

Duelo, memoria y dolor en la obra de Erika Diettes

Elkin Rubiano Pinilla
Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá, Colombia)
elkin.rubiano@utadeo.edu.co

Resumen: En este ensayo se analizan tres obras de la artista colombiana Erika Diettes. Estas obras conforman una unidad manifiesta: el trabajo con la comunidad, el relato de las víctimas y de los sobrevivientes como parte constitutiva de la obra, las referencias rituales y sacras mediante la metaforización del cementerio, así como el vínculo que se construye con la iconografía cristiana. Todas estas relaciones confluyen en los temas de la memoria, el dolor y el duelo. No obstante, estos trabajos no pueden interpretarse de manera unívoca. Teniendo en cuenta este principio, en este documento se entabla un diálogo con algunas de las interpretaciones recurrentes sobre la obra de la artista, como aquellas que señalan la función de su trabajo con respecto a la elaboración del duelo y la representación del dolor. En relación con esta perspectiva, se hace un análisis de tipo ambivalente en el que el duelo y el dolor están presentes, pero a partir de sus tensiones y conflictos.

Palabras clave: arte y violencia – duelo – víctimas - memoria – Pathosformel - crítica de arte

Resumo: Este ensaio apresenta uma análise de três obras da artista colombiana Erika Diettes. Essas obras de arte formam uma unidade visível: o trabalho com a comunidade, referências a práticas rituais e sagradas e uma conexão com a iconografia cristã popular. Todos esses elementos transmitem os temas da memória, dor e tristeza. No entanto, essas obras não podem ser interpretadas de uma maneira única e única. Levando em conta essa riqueza de significado como princípio de análise, este texto visa estabelecer um diálogo entre algumas das interpretações mais recorrentes da obra de Diettes, como aquelas que sugerem que ela poderia ter uma função de cura nos processos de luto e na representação da dor. Em relação a essa perspectiva específica, sugere-se uma interpretação mais ambivalente na medida em que a dor e o sofrimento se manifestam, mas através de suas próprias tensões e conflitos.

Palavras-chave: arte e violência – luto - crítica de arte - vítimas - Pathosformel - lembrança

Abstract: This essay presents an analysis of three artworks by Colombian artist Erika Diettes. These artworks conform a visible unit: work with the community, references to ritual and sacred practices, and a connection to popular Christian iconography. All of these elements convey around the themes of memory, pain and grief. Nonetheless, these artworks cannot be interpreted in a single unique way. Taking into account this richness of meaning as a principle of analysis, this text aims at establishing a dialogue between some of the most recurrent interpretations of Diettes artwork, like those suggesting that it could have a healing function in grief processes and representation of pain. In regards that specific perspective a more ambivalent interpretation is suggested in that pain and grief do manifest themselves but through its own tensions and conflicts.

Key-words: art and violence - mourning - art criticism - victims - Pathosformel - remembrance

Introducción

Desde hace décadas el fantasma de la desaparición forzada recorre Latinoamérica. Los retratos de las personas desaparecidas aparecen de manera persistente en retablos y fotografías que los familiares cargan sobre su pecho, mientras se acompañan con una constante proclama: “¡Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos!”. Del mismo modo, las acciones artísticas recurren con frecuencia a las sombras de los cuerpos y el perfilado de los rostros, imágenes que producen un extrañamiento propiamente fantasmagórico. La repetición de estas imágenes, su insistencia persistente en las manifestaciones y en los encuentros de familiares de desaparecidos, resulta sintomático. Tal persistencia se repite en cada país que ha padecido el crimen de la desaparición forzada, cuya elocuente y cínica definición acuñó el dictador argentino Jorge Rafael Videla: “No están ni muertos ni vivos, están desaparecidos”. Están en un limbo como “seres irreales que permanecen en un estado imposible y no tienen siquiera el derecho de pertenecer al mundo de los vivos o al de los muertos” (Burucúa y Kwiatkowski 2014, 182)¹. En las manifestaciones de los familiares y en el arte, las siluetas, las sombras, la repetición y las fantasmagorías vuelven una y otra vez.

Ahora bien, ¿cómo valorar las obras que se ocupan de este tipo de crímenes? En Colombia, por ejemplo, el trauma colectivo, las víctimas y el duelo forman parte del repertorio interpretativo reciente, un repertorio que desde luego se ajusta a las prácticas artísticas que se ocupan del conflicto armado durante las dos últimas décadas. Sin embargo, la valoración que se hace de este tipo de trabajos recurre, frecuentemente, a criterios extra-artísticos. El asunto no tiene que ver, desde luego, con la defensa de lógicas internas del campo artístico sino que tales valoraciones no se ocupan de las obras directamente o, cuando se ocupan de ellas, es frecuente que la realidad de los hechos termine por devorar la obra, pues el intérprete termina utilizándola para ilustrar la realidad que referencia: el conflicto armado, el desplazamiento forzado, las masacres, la desaparición forzada, etc.

1 En sentido estricto es impreciso hablar de muerte en el caso de la desaparición forzada, ya que legalmente sin la evidencia física de un cuerpo no puede declararse el fallecimiento de una persona. Por otro lado, para los familiares que buscan a sus desaparecidos, darlos por muertos sería claudicar ante la injusticia, de ahí los “Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos”, “Presente, presente, presente”. Hito Steyerl plantea esta indeterminación sobre la *desaparición* a partir del famoso ejercicio mental propuesto por Erwin Schrödinger: en una caja sellada y contaminada con veneno y radiación puede encontrarse, con igualdad de probabilidades, tanto un gato muerto como un gato vivo. Señala Steyerl: “¿Pero qué es entonces el estado de desaparición como tal? ¿Tiene lugar dentro de la caja de Schrödinger, por así decir? ¿Es estar tanto muerto como vivo? ¿Cómo podemos entender los deseos conflictivos que provoca: querer y temer la verdad al mismo tiempo? ¿Cómo podemos comprender la necesidad de seguir adelante manteniendo al mismo tiempo viva la esperanza? Quizá el estado de desaparición nos habla de una superposición paradójica que no puede ser comprendida con las herramientas conceptuales de la física euclidiana, la biología humana o la lógica aristotélica. Quizá logra la coexistencia imposible de la vida y la muerte. Ambas están materialmente entrelazadas en un limbo, siempre y cuando ningún observador abra la “caja” de la indeterminación. Que es, en muchos casos, una tumba.” (2014, 145) Sin embargo, aunque hipotéticamente el ejercicio mental tiene como probabilidad un 50% para un gato vivo y un 50% para un gato muerto, cuando en el mundo real se abren fosas comunes, el cálculo de probabilidad cambia: “La probabilidad se convirtió en la diferencia crucial entre los experimentos de soberanía política y el experimento de Schrödinger. En este último, la probabilidad de que un gato saliera vivo de la caja era del 50%. Pero siempre que se abría la caja metafórica de los laboratorios políticos, la probabilidad de que un ser apareciera con vida descendía al mínimo. Lo que surgía de esta última caja no era un gato sino seres humanos: para ser más precisos, cadáveres sobre cadáveres. La caja se convirtió en el lugar donde superponer muertos y más muertos, una sobrecogedora fábrica de multiplicación de víctimas.” (ibid., 153)

En este ensayo se hace una apuesta por ir a las obras de la manera más directa posible, al tiempo que se ocupa del contexto de producción y recepción. Para tal fin, se analizan tres obras de la artista colombiana Erika Diettes (Cali, 1978), “Río abajo” (2008), “Sudarios” (2011) y “Relicarios” (2011-2015). Para su análisis, se recurre tanto a entrevistas realizadas a Diettes como a ensayos y artículos que se ocupan de las obras con el fin de descubrir el discurso que se ha construido en torno a ellas. Esta información permite no solo descubrir las valoraciones que se han hecho sobre estas obras sino, al mismo tiempo, debatir sobre algunos aspectos específicos: la elaboración del duelo y las fórmulas de la representación del dolor.

Los marcos del luto público y la construcción de memoria colectiva

El 24 de abril de 2007 el periódico *El Tiempo* publicó un informe especial titulado “Colombia busca a sus muertos”. El encabezado del informe decía: “EL TIEMPO se metió en las entrañas de esta búsqueda que empezó hace un año. Se han hallado 533 cuerpos, pero solo 13 han sido plenamente identificados por su ADN y 173 por *prendas de vestir*” (La cursiva es mía). Erika Diettes señala, con respecto al desarrollo de “Río abajo”, lo siguiente:

Viendo algunos artículos de prensa que se conjugaban con lo que estaba viendo en la Maestría de Antropología y recordando unas imágenes que había hecho hacía cinco años con trajes metidos en agua, que en ese momento eran más un ejercicio formal, “Colombia busca a sus muertos” era un editorial de *El Tiempo* muy, muy fuerte, de hace como dos años. La página, la diagramaron con unos huesos y unas botas en la mitad muy grande y a los lados prendas de ropas tal como se encontraban en las fosas. Esto hizo clic en mi cabeza pues lo relacioné con aquellas prendas en el agua que tenía guardadas, en un proceso que como artista es importante pues las imágenes construyen imágenes. Así que decidí que quería buscar prendas de gente desaparecidas y fotografiarlas en el agua, como una analogía a los ríos de Colombia que se llevan los cadáveres de la violencia aguas abajo. Esto fue como el primer inicio de este trabajo.²



2 Erika Diettes. 2008. Entrevista realizada por Juan Calle. Noviembre, 7. Bogotá, Colombia.



Imagen 1. “Río abajo” (2008)

AURA
 REVISTA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

La serie “Río abajo” (imagen 1) está conformada por fotografías de prendas y objetos personales que pertenecieron a personas asesinadas y desaparecidas³. Son 26 impresiones digitales sobre cristales enmarcadas en una estructura de madera que las sostiene desde el piso, y otra versión de la misma en un formato más pequeño que permite que las imágenes puedan exponerse en las poblaciones de donde provienen las prendas y los objetos⁴. Tanto el lugar de exhibición, como el formato y el contenido de las fotografías, evidencian la intención de Diettes: por un lado, fotografiar prendas y objetos hundidos en el agua, pero no en un agua turbulenta, como la que arrastra con los indicios de los asesinatos, sino inmersas en un agua calmada, traslúcida y luminosa y, por otro lado, mediante la elección del soporte utilizado: una impresión en vidrio que da transparencia a lo fotografiado y cuyo efecto fantasmagórico intensifica la ausencia que allí se manifiesta.

