

Doris Salcedo:

los parámetros del compromiso político en Colombia

Diana Torres Silva

North Carolina State University

No es un secreto que, pese a los recientes esfuerzos del gobierno por pacificar el país, Colombia enfrenta, desde hace más de medio siglo, una guerra civil no declarada y eminentemente rural, que ha dejado miles de víctimas a lo largo de los años. De acuerdo con muchos investigadores, en la base de dicho conflicto se encuentra la concentración de la propiedad de la tierra laborable en un porcentaje mínimo de la población (0.4% posee el 46.5% de la tierra) (cito por Molano 223), y la brecha que hace de Colombia, después de Honduras, el segundo país latinoamericano con una mayor desigualdad socio-económica (Marcelo). Diferentes fuerzas se han visto involucradas en el combate: partidarios de los grupos políticos tradicionales, milicias guerrilleras, mafia narcotraficante, ejércitos paramilitares, ejército regular y delincuencia común. Los episodios de violencia han sido feroces e innumerables. Los sucesivos gobiernos, en un intento por mantener el statu quo, han aplicado, desde 1945, fuertes medidas contrainsurgentes. Algunas de dichas medidas han tenido visos de legalidad y otras, tonalidades más oscuras. Entre las primeras se cuentan el llamado Frente Nacional, un acuerdo que alternó en el poder a los dos partidos políticos tradicionales durante 16 años (1958-1974) y el Estatuto de Seguridad Nacional, un régimen legal de excepción,

en vigor entre 1978 y 1982, que otorgó a las Fuerzas Militares el derecho anticonstitucional de perseguir y juzgar civiles y, bajo cuya vigencia, el escritor García Márquez hubo de abandonar el país y exiliarse en México por aparentes amenazas contra su vida (Álvarez). Entre las subrepticias cabe mencionar: la desaparición forzada e impune de más de 60.000 personas, en los últimos 45 años, en manos del Estado y sus agentes, según datos del Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH, (2016). La muerte impune de guerrilleros desmovilizados e integrados a la vida civil, como Guadalupe Salcedo¹ asesinado en 1957 por la policía (Molano), y de Carlos Pizarro León-Gómez en 1990, entre otros. El lento y sistemático genocidio, entre 1985 y 1994, de más de 3000 miembros de un partido político entero, la Unión Patriótica, formado fundamentalmente por exguerrilleros de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC, y por el cual el presidente, Juan Manuel Santos, reconoció recientemente la responsabilidad del Estado (“Colombia: Santos reconoce la responsabilidad del Estado en el "exterminio" de la Unión Patriótica”). La práctica, por parte de miembros del ejército—algunos condenados actualmente a largas penas de prisión—de asesinar recurrentemente a jóvenes de estrato bajo, haciéndolos pasar por guerrilleros, para obtener recompensas oficiales y cuyas víctimas se calculan en más de 5000 (Medellín y Laverde).

El Estado ha tolerado, paralelamente, la proliferación de grupos de paramilitares que, de acuerdo con la organización no gubernamental *Insight Crime*, son el agente que más masacres ha cometido en el país: de un total aproximado de 1700 ocurridas entre 1982 y 2013, los paramilitares son responsables de unas 1200 y, con ellas, de la muerte de muchos civiles y el aniquilamiento o la casi desaparición de grupos políticos de izquierda, como la ya mencionada Unión Patriótica, el Movimiento Obrero Independiente Revolucionario, MOIR, y el Partido Comunista Colombiano, PCC. De Colombia se dice, no sin razón, es el país latinoamericano con el más alto grado de violencia estatal ejercido en una democracia (Asandí 75).

Para la época en que Doris Salcedo, la prestigiosa artista política colombiana, trabajaba en las primeras obras que le merecerían reconocimiento internacional (entre 1992 y 2002 aproximadamente) y en las cuales se centra este trabajo, Colombia intentaba reponerse de la llamada “Década del miedo”. El país de los ochentas tenía como protagonistas dos grandes fuerzas desestabilizadoras: la guerrilla, principalmente

¹ Guadalupe Salcedo (1924-1957), guerrillero colombiano asesinado por la policía en circunstancias oscuras. Sin conexiones familiares conocidas con la artista de quien se ocupa este trabajo.

el Movimiento 19 de Abril, M-19, que desplazó el conflicto de los campos a la ciudad de Bogotá, y el narcotráfico, que hizo de Pablo Escobar uno de los hombres más poderosos y del país. De entre los innumerables hechos violentos de la época quizás el de mayor impacto, por sus múltiples repercusiones, fue la toma del Palacio de Justicia en 1985 por el M-19 en la que murieron alrededor de 150 personas, entre ellas once magistrados. Para principios de la década siguiente, cuatro candidatos a la presidencia, tres de ellos de izquierdas y uno liberal, habrían sido asesinados impunemente. En 1993, Pablo Escobar sería abatido en Medellín y al vacío de poder que dejaría su muerte, le seguirían una lucha sangrienta por el control del negocio de las drogas, con la mafia y la guerrilla como protagonistas, y la expansión del paramilitarismo.

Financiado principalmente por el narcotráfico, pero también por hacendados y compañías multinacionales, el fenómeno del paramilitarismo consistió en una lucha armada contra la guerrilla—las Fuerzas Revolucionarias de Colombia, FARC, y el Ejército de Liberación Nacional, ELN—por, en principio, un incierto número de mercenarios que combatían a un enemigo común, animados por diferentes razones: en el caso de los narcotraficantes, para evitar que se hiciera con el territorio y el rico negocio de las drogas; en el de los hacendados, que se apropiara de sus tierras; en el de las multinacionales—razón que compartían con los terratenientes—para evitar la extorsión y el secuestro. A todos ellos se sumaron los militares, en su afán por defender al establecimiento (CNMH, *¡Basta ya!* 96). Alimentados por diversas fuentes de financiación y estimulados por sus ambiciones de poder y exterminio, los paramilitares llegaron a constituir una fuerza terrorífica integrada en una única organización, las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC: “Para 1999 esas fuerzas eran un verdadero ejército irregular, con un carácter particularmente ofensivo; controlaban territorios nuevos o afianzaban su dominio en los lugares en donde ya se encontraban. La guerra adquirió un nuevo rostro: la ocupación del territorio a sangre y fuego” (CNMH, *¡Basta ya!* 160).

A consecuencia de la arremetida paramilitar, la guerrilla, asediada, responderá a la guerra sucia con prácticas de terror en las que no establecerán diferencias entre combatientes y población civil. Es tristemente célebre la masacre de Bojayá, de 2002, en la que las FARC atacaron con cilindros de gas propano a un pequeño poblado marginal y dejaron un saldo de 200 muertos, 120 de los cuales no eran combatientes (CNMH, *Bojayá* 15-16).

Es a este trastornado contexto que, de acuerdo con sus declaraciones, responde la primera obra escultórica de Doris Salcedo² y su manifiesta intención política³. ¿Qué tipo de artista político producen estas circunstancias? ¿Qué tipo de compromiso político le es dado elaborar y expresar en su obra? Es la tesis de este trabajo que, sobre la base de unas circunstancias socio-históricas inestables y aterradoras, en los comienzos de su carrera, Salcedo expresa un paradójico compromiso político: fuerte en sus declaraciones y debilitado por la interpretación de su propia obra. Rastrearé la postura política de Salcedo a través de sus declaraciones políticas, sus influencias teóricas y su obra. Analizaré con detenimiento sus esculturas y, desplegaré, bajo los parámetros de su autora, sus implicaciones políticas y sus limitaciones. Contrastaré la interpretación que hace Salcedo de su propia obra con la que deriva de una alternativa crítica y mostraré cómo, bajo esta última, la obra expresa una postura de mayor radicalidad política que la que la artista misma le confiere.

Declaraciones políticas

Doris Salcedo se presenta a sí misma como una artista políticamente comprometida. Su concepción de lo político parece estar ligada a procesos de desideologización, como se infiere de sus declaraciones de 2010, cuando Salcedo enfatiza que lo político en el arte radica en hacer visible para el espectador contenidos subrepticios que podrían, potencialmente, transformar sus condiciones de vida⁴. La consonancia de estas ideas con las consideraciones de Brecht,⁵ no parece gratuita y podría revelar un aspecto poco analizado de la obra de la escultora que parece haber definido su itinerario artístico-político. Retrocediendo hasta el 2000, Salcedo hará explícito que, antes de dedicarse a la escultura, estuvo interesada en el teatro colombiano de los setentas e, incluso, que llegó a trabajar, por un tiempo, en el diseño de escenarios⁶.

