repetitivas, pierden sentido ya que esa reiteración da lugar a cierto tipo de hastío. La expresión artística, por su parte, se opone a las imágenes mediáticas puesto que pone de relieve problemáticas similares, pero de forma implícita. De hecho, en vista del poco impacto que hoy en día generan las imágenes de la violencia, la fotografía conceptual busca reencontrar su significado al invitar al espectador a reflexionar.

La representación de la violencia en el arte coincide con el inicio del conflicto armado actual, es decir, con el período de La Violencia², que tuvo como punto de partida el asesinato del líder liberal y candidato a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán, en el año de 1948. Asesinato que desató los disturbios del Bogotazo³ y la represión dirigida por el presidente conservador Laureano Gómez.

Desde entonces, la violencia derivada del conflicto no ha dejado de ser un tema central en el arte⁴. Los artistas abordados en este artículo (Miguel Ángel Rojas, Juan Manuel Echavarría, Erika Diettes, Gloria Posada y Patricia Bravo) emplean diferentes estrategias para representarla, pero su trabajo tiene una característica en común: optan por la representación simbólica de la violencia, que se sugiere y aparece de forma indirecta en sus obras. De esta forma, no buscan que el espectador sienta compasión sino que pretenden revivir su consciencia. Así, como se señaló antes, el contraste con las imágenes mediáticas se expresa en la ausencia del sensacionalismo, no se hace un espectáculo de la violencia, pues los artistas prefieren simbolizarla.

Ahora, ¿de qué manera logran los artistas volver a crear impacto sobre los espectadores?

La imagen artística: un enfoque subversivo contra el sensacionalismo mediático

Las imágenes fotográficas o animadas del conflicto colombiano (y de la violencia en general) expuestas por los medios locales⁵ son extremadamente realistas. Su proliferación banaliza la violencia al punto de tornarla familiar,

² Guerra civil que estalla tras el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 abril 1948, en la que se enfrentan la derecha católica y la izquierda liberal. Frente a las persecuciones de los conservadores, los campesinos liberales crearon grupos armados al margen de la ley. Así fue como nacieron las guerrillas, entre estas las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) que tuvieron como máximo líder Manuel Marulanda Vélez. (Cobra la vida de 300.000 personas en un período de diez años).

³ “Bogotazo” se refiere al conjunto de acontecimientos que ocurrieron tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Por varios días se enfrentaron liberales y conservadores en las calles de Bogotá, dejando parcialmente destruido el centro de la capital y causando muchas muertes. Esos días de violencia intensa que siguieron al asesinato de Gaitán dieron inicio, según los historiadores, a la época de la Violencia.

⁴ Los primeros artistas colombianos que representaron la Violencia en sus obras fueron: Alejandro Obregón, Débora Arango, Enrique Grau; entre otros.

⁵ Se hace referencia a la prensa amarillista y a la mayoría de imágenes televisivas. Sin embargo, se debe señalar que existe otro tipo de medios que presenta la violencia y sus consecuencias de manera

familiaridad doblemente inherente en un país que permanece en guerra desde los años cincuenta. Salvo contadas excepciones, la cobertura de la violencia se caracteriza por la dramatización de los hechos, algunos presentados a manera de espectáculo, y en ocasiones sin distancia alguna. Según Susan Sontag (2006:38):

Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperla. Una vez se han visto estas imágenes se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasman. Las imágenes anestesian.

Se ha insistido en que, en oposición a las imágenes que reproducen los medios, los artistas proponen un trabajo sutil que invita a la reflexión. Pero ahora es pertinente preguntarse: ¿de qué manera es este subversivo?



Una de las preocupaciones centrales en la obra del artista Juan Manuel Echavarría (Medellín, 1947) es la banalización de la violencia. Cuestiona que se haya llegado al punto de percibirla como un componente normal de la vida cotidiana.

En su trabajo fotográfico se percibe el deseo de plasmar las diversas formas que adquiere el conflicto colombiano así como sus temáticas. Toda su obra gira en torno a éste.

Así, buscando romper con esa trivialización de la violencia y sus consecuencias, Echavarría propone con su obra una alternativa a las imágenes

Echavarría Juan Manuel. Retratos

crítica, pero este tipo de medio no es el que mayoritariamente consume la población. Mientras que la prensa amarillista es muy asequible: se destaca por su popularidad. Esto puede deberse a las estrategias de venta utilizadas para ponerla en circulación (en la calle por medio de pregoneros) así como a las estrategias discursivas de las que se vale (lenguaje coloquial, prioridad de la narración, uso del léxico cotidiano).

realistas, por lo cual no se evidencian trazos explícitos de la violencia en su trabajo. En su apariencia estética, las fotografías esconden el horror con el fin de perturbar al espectador y llevarlo a cuestionar su relación ambigua con la violencia. Según el artista, “el sensacionalismo ya no nos deja sentir nada. Ya estamos habituados en Colombia, es por ello que debemos aproximarnos a los horrores de la violencia de otra forma” (Echavarría, 2000: párrafo 1).