Algo que debe tenerse en cuenta es que “Río abajo” no se agota en las imágenes, en el soporte fotográfico, sino que se extiende hacia las prácticas desplegadas por la comunidad en las que se construye un espacio

3 En las masacres se borran deliberadamente las huellas del crimen, pues al no encontrarse prueba material no hay delito. En muchas de estas modalidades, los cuerpos de las víctimas son arrojados a un río. Por ejemplo, “[...] entre 1990 y 1999 se practicaron 547 necropsias a cadáveres recuperados de las aguas del río Cauca [...] el fenómeno de los cuerpos flotando en las aguas del río Cauca no sólo es continuo en el tiempo, sino que se extiende a lo largo del río.” (Grupo de Memoria Histórica 2008, 67)

4 “...yo caí en la cuenta de que debía ir a cada uno de los lugares de donde vinieron los objetos, aunque hubiese solo un objeto de ese lugar. Fui a 18 pueblos. Y algunas veces mujeres de otro pueblo, aunque yo no tuviera ninguna imagen ni objeto de ese lugar. Con esto me percaté del alcance de la violencia en términos de cuantas comunidades había afectado, y también que las muestras eran conmemoraciones simbólicas para cualquiera que ha amado a alguien que había desaparecido.” (Diettes 2015, 171)

donde se reza, se llora y se manifiesta el dolor de manera pública. Si bien esta obra no es colaborativa, en el sentido del arte participativo, durante el proceso de creación y exhibición se propicia una activación de la comunidad que se desarrolla de diversos modos: desde la donación temporal de las prendas, que se acompaña con los testimonios de las familias donantes, hasta la circulación de la obra por distintos pueblos del oriente antioqueño. Con respecto a esto último hay que señalar que lo que fue, en parte, una necesidad por falta de espacios artísticos o culturales para la exhibición en los municipios, terminó convirtiéndose en un rasgo distintivo de los montajes de Diettes, tanto de “Río abajo” como de “Sudarios”, la exposición de las obras en iglesias:

El espacio seguro es el templo, donde se sabe que debemos estar en silencio, que debemos estar en una conexión diferente a otros tipos de espacios, entonces por eso, últimamente, en los últimos 6 años, he mostrado mi obra en templos, porque de esa forma puedes conectarte tanto contigo y con Dios, depende de la creencia individual. El hecho de que esté en un espacio que está destinado a lo sagrado hace que enfrentemos estas imágenes de una manera distinta⁵.

Al caminar de manera ondulante por la instalación de las imágenes⁶, cuya escala es proporcional a la de un cuerpo humano, la luz se filtra por los vidrios impresos de manera resplandeciente. Si bien por su forma pudieran asemejarse a un ataúd -la dimensión y el marco de la fotografía-, esta percepción se acentúa de manera más clara en las iglesias. No es un azar, por lo tanto, que las interpretaciones que se han hecho sobre “Río abajo” recurran a la metáfora del cementerio (lápida, sepultura, tumba):

...el recorrido por la misma se asimila al llevado a cabo por un *cementerio*. Los recuerdos de las víctimas se encuentran contenidos en una suerte de *lápidas*. (Olaya y Simbaqueba 2012, 132)

...la instalación de las veintiséis imágenes digitales impresas en vidrios translúcidos es una poderosa alegoría de las *tumbas* de agua en que han devenido los ríos. (Diéguez 2015, 46)

...una serie de objetos verticales que pueden leer como ataúdes o puertas de vidrio. (Gaitán Tobar 2010)

Interpretar la propuesta de Diettes como una metáfora del cementerio es algo que está presente, del mismo modo, en las obras de otros artistas colombianos. Si la cifra oficial de desaparición forzada en Colombia es de casi 83.000 personas, no resulta extraño que algunas propuestas artísticas centradas en el conflicto armado trabajen con o a partir de los rastros dejados por este tipo de violencia. En estos casos, la ausencia de las personas desaparecidas y asesinadas se hace presente a partir de la huella material inscrita

5 Erika Diettes. 2014. “Por los desaparecidos y sus familiares”. *El Catolicismo*, junio 25.

6 “Otra cosa que me interesa de mi trabajo es el recorrido y el desplazamiento que el espectador va a hacer a través de la obra. Yo quería que en este trabajo se pudiera transitar ondulando, y al ondular no me servía tener espalda de foto: realmente hice una búsqueda hacia lo transparente [...] la misma fragilidad y la imponente de la pieza final es que está impresa en vidrio”. Erika Diettes. 2012. Entrevista realizada por Iván Ordoñez. Enero 24. Bogotá, Colombia.

en los objetos: zapatos, tumbas, muebles y prendas. Hay, evidentemente, algunas persistencias en estas prácticas. La cuestión central, desde luego, es la muerte, pero específicamente la muerte que deja *cuerpos sin duelo*, como los ha llamado Ileana Diéguez (2013). Junto con la muerte, aparecen de manera persistente el cementerio, las tumbas y los nichos fúnebres. No es difícil encontrar, por ejemplo, la forma rectangular de las tumbas y la oscuridad de las fosas en obras de artistas cuyos lenguajes resultan diferentes e incluso disímiles: “Atrabiliarios” (1992-1993), “Plegaria muda” (2009-2010) y “Sumando ausencias” (2016), de Doris Salcedo; “Réquiem NN”, de Juan Manuel Echavarría (2006-2015); “Auras anónimas” (2009) de Beatriz González; “Magdalenas por el Cauca” (2008-2012), de Yorlady Ruiz y Gabriel Posada, entre otras. Si la violencia en Colombia ha impedido la ritualización de la muerte, ya que no hay cuerpos a cuáles velar, no es un azar que de manera sintomática aparezca el cementerio en el arte colombiano. Las acciones simbólicas para ritualizar la muerte llevadas a cabo por el arte son una suerte de sustituto funcional del ritual real, como se pone de manifiesto en “Río abajo”. Aunque la serie fotográfica ha circulado por espacios museísticos y galerísticos, resulta claro que su exposición en los 18 municipios del oriente antioqueño resultó significativa para los pobladores y las familias de personas asesinadas y desaparecidas⁷. Y esta importancia tiene que ver con que “Río abajo” construye un marco que simboliza las pérdidas de vidas humanas.

Uno de los problemas con respecto a estas pérdidas es que la ciudadanía no las reconoce y, por lo tanto, no se condele por ellas. Es decir, para esas pérdidas no hay condolencia pública. Quizás esto se deba a que los perpetradores no reconocen sus acciones. De hecho, la desaparición sistemática de los cuerpos en ríos, fosas comunes y hornos crematorios busca eliminar cualquier evidencia de los asesinatos y las masacres. Y aunque algunos de los hechos hayan sido reconocidos por los perpetradores en procesos de justicia transicional, aún después de este reconocimiento la sociedad colombiana no ha simbolizado estas muertes. En este sentido podría afirmarse que hay una deuda simbólica no saldada con respecto a la pérdida de esas vidas. Siendo así, obras como “Río abajo” cumplen un papel con la simbolización de estas muertes para las que no es posible llevar a cabo el rito fúnebre, un rito indispensable para la elaboración del duelo por parte de los familiares.

Una cuestión fundamental para la elaboración del duelo tiene que ver con la construcción de un marco que simbolice o represente la pérdida, cuya lógica está presente, por ejemplo, en los monumentos conmemorativos: “Cuando tiene lugar una terrible tragedia, rara vez sucede que el sitio se deje intacto [...] Lo que importa es que tenga lugar algo artificial, algún acto que marque el lugar” (Leader 2014, 97). Pero para la construcción de este marco, que es una manera de representar o simbolizar la muerte, es indispensable la presencia de un tercero que testifica la pérdida, es decir, de alguien que la reconoce y la certifica: en ámbitos legales el registro de defunción o la declaración del fallecimiento; en la lógica médica la certificación del deceso; en las prácticas rituales la presencia de un mediador que pone en comunicación el mundo de

7 La decisión de exhibir la serie por los 18 municipios tiene que ver con que los donantes de las prendas fotografiadas residen en esas localidades. Por lo tanto, las víctimas que se hacen presentes a partir de esas prendas vivieron en esos territorios.

los vivos con el mundo de los muertos. En el caso de las personas desaparecidas esta testificación resulta difícil cuando no imposible. La incertidumbre por parte de los familiares se prolonga por años, décadas o toda una vida. Sin embargo, aunque la pérdida no se haya certificado la simbolización de la ausencia, de la desaparición, permite construir lazos de solidaridad y empoderamiento por parte de la comunidad. Es en este contexto en el que se inserta el trabajo de Erika Diettes.