² “The civil war in Colombia defines a reality that imposes itself on my work at every level of its production” (Princenthal et al. 134).

³ “...el arte es político porque está *siempre en contra de un statu quo* y está siempre tratando de romper barreras y explorar temas inexplorados” (“DS habla sobre su obra”. El énfasis es mío).

⁴ “...el arte siempre está ligado con la política, esté o no esté explícito en la obra, porque lo que hace el arte es abrir espacios y ampliarlos, para que la gente pueda ver, decir, existir, hacer, ser vista y vivir una vida plena” (“DS y el contenido de la forma”).

⁵ “Nuestros espectadores no solamente tienen que escuchar de qué modo se libera al Prometeo encadenado, sino que también deben ejercitarse en el placer de liberarlo” (Brecht 7).

⁶ “I had an extremely thorough training in painting—which I think comes through clearly when you see the surfaces of my works—but I was also interested in theatre. I worked for a short time designing stage sets. It was in the Colombian theater of that time, with its political overtones, that my interests in arts and politics came together. However, this engagement with theatre was just a brief interlude” (Princenthal et al. 8).

En la Colombia de los setentas, decir teatro era, simultáneamente, decir política. Bajo el influjo de las ideas de Brecht, el *Nuevo teatro* se empeñaba en estrategias creativas destinadas a desideologizar a la audiencia de la aséptica versión oficial sobre “La Violencia” y a incitar al cambio social.⁷

No es de extrañar, entonces, que, al menos en principio, el interés de Salcedo en vincular arte y política confluyese con las intenciones del *Nuevo Teatro*. Una muy joven Salcedo enfatizaría, en 1990, en la función crítica del arte: “El arte emite un juicio de valor, por lo tanto ejerce una posición crítica [...]. Un arte capaz de sugerir caminos a alternativos es lo que un momento de crisis requiere” (Ponce de León, “Doris Salcedo”).

En 1993 y después de haber sido docente de la Universidad Nacional de Colombia (1988-1991)—de reconocida tendencia izquierdista—, Salcedo se revelaría claramente en la izquierda del espectro político cuando, en entrevista con el antropólogo social Santiago Villaveces-Izquierdo, acusara al arte colombiano de indiferencia ante la violencia política que asolaba el país y de complicidad con el establecimiento:

Here the bourgeoisie only sees local works. There is no person in the country that can buy a Beuys, not even a Kiefer; then that allows for the bourgeoisie to be especially pleasing with the artists, and at the same time the artists with the bourgeoisie. That is what defines behavior. I think that was what defined the relation that allowed Colombian art to be so absent from such serious events. [...] I don't think that there are many chances for the images that are being produced to be at least a bit radical. There is a bad match between the artists and the bourgeoisie.⁸ (246).

Salcedo se manifestaría, asimismo, fuertemente crítica con el Estado colombiano al que acusaría de incompetente⁹ e incluso de denegar la colectivización del fenómeno violento¹⁰ en una aparente apatía que contrastaba, según Salcedo, con la

⁷ “... había que estudiar dialéctica, marxismo, materialismo dialéctico. Y ahí se formó el otro enredo. 'O política o el teatro' (...) Se trataba de la representación de la realidad como un hecho 'historizado', no como un hecho histórico. O sea que los acontecimientos representados en la escena, aunque fueran hechos históricos deberían aparecer relacionados con la realidad presente para que su significación tuviera el carácter de signo transformador de la realidad y no sólo como reflejo de la realidad” (García).

⁸ Santiago Villaveces-Izquierdo, “Art and Mediation: Reflections on Violence and representation”, Ed. Marcus, George E. *Cultural Producers in Perilous States: Editing Events, Documenting Change* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).

⁹ “It is the abandonment and the indifference that make the experience of pain in Colombia more traumatic: Absolute abandonment, total impunity. It is like feeling that one's father has betrayed us, that the state has betrayed us” (Idem, 244).

¹⁰ “There are hundreds of thousands of people that arrive daily-displaced, mutilated, tortured, traumatized, orphans. It is amazing. Nobody is interested. Now, the bomb of the

enérgica tentativa desplegada, por el Estado, para conservar el statu quo a fuerza de restringir las libertades individuales, mediante tácticas legales¹¹ y oscuras¹², como la tortura y la ejecución¹³. De acuerdo con Salcedo, la narrativa oficial permeaba de tal manera la estructura social que, la violencia, en tanto no afectase directamente a los individuos ni a sus familias, parecía no incumbirle a nadie¹⁴. El miedo, sin embargo, se encontraría, según la artista, latente y constantemente presente entre los colombianos¹⁵.

En este contexto, el proyecto artístico de Salcedo surge como una forma de resistencia política. En un intento por dar presencia, en lo público, al dolor confinado a la intimidad de los afectados por la violencia, Salcedo pretendía subvertir la estrategia estatal de denegación e individualización del fenómeno¹⁶, lo que crearía, desde su punto de vista, un sentido de comunidad, en términos afectivos.¹⁷ Una publicación del Museo de Arte Moderno de Bogotá insistiría en este punto: Salcedo habría afirmado que la función social del artista consistía en mejorar la “conciencia de sí” de la comunidad al otorgar presencia a elementos socio-políticos ocultos que, a través de la experiencia con su obra, pasarían a ser colectivos (Gil Marín 156).

La postura política de la Salcedo de entonces, claramente crítica con el Estado colombiano y las élites sociales y culturales del país, no se reflejaría en las intenciones que la artista concedería a su obra, las cuales, en contraste, parecerían más bien tímidas. Si bien su propuesta artística desafiaría la pretendida indiferencia oficial y la individualización del hecho violento, ya que intentaría suscitar en el espectador—que

Centro 93 touched the space where the elites walk, and then again it has become something too close. For that reason it is more convenient to isolate it, to defer it” (Idem, 245).

¹¹ “The grotesque laws we have such as the Statutory Law for the States of Exception that has already been approved; these are issues that are defining our lives” (Idem, 248).

¹² “What happens is that when one is in Colombia, concerned with topics of violence and human rights one is often pushed to say: Maybe I am crazy. Because one is constantly hearing that in Colombia there is no torture” (Idem, 249).

¹³ “You know that you can't talk in a certain way to certain type of people, you have to learn how to behave...if you happen to protest against something, then you get killed” (Villaveces-Izquierdo 248).

¹⁴ “This means that although there is great attention on violence ending with death-we see it every day-this other type of violence doesn't receive any attention, nobody cares about it. If they are not touched by it then it doesn't exist” (Idem, 245).

¹⁵ “You become aware you're not using the space, you have no freedom of movement, going out on the street becomes a real threat. Violence is defining the lives of all of us at every level, from what we eat and read to what we do” (Idem, 248).

¹⁶ “I think that the space of an installation is configured by a struggle, a resistance toward this society where there is no space for this suffering to be manifested and recognized” (Idem, 242).

¹⁷ “My purpose is to stimulate the spectator/witness's memory of pain so they too can have the experience of other people's suffering. At this moment that memory becomes something collective” (Idem, 238).

asume indiferente—empatía con la víctima y reconexión con su comunidad y la realidad dolorosa que les determina, no tendría un potencial político transformador. Restringida, la obra, al ámbito de lo afectivo, no resulta claro cómo, desde la sensibilización, motivaría a una reflexión crítica capaz de considerar las razones que subyacen a la violencia ni cómo, por ende, a la necesidad de modificarlas. Por el contrario, la obra parecería más bien circunscribirse a la convocación de un duelo colectivo, quizás necesario, pero intrascendente no dirigido al cambio. En los comienzos de su carrera, Salcedo expresaría un paradójico compromiso político: fuerte en sus declaraciones, si bien, debilitado por la interpretación de su propia obra.

Influencias teóricas

Salcedo interpreta su arte dentro un marco teórico fundamentalmente post-estructuralista de tradición heideggeriana:

I find it difficult to talk about images in general but even harder to talk about my work (...); in order to talk about my work I need to approach it in an oblique way and for this reason I would borrow the words of thinkers and poets in order to open up a space in which I could bring here today the presence of my lifetime work. Derrida, Deleuze, Bourdieu, Nancy, Celan to name just a few, will be present in every word I will read today. My entire talk should have quotations marks. (Art Talk, Doris Salcedo)

En este contexto, es quizás Derrida y, en particular, su reelaboración del concepto freudiano de “duelo”, el pensador que parece ejercer una mayor influencia sobre Salcedo y sobre quien enfocaré brevemente el análisis.