Su primera serie se titula *Retratos* (1996). Está compuesta por fotos de maniqués en muy mal estado usualmente utilizados por los vendedores de ropa en las calles de Bogotá. A la hora de comprar ropa, las personas se confrontan (o no, y esto es precisamente a lo que le apunta el fotógrafo) con maniqués desgastados y cubiertos de cicatrices, que para él hablan de cuerpos violentados, metáforas de la violencia. Echavarría (2000) dice al respecto: “la violencia está ahí, en la calle, viviendo con nosotros y obviamos su presencia”⁶ (párrafo 1). Con esta serie el artista destaca la inserción de la violencia en la vida cotidiana y la indiferencia con la que se asume, lo que conlleva a su aceptación. El artista agrega: “negar la violencia es un mecanismo de defensa; es la forma que encontramos para sobrevivir”⁷ (2000: párrafo 1).

Las fotos en blanco y negro enfocan las caras de los maniqués que se hallan cubiertas de cicatrices. Están impregnadas de silencio y sobriedad, alegría que se convierte en una alternativa de sensibilización del espíritu.

La degradación del otro y la violencia extrema: prácticas de desmembración y puestas en escena codificadas. Ambivalencia en las fotografías de Juan Manuel Echavarría

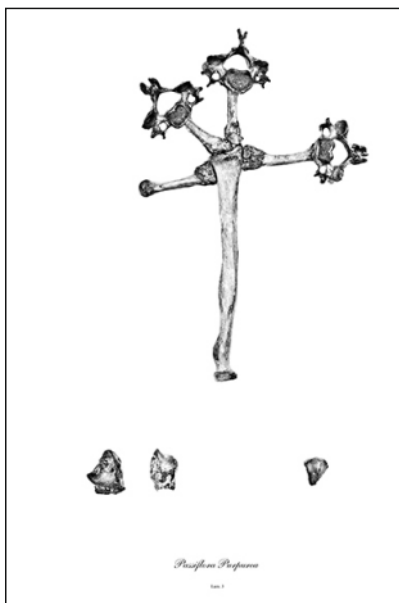
Corte de florero (1997-1998), serie de treinta y dos fotos en blanco y negro de Juan Manuel Echavarría, habla de las prácticas de mutilación perpetradas en la época de La Violencia y en las masacres cometidas entre 1990 y 2000 por los actores del conflicto armado. Según Uribe Alarcón (2004) dichas prácticas de mutilación se caracterizan por el desmembramiento de los cuerpos y por su “puesta en escena” según rituales preestablecidos⁸. El título

⁶. “It’s out there in the street, it lives with us and we don’t realize it’s there”.

⁷. “Our denial of that violence is a mechanism of defense; it is the only way we can survive”.

⁸. Esas ritualizaciones macabras eran una forma de dejar un impacto extremadamente fuerte en la población con el fin de aterrorizarla y quitarle a los muertos su dignidad. Además de buscar demostrar el dominio, los grupos armados se valían de las puestas en escena para burlarse de la muerte y los muertos.

de la serie (*Corte de florero*) evoca con ironía el nombre que se le atribuyó a una de estas prácticas: los brazos y piernas de la víctima son arrancados y después insertados en el tronco, precisamente por el agujero abierto que deja la decapitación del cuerpo, una vez ha sido vaciado de sus órganos. El resultado de esta práctica macabra es una “composición floral” realizada a partir de las extremidades del cuerpo humano.



Echavarría, Juan Manuel, Corte de florero.
Pasiflora

En *Corte de florero*, la belleza de las flores seduce y atrae al espectador para confrontarlo a una realidad violenta. Este solo descubre la singularidad de las “flores” cuando se acerca a la obra: son en realidad un conjunto de huesos, lo que genera desconcierto inmediatamente. La precisión de la obra es tal que espectador no se puede dar cuenta de la composición verdadera de las flores sino hasta que se halla delante de ella. La dualidad de esta composición genera un shock, puesto que debajo de la aparente belleza se esconde el horror absoluto.

Cada fotografía lleva un nombre científico que hace referencia al sistema de clasificación botánica e imita las planchas de la época de la expedición española liderada por José Celestino Mutis en el siglo XVIII para clasificar y explotar las especies naturales de la Nueva Granada⁹.