La primera exposición de esta obra ocurrió en el Salón del Nunca Más⁸ de Granada, Antioquia⁹, el 5 de septiembre de 2008. La inauguración de la exposición coincidió con una de las Jornadas de la Luz realizadas el primer viernes de cada mes. En estas Jornadas los habitantes de Granada realizan una procesión con velas, recorren el pueblo e imploran por la paz bajo el lema: “Apaga el miedo, enciende una luz”. La procesión culminó en el Salón, y las velas que llevaban las personas terminaron por iluminar el espacio. Las fotografías se descolgaban desde el techo a lo largo y ancho del espacio hasta una altura que coincidiera, aproximadamente, con el rostro del visitante, es decir, para que se diera un encuentro frente a frente entre las personas y las imágenes iluminadas por las velas. Nada de esto se preparó, es decir, no estaba planeado por parte de la artista un tipo de performance con la población. Lo que ocurrió allí fue la irrupción de un acontecimiento que terminó replicándose en los 18 municipios del oriente antioqueño por donde viajó la exposición inicialmente. Detengámonos en las siguientes declaraciones de Diettes:

[...] las madres que me prestaron ropa para ser fotografiada, —muchas— se encontraban con su objeto [...] la gente empezó a *rezar en frente de su cuadro* y la gente tocaba el cuadro, lo agarraba¹⁰.

Como no hay cuerpo no hay lápida. Eso de ver algo, de *verlo representando* en lo físico es fundamental del duelo. Hay muchas imágenes de *madres llorando frente a las prendas de sus hijos*. Y lo que pasó con las velas fue absolutamente mágico. Algo que se dio sin haberlo planeado dentro del marco de la Jornada de la Luz [...]. La gente llegaba y entraban con sus velas y recorriendo el salón iluminaban las imá-

8 En el municipio de Granada (Antioquia), el Salón del Nunca Más ha articulado distintas prácticas que, junto con la construcción de memoria, ha contribuido a que los sobrevivientes de la violencia y los familiares de personas asesinadas y desaparecidas simbolicen la pérdida mediante rituales públicos. El Salón está conformado principalmente por imágenes: un mural de fotografías de personas asesinadas y desaparecidas, unos álbumes conocidos como bitácoras, fotografías de los talleres realizados por la comunidad, fotografía documental e infografías del conflicto armado en la región. Sin embargo, el Salón es más que la suma de sus imágenes. Si bien la exposición de éstas en la pared, o en algún escaparate, se asemeja a las formas de exposición museísticas, el lugar no es, propiamente, un museo: la relación de los visitantes con las imágenes allí expuestas no es ni distanciada ni desinteresada, es decir, no hay allí un tipo de disposición contemplativa con respecto a la “colección”; en lugar de distancia, proximidad con las imágenes: una suerte de “des-distanciamiento” que quiebra las reglas de la recepción museística y galerística, pues los visitantes no conforman un público sino una comunidad unida por la pérdida, el dolor y los duelos no resueltos (Rubiano 2016).

9 Entre noviembre y diciembre de 2000 la población de Granada (Antioquia) vivió uno de los episodios más intensos de la violencia reciente en Colombia. El 3 de noviembre, las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) ejecutaron una masacre en la que 17 personas fueron asesinadas. El 6 de diciembre del mismo año las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) asaltaron el pueblo e hicieron detonar un carro-bomba con 400 kg de explosivos que dejaron 28 personas muertas, 32 viviendas y 82 locales destruidos y 313 casas averiadas (Grupo de Memoria Histórica 2009, 69). En total, entre 1998 y 2004, 400 personas fueron asesinadas y 128 desaparecidas. Estos hechos provocaron el desplazamiento de más del 60 % de su población. Las consecuencias de acciones como las señaladas tienen implicaciones tanto individuales como colectivas: por un lado, la desaparición forzada deja a los familiares en una situación de incertidumbre difícil de sobrellevar; por el otro, el asesinato y el desplazamiento fracturan el tejido social de la comunidad

10 Erika Diettes. 2015b. Entrevista realizada por Cardona González. Febrero 12. Bogotá, Colombia.

genes por detrás para verlas¹¹.

Cuando se ve la camisa de su hijo y en el fondo de la sala hay otras 140 es como hacer *una puesta en escena de un dolor individual y hacerlo un dolor colectivo*¹².

Lo que allí irrumpió fue la manifestación colectiva del dolor, un llanto público propiciado por la simbolización de las personas desaparecidas para las que no hay posibilidad de rito funerario. En la obra “aparecen”, mediante las prendas y los objetos de sus antiguos propietarios, unos muertos a los que no se les ha dado una “segunda muerte”:

[...] el duelo es mucho más que una muerte biológica real. También consiste en *dejar descansar a alguien simbólicamente* [...] Matar a los muertos es *una forma de aflojar los lazos con ellos* y de situarlos en un espacio diferente, simbólico. Tal vez entonces se vuelva posible comenzar a forjar nuevos lazos con los vivos (Leader 2011, 105 y 113; cursivas mías).

Comenzar a forjar nuevos lazos con los vivos quiere decir que el doliente ha dejado partir a su muerto, posibilidad que comienza con la realización del rito funerario. Sin embargo, como se ha venido señalando, sin cuerpo no hay posibilidad de rito. La obra de Diettes -como las de otros artistas que trabajan por la misma vía- llena el vacío de esa imposibilidad mediante la metaforización del cementerio. En ese sentido puede afirmarse que con “Río abajo” Diettes construye un marco que simboliza la pérdida, un marco que permite llorar a los muertos de manera colectiva, pública. Y es en esta dimensión colectiva que se reconoce que esas pérdidas efectivamente ocurrieron.

Sin embargo, el espacio simbólico del arte, aunque cumpla con una importante función en estos casos, no es un sustituto de la pérdida real ni del rito funerario. Este, en todo caso, se sigue imposibilitando. Así que es necesario guardar medida cuando se afirma que obras como esta contribuyen a la elaboración del duelo. Es decir, no hay suficiente evidencia para poder afirmar esto. Efectivamente el reconocimiento público de estas pérdidas mediante la simbolización artística es central en cuanto a la construcción de un marco que posibilita un tipo de condolencia pública. Sin capacidad de suscitar condolencia pública, dice Butler, “[...] no existe vida alguna, o, mejor dicho, hay algo que está vivo pero que es distinto a la vida. En su lugar, ‘hay una vida que nunca habrá sido vivida’, que no es mantenida por ninguna consideración, por ningún testimonio, que no será llorada cuando se pierda” (2010, 32-33). Esta es una de las cuestiones cruciales en obras como “Río abajo”: la construcción de un marco que reconoce y simboliza la pérdida de vidas humanas. Formalmente, la forma rectangular del marco fotográfico, la transparencia de lo fotografiado, así como su inserción expositiva en iglesias, construye el sentido de la obra: la dimensión ritual y sagrada que con frecuencia se señala. Sin embargo, es necesario indicar que más allá de la simbolización de ese marco la obra posibilita la construcción de memoria, como lo descubrió Diettes a lo largo de su elaboración:

11 Erika Diettes. 2008. Entrevista realizada por Juan Calle. Noviembre 7. Bogotá, Colombia.

12 Erika Diettes. 2012. Entrevista realizada por Iván Ordoñez. Enero 24. Bogotá, Colombia.

Lo que entendí es que mi trabajo no era realmente de fotografía sino de memoria. Para ellos este asunto era un homenaje que ellos estaban construyendo a través de mí para sus desaparecidos. Pasé a ser ese catalizador [...] empieza a haber una proyección emocional, de memoria. Volvemos un poco a la memoria, pues tiende a ser contenida en un objeto y en un espacio; la memoria sola no existe, es en estos procesos en donde la memoria se vuelve objeto¹³.

El lugar de la memoria, en este caso, se concentra en los objetos. Tanto en lo que podría considerarse su poética -la presencia de un sujeto en un objeto-, como en los testimonios que los familiares le compartieron a Diettes al donar las prendas y los objetos (“pasé a ser un catalizador”). El trabajo de Diettes construye un espacio para la activación del habla en un contexto donde el mandato, so pena de muerte, es callar. Y esto convierte a “Río abajo” en una obra política que no se agota en los aspectos formales, sino que amplía su sentido hacia el trabajo realizado con las comunidades: la comunidad se integra con y a partir de la obra. Diettes no habla ni por las víctimas ni por los sobrevivientes -una estrategia recurrente en muchos trabajos artísticos que se consideran políticos-; por el contrario, construye un lugar para que se ponga en acción la construcción de la memoria sobre los asesinatos y las masacres. El arte político, y es una de las lecciones de Rancière, no está en el tema ni en el contenido sino en las acciones que procuran activar al público, que reconfiguran el espacio de lo sensible, y eso es, precisamente, lo que sucede con “Río abajo”. Rancière señala que la política consiste en crear disensos, desacuerdos. En este sentido la política de la estética “consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière 2005, 19), es decir, como seres que sólo pueden expresar dolor y sufrimiento, pero no lo útil y lo nocivo o lo justo e injusto¹⁴. Esta activación del habla no forzada sino entendida como acontecimiento es uno de los mayores logros de “Río abajo”.