A fin de comprender el planteamiento de Derrida sobre el duelo y, consecuentemente, la apropiación que de sus ideas hace Salcedo, efectuaré un rodeo inicial a través del ensayo freudiano *Duelo y Melancolía* (1915).

Como es sabido, y sin entrar en profundidades ajenas al interés de este trabajo, Freud diferencia conceptualmente “duelo normal” de duelo patológico o “melancolía”. Al duelo normal lo caracteriza como el lento despojamiento de los lazos libidinales del sobreviviente con la persona fallecida hasta el punto de alcanzar, bajo el principio de realidad, la aceptación de su no existencia. Al respecto dirá Freud: “¿en qué consiste el trabajo que el duelo opera? Creo que no es exagerado en absoluto imaginarlo del siguiente modo: el examen de realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto. A ello se opone una comprensible renuencia” (Freud 3).

En contraste, en el proceso patológico, el fallecido es sustituido con el propio yo mediante un proceso de interiorización y suplantación de su existencia por el mismo yo. El proceso genera una melancolía mórbida: el yo no puede desprenderse del desaparecido hecho sí mismo, ni aceptar tampoco la realidad de su ausencia: “De esa manera, la pérdida del objeto hubo de mudarse en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada, en una bipartición entre el yo crítico y el yo alterado por identificación” (3).

Para Derrida, este último tipo de duelo, el que Freud define como patológico, constituye el fundamento del que procede toda alteridad. El *otro*, interiorizado, está ausente y simultáneamente presente en el yo. Su fundamento como *otro*, su diferencia, es posible sólo desde su ausencia, desde su remanente en el yo o, lo que es lo mismo, en terminología derrideana, desde su “huella”: “la huella en el sentido más universal, es una posibilidad que debe no solamente habitar la pura actualidad del ahora, sino constituirla mediante el movimiento mismo de la diferencia (*différance*) que aquella introduce ahí” (121).

A la vez que supone el reconocimiento de la infinita diferencia del *otro* y de su infinita ausencia, el duelo pertinaz supone, para Derrida, el reconocimiento de la propia e infinita diferencia. La muerte, de acuerdo con el francés, sólo intensifica su mutuo acontecer: “The one who looks at us in us—and for whom we are—is no longer; he is completely other, infinitely other, as he has always been, and death has more than ever entrusted him, given him, distanced him in this infinite alterity” (Derrida, *Mourning* 161).

Salcedo manifestará, a su vez, que su trabajo es eminentemente un trabajo de duelo, un intento aporético por retener en la memoria lo que ha desaparecido y que está en constante proceso de desaparecer (Princenthal et al. 140). Añadirá, en referencia explícita a Derrida, que su producción artística surge del remanente, de la “huella”, que dejan las víctimas fallecidas violentamente en aquellos que les sobreviven: “My work deals with the fact that the beloved—the object of violence—always leaves his trace imprinted on us. Simultaneously, the art works to continue the life of the bereaved, a life disfigured by the other’s death. Derrida says ‘Everything that we inscribe in the living present of our relation to others already carries, always, the signature of the memories beyond the grave’” (140).

En Derrida, el acontecer del indecible *otro* ocurrirá tan solo en el silencio; cuando la interioridad hablante enmudezca. La muerte, en su condición de silencio definitivo del *otro*, intensifica la necesidad de callar y es allí, en el silencio recogido de la

interioridad perturbada por el silencio definitivo de la muerte del otro, donde el *otro* que ha fallecido tiene su aparecer:

Antes de la muerte sin nombre y sin frase, antes de esa muerte ante la cual nada tenemos que decir y es imperativo el silencio, antes de esa muerte que él (Barthes) llamaba “mi muerte total, indialéctica”, antes de la última, los otros movimientos de interiorización eran a la vez más y menos poderosos, poderosos *de otro modo*, más o menos seguros de sí mismos, *de otro modo*. Más: no se encontraban aún perturbados o interrumpidos por el silencio de muerte del otro que viene a extraer de sus límites a una interioridad hablante. (Derrida, “Barthes”)

En este sentido el duelo derrideano es *topológico*, constituye un espacio trascendente en donde el yo y el *otro* tienen su aparecer:

Louis Marin is looking at me, and it is for this, for him, that I am here this evening. He is my law, the law, and I appear before him (...) It would indicate an absolute excess and dissymmetry in the space of what relates us to ourselves and constitutes the “being-in-us”, the “being-us”, in something completely other than a mere subjective interiority: in a place open to infinite transcendence. (Derrida, *Mourning* 160-161)

De manera análoga, para Salcedo, el encuentro, la comunión con el *otro*, se produce en la experiencia silenciosa del espectador. Si bien Salcedo no lo explicita, es relevante señalar, extendiendo su análisis, que este encuentro tendría lugar en tres dimensiones: en una primera, el trazo silencioso del desaparecido, y su superviviente en duelo se encuentran en la obra; en una segunda—aquella a la que Salcedo alude—el espectador, expuesto a la obra, se encuentra con las dos víctimas, el desaparecido y aquel que retiene en la desfiguración de su propia vida el acto violento de su desaparición. En una tercera y a consecuencia que el *otro* se encuentra en el origen de sí mismo, el espectador, encontrándose con las víctimas, se encuentra consigo mismo, también victimizado. En el silencio de la obra y en el de la contemplación, la distancia espectador-víctima/superviviente-víctima/asesinado-víctima se diluiría y el encuentro, la comunión/comunidad, tendría lugar: “The silent contemplation of each viewer permits the life seen in the world to reappear. Change takes place, as if the experience of the victim were reaching out, beyond, as if making a bridge over the space between one person and another” (127).

Conceptualizándolo como un lugar de coincidencia, la artista califica su trabajo, al modo derrideano, como *topológico*: “I have remained immersed in mourning, and my work has been the work of mourning, and a topology mourning” (Salcedo, *Mourning*). Esta reelaboración de la metafísica de la alteridad compartiría algunas de las críticas dirigidas a Derrida y al post-estructuralismo, en particular aquellas relativas a su

ineficacia política que, dado su particular interés para este trabajo, presentaré brevemente a continuación.

Algunas críticas al post-estructuralismo a propósito del trabajo de Salcedo

Siguiendo el planteamiento de Eagleton (88-93), fuerte crítico del movimiento, el post-estructuralismo nace a resultas de la decepción generada por la incapacidad del movimiento de mayo del 68 para generar cambios políticos de fondo. Reformulando el giro lingüístico de principios del XX y como respuesta a un mundo que, desde la perspectiva del post-estructuralismo, vive sometido a un poder ubicuo y represivo, los pensadores del 68 responden rechazando toda interpretación estructural y todo sistema holístico. El lenguaje, ubicuo en su condición de fundamento de todo lo humano, se hará sospechoso y deberá ser cuidadosamente deconstruido en un intento por desprenderse de su carga ideológica represiva y logocéntrica “[Derrida] considera la deconstrucción, en última instancia como una práctica política, como un esfuerzo por dismantelar la lógica mediante la cual se mantiene en un sistema particular de pensamiento, detrás del cual se encuentra todo un sistema de estructuras políticas y de instituciones sociales” (92).

Es así que Derrida y, con él, otros autores postmodernos, dirigirán sus esfuerzos—en lo que consideran un movimiento subversivo—a desvelar en el lenguaje sus contradicciones y a hacer emerger, de entre los textos, las categorías del discurso de poder que les subyacen, “Incapaz para romper las estructuras del poder estatal, el post-estructuralismo vio que sí era posible subvertir la estructura del lenguaje (además, no era posible salir descalabrado por intentarlo)” (88). Este complejo y dispendioso ejercicio intelectual, lejos de transgresor, entraña, desde el punto de vista de Eagleton, una renuncia a la posibilidad del cambio social. El intelectual, escéptico y adolorido con lo que quizás percibe como una oportunidad desperdiciada, como una derrota política, abandona su interés en su contexto social, económico y político y se dedica a trabajar sobre la única parcela de realidad sobre la que cree poder ejercer algún control: sobre el discurso. “Si objetos y sucesos del mundo real se experimentan como aberrantes y sin vida, si la historia parece haber perdido el rumbo y haberse precipitado en el caos, siempre resulta posible poner todo esto “entre paréntesis”, “suspender el referente” y tomar a las palabras como objeto” (88).