En esta serie, Juan Manuel Echavarría combina el pasado reciente y el pasado colonial. En tanto que la violencia reciente se le suele atribuir en gran parte a La Violencia, el fotógrafo cuestiona sus orígenes y la atribuye a la colonización durante la cual se establecieron las prácticas de tortura.

Hoy en día las flores juegan un papel primordial en la economía nacional (Colombia es el segundo exportador mundial de flores después de Holanda). Y se utilizan frecuentemente en el arte colombiano para contrastar su belleza con la violencia que les subyace¹⁰.

⁹. El Virreinato de la Nueva Granada, 1730, comprendía los estados que conforman en la actualidad a Colombia, Panamá, Ecuador y Venezuela. Su capital era Santa Fe de Bogotá.

¹⁰. Las amapolas y otras flores que aparecen en la obra de Juan Fernando Herrán son un ejemplo: las flores se refieren al contexto de la violencia derivada del narcotráfico.

Desplazamiento interno de la población

En Colombia los desplazamientos internos son de carácter masivo, lo que evidencia el impacto directo de la violencia sobre la población civil. El país registra las cifras más altas de desplazamiento forzado en la escala mundial: a finales del año 2007 había cinco millones de personas desplazadas¹¹, de una población total de cuarenta y cinco millones de habitantes.

Los primeros desplazamientos datan del periodo de La Violencia, cuando se obligó a los habitantes de las zonas rurales a dejar sus tierras y a buscar refugio en las ciudades. Este fenómeno volvió a adquirir fuerza a partir de los enfrentamientos entre los distintos grupos armados. Los desplazamientos impulsaron el éxodo rural e incrementaron la población urbana, sobre todo en la periferia de las ciudades.

Desde el surgimiento del narcotráfico en los años ochenta, las drogas y su subcultura han dado lugar a nuevas disputas territoriales. Las víctimas son civiles obligados a cooperar o a emprender la fuga. Las masacres se cometen con el fin de apropiarse de las tierras y dejan como única salida a la población rural desplazarse hacia las zonas urbanas. Los desplazados llegan a los barrios de invasión ubicados en las periferias de las principales ciudades, donde deben hacer cara a dinámicas fuertemente excluyentes.

Las personas en situación de desplazamiento son estigmatizadas por la población urbana. De hecho, existe una tendencia a atribuir el desplazamiento a supuestos nexos entre estas personas y los grupos armados en conflicto que operan en las zonas de donde ellas provienen. La exclusión social es producto de la idea perversa y generalizada de que las víctimas de la violencia se merecían lo que les sucedió. Esta problemática se suma a la pérdida de sus tierras y de sus lazos comunitarios, generándose así un desarraigo geográfico y emocional que conlleva a la pérdida de la identidad.

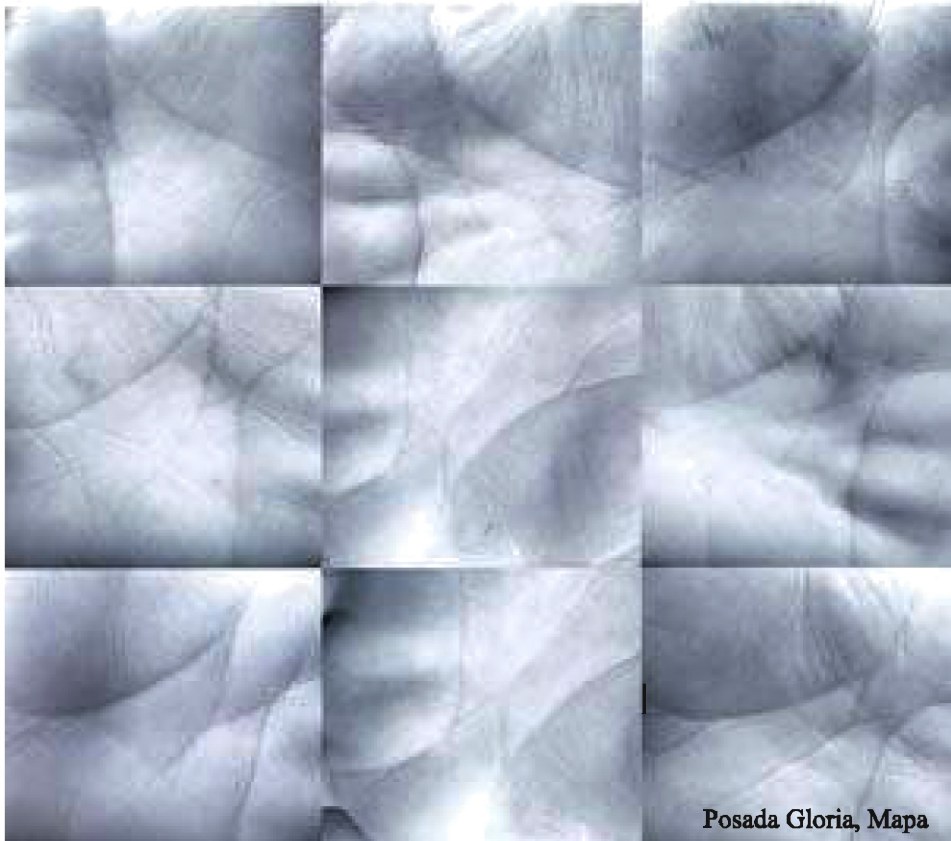
Dado el desbordamiento del fenómeno del desplazamiento forzado, se cuenta con la presencia de numerosas organizaciones locales e internacionales en Colombia. Desde 1997 se creó la Ley 387 con el fin de brindar auxilios a la población desplazada por la violencia. Pero por varios motivos, entre ellos el miedo legítimo y el afán de no ser rotuladas como