La activación del habla no es un asunto menor, pues en Colombia la voz de los victimarios ha prevalecido sobre la voz de las víctimas. Procesos de justicia transicional como la Ley de Justicia y Paz (2005), resultaron más generosas con los perpetradores de hechos atroces que con las víctimas¹⁵. No obstante, como el

13 Erika Diettes. 2012. Entrevista realizada por Iván Ordoñez. Enero 24. Bogotá, Colombia.

14 En este punto Rancière hace la distinción entre “palabra” y “voz”, a partir de la distinción que Aristóteles realiza en *Política 1*, 1253 a 9-18, en la que señala que “Sólo el hombre, entre todos los animales, posee la palabra. La voz es, sin duda, el medio de indicar el dolor y el placer. Por ello es dada a los otros animales. Su naturaleza llega únicamente hasta allí: poseen el sentimiento del dolor y del placer y pueden señalárselo unos a otros. Pero la palabra está presente para manifestar lo útil y lo nocivo y, en consecuencia, lo justo y lo injusto. Esto es lo propio de los hombres con respecto a los otros animales: el hombre es el único que posee el sentimiento del bien y del mal, de lo justo y lo injusto. Ahora bien, es la comunidad de estas cosas la que hace la familia y la ciudad”. (Rancière 1997, 13)

15 Diez años después de haberse puesto en marcha la Ley de Justicia y Paz, el balance no resulta alentador con respecto al esclarecimiento de la verdad y las condenas impuestas: “...los exparamilitares han confesado más de 50.000 crímenes, las 33 sentencias que existen hasta ahora sólo incluyen el 6% de todos los hechos confesados y condenan a menos del 4% de todos los postulados a este modelo de justicia transicional”. “6.482 cuerpos han sido encontrados hasta octubre de 2015. Sin embargo, las versiones de los paramilitares sirvieron para hallar menos del 15%.” Con respecto a los combatientes rasos, “Acuerdos de la Verdad es el mecanismo del Centro de Memoria Histórica (CMH) a través del cual los exparamilitares que no hayan cometido delitos graves y que no hayan delinquirido de nuevo pueden contar sus verdades por fuera de los juzgados. Ellos comenzaron a recoger los testimonios desde mediados de 2012”: 24.640 exparamilitares se inscribieron, 15.000 cumplían con los requisitos, 8.000 fueron contactados por el CNMH, más de 5.000 han relatado sus verdades y 3.400 es el estimado de exparamilitares que terminarán el proceso en diciembre de 2015. “La magnitud de los crímenes develados por Justicia y Paz”.

beneficio judicial se alcanzaba mediante la confesión de hechos en audiencias públicas, estos espacios hicieron visibles a las víctimas. Y esta visibilización tuvo un impacto en los modos de hacer artísticos que dan cuenta de la violencia en Colombia. Uno de esos modos tiene que ver con que la víctima ya no es algo que se representa en la obra sino alguien que se hace presente, bien sea de manera metafórica o real. Dietes, por ejemplo, no representa; hace presente la ausencia de los desaparecidos por medio de sus prendas sumergidas en el agua translúcida, al tiempo que propicia la activación del habla de los testigos mientras donan temporalmente las prendas de sus seres amados. Allí mediante lo real (las prendas) se hace un llamado hacia la realidad (la desaparición forzada) por medio de su simbolización (el ritual funerario). Si bien la activación del habla no es algo que se formalice en la obra o que se documente mediante diarios o bitácoras públicas, esta activación pone en el lugar del testigo a aquella persona que declara sobre algunos acontecimientos. Y al ubicarla en ese lugar reconoce su voz como legítima en el proceso de construcción de verdad histórica. Volvamos a señalarlo: una legitimidad necesaria en un contexto en donde los hechos son negados, no reconocidos por los perpetradores. En ese sentido el hecho de que la entrega de prendas vaya acompañada de un relato se convierte en una forma de intercambio en la que los donantes no solamente dan sino que también reciben, como se verá más adelante con el caso de “Relicarios”.

La activación del habla mediante el relato que se va construyendo con la entrega de las prendas y los objetos de los seres amados tiene una dimensión afectiva, pues en situaciones como las acontecidas en el oriente antioqueño —asesinatos selectivos, masacres, desapariciones y desplazamiento de la población—, el resultado final no sólo es el trauma individual sino también el colectivo. En estos casos “[...] los términos simbólicos de los lenguajes históricamente disponibles para articular una experiencia no pueden ser movilizables” (Ortega 2011, 39). Es decir, en la experiencia traumática el silencio o la renuencia a hablar tiene que ver con una crisis del lenguaje y las formas de representación: las víctimas consideran no tener a disposición las palabras adecuadas para narrar lo acontecido, sienten que lo ocurrido no tiene ningún sentido o que tal sentido no puede articularse mediante los recursos ordinarios del lenguaje. Por otro lado, y de manera inseparable, en el caso de la experiencia traumática existe un vano fervor por olvidar¹⁶. De modo que el llamado para la construcción de memoria es un intento por construir sentido, pues los tejidos básicos de la vida social han sido golpeados, fracturando así los vínculos entre las personas y su pertenencia a una comunidad. La construcción de sentido, por lo tanto, no sólo es un logro individual sino también co-

2015. *Verdad Abierta*, diciembre 7.

16 El esfuerzo inútil por olvidar, así como la incapacidad para comprender, para dotar de sentido un evento, se recoge de manera precisa en una de las personas entrevistadas por Svetlana Alexiévich (2015, 61) para *Voces de Chernóbil*, Piotr S., quien dice: “Quería olvidar. Olvidarlo todo. Lo olvidé. Y creía que lo más horroroso ya me había sucedido en el pasado. La guerra. Que estaba protegido, que ya estaba a salvo. A salvo gracias a lo que sabía, a lo que había experimentado... allí... entonces... Pero. Pero he viajado a la zona de Chernóbil. Ya había estado allí muchas veces. Y allí he comprendido que me veo impotente. Que no comprendo. Y me estoy destruyendo con esta incapacidad de comprender. Porque no reconozco este mundo, un mundo en el que todo ha cambiado. Hasta el mal es distinto. El pasado ya no me protege. No me tranquiliza. Ya no hay respuesta en el pasado. Antes siempre las había, pero hoy no las hay. A mí me destruye el futuro, no el pasado. [*Se queda pensativo.*]”. Sin embargo, hay posibilidades en este escenario del sinsentido. Piotr S., continúa: “¿Para qué recuerda la gente? Esta es mi pregunta. Pero he hablado con usted, he pronunciado unas palabras. Y he comprendido algo. Ahora no me siento tan solo. Pero ¿qué ocurre con los demás?” (Alexiévich 2015, 62).

lectivo, es decir, político, pues el rescate de la memoria busca el reconocimiento social del daño causado sin el cual no es posible luchar por la justicia y las distintas formas de reparación. En casos como estos, los ejercicios de memoria son una respuesta a los eventos traumáticos experimentados por la comunidad. Eventos que fracturan tanto la constitución del “yo”, como los vínculos comunitarios:

El “yo” continúa existiendo, aunque pueda haber sufrido daño e incluso cambios permanentes. El “tú” continúa existiendo, aunque distante, y puede resultar difícil relacionarse con él. Pero el “nosotros” ya no existe como un par conectado o como células conectadas dentro de un cuerpo comunitario más grande (Erikson 2011, 69).

Teniendo en cuenta lo anterior, se comprende el papel que juega la activación de la memoria pues esta se constituye en una forma de resistencia contra la fractura del lazo social. Es necesario reiterar que la activación de esa memoria en “Río abajo”, la activación del habla, no aparece en la formalización del objeto fotografiado sino en el proceso de su recolección. Esta activación no solo se propicia con esta obra sino también con “Sudarios” y “Relicarios”, como se verá a continuación.

Los rostros doloridos y las fórmulas emotivas

Un marco de sentido recurrente en muchas de las propuestas artísticas que trabajan con o a partir de las comunidades víctimas del conflicto armado se construye alrededor de símbolos e imágenes religiosas. Basta con reparar en algunos títulos para dar cuenta de esto: “Suplicio-Sacrificio”, “Magdalenas”, “Sudarios”, “Relicarios”, “Réquiem”, “Plegaria”, entre otros. Esta reiteración no es una coincidencia. Tiene que ver con que muchas de estas obras han venido a ocupar el lugar del ritual funerario, una suerte de sustituto funcional del ritual real que, en todo caso, tiene un alcance limitado, pues finalmente los familiares de personas desaparecidas quedan suspendidos en el tiempo presente de la desaparición hasta que no se les revele alguna evidencia de la muerte de sus seres amados. Una evidencia que permitiría que los muertos se dirijan hacia el mundo de los muertos, función que cumplen los rituales funerarios reales, no los simbolizados por el arte. Estos últimos, en efecto, están cargados de gran intensidad emocional en el momento de la acción. La inauguración de “Río abajo” en un día en el que la comunidad realizaba una de las “Jornadas de la Luz” terminó por exteriorizar el dolor, activar el habla y reivindicar la memoria. Cuestiones todas de gran valor propiciadas por el arte. Sin embargo, faltan datos, verificaciones y evidencia clínica para interpretar estos momentos de gran intensidad emotiva como elaboraciones del duelo. Una cuestión ajena, en todo caso, a la teoría y la historia del arte. Desde estos campos de estudio no es necesario hacer afirmaciones que están por fuera de sus competencias metodológicas. La competencia de estos campos está en correspondencia con el análisis de las imágenes, los discursos y las representaciones. Veamos, siguiendo esta línea de análisis, la obra “Sudarios” (Imagen 2).