Al sospechar del hombre, de los sistemas políticos y sociales como de constructos lingüísticos que se harían pasar por naturales siendo, no otra cosa que, fenómenos culturales, el pensamiento post-estructuralista se encontró con la dificultad

de no poder confiar en su propio razonamiento, ni en el lenguaje y, en consecuencia, se obligó a “suspender” la realidad. Bajo estos parámetros, se hace difícil defender una postura de compromiso político, como bien lo afirma Nancy Fraser, en referencia al análisis de Nancy y Lacoue-Labarthe, discípulos de Derrida, sobre las posibilidades políticas de la deconstrucción:

Tal parece que estuvieran realizando un acto de equilibrismo que, en todo caso, no podrá mantenerse por mucho tiempo. Más bien parece que solo podrían tomar dos caminos. O bien tratar de excluir rigurosamente a la política y en especial a las consideraciones empíricas y normativas, en cuyo caso su enfoque perdería relevancia política, o bien tendrían que cruzar la línea y entrar directamente en la reflexión política, en cuyo caso su trabajo tendría que volverse más empírico y normativo, y, con ello, abierto a la controversia. En cualquier caso, parece que el camino que se cierra es precisamente aquel que ellos hubieran querido mantener abierto: el medio camino de una investigación filosófica de lo político que aspira a producir conclusiones profundas y relevantes acerca de lo político, sin ensuciarse las manos en la lucha política. (1229)

Esta perspectiva teórica que, de acuerdo con Fraser, más que política, podría calificarse de metapolítica (1983, 1227) o, con Eagleton, de “ahistórica y políticamente evasiva” (92), se encuentra en la base del trabajo artístico de Salcedo y, sobre ella, cabría intentar comprender la ambigüedad de su postura política. Si Derrida y los restantes post-estructuralistas, como lo afirma Eagleton, expresan—a través de su interés en la retórica y su desinterés en la subversión socio-económica—la decepción provocada por el fracasado movimiento de mayo del 68, Salcedo podría estar asumiendo, a su vez como una derrota de facto la sempiterna violencia colombiana y los largos años de eliminación, encubierta e impune, de la disidencia. Su escepticismo al cambio y su impotencia frente a una situación que percibiría como incontrolable, estarían expresados en una obra que, suspendiendo el referente y la conexión con el presente, se enfocaría en el irreversible hecho de la muerte: “Quisiera que toda mi obra fuera como una oración fúnebre con la que intento enunciar los principios de una poética del duelo” (Orozco).

El análisis de la perspectiva teórica sobre la que Salcedo manifiesta fundamentar su obra artística y de su consecuente incapacidad para, desde la misma, articular una posición política, agudizan aún más la ambigüedad del compromiso político de la artista. La inconsistencia entre sus declaraciones políticas y la elección de un marco teórico escéptico que no articula claramente una postura y acción políticas sobre una realidad otra a la del lenguaje, nos obliga a buscar, en su obra, respuesta al interés que mueve este trabajo.

Análisis de la obra: Muebles domésticos (1992-2008)

En los apartados anteriores he analizado cómo el discurso político de Salcedo y la elaboración teórica de su obra carecen de una articulación política coherente. A continuación me propongo analizar los muebles-esculturas bajo los parámetros de la propuesta estético-política de Salcedo y mostrar cómo, bajo los mismos, su potencial político es débil. Seguidamente señalaré cómo, en contraste, bajo una perspectiva crítica, no considerada aún por la artista, la escultura trasciende sus limitaciones y ofrece una posición política que desafía al establecimiento colombiano al sugerir las causas que subyacen a la violencia.

Armarios: Sin título (1995-2008)

Con algunas variantes, la obra de Doris Salcedo es recorrida por su reinterpretación personal del mueble doméstico; de aquel que hace habitualmente parte del hogar. Salcedo lo extrae de ese plano y lo invita a ser parte fundamental de su lenguaje artístico. No se trata, sin embargo, de cualquier mueble; el mueble que ella elige no es de carácter industrial, es de madera, una materia prima que comparte su carácter orgánico con el cuerpo humano (Princenthal et al. 72) y a Salcedo le agradan, desde sus tiempos de contacto con Beuys, los materiales simbólicos (Princenthal et al. 10). Bajo ciertas perspectivas el mueble de elección de Salcedo es “clásico”, y “pasado de moda”, bajo otras. De entre ellos, los armarios, en particular, no hacen ya parte de la vivienda moderna. Reemplazados por “closets”, sobreviven en casas de época, fincas y pueblos donde la modernidad no ha acabado por aniquilar su presencia. Son una especie mobiliaria en vía de extinción. Piezas que tienden a desaparecer y cuya presencia sugiere el pasado. Conceptualmente hablando, el armario es un espacio vacío, destinado a ser ocupado incesantemente por objetos íntimos que se acomodan y desacomodan discretamente en sus entrañas, detrás de la vista de los otros. Simbólicamente, el armario es espacio de lo íntimo. Ideológicamente, de la propiedad privada. Traspasar los límites de un armario sólo se hace con la debida autorización, sin ella se cae en un acto semi-delincuencial, delincuencial incluso a veces, que irrespeta una frontera, la de lo íntimo, y el territorio de la propiedad individual. El armario pertenece al hogar y, dentro del hogar, a la habitación. Es el espacio de lo íntimo dentro de lo íntimo. Contiene la mayor parte de la vida materializada de una persona, lo que le pertenece, lo que le identifica, lo que le construye: ropa, zapatos, recuerdos... Llevar el armario al espacio de lo público, es ya, de suyo, violentar su naturaleza. Salcedo lo hace en sus primeras obras. Sus *Sin título* (1992-1998) constituyen una serie de armarios traspuestos de diferentes

maneras. El tímido armario de madera, destinado a habitar la intimidad y a ser habitado de intimidad es expuesto a la vista de todos. Sin embargo, la mirada no logra penetrarlo. Salcedo ha rellenado sus vacíos, destinados a lo íntimo, con lo concreto, con concreto. Lo que el armario atesoraba ha quedado para siempre escondido y atrapado, entumecido en el tiempo. Ya no puede ser llenado de otras cosas. Ha perdido su adaptabilidad al uso. Su funcionalidad. Convertido en un fetiche del fetiche que solía ser, se ha momificado para siempre. Aquí y allá el concreto permite ver girones de tela de lo íntimo. Reconocemos en ellos al que le habitó y, simultáneamente, el que ya no puede habitarlo nunca más. El armario sugiere metonímica y simultáneamente la presencia y la ausencia solidificada de alguien a quien evoca. Alguien cuya adaptabilidad ha quedado también entumecida, momificada para siempre. Una presencia fantasmal. Un muerto. Dirá Salcedo, una víctima de la violencia. Como el armario violentado por lo público y agravado por el cemento.



Sin Título, 1998. Madera, concreto, vidrio, tela y metal. 72 ¼ x 13 x 38 pulgadas.
Colección privada, San Francisco. Foto: David Heald © Doris Salcedo

Hay en la serie *Sin título* otros armarios también encementados. Otros muebles también domésticos, también de madera, también de estilos comidos por el tiempo que se han unido a los armarios y pasado a ser parte de una nueva estructura, en lo que para algunos podría considerarse una condensación y desplazamiento de elementos, al modo del análisis psicoanalítico de los sueños (Princenthal et al. 21). El armario se vincula a una cama, acoge a otro armario, le habita una silla o hace parte de una composición a

la que también pertenecen unas sillas también encementadas. El armario conserva, en estos casos, los elementos descritos anteriormente, la violación a su pertenencia al hogar, la solidificación de su capacidad adaptativa al uso, la sugerencia de una intimidad perdida para siempre. Los otros muebles pasan, casi todos, por el mismo proceso pero, a diferencia suya, no dominan el espacio, son dominados por él. Su naturaleza ha sido violentada y, de manera semejante a los armarios, aunque conservan trazas de su apariencia, ya no pueden acoger a nadie acostado o sentado en su estructura. Ya no responden a aquello para lo que fueron diseñados y prestaban un servicio en la intimidad. Han perdido su identidad y familiaridad y se han entregado al armario que les contiene; que les guarda; que les acoge y con el cual conforman una nueva unidad entumecida. Sugerido por la violencia intrínseca de la obra es de creer que uno de los dos ha sido arrebatado violentamente a la vida con la consecuencia de la doble mutilación de su proceso vital. La identidades individuales, abruptamente transformadas, se sostienen mutuamente, si bien de manera perturbadora. La del sobreviviente se nutre, se conforma, del recuerdo del que se ha ido; la del asesinado sobrevive frágilmente, incorporándose a la del sobreviviente, como una “huella”.