¹¹ Fuente: Alto Comisionado de la Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR).

“desplazadas”, muy pocas personas se registran para recibir las ayudas correspondientes, prefiriendo permanecer en la clandestinidad.

El desplazamiento forzado, en tanto que una de las consecuencias del conflicto, también se aborda en el arte. Ejemplo de ello es *Mapa* (1999), serie de fotografías de Gloria Posada (Medellín, 1967) quien retrata las palmas de las manos de personas desplazadas. Esta artista acude a la fotografía para realzar la parte interna de las manos como señal indiscutible de la identidad del desplazado.

La ciudad está presente de forma implícita en *Mapa*, puesto que se trata el desplazamiento de las zonas rurales a las zonas urbanas. Medellín, ciudad próspera y primer centro industrial del país, ha recibido un número altísimo de personas desplazadas en razón de la intensidad del conflicto que se vive en el departamento de Antioquia (los sujetos que aparecen en *Mapa* provienen de Sabanalarga, municipio del departamento de Antioquia).



Posada Gloria, Mapa

La obra está compuesta por nueve fotografías a color que representan las palmas de sus manos. Se disponen como un rompecabezas, instaladas sobre el suelo, cubriéndolo; a su vez, son recubiertas por un soporte transparente resistente a las pisadas de quienes visitan la exposición. Esta disposición obliga a las personas a caminar sobre la obra, que se acompaña de una banda sonora compuesta por los testimonios de varias víctimas del desplazamiento forzado.

El collage de fotos se presta para crear la palma de una mano colectiva (a partir de las manos ajadas de trabajar la tierra, referencia directa al campesino desplazado y referencia indirecta a la violencia experimentada) y desmesurada que representa la magnitud del fenómeno del desplazamiento forzado en Colombia. Las características de cada mano son exaltadas para señalar la individualidad, pero al mismo tiempo son símbolo de colectividad. De esta manera, la artista expresa el problema que afrontan las personas con su identidad tanto individual como colectiva cuando son expulsadas de sus territorios.

La instalación sobre el suelo obliga al espectador a participar, a desplazarse sobre este mapa y pisotearlo, actitud que puede representar la falta de consideración que el ciudadano del común manifiesta hacia el desplazado. Se recuerda así que la violencia, sea directa o indirecta, afecta a toda la población; y que rechazar a las personas en situación de desplazamiento es quizá una manera de negar esta realidad. Mientras que el conflicto es visible en las zonas rurales quienes se encuentran en zonas urbanas prefieren no verlo: los desplazados lo representan.

Esta obra de Gloria Posada se puede asociar a la serie de videos de Juan Manuel Echavarría conocida como *Bocas de ceniza*, nombre del punto de desembocadura del río Magdalena. En este caso el título de la obra tiene una doble connotación: por un lado, hace referencia a la desembocadura del río (asociado, en el marco del conflicto, a la práctica de desaparecer los cadáveres de las víctimas) pero, por otro lado, señala que se está dando la palabra (al hablar de las bocas) a los sobrevivientes de las masacres (asociadas a las cenizas) que han sido forzados a desplazarse.

Esta obra se compone de planos fijos de las caras de las personas que dan testimonio por medio del canto como manifestación de resistencia. Las canciones fueron compuestas por los mismos sobrevivientes, de tal manera que el artista le da voz a quienes normalmente se les niega y, mediante los testimonios, crea la memoria de las masacres.

Bocas de ceniza se conecta a su vez con *Ningún nombre* (serie de la que también habla este artículo), obra en la que se honra la memoria de las víctimas de las masacres cuyos cuerpos han sido arrojados a los ríos.

II. Memoria Colectiva en Construcción: la Lucha contra el Olvido y el Arte como Testimonio. La memoria: ¿una Forma de Justicia Simbólica?