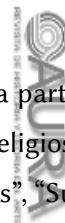




Imagen 2. "Sudarios" (2011)

Hay algo que se reitera en las obras de arte que buscan simbolizar los duelos no resueltos: enmarcar el sentido del duelo alrededor de símbolos e imágenes religiosas. Si bien es cierto que mediante esta estrategia visual y discursiva se construye más fácilmente sentido en torno al ritual fúnebre, también lo es que podría construir una identidad problemática. Identificar, por ejemplo, un *asesinato* con un *sacrificio* (Cristo), una pena por una masacre con una pena por una muerte ofrendada (el dolor de María), o una tortura con un martirio (el suplicio de los santos), podría entenderse, en el orden de lo discursivo, como algo inevitable (en el sentido de lo trágico). Con respecto al llamado Holocausto, por ejemplo, Agamben advierte lo siguiente: "El desdichado término holocausto (a menudo con la H mayúscula) surge de esa exigencia inconsciente de justificar la muerte *sine causa*, de restituir un sentido a lo que no parece poder tener sentido alguno [...] significado de sacrificio supremo, en el marco de una entrega total a causas sagradas y superiores." (Agamben 2000, 16) Es decir, nombrar un genocidio como un "Holocausto" enmarca el evento como algo inevitable, un sacrificio de orden sagrado. La referencia de "Suplicio-Sacrificio" (2015) de Gabriel Posada y Yorlady Ruiz¹⁷, por ejemplo, es la muerte de Cristo a partir de obras de Mantegna y Miguel Ángel. Sin embargo, las muertes conmemoradas en la obra son muertes producto de asesinatos y masacres, no de sacrificios. Y esto, desde luego, plantea problemas en el orden de la representación. Del mismo modo titular una obra con la palabra "Sudarios" hace que se cargue inmediatamente de connotaciones sacras. En un sentido general, un sudario es una pieza de tela que se pone sobre el rostro de los difuntos o en la que se envuelve el cadáver para ser enterrarlo; en su sentido singular, el Santo Sudario es la tela en la que envolvieron a Cristo al bajarlo de la cruz para ponerlo en el sepulcro y donde quedó impresa su imagen. Por otro lado, a la carga de sentido nominal se le suma la carga de sentido contextual: que "Sudarios" se exhiba, la mayor parte de las veces, en iglesias y conventos. Si el Santo Sudario presenta las marcas y traumas físicos padecidos por un hombre que ha sido crucificado, la referencia iconográfica hace suponer, de manera anticipada, que los "Sudarios" de Diettes fijarán algún tipo de dolor sobre la seda que sirve de soporte

¹⁷ Véase: <https://actossimblicosmyblog.wordpress.com/2016/12/25/hola-mundo/>

para los retratos. La carga simbólica del Santo Sudario marca el destino interpretativo de la propuesta de Diettes, una forma de integrar los rostros doloridos de mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia en las fórmulas emotivas de la iconografía cristiana¹⁸. Esa es, por ejemplo, la interpretación de Cristian Padilla consignada en la página web de Diettes: "...las telas nos sugieren una solemnidad y respeto que no podría ser reflejado en una imagen fotográfica enmarcada en la pared, tal vez porque los dolientes al ser retratados sobre un sudario se identifican con la agonía de Cristo". Por esa misma línea se establece la interpretación oficial de la serie: "Las fotografías son tomadas en el momento más álgido de la narración, congelando un instante de profunda tristeza que la artista fija a una fina tela de seda evocando la reliquia cristiana del sudario, la agonía de Cristo, la Pasión y la Piedad"¹⁹.

"Sudarios" es una serie de 20 fotografías en blanco y negro impresas sobre seda en dimensiones de 2.28 x 1.34 ms. Las sedas descienden desde el techo para quedar suspendidas en el espacio. Este tipo de instalación varía de acuerdo al espacio de exhibición: la bóveda central de una iglesia, el corredor de algún convento o, en el menor de los casos, la sala de un museo. Las fotografías de "Sudarios" fueron tomadas a mujeres que presenciaron la violencia cometida contra sus seres amados; mujeres a quienes los perpetradores les obligaron a ver, como una forma de tortura, los actos de barbarie cometidos contra sus hijos, esposos, padres, hijas. La metodología utilizada para este trabajo fotográfico está relacionada con la llevada a cabo en "Río abajo": un trabajo de campo con la comunidad en el que las historias de vida se van descubriendo a partir de los relatos de víctimas que padecieron distintas formas de violencia. De hecho, algunas de las mujeres que donaron objetos o prendas para "Río abajo" terminaron participando en "Sudarios". Si bien la idea de "Sudarios" nació en la realización de "Río abajo", los procedimientos son diferentes: pasar de fotografiar objetos a retratar rostros. El contacto de Diettes con las mujeres y sus relatos ocurrió mientras realizaba el trabajo de campo; sin embargo, el trabajo fotográfico se realiza en estudio, una descontextualización necesaria de acuerdo a las decisiones formales que Diettes fue tomado: un fondo oscuro, rostros en primer plano e impresión en seda. El trabajo en estudio se realizó a partir de los testimonios de las mujeres. Una de las intenciones del retrato, en este caso, es capturar un momento de suspensión del relato marcado por la respiración: encontrar el momento más intenso de la memoria, cuando se cierran los ojos y la respiración se interrumpe:

Es un ejercicio contrario al que hacemos los fotógrafos en el que se espera que la gente abra los ojos. Entonces este ejercicio contrario implicaba un alto nivel de concentración de mi parte porque no es obturar hasta que se de: ella acaba de abrir los ojos para mirarme, está inhalando, cuando va a exhalar yo voy a obturar,

18 Una lógica semejante se encuentra en la obra "Video Verónica" (2000) del artista colombiano José Alejandro Restrepo. Recurriendo a la iconografía del velo de Verónica, Restrepo compila imágenes en video de madres colombianas que portan los retratos de sus hijos asesinados, secuestrados o desaparecidos, en un gesto semejante al de Verónica portando el velo en el que el rostro de Cristo quedó estampado en el viacrucis. Mediante el montaje, el tiempo bíblico se emparenta con el tiempo histórico, el sacrificio de Cristo con el "sacrificio" de jóvenes colombianos, el gesto de Verónica con el gesto de las madres colombianas. Véase: https://www.youtube.com/watch?v=Tg7_iWXeu84

19 Ver: <http://www.erikadiettes.com/sudarios/#>

porque es allí donde viene. Entonces tienes que estar allí como anticipándote y tienes que estar atento a la narración porque sabes que ya va a venir el momento en que ella te va a contar: “Y fue en ese momento cuando yo salí a la puerta de mi casa, que iba a comprar una Coca Cola al frente, cuando yo vi que se acercó la moto”. Y entonces ahí cuando ella dice “la moto”, la está viendo en su mente, está viendo la escena en cámara lenta: el hijo que viene, la moto que viene, ella que está saliendo. Ahí están presentes los tres en su mente. Entonces es como una cuestión de todos los sentidos, o sea, tienes que estar allí y, además, funcionando con la cámara, porque no puedes tener un margen de error muy grande, o sea, esto no se repite²⁰.

En todo el procedimiento fotográfico de “Sudarios” hay una conciencia sobre el tiempo y la memoria y una intención de ralentizar ese tiempo, de extenderlo tal como en el transcurso de los testimonios se extiende la inhalación, luego se suspende la respiración, como en el suspiro y, por último, se exhala. El retrato captura el momento intensificado de la inhalación-suspensión-exhalación que, normalmente, coincide con el momento en el que las mujeres cierran los ojos, el momento de mayor tensión emotiva en el que aparecen las imágenes culminantes de la tortura y el asesinato. Lo que el relato trae a la memoria es la aparición del fantasma junto con la turbación del cuerpo cuyo gesto exterioriza el dolor:

La memoria no es posible, en efecto, sin una imagen (*phantasma*), la cual es una afección, un *pathos* de la sensación o del pensamiento. En este sentido, la imagen mnémica está siempre cargada de una energía capaz de mover y turbar el cuerpo. (Agamben 2010, 15)



Agamben reflexiona sobre la turbación corporal y la súbita detención del tiempo al analizar un manual de danza en el que se recomienda *danzar por fantasmata*: “El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como “cabeza de Medusa”, como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica”²¹, algo que se manifiesta en el intervalo narrativo de la inhalación-suspensión-exhalación, en el caso de “Sudarios”. La cuestión de la danza, es decir, del movimiento corporal, no es ajena a las imágenes, no solo de la memoria sino también de la historia del arte, específicamente las imágenes dinámicas de la *Pathosformel* warburguiana en las que se condensan, en una sola parada o detención, la energía del movimiento y de la memoria. Se trata de fórmulas emotivas que organizan formas sensibles destinadas a producir una emoción y un significado en quien las observa. Precisamente Ileana Diéguez recurre a la noción de *Pathosformel* para dar cuenta de esta serie fotográfica:

20 Erika Diettes. 2016. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, mayo 5. Registro fonográfico.

21 Un fragmento del manual citado por Agamben, señala: “He de decirte que quien quiera aprender el oficio, tiene que danzar por fantasmata, y ten en cuenta que fantasmata es una presteza corporal, determinada por el sentido de la medida, que es una facultad del intelecto... deteniéndote en el momento en que te parezca haber visto la cabeza de Medusa, como dice el poeta; es decir, una vez iniciado el movimiento, tienes que quedarte como de piedra en ese instante e inmediatamente has de alzar el vuelo”. Y continúa Agamben: “La danza es, pues, para Domenichino, esencialmente una operación que se rige por la memoria, una articulación de los fantasmas en una serie temporal y espacialmente ordenada. El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como “cabeza de Medusa”, como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica. Pero esto significa que la esencia de la danza no es ya el movimiento, es el tiempo. (2010, 14 y 15)

Si pensamos en una *Pathosformel* es reconociendo el movimiento agonístico, las formas del pathos y el dolor que atraviesan y determinan estos Sudarios [...] Los Sudarios nos aproximan a las Venus [de Botticelli] en esa intensidad inquietante donde convergen Eros y Tánatos. Es imposible no quedar impactados por el erotismo doloroso de las imágenes de Diétez. Como transportados hacia otras regiones, los rostros de esas mujeres sugieren un extraño delirio, un delirio doloroso muy diferente del gozoso éxtasis que nos describe Santa Teresa de Jesús y que es apenas un motivo en la sensual Santa Teresa de Bernini. (Diétez 2013 14-15)



Imagen 3 (a/b/c/d). “Sudarios” (2011)