Sin Título, 2008. Colección Museum of Contemporary Art Chicago. Regalo de Katharine S. Schamberg mediante intercambio, 2008.20. Foto: Nathan Keay, © MCA Chicago.

Los *Sin título*, y, en general, todas las esculturas-muebles domésticos de Salcedo son, como las víctimas de la violencia, singulares y diferentes: “each of the pieces is based on a specific testimony. So the work is defined by the nature of the victim’s

ordeal” (Princenthal et al. 18). Sin embargo, la hipérbole que supone su repetición, la redundancia de sus similitudes y la conformación serial de la obra sugiere un fenómeno violento persistente, inacabado y de dimensiones colectivas.

Los que pudieron ver las obras como conjunto en Carnegie International, en Pittsburgh (1995), las consideraron incómodas o estremecedoras, “sofocantes”, “objetos ‘torturados’” y las asociaron con personas desaparecidas violentamente, como recoge Malagón-Kurka en su libro, *Arte como presencia indéxica* (2010): “una serie de tumbas conmemorativas”, “monumentos hechos en nombre de una humanidad que ha sido silenciada y olvidada”, “aquellos que en su país fueron silenciados” (172-174).

Mesas: *Unland* (1992-1995)

Salcedo ha realizado dos diferentes series de mesas en diferentes etapas de su producción artística. La primera, *Unland*, fue diseñada entre 1995 y 1998 casi en simultánea con *Sin Título* y *La Casa Viuda*, con las que guarda muchos elementos comunes; la segunda, *Plegaria muda*, es un trabajo realizado entre 2000 y 2010. Ambas han sido expuestas en diversas ocasiones en renombradas galerías y museos. Algunas exposiciones individuales, en la que Salcedo ha tenido la ocasión de presentar *Unland*, han sido: New Museum of Contemporary Art, New York/SITE Santa Fe, New Mexico (1998), San Francisco Museum of Art (1999), Tate Gallery (1999) y, más recientemente, junto con *Plegaria Muda*, en las retrospectivas del Museum of Contemporary Art, Chicago (2015), Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2015) y Pérez Art Museum, Miami (2016).



Unland, 1997. Mesas de madera, seda, pelo humano e hilo. “La Caixa” Contemporary Art Collection. Vista de la instalación, Santa Fe, 1998-99. Foto: Herbert Lotz, © Doris Salcedo.

El título de la obra, *Unland*, es una palabra-concepto ideada por Salcedo que se opone al concepto de “utopía”. Lejos de un lugar idealizado al que se aspira en el futuro, “unland” identifica un lugar en el pasado que, de familiar e íntimo, se ha tomado ajeno y hostil. Un lugar con el que la relación de pertenencia se ha extrañado y en el que, sin embargo, se está obligado a permanecer:

Cuando se viaja a zonas de guerra, compruebas que allí la vida es imposible. Allí no existe un lugar que puedas denominar propio (...). Habitar un lugar es lo que hace que la vida del ser humano sea posible. Pero, en muchos lugares, en Colombia y en el resto del mundo, eso no es viable. Estás parado sobre una negación (...). Ese es el punto que me interesa, centrado en la imposibilidad de habitar un espacio. (Herzog, H-M. 154)

Unland es un trabajo conformado por tres esculturas, hasta la fecha, siempre presentadas en conjunto. Tres objetos modestos con apariencia de mesas muy alargadas ocupan el espacio de un salón de galería iluminado a plena luz, el que de manera alguna llenan y en el que parecen perdidos. El espacio vacío en torno parece excederles. Las esculturas lucen desoladas, huérfanas. Pese a su aparente rusticidad y robustez, comunican cierta fragilidad y delicadeza que se acentúa al notar que se trata de “mesas” conformadas por la unión de dos fragmentos, visiblemente provenientes de mesas semejantes, pero diferentes, ya que ninguno de ellos encaja completamente en el otro. Pese a conformar un conjunto, cada una de las mesas-escultura tiene características que la individualiza y la hace única.

La temática de *Unland*, consistentemente con *Sin título* y *La casa viuda*, alude a la intimidad de lo doméstico y al pasado: un pasado en el que las mesas de madera eran de uso común para el trabajo en las cocinas de casas y fincas, y no las unidades integrales enchapadas en fórmica u otros materiales industrializados, resultantes de la modernización. Las mesas, reconstruidas con piezas del mismo material que, sin embargo, provienen de diferentes muebles, remiten, en ese pasado pre-moderno, a dos diferentes estados de antigüedad, a dos diferentes niveles de desgaste, a dos diferentes edades de la vida de un objeto. El contraste entre la “edad” de los fragmentos se enfatiza con la aplicación de pintura, más clara en la superficie de la pieza con menor deterioro, más oscura en la de mayor desgaste, que redundante en el uso de la vieja metáfora blancura-pureza-infancia en contraste con oscuridad-impureza-adulterio. Las mesas-escultura capturan así, simultáneamente, las partes cercenadas de dos “todos” que se encontraban en diferentes estados de desarrollo y las remiendan, “frankensteineamente”, en una nueva totalidad que ni es funcional como mesa, ni es del todo armónica.

La mesa-escultura, simula, tan sólo, ser una mesa. La naturaleza original del objeto familiar y doméstico ha sido violentamente modificada y un artefacto desconocido, que alude al hogar, pero no le pertenece, ocupa su lugar. La inserción de pelo en la superficie de las mesas-esculturas enfatiza, aún más, en la adulteración de lo familiar/doméstico y le añade a la madera un elemento insólitamente orgánico, próximo al concepto freudiano de lo “uncanny”: “It is always the idea of something that is common, that we all recognize, turned into something that has undergone a process that is obviously violent...these tables are sick, something has happened...the idea is to create something that is disquieting” (Barson §8).

La simbólica del pelo parece, sin embargo, ir más allá de la intención de sobrecoger al espectador. Cosido a través de poros practicados en su superficie, el pelo le da piel a las mesas y metaforiza la resistencia a la desintegración pese a la muerte. Las esculturas de Salcedo estarían o habrían estado, vivas. Metonímicamente, las esculturas de Salcedo son seres humanos.

Con estos elementos y considerando el contexto de la cultura colombiana, *Unland* aludiría al vínculo entre la madre—la pieza más avejentada, más oscura—en su rol tradicional de ama de casa, responsable por la preparación de los alimentos, y su hijo o hija, simbolizado en una pieza de la misma naturaleza, si bien con menor desgaste y de un color más claro. Sugerido por la violencia intrínseca de la obra es de creer que uno de los dos ha sido arrebatado violentamente a la vida con la consecuencia de la doble mutilación de su proceso vital. Las identidades individuales, abruptamente transformadas, se sostienen mutuamente, si bien de manera precaria. La del sobreviviente se nutre, se conforma, del recuerdo del que se ha ido; la del asesinado sobrevive frágilmente, incorporándose a la del sobreviviente, como recuerdo. La intensidad y el horror de dicho recuerdo parecen expresarse con el desarrollo de una “cabellera”, en los folículos y pelos de la escultura, que sobreviven, como en los cráneos humanos, a la muerte. La obra sintetizaría así una dialéctica de contrarios: vida-muerte, presencia-ausencia, permanencia-fugacidad, madurez-juventud, madre-hijo.

Irreversible Witness (1995-1998) añade, a los elementos comunes ya mencionados—dos fragmentos, dos tamaños, dos coloraciones, pelo—, una cuna metálica de muñeca que se sostiene vacía sobre el lado “infantil” de la obra. Este nuevo componente se adhiere a la mesa por medio de un lienzo sutil que cubre su unión con la superficie, que es justamente el lugar donde el pelo tiende a hacerse más denso. El conjunto parece precario e insólito. La infancia ha visto trastornada violentamente su naturaleza; en donde estuvo ya no se encuentra más. Algo de lo perdido se niega a

desaparecer, es la simbólica de la cuna; el pelo redonda en la misma alegoría, sobrevive a la muerte como una monstruosa mutación que recuerda el dolor del evento violento y la persistencia en la memoria de la persona perdida.



Unland: Irreversible Witness, 1995-1998. Madera, tela, metal y pelo; 44 x 98 x 35 pulgadas. (111.76 x 248.92 x 88.9 cm). San Francisco Museum of Modern Art. Compra a través del Jacques yNatasha Gelman Fund y el Accessions Committee Fund. Photo: David Heald, © Doris Salcedo.