“En este país el tema de la memoria está indisociablemente ligado al de la guerra. Hay una memoria reconocida como celebración y exaltación del pasado, la de los monumentos, las conmemoraciones [...] pero hay también otra que solo reconocemos como trauma, como duelo, memoria de ausencias, de vacíos. Es el duelo suspendido por el desaparecido o el secuestrado, el duelo no consumado por los cadáveres insepultos, la memoria mutilada del desplazado al que le arrebatan su pasado, el sentido de su experiencia personal y su pertenencia colectiva, para irse arrojado a un no-lugar en el cual no puede dejar adivinar su identidad y su historia”.

(Gonzalo Sánchez. Director del Centro de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación)

Hablar del derecho a la memoria parece una obviedad en Colombia. No obstante y contrario a lo que se supone, las víctimas aún esperan que se les reconozca mientras que la sociedad sigue a la espera del acceso a la verdad.

El panorama de exclusión que enfrentan las víctimas contrasta con la proliferación de leyes que proponen estrategias de reinserción de los victimarios a la sociedad civil. Dado que la impunidad es la regla, la memoria se convierte en justicia simbólica para las víctimas.

Los analistas del conflicto colombiano señalan la ambigüedad existente entre la amnistía y la amnesia. En vista de los índices de impunidad la amnesia se extiende, lo que lleva a pensar que la justicia se halla al servicio de los victimarios más que de las víctimas. En este sentido, la amnistía favorece el olvido y deja rezagada la voluntad real de reconciliación de la sociedad. Siendo la reconciliación y el perdón necesarios, ¿se pretende dar de baja al pasado?

Es innegable la tendencia a olvidar ciertos sucesos en la medida en la que estos se repiten en el tiempo. Así, su continuidad, el misterio tejido a su alrededor (en la mayoría de casos subsiste la duda acerca de quiénes fueron los responsables de los actos, lo que da cabida a la confusión) y la complejidad del conflicto como tal, dificultan distinguir un episodio

violento de otro. En este contexto, la memoria inmediata, reciente, prima sobre el largo plazo y expulsa al olvido los eventos pasados.

Desde el año 2005, las investigaciones llevadas a cabo por el Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) sobre ciertas masacres, han facilitado la reconstrucción de los hechos y les han dado voz a las víctimas. Estos trabajos aportan a la construcción de la memoria colectiva, al dar a conocer los hechos emblemáticos de la historia del conflicto. La voluntad del Estado sobre esta materia es reciente, pese a que muchas organizaciones se han dedicado a la causa de la memoria desde hace años.

En este contexto, las obras de arte que abordan el tema de la memoria se convierten en un reconocimiento a las víctimas y aportan a la elaboración de la memoria colectiva. Lejos de victimizar y de invitar a la compasión, los artistas incitan al espectador a una reflexión activa. El arte es testimonio de un pasado doloroso no solo para las víctimas, sino también para la sociedad al ser confrontada a su reflejo, reflejo que ha pretendido reprimir. Se incita así al espectador a dejar a un lado la indiferencia y se desencadena un llamado de consciencia.

Es en este sentido que se puede afirmar que el arte en Colombia contiene una fuente significativa de testimonios sobre la historia. Adoptando diversas formas, es una herramienta para la construcción de la memoria colectiva que permite la elaboración de una narrativa común. También funciona como un mecanismo de respuesta a la necesidad de visibilizar a las víctimas. Pero, aunque es una forma de justicia que contrarresta su exclusión, obviamente, no puede remplazar el papel de la justicia real. El reconocimiento de las víctimas es un elemento esencial para la reconciliación y la construcción de la memoria en Colombia. Aunque priman la deshumanización y la ausencia, esta labor es necesaria para exorcizar la violencia.

Memoria de la ausencia y el dolor: la dificultad de elaborar el duelo. El arte como espacio simbólico de expresión del duelo y de reconocimiento de las víctimas

Tras la muerte de un ser querido, la etapa del duelo se considera un proceso necesario para la reconstrucción de quienes quedan. Sin embargo, las formas que adquiere la violencia en Colombia, tales como la desaparición, hacen que en muchos casos se vuelva imposible llevar a cabo el ritual de enterrar al muerto, acto simbólico en el que se le rinde tributo y se hace un cierre.

La falta de un entierro, ya sea en razón de la desaparición, las fosas comunes, el desplazamiento forzado al que conllevan las masacres (en tanto la necesidad de huir inmediatamente no permite que los muertos sean enterrados), o las escenas de desmembramiento, obstaculizan el duelo en vista de que las familias y las personas cercanas no tienen un cuerpo que enterrar. En el caso de las desapariciones, a la ausencia del cuerpo se suma la incertidumbre que posterga la etapa del duelo; el duelo se suspende puesto que no se sabe qué pasó con la persona.