Sin embargo, es necesario percatarse de la ambivalencia sobre el “erotismo doloroso” en el que convergen, a juicio de Diétez, Eros y Tánatos en un “extraño delirio”. En otras palabras, al ver estos retratos parece que fuera imposible separar la belleza del dolor: “No se trata de bellos retratos, que sin embargo lo son. Es la *gracia* herida por el dolor” (Diétez 2016, 48). Percibir en “Sudarios” el éxtasis y el erotismo resulta recurrente en las interpretaciones académicas que se hacen de la serie:

El rostro (de la) doliente con los ojos cerrados eluden a un erotismo de santidad, que recuerda a Santa Teresa y a la reproducción de la pasión en sus trances críticos, y a una desnudez que parece trascender el ámbito físico para exponer el rostro y la particularidad del dolor de cada mujer fotografiada. (Duarte 2016, 120)

Debe agregarse que la relación entre la belleza y el dolor no solo se establece en el discurso académico sino también en la valoración que hace de la serie el periodismo cultural. Entre muchas notas de prensa y entrevistas, basta con recoger la siguiente declaración:

Poder recibir el testimonio de las personas pero a la vez transformarlo en belleza

para que las víctimas sientan que desde ese dolor se pueden construir cosas distintas para sus vidas y mostrar cosas distintas para el país²²

En conjunto es fácil encontrar valoraciones positivas sobre la obra. Por el contrario, no es frecuente encontrar críticas sobre “Sudarios”. Dentro de esta escasez destaca un ensayo de Alejandro Gamboa (2017) en el que se cuestiona, precisamente, la conjunción de la belleza y el dolor o algún tipo de dignidad sagrada, como el sacrificio y la devoción Presente en la obra. Es decir, una crítica que se percata de las fórmulas emotivas movilizadas en la serie, pero que señala procesos de identificación problemáticos entre estas fórmulas y las mujeres retratadas:

La mujer testigo, la madre doliente, es motivo frecuente en la iconografía de la Iglesia contrarreformada-colonial, especialmente en las representaciones de las advocaciones marianas muy populares en España y en la mayoría de las colonias, como la virgen de la Amargura, de la Piedad, de las Angustias, de la Soledad o “la Dolorosa”. Así, *Sudarios*, por sus referencias iconográficas y su dispositivo exhibitivo, se inscribe dentro de una prolongada tradición cristiana de representar doloridos rostros maternos. (Gamboa 2017, 10)²³

Es decir, las referencias iconográficas de “Sudarios” convergen en una misma tradición, tanto para quienes ven potencialidades en la obra así como para quienes la critican. Sin embargo, estas interpretaciones se concentran exclusivamente en algunas de las imágenes de la serie para hacer una lectura totalizante, dejando de lado la singularidad de cada retrato. Singularidad que puede agruparse en algunos conjuntos sin que se agoten en la relación erotismo/dolor, belleza/dolor, etc. Esta última relación, en las que se agrupan la belleza, la madre virgen, el éxtasis y el dolor, se hallan en 4 fotografías en las que el pathos de “la belleza herida por el dolor” se manifiesta: por un lado, la torsión del cuello y la boca entreabierta (imagen 3 a/b), propias del llamado “tenue gemido de angustia”²⁴, cuyas fórmulas emotivas se encuentran en el conjunto

- 22 “Erika Diettes y el arte de encontrar belleza en el dolor”. 2016. *El País*, junio 26: <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/erika-diettes-y-el-arte-de-encontrar-belleza-en-el-dolor.html> No sobra agregar, teniendo en cuenta el anterior titular, que algunos medios resaltan la belleza de la artista en relación con el tema que trabaja, basta con reparar en el siguiente título de una revista de variedades: “Erika Diettes, la belleza detrás de la violencia”. *Revista Caras*: https://static1.squarespace.com/static/54918f84e4b0b437af2bbcf0/t/564281cae4b042aca2b35771/1447199178772/2015_rev_caras.pdf
- 23 Estas son algunas críticas de Alejandro Gamboa con respecto a la movilización de fórmulas emotivas en “Sudarios”: “...estas fotografías son un calculado acto performativo que busca producir determinados efectos de identificación —y diferenciación— en el espectador, lo que vemos es una específica y planeada versión movilizada por los realizadores de esta exposición” (2016, 8). “A juzgar por las fotografías de Sudarios, las mujeres retratadas no son sujetos, son mujeres-alegoría condenadas a estar eternamente suspendidas en un instante de dolor: estar atadas a su pasado traumático —al dolor de haber sido testigos— es lo que las define, proyectando así una identidad peligrosamente sujetante. Una vez que las víctimas son representadas de manera fija y que se anula la complejidad de la guerra (como fenómeno con orígenes e implicaciones sociales, políticas, históricas, económicas, psicológicas, entre otros) es posible representar, marcar y naturalizar (estereotipar) la guerra, reduciéndola al “sufrimiento de las víctimas”. (Ibíd., 11)
- 24 Esta es la valoración que Gotthold Lessing hace del “Laocoonte y sus hijos” y de la que se vale Stephen F. Eisenman para proponer un “efecto Abu Ghraib”, es decir, la disposición inconsciente de negar el sufrimiento en la tortura, propia de gran parte de la historia del arte: “La historia del arte está inextricablemente ligada a la historia de la tortura [...] De la contemplación del grupo de Laocoonte, J. J. Winckelmann concluyó en 1755 que la esencia de la escultura griega era la expresión de una “noble sencillez y serena grandeza”. Aproximadamente una década después, Gotthold Lessing utilizó el Laocoonte para definir los ámbitos diferenciados de la poesía y la pintura, o de las artes temporales y espaciales. Él también rechazó la idea de que la escultura griega representase la tortura, viendo en ella solo un “tenue gemido de angustia””. (2014, 18)

escultórico del “Laocoonte y sus hijos” o “El éxtasis de Santa Teresa”; por el otro, la cabeza ligeramente girada hacia un lado y la dirección de la mirada hacia abajo (imagen 3 c/d), propias de la “madre doliente”, cuya fórmula emotiva se encuentra en “La Piedad”. Es este conjunto de imágenes el que concentra el mayor número de opiniones sobre la serie. Hay una disposición en organizar el sentido de toda la obra en estas fórmulas emotivas sublimadas por el arte helenístico y la iconografía cristiana. Sin embargo, hay otros retratos donde resulta difícil seguir la misma línea argumentativa y en los que, por el contrario, se quiebra con el *pathos* que equipara la belleza con el dolor y el erotismo. La primera regla del *pathos* que se quiebra en uno de los conjuntos de “Sudarios” es la de la madre virgen que, necesariamente, es una madre joven, regla que se extiende hacia las imágenes de los éxtasis gozosos o dolorosos. En este conjunto de retratos (imagen 4) desaparece no solo la juventud sino también la sublimación de los rostros, es decir, el dolor no está allí sublimado mediante el recurso de la belleza (la gracia herida) que movilizan las fórmulas emotivas de la historia del arte. Por el contrario, en este otro conjunto los rostros aparecen como lo que son (4 a/b), rostros marcados que no han sido salvados de la violencia mediante la idealización de lo que representan o de aquello de lo que son índice, o rostros, también, de una ambigüedad (4 c/d) cuyo dolor solo puede percibirse mediante la declaración de la propia serie: el título, el lugar de exhibición y el texto curatorial que indica el propósito de la obra.

Si, por un lado, este conjunto se libera de las fórmulas emotivas del “tenue gemido de angustia” y, por el otro, resultan de una extraña ambigüedad –pudieran estar riéndose (4 c)-, ¿por qué ver en la totalidad de la serie algo que sólo se percibe en alguno de los retratos? ¿Es posible que la impresión en seda de estos retratos mitigue la crudeza de esos rostros? ¿Acaso, inconscientemente, el espectador reconcilia en el espacio sagrado del templo el dolor con la dignidad del sacrificio? ¿Qué pasaría si los retratos se exhibieran en formatos tradicionales con un título diferente? Es decir, ¿cómo serían percibidos estos retratos liberados de sus connotaciones sacras? Posiblemente no podamos responder a estos interrogantes, pero plantearlos pone en evidencia lo problemático, en el orden de las representaciones, de equiparar conflictos humanos con predestinaciones divinas. Si los conflictos humanos tienen causas y responsables, la dimensión sacra los libera de los antagonismos. En el caso de “Sudarios” se presenta el dolor como un índice sin referencia y, por lo tanto, sin causa. No quiere decir esto que la misión del arte sea la justicia. Sin embargo, es claro que las imágenes del arte construyen sentido, aunque el sentido sea ambivalente, como se ha mostrado en este apartado. Anclar el dolor, como se hace en “Sudarios”, es una toma de posición política; no obstante, su desanclaje resulta indispensable. Con respecto a lo primero, las palabras de John Berger resultan esclarecedoras:

...compartir el dolor es una condición esencial para volver a encontrar la dignidad y la esperanza. Cuando el dolor es mucho, no se puede compartir. Pero sí se puede compartir el deseo de compartirlo. Y en esta forma de compartir inevitablemente inadecuada reside la resistencia. (2017, 147)



Imagen 4 (a/b/c/d). "Sudarios" (2011)

AURA
 REVISTA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

Lo interesante de esta afirmación es la conciencia de Berger sobre la inadecuación entre el dolor y su representación. Sin embargo, independientemente de la inadecuación constitutiva, se hace un llamado sobre la necesidad de seguir intentando modos de representación como una forma de resistencia. Esta sencilla afirmación deja de lado los supuestos sobre lo irrepresentable y lo innombrable del dolor y la barbarie²⁵. "Sudarios" comparte el dolor de estas mujeres más allá de la inadecuación entre las cosas y su representación. El dolor compartido en estos retratos visibiliza las comunidades del dolor y los dolores heredados, una cuestión indispensable para la activación y la movilización política de las víctimas del conflicto armado. Sin embargo, es indispensable también desanclar el dolor. Es decir, no construir identidades estancadas. Esto es lo que a juicio de Alejandro Gamboa resulta problemático:

A juzgar por las fotografías de Sudarios, las mujeres retratadas no son sujetos, son mujeres-alegoría condenadas a estar eternamente suspendidas en un instante de dolor: estar atadas a su pasado traumático —al dolor de haber sido testigos— es lo que las define, proyectando así una identidad peligrosamente sujetante. (2017, 11)

No obstante, este juicio se concentra exclusivamente en el aspecto formal incurriendo en el yerro de leer la totalidad de la serie a partir de fórmulas emotivas presentes en unos pocos retratos (imagen 3). El forma-

25 El famoso aforismo de Theodor Adorno podría emparentarse con la afirmación de Berger sobre la necesidad de compartir el dolor: "La necesidad de dejar su elocuencia al dolor es la condición de toda verdad. Y es que sufrimiento es objetividad que pesa sobre el sujeto; lo que éste experimenta como lo más subjetivo, su propia expresión, está mediado objetivamente". (Adorno 1986, 26)

lismo de Gamboa lo lleva a afirmar que las mujeres retratadas no son sujetos sino “víctimas del arte”²⁶, dando por sentado que las mujeres participantes quedaron ancladas de manera permanente en su dolor. Este supuesto se extiende necesariamente a otro: que las mujeres no son sujetos sino objetos que Diettes retrata. Es decir, se niega cualquier posibilidad de participación activa por parte de las mujeres retratadas. Sin embargo, para hacer una valoración de la obra debe tenerse en cuenta, además del aspecto formal, el trabajo de campo llevado a cabo por Diettes y la relación que se construye con las mujeres que testimonian sobre su dolor. Tener en cuenta, por ejemplo, que el mismo hecho de testimoniar sobre la propia experiencia permite articular el relato en un “nosotros”, que es lo que precisamente busca fracturar la perpetración de los asesinatos selectivos, la desaparición forzada y las masacres²⁷. Por otro lado, es necesario tener en cuenta que las mujeres no son modelos que asisten de manera pasiva a una sesión fotográfica. Por el contrario, asisten con una imagen de sí mismas que desean proyectar, es decir, una conciencia de la autorrepresentación y una intención sobre el modo en el que quieren ser vistas. El arreglo personal y el cuidado de sí mismas²⁸ indican algo sobre el modo en el que el proyecto fotográfico opera: si bien el resultado final comparte públicamente el dolor de las mujeres, es decir, ancla el dolor en las imágenes, el proceso de la obra desidentifica a las mujeres del lugar de la victimización y propicia el espacio para que las mujeres se imaginen desde otro rol: como mujeres dotadas de palabra y el derecho a ser vistas y escuchadas. En ese sentido, más allá del retrato final, de la obra finalmente expuesta, esta serie debe entenderse como un dispositivo de activación del habla, es decir, como un dispositivo que crea un lugar para que se despliegue el testimonio de las víctimas. Al igual que en “Río abajo”, no es indispensable que el testimonio se exteriorice como documento en la obra sino que se active el habla mediante el intercambio llevado a cabo entre las mujeres retratadas y la artista. Un espacio, en este caso propiciado por el arte, en el que se reconocen esas voces como legítimas, como dignas de ser escuchadas. Por tal razón la obra no se comprende con su culminación -el retrato expuesto-, sino integrando su proceso: el relato de las mujeres que testimonia sobre su dolor. Es este relato el que aquí se entiende como activación del habla y el dispositivo artístico como aquello que lo propicia. Por tal razón, la pregunta por la efectividad del arte en contextos conflictivos debería invertirse: en lugar del ¿qué hace el arte con las comunidades?, indagar por el qué hacen las comunidades con el arte. Acened Gil, quien participó en “Sudarios” y donó prendas y objetos de su hija desaparecida para “Río abajo” y “Relicarios”, le señaló a Diettes, luego de ver su retrato en una de las exposiciones: “¿Sa-

26 Así se titula el ensayo de Alejandro Gamboa, ganador del Premio Nacional de Crítica de Arte (2016), “Reconocimiento a la crítica y el ensayo. Arte en Colombia”, versión 12.

27 Las experiencias recogidas en el capítulo uno de los casos del “Salón del Nunca Más” y de “Río abajo” dan cuenta de esto. Es decir, que las formas de simbolización movilizadas por las imágenes activan a la ciudadanía y refuerzan los lazos comunitarios.

28 Las mujeres llegaron la sesión de fotos cuidadosamente peinadas, maquilladas y con adornos (aretes y collares). Una acción espontánea que demuestra que más allá del dolor hay una vida que se sigue viviendo de manera cotidiana. Con respecto a este inesperado acto del cuidado de sí mismas y de la proyección del modo en el que estas mujeres quieren ser vistas, Diettes señala: “Cuando se utiliza la palabra víctima la gente se imagina una escena catastrófica de *National Geographic* donde recién ha ocurrido el evento de violencia y la persona no ha salido de ahí. Pero no es así. Resulta que la gente sigue: hay que desayunar, almorzar y comer; hay que arreglar la casa, hay que irse al trabajo. Todo eso cargando ese vacío y esa incertidumbre. Pero tienes que seguir porque ante todo la vida sigue: hay que darle de comer a las vacas, hay que servirles la comida a las gallinas, hay que... o sea, hay una cantidad de cosas que siguen incluyendo la vida”. Erika Diettes. 2016. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, mayo 5. Registro fonográfico.

bes una cosa?: yo ya no me veo en ese dolor”. Es decir, ese retrato del pasado le hace caer en la cuenta de que su “yo” se ha logrado reconstituir de otro modo. El retrato actualiza su estado presente. En ese sentido, “Sudarios” no es una obra estable, no se agota en su aspecto formal; es necesario construir su sentido de manera contextual (las relaciones comunitarias, la activación del habla, la construcción de memoria). No obstante, no debe dejarse de lado que la inadecuación constitutiva entre el dolor y su representación plantea problemas. Las fórmulas emotivas establecidas por la historia del arte para dar cuenta del dolor devorarán, de alguna manera, la totalidad de la obra: ver padecimientos y éxtasis donde hay algo más que puro dolor (o pura belleza).

Hay algo que se va tejiendo poco a poco en el trabajo de Erika Diettes. El procedimiento para elaborar “Relicarios” (2011-2015) fue similar al llevado a cabo en “Río abajo”, un trabajo de campo duradero con personas que donaron cosas de sus familiares desaparecidos. La diferencia con “Río abajo” es que la donación no fue temporal sino permanente: fotografías, herramientas, cartas, peines, escapularios, muñecos de trapo, cosas, en general, que pertenecieron a víctimas del conflicto armado y que sus familiares guardaron y atesoraron con cuidado. Cosas que alcanzaron la dimensión de lo sagrado para aquellos que las custodiaron. Sagradas porque hay algo inseparable entre la cosa y su propietario ahora ausente. Aunque muchos de estos objetos sean propiamente mercancías, algo se ha trasmutado en ellos: han salido de la serie y la repetición para alcanzar su singularidad, han pasado de ser objetos a ser cosas. A partir de un enfoque Benjaminiano, Hito Steyerl reflexiona sobre el potencial de la cosa:

...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 la 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 sociales²⁹ (Steyerl 2014a, 58-59).

Bien sean objetos o cosas, estamos en el terreno de la asignación de valores. No es un azar que a las cosas depositarias de un aura Benjamin les haya asignado un valor cultural (de culto), mientras que a las cosas carentes de aura un valor exhibitivo, bastante cercano o semejante al valor de cambio de las mercancías. Este último valor permite construir equivalentes para poder intercambiar objetos de cualidades diferentes. En eso consiste la lógica equivalencial: permite intercambiar cualidades por cantidades. El valor cultural estaría más cercano al valor de uso. Si al valor cultural le corresponden el rito, la unicidad, la autenticidad y lo irrepetible, al valor de uso le corresponden el trabajo concreto, la cualidad y la significación. De manera opuesta, al valor exhibitivo le corresponden, la descontextualización, la masificación, la copia y la repro-

29 Esta tensión entre las cosas y los objetos está presente en Heidegger: “Modestas y de poca monta son, sin embargo, las cosas, incluso en el número, en contraste con el sinnúmero de los objetos indiferentes (que dan lo mismo) que hay en todas partes”. (2001, 175)

ducción; mientras que al valor de cambio, el trabajo abstracto, la cantidad y la fetichización de la mercancía. Hay algo que se enajena tanto en el valor de cambio como en el valor exhibitivo, aquello que, como en un fósil, se ha petrificado en la materia: “La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica”. (Benjamin 1989) La singularidad de la cosa está marcada por esa testificación. Y esa marca puede hallarse en un cepillo dental, una tasa o un vestido.