La túnica del huérfano (1997), obra de la serie que ha recibido más atención por parte de la crítica, tiene la particularidad de aunar a las características anteriores, una franja de seda blanca muy sutil que parece extender la superficie del fragmento de mesa más claro sobre la superficie oscura. La tela aparece cosida a la mesa-madre por pelo que se hace más tupido en la transición entre tela y madera, conformando una franja oscura muy visible. La clave para su interpretación, según el académico Andreas Huyssen, procede de la misma artista quien manifiesta haber sido inspirada por la historia de una niña huérfana empeñada en lucir siempre el mismo vestido: “In the case of *the orphan’s tunic* Salcedo tells it, it was the story of a girl from an orphanage, a six year old who had witnessed her mother’s killing. Ever since that traumatic experience, she had worn the same dress day after day, a dress her mother had made for her shortly before being killed” (Princenthal et al. 96).

Esta lectura de Salcedo sobre su propia obra refuerza muchos de los elementos de nuestra propia interpretación; el recuerdo de la madre ausente, representado en el fragmento grande, desgastado y oscuro de la mesa, redonda en la tela inspirada en el vestido que ella cosió y en el pelo incrustado “frankensteineamente” como una “segunda piel” en la identidad, violentamente transformada, de la hija que le sobrevive. La madre pervive aún de cierta forma pero su soporte es frágil, antinatural e incluso perturbador.



Unland: The Orphan's Tunic, 1997. Madera, tela y pelo 31½ x 96½ x 38½ pulgadas. (80 x 245 x 98 cm). "La Caixa" Contemporary Art Collection. Photo: David Heald. NC State University. Design Library Image Collection, © Doris Salcedo

Salcedo ha señalado conexiones entre su obra y la poética del rumano, Paul Celan, sobreviviente de los campos de concentración. Andreas Huyssen, en su artículo "Unland: The Orphan's Tunic" (cito por Princenthal et al.), cree identificar en el título de la escultura *La túnica del huérfano* el siguiente poema del rumano:

Night rode him, he had come to his senses,
the orphan's tunic was his flag,
No more going astray,
It rode him straight-

It is, it is as though oranges hung in the privet,
as though the so-ridden had nothing on
but his
First
birth-marked, se-
cret-speckled
skin. (96-100)

La interacción entre el testimonio, la escultura y el poema redundan, de acuerdo con el mismo artículo, en la asociación entre túnica y piel, y en la metáfora del cuerpo, que ya sugeríamos. Ello otorga, según Huyssen, una dimensión social a la escultura de Salcedo: la huérfana no es una persona individual, sino la comunidad entera, "If the tunic is like a skin—the first/birth-marked, se/cret-speckled/skin—then the table gains a metaphoric presence as a body, no longer of an individual orphan but an orphaned community, deprived of normal life" (Princenthal et al. 100). Es, precisamente, en este sentido que, en su opinión, la obra ostenta una posición política. La artista atestiguaría, sutilmente, que una realidad perturbada por la violencia, como la colombiana, imposibilita el desarrollo a plenitud del ser humano (Princenthal et al. 96).

Simbólica y alcance político de las obras analizadas.

A fin de analizar el alcance político de las obras—consideradas como un todo—comenzaré por efectuar una identificación particularizada de la simbólica que comparten.

Las esculturas evocan lo humano a través de objetos o trozos de objetos manufacturados con materiales orgánicos que hacen parte del entorno privado, doméstico y familiar de los sujetos. Metonímicamente, los muebles-escultura son humanos.

Las esculturas sugieren la muerte a través de la incorporación de objetos comúnmente asociados al cadáver humano como huesos o pelo o mediante elementos que evocan un camposanto. Metonímicamente, los muebles-esculturas son humanos fallecidos.

Las esculturas combinan muebles y fragmentos de muebles domésticos originariamente dotados de estructura, identidad y significación propias, creando un nuevo objeto-escultura: un cuerpo con una nueva identidad transformada que evoca lo familiar pero resulta extraño y perturbador, inarmónico y monstruoso. En la simbólica de Salcedo, la violencia modifica a sus víctimas y modifica su entorno. Los fallecidos sobreviven “frankensteineamente” unidos en el recuerdo de los que les sobreviven, quienes, a su vez, ven para siempre alteradas sus vidas por su muerte y por la necesidad de adaptarse a un contexto que de familiar y seguro se torna en extraño y aterrador debido a los actos de violencia.

La superposición de elementos en las esculturas les provee de una identidad fluida y rica basada en una dialéctica de oposiciones binarias que, siguiendo a Derrida, se autoalimentan y no logran definirse sin uno y otro término del binomio: presente/ausente, manifiesto/oculto; permanente/fugaz; familiar/insólito; natural/antinatural; sólido/frágil; próximo/distante; público/privado. Consistentemente con la fundamentación que Salcedo busca en la teoría de la alteridad de Derrida y su metafísica del duelo, los muebles evocarían a ese *otro* ausente que pervive precariamente en el presente de aquel que le sobrevive como “huella”. Metonímicamente, los muebles-escultura son cenotafios, evocan la presencia del para siempre ausente/fallecido.

La superposición de objetos y fragmentos de objetos domésticos en la construcción—similar a la condensación y desplazamiento freudianos—de la identidad del nuevo objeto-escultura no se percibe, ni pretende ser percibida como natural. Por el contrario, los objetos originales son violentamente modificados o mutilados para

crear un nuevo objeto que comunica una muerte brutal y la brutalidad de los efectos que esa muerte tiene sobre los que le sobreviven. Al someter, Salcedo, a los muebles domésticos a procesos que los desnaturalizan—desfiguración, mutilación, mutación—violenta, también metonímicamente, a los humanos con los que intiman.

La naturaleza de los muebles domésticos simula conservarse idéntica en la escultura. A la observación detenida se revela que su funcionalidad ha sido violentamente aniquilada: los objetos son incapaces de responder a aquello para lo que fueron inicialmente diseñados; han perdido la capacidad de responder a las necesidades para las que fueron concebidos. Rígidos e inflexibles, se han tornado en seres extraños e inservibles. Al intervenirlos, Salcedo, trunca el proceso natural de existencia de los muebles y lo detiene en el momento preciso en que los tortura y los fuerza a mutar. La identidad original permanece precariamente adherida al fragmento, si bien sólo como un rastro de sí misma. Metonímicamente, la violencia modifica irreparablemente a los seres humanos: o los elimina mediante el asesinato o los modifica brutalmente y para siempre, de manera traumática. Para las víctimas directas y para sus sobrevivientes—ellos también víctimas—, el proceso natural de la vida se detiene en el momento preciso en que el acto de violencia interviene en sus vidas y las deja, para siempre, trastornadas. De las vidas originales restan sólo fragmentos, trazos, huellas de que aquello que solían ser.

El objeto-escultura lleva al espacio de lo público—la galería de arte/museo—trozos arrancados de objetos que usualmente habitan en el ámbito de lo doméstico, en lo que constituye una nueva forma de violencia. Los objetos que habitan en lo íntimo son forzados a un entorno en el que resultan desacomodados y frágiles y en el que parecen sobrevivir dificultosamente. La metáfora del abandono, del desarraigo que genera la violencia, parece imponerse.

El reclamo de la mirada que su nueva condición de “escultura” demanda, violenta nuevamente su naturaleza original. Armarios y mesas habitan sin notoriedad el espacio de lo íntimo. En el espacio público, el *público* se detiene en ellos y los muebles son objeto de observación. La intimidad de las víctimas, metonímicamente presentes en las esculturas, es violentada mediante una acción pública metaforizada en la mirada del espectador.

De manera correlativa, los muebles-esculturas violentan (rían), a su vez, al espectador al someterlo a la visión perturbadora y extraña de los muebles domésticos atormentados y exhibidos inesperadamente en un espacio público. En el encuentro entre el espectador y la obra, el espectador reconocería en la escultura a las víctimas y a

sus supervivientes, que se harían presentes a su memoria. Condoliéndose, el espectador empatizaría con su dolor y su pérdida. La intención de la artista—en línea con la dialéctica del duelo—se vería de este modo satisfecha.