Más allá de la pérdida, la desaparición implica una tortura psicológica constante para quienes quedan (al no poder saber qué pasó ni en qué circunstancias murió la persona), y el miedo y la rabia productos de la impunidad que reina en la mayoría de estos casos.

En la actualidad existen numerosas organizaciones compuestas por las familias de las víctimas desaparecidas¹², quienes luchan por la obtención de justicia y por poder encontrar los cuerpos de sus seres queridos.

El reconocimiento de las víctimas y la reparación simbólica son criterios básicos para dar cabida a la reconstrucción de la vida personal pero también colectiva, dado que la imposibilidad de elaborar el duelo de un familiar no es un mal menor sino una experiencia compartida a nivel nacional. Analistas como Pilar Riaño (2005: 193) expresan que “la necesidad de elaborar los duelos se hace una tarea urgente” para poder concebir un futuro de nación sin violencia. A continuación mostraremos cómo en la obra de los artistas estudiados se pone en escena toda esta problemática.

Erika Diettes: la fotografía de la ausencia

Erika Diettes (Cali, 1978) simboliza la ausencia de los desaparecidos de Antioquia, una de las zonas más afectadas por el conflicto, retratando la ropa que de ellos conservan los familiares. Los vestidos simbolizan la memoria, y las familias de los desaparecidos suelen conservarlos con esmero guardando la esperanza de que sus seres queridos regresen.

Río abajo, serie de 26 fotos a color, alude a la práctica de los grupos armados de arrojar los cuerpos de las víctimas a los ríos y a los mares. En vista de lo anterior, en las fotos de esta artista la ropa aparece sumergida en el agua.

¹². Entre otras, la Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (ASFADDES) brinda apoyo a las familias de personas detenidas o desaparecidas.

Erika Diettes ha recorrido la parte norte del departamento de Antioquia en busca de recuerdos de los desaparecidos provenientes de las zonas rurales en Colombia. Para llevar a cabo este trabajo, cuenta con el apoyo del Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP) y de su programa Asfamipaz. Ha encontrado que conservar la ropa es para las familias una forma de luchar contra el olvido. La ropa simboliza entonces el recuerdo que se guarda de las personas desaparecidas y sustituye la ausencia de los cuerpos, pero al mismo tiempo evidencia, con toda crudeza, el hecho de que no están.

Al arrojar los cadáveres a los ríos y a los mares, se desaparecen las evidencias de la violencia que ha sido ejercida sobre los cuerpos de las víctimas. Los rasgos de la persona y las huellas de la violencia se desvanecen en el agua, lo que impide la identificación del muerto. Así las cosas, el crimen se olvida al mismo tiempo que se olvida a las víctimas, ya que se vuelven irreconocibles al ser desprovistas de su identidad. Al encargarse de borrar los rastros que deja la violencia, los ríos simbolizan la impunidad. El agua ya no es símbolo de vida sino de muerte.



Diettes Erica, Rio abajo



Diettes Erica, Rio abajo 2

La artista busca devolverle la identidad a estos cuerpos a través de la visibilización de las ropas que solían llevar. Sus fotos están desprovistas de cualquier intento de puesta en escena, más bien se caracterizan por su excesivo pudor. La ropa flota en el agua limpia y en calma, lejos de la realidad brutal que nos aqueja. Con esta representación, la artista pareciese brindar a las víctimas y a sus familiares una sensación de serenidad.

Ahora bien, la obra de Erika Diettes se emparenta con *La marcha de la luz* (2008), evento organizado por el CINEP y el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), entre otros. Este tuvo lugar en los pueblos de Granada y La Unión y consistió en cortar la luz para darle paso a que sus habitantes rindieran un homenaje a los desaparecidos, quienes fueron evocados con fotos y velas. La marcha fue programada de tal forma que terminara en el lugar de la exposición de la obra de Diettes, con lo que se efectuó un rito de conmemoración y se abrió un espacio para la expresión del duelo.

El trabajo de esta fotógrafa colombiana también establece un diálogo con *Espectros* (2002), serie de fotos de Camilo Restrepo Zapata (1973, Medellín) en las que la ausencia vuelve a ser materia de estudio. El artista alude a la ausencia de los muertos: retrata las fotos que reposan sobre sus tumbas en un cementerio de Medellín.

Para Susan Sontag (2006:33) “una fotografía es a la vez una pseudo-presencia y un signo de ausencia”¹³. Tanto así, que las fotos de los desaparecidos mantienen vivo el recuerdo pero también evocan la crueldad de su desaparición.