Imagen 5. “Relicarios” (2011-2015)

La exposición de “Relicarios” se inauguró el 9 de noviembre de 2016 en el Museo de Antioquia (imagen 5). Ese día muchos de los donantes asistieron, pues no sólo se hizo pública por primera vez la obra, los 165 cubos que contienen, como reliquias, las cosas de personas desaparecidas, sino que además la artista entregó a cada donante una fotografía de cada relicario: “Mi manera de hacer de la obra un círculo completo fue devolviéndoles la imagen del relicario”, señala Diettes³⁰. Es decir, el día de la inauguración se realizó un intercambio que completó el círculo de donaciones. Sin embargo, ocurrió algo que no se había anticipado, la continuación de intercambios después de la inauguración, pues durante los siguientes días y semanas la artista recibió de vuelta una gran cantidad de fotografías enviadas por los donantes. Pero la fotografía enviada no era solo la del relicario, sino que mostraba la inserción de la fotografía entregada por Diettes en

30 “Erika Diettes presenta su obra 'Relicarios' en el Museo de Antioquia”, *El Tiempo*, 16 de enero de 2017.

una práctica ritual del entorno doméstico: el altar. Es decir, el relicario como parte del altar en el que se le rinde culto al desaparecido. Más que lo que el arte hace con las personas, prácticas como estas enseñan lo que las personas hacen con el arte: lo integran a la vida. No mediante la elevación de la obra de arte como objeto de culto, sino mediante la nivelación de esta con los cultos practicados en la vida cotidiana: el altar doméstico (imagen 6).



Imagen 6. “Relicarios” (2011-2015)



Imagen 7. “Relicarios” (2011-2015)

En estos intercambios -recibir una cosa donada, devolver una fotografía del relicario y, de vuelta, recibir una fotografía del relicario en el altar-, se hace evidente el quiebre de cualquier lógica equivalencial, pues

la donación inicial, la que da comienzo a los intercambios, es inconmensurable. Es precisamente esta incommensurabilidad uno de los terrenos en los que se mueve el arte en contextos de traumas colectivos e individuales: una forma de intercambio en el que se rompen los equivalenciales, pues las imágenes y los objetos han alcanzado el estatuto de cosas sagradas: “Estos son mis tesoros”, “La fotografía del relicario la tenemos colgada en la pared de la casa, y yo paso para allá y lo miro y paso para acá y lo miro... es sagrado para nosotros”, son algunos de los mensajes que le llegaron a Diettes junto con las fotografías (imagen 7). *Las tres gracias*, un tema recurrente en el arte clásico y renacentista, se presentan en estas formas de intercambio: dar, recibir y devolver. En su clásico *Ensayo sobre el don*, Marcel Mauss se refiere a la “fuerza de las cosas” con respecto a la obligación de que los dones circulen, es decir, que se den y se devuelvan. Ahora bien, las cosas que se donan son de distintas cualidades:

Ante todo, al menos los kwakiutl y los tsimshian establecen entre los diversos tipos de propiedades la misma distinción que los romanos, los trobriandeses y los samoanos. Para ellos existen, por un lado, los objetos de consumo y de reparto vulgar [...] y, por el otro, están las cosas preciosas de la familia, los talismanes, los cobres blasonados, las mantas de pieles o de telas blasonadas. Esta última clase de objetos se trasmite con la misma solemnidad con las que se trasmite a las mujeres en el matrimonio [...] Son objetos de préstamo más que de venta, y de verdaderas cesiones [...] En el fondo, esas “propiedades” son *sacra* de las que la familia sólo se desprende con gran pena y, a veces, nunca (2007, 167-169).

Los “Relicarios” de Diettes se hallan en el lugar de los *sacra*, el lugar sagrado de la consagración y lo sacrificial, así que los familiares se han desprendido de las cosas de sus seres amados en forma de don, de dádiva. En ese sentido esta obra que metonímicamente nos lleva al cementerio (cada relicario es una lápida y cada cosa que contiene trae de vuelta a quien está ausente), extrae su potencia de formas de intercambio primigenias.

Las tres obras de Diettes reseñadas en este documento conforman una unidad a partir de unas persistencias: el trabajo con la comunidad, el relato de las víctimas y de los sobrevivientes como parte constitutiva de la obra, las referencias rituales y sacras mediante la metaforización del cementerio en “Río abajo” y “Relicarios” (la lápida y el féretro), así como el vínculo de “Sudarios” con la iconografía cristiana. Todas estas relaciones confluyen en los temas de la memoria, el dolor y el duelo, cuestiones que no pueden interpretarse de manera unívoca sino más bien ambivalente. Si bien es cierto que estas obras simbolizan las pérdidas de vidas humanas y que a partir de esa simbolización se manifiesta públicamente el dolor, esta manifestación no puede equiparse con la tramitación del dolor en la elaboración del duelo. Lo que tal vez pueda afirmarse es que obras como las de Diettes, y otras semejantes, señalan la imposibilidad de realizar ese duelo, y al hacerlo cubren ese vacío mediante la simbolización del ritual que, en todo caso, sigue truncándose. No obstante, estos trabajos construyen un marco que permite reconocer la pérdida de vidas humanas, la desaparición, el asesinato, las masacres. Este reconocimiento resulta de gran valor para los familia-

res y los sobrevivientes, pues existe algo a partir de lo cual se afirma que los hechos de barbarie efectivamente ocurrieron, una cuestión fundamental en un contexto donde estos hechos se niegan de manera sistemática. La existencia de estos hechos no solo se manifiesta mediante la formalización de las obras (los retratos, las prendas, los contenedores), sino también mediante lo que el proceso de la obra activa: el habla que testimonia sobre la violencia y construye memoria sobre tales eventos. Aunque esta memoria no se exteriorice material ni formalmente en la obra finalizada, su valor se halla en el carácter procesual de los intercambios, en la donación que los dolientes hacen de cosas, de tiempo y de palabra. En otras palabras, en la lógica de dar, recibir y devolver que está presente en el conjunto de la obra.



Bibliografía

Adorno, Theodor. 1986. *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus.

- Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Barcelona: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio. 2010. *Ninfas*. Barcelona: Pre-Textos.
- Alexiévich, Svetlana. 2015. *Voces de Chernóbil*. Barcelona: Penguin Random House.
- Arcos Palma, Ricardo. 2010. "Fotografía y memoria: vistazo crítico a la obra de Erika Diettes". *Esfera Pública*, enero 15: <http://esferapublica.org/nfblog/fotografia-y-memoria-vistazo-critico-a-la-obra-de-erika-diettes/>
- Berger, John. 2017. *El tamaño de una bolsa*. Madrid: Alfaguara.
- Burucúa, José Emilio, y Nicolás Kwiatkowski. 2015 "Cómo sucedieron estas cosas". *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Butler, Judith. 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Madrid: Paidós.
- Diéguez, Ileana. 2013. *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénica.
- Diéguez, Ileana. 2015. "Erika Diettes: imágenes en duelo". En *Memento Mori. Testamento de vida*. pp.43-52.
- Diettes, Erika. 2016. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, mayo 5. Registro fonográfico.
- Diettes, Erika. 2015a. "Conversación entre Erika Diettes y Anne Wilkes Tucker". En *Memento Mori. Testamento de vida*. Pp. 161-176.
- Diettes, Erika. 2015b. Entrevista realizada por Cardona González. Febrero 12. Bogotá, Colombia.
- Diettes, Erika. 2014. "Por los desaparecidos y sus familiares". *El Catolicismo*, junio 25: <http://elcatolicismo.com.co/es/noticias/490-exposicion-rio-abajo-----.html>
- Diettes, Erika. 2012. Entrevista realiza por Iván Ordoñez. Enero 24. Bogotá, Colombia.
- Diettes, Erika. 2008. Entrevista realizada por Juan Calle. Noviembre 7. Bogotá, Colombia.
- Duarte, Ángela María. 2016. "Los silencios del dolor: sobre el tacto en Sudarios de Erika Diettes. En M. del R. Acosta. (coord.ª), *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia* (pp. 117-137). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Eisenman, Stephen F. 2014. *El efecto Abu Ghraib*. Barcelona: Sans Soleil.
- "Erika Diettes y el arte de encontrar belleza en el dolor". 2016. *El País*, junio 26: <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/erika-diettes-y-el-arte-de-encontrar-belleza-en-el-dolor.html>
- "Erika Diettes, la belleza detrás de la violencia". Revista *Caras*: <https://static1.squarespace.com/static/>

54918f84e4b0b437af2bbcf0/t/564281cae4b042aca2b35771/1447199178772/2015_rev_caras.pdf

Erikson, Kai. 2011. "Trauma y comunidad". En *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, ed. Francisco Ortega, 63-84. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Gaitán Tobar, Andrés. 2010. "Erika Diettes. Pulcritud y sordidez". *Zona tórrida y crítica*, febrero 20: <http://zonatorridaycritica.blogspot.mx/2010/02/erika-diettes-pulcritud-y-sordidez.html>

Gamboa, Alejandro. 2017. "Víctimas del arte". *Reconocimiento a la crítica y el ensayo. Arte en Colombia*. Versión 12. Bogotá: Universidad de Los Andes. Pp. 5-12.

Grupo de Memoria Histórica. 2008. *Trujillo. Una tragedia que no cesa. Primer informe de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*. Bogotá: Editorial Planeta.

"La magnitud de los crímenes develados por Justicia y Paz". 2015. *Verdad Abierta*, diciembre 7: <http://www.verdadabierta.com/justicia-y-paz/10-anos-de-justicia-y-paz/6110-la-magnitud-de-los-crimenes-develados-por-justicia-y-paz>

Olaya Gualteros, Vladimir; Lasnaia Simbaqueba, Mariana. 2012. "Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político". *Revista Colombiana de Educación* (62):117-138.

Ortega Martínez, Francisco. 2011. "El trauma social como campo de estudios". *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, ed. Francisco Ortega, 17-61. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rancière, Jacques. 1997. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Rubiano, Elkin. 2016. "Memoria, arte y duelo: el caso del Salón del Nunca Más de Granada (Antioquia, Colombia)". *Revista Historelo*, 9 (18): 314-342.

Steyerl, Hito. 2014. "Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación". *Los condenados de la Pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra. Pp. 143-166.

Steyerl, Hito. 2014a. "Una cosa como tú y yo". *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 49-62.