Alcance político de las obras analizadas

Extendiendo el análisis a fin de precisar lo político en el conjunto de las obras examinadas, es posible considerar que, en el violento juego circular entre la obra—el mueble íntimo expuesto en el espacio público a la violencia de la mirada pública—y el público espectador—expuesto a la violenta exhibición de lo privado violentado y en lo público—la frontera entre lo privado y lo público se difumina. Es allí donde, desde mi perspectiva, se encuentra el aporte político de esta propuesta estética. Como ya lo mencioné anteriormente, la narrativa oficial frente a la violencia colombiana, de acuerdo con Salcedo, consiste en denegarla como fenómeno social y restringirla, estratégicamente, al ámbito de lo privado. Es así que la violencia no atañe en cuanto no afecta el ámbito de lo personal, esto es el de la familia y la propiedad privada. En caso que se resulte víctima, el afrontamiento de las consecuencias es también una cuestión privada. No hay reparación social porque la victimización no se percibe como un problema de la colectividad. En el fondo, porque no hay tal sentido de colectividad: en un país en guerra, todo colombiano es potencialmente un enemigo. En consecuencia, la indiferencia se promociona como la actitud correcta. El individuo, que quizás se sienta horrorizado ante las masacres, no las percibe de su incumbencia. No se percibe víctima, ni tampoco responsable.

La exposición pública de la violencia, restringida ideológicamente a lo privado, hace evidente la naturaleza política del acto violento que simula que la violencia existe sólo en el entorno de lo privado y que, como tal, debiera ser tratada privadamente. Al recomponer simbólicamente la intimidad del duelo y sus implicaciones metafísicas; al exhibir, públicamente y de manera metonímica, al otro y a sus dolientes en sus esculturas, Salcedo dirige la atención al hecho que la muerte violenta de los “otros” es un evento de “mi” concernencia. En el encuentro afectivo que tendría lugar por mediación de la obra, el espectador reconocería al otro y se reconocería a sí mismo, también doliente. La indiferencia, la fragmentación social, se verían de este modo conjuradas.

Limitaciones de la propuesta política de la obra

Bajo la conceptualización de Salcedo, lo “político” surge en el encuentro entre el espectador y la obra en el momento en que, a través de la experiencia del dolor, se desdibuja la frontera entre lo privado y lo público y el espectador coincide con lo humano en los “otros”. Ese intento por desideologizar la narrativa oficial de la violencia y su fundamentación en una sociedad atomizada, resulta, desde mi perspectiva, en un nuevo juego ideológico en el que la empatía con las víctimas se constituye en un pobre sustituto de la acción política. En el evento de un encuentro exitoso, la obra ofrecería al espectador la posibilidad de con-dolerse con las víctimas y de expiar con su empatía la culpa de reconocerse indiferente. Cuánto tiempo dure esta comunión, es algo difícil de determinar: quizás al salir, el espectador done algún dinero para las víctimas, tal y como los preceptos de la ética liberal demandarían. Quizás, regrese rápidamente al olvido cuando se encuentre con la tienda del museo. En última instancia, no resulta fácil comprender el propósito de recordar a las víctimas de la violencia política y hacerles duelo, si ello no conduce a acciones que impidan nuevas muertes. Ya decía Todorov (2000), en consonancia con la categorización freudiana de la melancolía patológica, que las colectividades que consienten y alimentan la permanencia en el duelo, se detienen en el pasado y con ello se condenan a evadir el presente que, desesperanzadamente, renuncian a intentar cambiar:

El grupo que no consigue desligarse de la conmemoración obsesiva del pasado, tanto más difícil de olvidar cuanto más doloroso, o aquellos que, en el seno de su grupo, incitan a éste a vivir de ese modo, merecen menos consideración: en este caso, el pasado sirve para reprimir el presente, y esta represión no es menos peligrosa que la anterior. Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. (2)

Bajo la perspectiva de Todorov, la capacidad para superar el duelo determinaría la posibilidad de acción política: “El uso ejemplar [de la memoria], por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para *luchar* contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (2). El duelo podría quizás constituir un paso hacia la acción política, pero, ciertamente, no es una acción política. Así concebido, lo político resulta trivial.

Como ya lo apuntaba la crítica colombiana, Ponce de León, en 1994, el arte de Salcedo es “políticamente correcto”: señala un importante problema socio-político, dentro de los límites que la democracia liberal reconoce apropiados: la violencia no es

un problema individual, es un fenómeno social, de consideración pública. Sin embargo y, a la vez, oculta las razones a las que obedece la violencia, alimentadas, todas ellas, por la sociedad capitalista y sus desigualdades. En la propuesta de Salcedo los muertos no están conectados con la concentración de la tierra y de la riqueza, fuentes de la fragmentación social y de la guerra. En este sentido, la obra de Salcedo tendría solo una apariencia desideologizadora: “desideologizaría” sin desideologizar.

Interpretación crítica

La perspectiva interpretativa que he intentado hasta ahora sigue los parámetros delineados por Salcedo, tanto en su fundamentación teórica como en la conceptualización de su obra. Sin embargo, no escapa, a este análisis, que dicha interpretación no es la única posible. Desde un enfoque crítico—no considerado hasta el momento por la artista, ni por los analistas—la obra adquiere un profundo contenido político, en línea con los planteamientos políticos de la joven Salcedo de 1993.

En efecto, bajo una postura crítica, el mueble, especialmente el doméstico, si bien evoca al hogar, también evoca fuertemente a la propiedad privada. Consecuencia del sistema capitalista y fuente de la división de clases, es ella la causa fundamental del sufrimiento y explotación humanos a manos de los mismos humanos. El mueble doméstico, aunque conserva su valor de uso e intercambio, sintetiza, como toda mercancía, las relaciones de poder que lo hacen posible y, simultáneamente, las oculta. Conserva su valor de uso, pero no es de éste del que deriva su valor, sino de su carácter de símbolo de status. No todos los armarios o closets son iguales; no lo son todas las mesas. Sin necesidad de violentar a los muebles artificialmente, los muebles están, ya, de suyo y, por efecto del proceso productivo, violentados.

Violentar a los muebles—como lo hace Salcedo—mediante diversos procedimientos que alteran su naturaleza, hacerlos inservibles y monstruosos y violentarlos nuevamente en su exhibición pública en la galería, en donde, a su vez, violentarían al espectador que detuviese en ellos su mirada, no hace otra cosa que metaforizar la causa fundamental de la violencia que consume a Colombia: la concentración de la riqueza. Colombia es el segundo país con mayores desigualdades económicas en Latinoamérica, superado tan solo por Honduras, y el onceavo en el mundo (coeficiente GINI, 2015). Un porcentaje mínimo de la población concentra un quinto del producido del país (1% de la población recibió el 20.5% en 2010) y la propiedad de la tierra laborable se concentra en unos pocos (25% posee el 95% de la tierra, según el artículo de *El Tiempo*, “64% de los hogares”). Si hay víctimas y

victimarios, si hay violencia, es porque la injusticia social es atroz. Algunos quieren acceso a lo que los otros tienen y que ellos se empeñan brutalmente en retener. La rebelión y la consecuente represión no surgen en el vacío, obedecen a la necesidad de reajustar las condiciones socio-económicas.

Al margen de la conceptualización de Salcedo, y acogiendo los elementos que victimizan metonímicamente a los muebles, su escultura permite una interpretación diferente, crítica y radicalmente desideologizadora que, acogiendo la simbólica de la circularidad de la violencia, privado/público, individuo/comunidad, señala hacia el modo de producción capitalista como su principal responsable.

Conclusiones

En un país de profundas desigualdades sociales y en el contexto de un conflicto bélico rural interminable y brutal, la escultora colombiana de reconocimiento internacional, Doris Salcedo, se describe a sí misma como una artista política cuya producción pretende dar cuenta del sufrimiento de las víctimas de la guerra civil de su país. Su propuesta artística, surgida en un contexto de violencia, y las intenciones políticas que la acompañan parecían de interés para la investigación. En un intento por identificar el compromiso político que la escultora se atribuye, este trabajo, contextualizado en los inicios de su carrera, ha dialogado con sus declaraciones políticas, con su fundamentación teórica y, con especial ahínco, con su obra. Sobre la base de unas circunstancias socio-históricas inestables y aterradoras, la propuesta político-estética de Salcedo se ha mostrado contradictoria. Si bien sus declaraciones se acercan a la izquierda, la articulación teórica desde la que se fundamenta es de corte post-estructuralista, políticamente evasiva, y su obra—que la artista concibe como monumento funerario—carece de mayor potencial político, si bien, examinada bajo una óptica crítica alternativa, trasciende el raquitismo político bajo el que fue concebida.

Creo haber evidenciado cómo la perspectiva política de la artista, en los comienzos de su carrera, estuvo marcada por la contradicción. Si bien al comienzo de los noventa expresaba una definida posición de izquierdas, la interpretación de su propia obra como una estrategia de resistencia política, basada en el reconocimiento del otro y la convocatoria al duelo colectivo, carecía de radicalidad política.