Réquiem NN: Juan Manuel Echavarría y el proceso de resistencia de los habitantes de Puerto Berrío

Puerto Berrío es un municipio que cuenta con cerca de 40,000 habitantes. Está ubicado en el departamento de Antioquia, a orillas del río Magdalena. A Juan Manuel Echavarría le llamó la atención uno de los mausoleos del cementerio donde las tumbas tienen inscrita la sigla NN, correspondiente a *Ningún Nombre*.

¹³. Las citas de *Sobre la fotografía* se tomarán de la traducción al español realizada por Carlos Gardini en el año de 2006.

En estas tumbas reposan cuerpos, o partes de los cuerpos, de personas anónimas que fueron hallados en el río Magdalena por los habitantes de Puerto Berrío. Los cadáveres encontrados corresponden a víctimas del conflicto armado lanzadas al río y desmembradas de tal manera que resultaban irreconocibles.

En su trabajo, el fotógrafo resalta el gesto de humanidad que tuvieron los habitantes del municipio al encargarse de velar por estos cuerpos: a cada tumba ubicada en el mausoleo de los NN ha sido asignada una persona encargada de cuidarla y, a cambio, piden a los muertos su protección. Es esta una forma original de contrarrestar la violencia, de restaurar parte de la humanidad de las personas a quienes se les quiso arrebatar su identidad. El trabajo de los habitantes de Puerto Berrío va en sentido inverso al proyecto macabro de deshumanizar los cuerpos, en tanto se les da sepultura y en ciertas ocasiones un nombre.



Echavarría, Juan Manuel, Mausoleo



Echavarría, Juan Manuel, Réquiem para los NN.

En la serie de fotos (complementada en 2013 con un documental) llamada *Réquiem para los NN*¹⁴ (2007-2009) el lente enfoca los clichés y detalles del mausoleo. Como sucede en la obra de Erika Diettes, se exalta el vínculo estrecho entre los ríos de Colombia (de nuevo figura el Magdalena que desemboca en el mar Caribe) y desaparición de cuerpos. El río deja entonces de ser un lugar de encuentro social (lugar de charla y de convivencia) o laboral (para el caso de los pescadores y de las mujeres que lo usan como sitio para hacer algunas de las labores domésticas) para convertirse en un sitio contaminado por los recuerdos de cadáveres y el rostro de la muerte. Cabe señalar que varios artistas colombianos, como Patricia Bravo y Álvaro García Ordoñez, trabajan de forma recurrente este tema.

Tanto el mausoleo como las fotos revelan la intención de visibilizar a aquellos que se pretendió invisibilizar al desaparecerlos. Es preciso señalar que las acciones atípicas de los habitantes de Puerto Berrío hablan de una resistencia popular; el fotógrafo retrata la voluntad de la gente de reaccionar a la crueldad de los hechos con un gesto de humanidad y de coraje, a pesar de que este tipo de iniciativas pueda poner sus vidas en peligro.

Patricia Bravo: la desaparición o “el duelo en suspenso”

Estar en la niebla (2007), serie de seis fotos de Patricia Bravo (Medellín, 1966), se compone a partir del testimonio de seis mujeres colombianas que esperan el retorno de un ser querido. El nombre de la obra describe la situación de estas mujeres que permanecen en un estado de incertidumbre, al no tener noticias de la persona que ha desaparecido (secuestrada, reclutada a la fuerza por un grupo armado o de otra forma) y sin poder saber si sigue viva o está muerta. La niebla representa la perturbación que afecta diariamente sus vidas.



Bravo, Patricia. *Estar en la niebla*

¹⁴ En 2013, Juan Manuel Echavarría lanza la película *Réquiem NN* (Fundación Puertos de Encuentro / Lulo Films) como seguimiento de este trabajo fotográfico. Esta película se estrenó en el Festival de Cine de Cartagena el mismo año.

Las fotos de esta serie se caracterizan por la similitud que guarda su puesta en escena: el retrato de cada mujer se superpone a un paisaje nebuloso, y sobre su pecho aparece un texto en el que queda consignado su testimonio. Haciendo uso del mismo concepto se expresa el mismo tipo de sufrimiento, aquel que se desprende de la ausencia y de la duda, pero también de la espera que no cesa.

Cada mujer lleva puesta una blusa blanca que se confunde con el cielo nublado, como si se quisiese entremezclar la niebla a la incertidumbre que pesa sobre la existencia. Los testimonios de estas mujeres, reforzados por la presencia del texto en la escena, reviven el recuerdo de los desaparecidos y conmemoran a todas aquellas mujeres cuyas vidas oscilan entre la angustia y la esperanza.

Las seis mujeres representan a todos aquellos colombianos que ignoran el paradero de sus seres queridos después de su desaparición; son historias personales que conforman una historia colectiva. Este tipo de enfoque es una constante en la obra de Patricia Bravo, quien identifica en su obra las muertes violentas individuales con la muerte colectiva de la sociedad.

Por medio de su autorretrato la artista se ofrece a recibir el testimonio del espectador, tal y como sucede en sus demás trabajos. También pretende que el espectador se pueda identificar con la foto. En el caso de *Estar en la niebla*, la mirada de las mujeres lleva la ventaja ya que, al observarlas, es imposible desviar los ojos. No queda otra opción distinta a afrontar el dolor que allí expresan.

El contexto de la espera las ubica en un limbo entre la vida y la muerte, pues su existencia queda suspendida. De hecho, mediante la superposición entre el retrato y el paisaje, se les resta claridad a las caras, las cuales adquieren un matiz espectral. Esta impresión es reforzada por lo que las seis mujeres llevan puesto y por el paisaje entre el cielo y la tierra.

Esta serie de retratos exalta el rol de las mujeres en el contexto del conflicto. Ellas son los testimonios de la violencia, conocedoras de los diversos elementos que la componen, y dedicadas a la construcción de la memoria histórica. Hablar no es solo una necesidad sino también una prueba de coraje en medio del terror del que son víctimas y a lo que implica alzar la voz en un contexto de violencia latente.

Las mujeres suelen ser quienes sobreviven a las masacres, siendo así las depositarias de la memoria de lo ocurrido. Tanto así que existen varias asociaciones de mujeres a nivel nacional (como la Red Nacional de Mujeres o Iniciativas de Mujeres por la Paz) y regional que luchan por su dignidad y por la de sus desaparecidos¹⁵.

Conclusiones

El contexto colombiano, caracterizado por su gran complejidad, está siempre implícito en la creación artística nacional. En la actualidad, la mirada se posa sobre problemáticas agudas con el fin de recordar y exorcizar la violencia extrema. Las fotos que expresan la violencia se oponen a las imágenes de los medios cuya falta de moderación, acorde a su propia lógica, insensibiliza.



Rojas, Miguel Ángel. David

Es notable que hasta hace muy poco se empezó a favorecer la memoria con la puesta en marcha de algunos programas. Ante este panorama, es comprensible que hayan sido los artistas quienes decidieron empezar a dar testimonio, antes de que lo inolvidable cayera irremediabilmente en el olvido.

Así, el arte participa activamente en la escritura de la historia en Colombia y en la elaboración de una memoria colectiva. Las fotos presentadas en la segunda mitad de este artículo dan cuenta de la voluntad de la

¹⁵ La exposición *Huellas y memorias de la guerra: resistencias de las mujeres en el Caribe colombiano*, fue lanzada en el marco de la Tercera Semana por la Memoria a cargo del CNRR a finales de septiembre de 2010. Como su nombre lo indica, se concentró en el papel de las mujeres. Para ella se reunieron, entre otras, fotografías de Jesús Abad Colorado.

población de conservar el recuerdo de los desaparecidos. Se cuestiona de esta manera la poca importancia que les ha dado el Estado, lo que contrasta con la impunidad que favorece a los victimarios.

Para concluir este artículo, quisiera citar una de las obras más famosas del arte contemporáneo colombiano, *David* (2005) de Miguel Ángel Rojas. Esta serie de fotografías simboliza, a través del retrato de un soldado colombiano amputado, a un país mutilado y devastado por su propio conflicto. Contrastando con la obra de la que se inspira, la famosa estatua renacentista *David* (1501-1504) de Miguel Ángel, este soldado no es un mítico héroe que derrotó a Goliath sino, al contrario, una víctima directa de la guerra. Esta obra, por retratar a la realidad de la guerra y a sus consecuencias, es así mismo una metáfora sobre lo absurdo de un conflicto que hasta el momento no ha encontrado fin.

Así como los hechos recientes de la historia han dejado huellas en la población, la reivindicación que proponen los artistas y las víctimas, y el arraigo que manifiestan los colombianos por su país, parecieran ser señas de la esperanza que perdura de poder vivir en un país en paz, a pesar de todos los factores que juegan en su contra.

Bibliografía

- Blair, Elsa (2005). *Muertes violentas: la teatralización del exceso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Calvin Reid (2000). Juan Manuel Echavarría. En: *BOMB Magazine* (70).
- Serrano, Eduardo (2006). *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000*. Bogotá: Planeta.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Carlos Gardini (Trad.). México: Alfaguara.
- Uribe Alarcón, María Victoria (2004). *Antropología de la inhumanidad: ensayo sobre el terror en Colombia*. Line Kozlowski (Trad.). París: Colección Petite Bibliothèque des Idées, Calmann-Lévy.