En cuanto a la fundamentación teórica que Salcedo ha elegido para justificar filosóficamente lo político de sus artefactos, el postestructuralismo de Derrida y sus discípulos, no es que propiamente lo que se describiría como político. Aún hoy, entre

aquellos a los que les interesa el tema, se discuten las implicaciones políticas de la deconstrucción. Pese a ello, es la teoría del duelo derrideana el vehículo teórico que Salcedo elige para articular su obra. Quizás como Derrida y los restantes postestructuralistas que buscaron consuelo a la decepción del 68, en el discurso, Salcedo podría estar asumiendo como una derrota de facto la sempiterna violencia colombiana y los largos años de eliminación, encubierta e impune de la disidencia. Su escepticismo al cambio y su impotencia frente a una situación que percibiría como incontrolable, estarían expresados en una propuesta artística de bajo potencial político que, suspendiendo el referente y desatendiendo al presente, preferiría enfocarse en el irreversible hecho de la muerte y constituirse en cenotafío.

Examinando la obra, es evidente su riqueza simbólica. Metonímicamente y de manera consecuente con la metafísica de la alteridad y de la contradicción, el rastro de las víctimas fallecidas está presente en ella y también el de las víctimas que les sobreviven. Las vidas destrozadas por efecto de la muerte y los destrozos que esas muertes causan en los que permanecen vivos, están también allí. Allí están el dolor, el horror y el miedo. Está la violencia que lo envuelve todo, que lo extraña todo y lo horroriza: al individuo, a la comunidad y al entorno. La obra, que deviene política cuando aborda la intimidad de la muerte como un hecho de concernencia pública, reduce al llanto. Al recuerdo y al dolor. Rasga el discurso oficial para recordar que los muertos son de todos, son *nuestros* muertos. Pero se queda corta, porque no apunta al por qué, al cómo es que hay muertos, ni al cómo evitarlo. De manera que la sensibilización que incita carece de repercusión y resulta inoficiosa.

Es evidente que la propuesta de Salcedo, si bien parece denotar una preocupación sincera por las víctimas, trabaja dentro de las categorías del sistema ideológico y socioeconómico vigente, sin sugerir modificarlas, dentro de lo que considero una posición política débil. Esto le permite, a la artista, diseñar su obra y continuar viviendo en el país. Sin embargo, y desde una interpretación que se permita crítica con el capitalismo, el potencial político de la obra se enriquece. Antes de la intervención de Salcedo el mueble ya estaba violentado. Como toda mercancía, oculta y a la vez revela las relaciones de poder que lo hacen posible: en Colombia el 25% de la población es dueña de la casi totalidad del suelo que debería alimentar a todos. El mueble doble, triplemente violentado, el de la metafísica del duelo, es, metonímicamente, la víctima de la represión al clamor que demanda Colombia por un cambio social. Permitiéndole hablar bajo categorías radicales, la obra de Salcedo es contundentemente política.

Bibliografía

- Aldana, Janeth. "Consolidación del campo teatral bogotano. Del movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo." *Revista Colombiana de Sociología*. Universidad Nacional de Colombia 30 (2008). Web. Accessed 25 Jan. 2017. <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/9629>
- "Arte, violencia y memoria." *Razón Pública*. 11 Mar. 2013. Web. Accessed 24 Nov. 16. <http://www.razonpublica.com/index.php/caleidoscopio/3612-arte-violencia-y-memoria.html>
- "Artist Doris Salcedo on Bogotá: 'The forces at work here are brutal'. The artist and their city." *Youtube*, uploaded by Guardian Culture. 26 Jul. 2016. Video. Accessed 08 Apr. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=y7xF2HyPIQw>
- Álvarez, Hernando. "Muere controvertido expresidente." *BBC Mundo*. 14 Sep. 2005. Web. Accessed 09 Apr. 2017. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_4243000/4243932.stm
- Asandi, Waldo. "¡A galopar, a galopar, hasta enterrarlos en la mar! Introducción teórico-conceptual a la cuestión de la violencia en América Latina." *América Latina. Tiempos de violencia*. Ed. Waldo Asandi and Verónica Giordano. Buenos Aires, 2014: 48-76. Print.
- Bal, Miek. *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2011. Web. Accessed 30 Nov. 2016. Retrieved from: <http://www.miekebal.org/research/book-projects/>
- Barson, Tanya. "Unland: The Place of Testimony." *Tate Papers*. Tate, 2004. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/unland-the-place-of-testimony>
- Biset, Emmanuel. "Derrida y lo político." *Confines*. (30): 23-37. 2013. Web. Accessed 20 Oct. 2016. <https://www.aacademica.org/emmanuel.biset/12>
- Brecht, Bertolt. *La política en el teatro*. Buenos Aires: Editorial Alfa, 1972. Print.
- Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH. *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2013. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/>

- _____. *Hasta encontrarlos. El drama de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2016. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/hastaencontrarlos>
- _____. *Bojayá: la guerra sin límites*. Bogotá: Semana Ediciones, 2010: 15-16. Web. Accessed 08 Mar. 2017. http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2010/informe_bojaya.pdf
- Casero, Jorge. “Jacques Derrida.” *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*. Philosophica, 2013. Web. Accessed 08 Apr. 2016. <http://www.philosophica.info/archivo/2013/voces/derrida/Derrida.html>
- “Colombia: Santos reconoce la responsabilidad del Estado en el ‘exterminio’ de la Unión Patriótica.” *BBC Mundo*. BBC, 16 Sept 2016. Web. Accessed 08 Mar. 2017. <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37381538>
- Córdoba, Mariana. “Lectura derrideana sobre otras lecturas acerca del duelo y la melancolía.” *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 62.3 (2009). Web. Accessed 21 Oct. 2016. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/cordoba62.pdf>
- Cotter, Holland and Roberta Smith. “The Best in Art of 2015.” *New York Times*. 9 Dec. 2015. Web. Accessed 25 Oct. 2016. <http://www.nytimes.com/interactive/2015/12/09/arts/design/best-art-2015.html>
- DeArmitt, Pleshette. *The Right to Narcissism: A Case for an Im-possible Self-love*. New York: Fordham University Press, 2013. Print.
- Derrida, Jacques. *Las muertes de Roland Barthes*. Taurus, México, D. F. 1999. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/barthes.htm>
- _____. *La voz y el fenómeno*. Valencia: Artes gráficas Soler, 1985. Print.
- _____. *The Work of Mourning*. Chicago: The University of Chicago Press 2001. Print
- Doria, Paula. “Doris Salcedo no trafique más con el dolor de las víctimas.” *Revista Semana*, 12 Sept 2016. Uploaded by Jorge Peñuela. Video. <http://www.semana.com/cultura/articulo/criticas-a-la-obra-de-doris-salcedo-sumando-ausencias/498873>
- “Doris Salcedo habla sobre su obra.” *Esfera Pública*, 29 Mar 2009. Audio. <http://esferapublica.org/nfblog/wpcontent/uploads/2009/04/dorisenlatadeo.mp3>

- “Doris Salcedo y el contenido de la forma.” *El Espectador*. El Espectador, 7 May 2010. Web. Accessed 20 Oct. 2016. <http://www.elespectador.com/articulo202090-doris-salcedo-y-el-contenido-de-forma>
- “Doris Salcedo”. *Art21*. Web. Accessed 19 Dec. 2016. <http://www.art21.org/artists/doris-salcedo>
- Eagleton, Terry. (1998) *Una Introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. 1998. Print.
- “El disenso por la obra colectiva ‘Sumando ausencias’ de Doris Salcedo.” *El Tiempo* 15 Oct. 2016. Web. Accessed 08 Apr. 17. <http://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/polemica-por-obra-sumando-ausencias-de-doris-salcedo-46460>
- “El 64 % de hogares rurales no cuentan con acceso a la tierra” *El Tiempo* 26 Nov. 2016. Web. Accessed 09 Apr. 2017. <http://www.eltiempo.com/economia/sectores/desigualdad-en-la-propiedad-de-la-tierra-en-colombia-32186>.
- Farago, Jason. “Doris Salcedo Review—An Artist in Mourning for the Disappeared.” *The Guardian*, 10 Jul. 2015. Web. Accessed 08 Apr. 17. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/10/doris-salcedo-review-artist-in-mourning>
- Feitlowitz, Marguerite. *Interview with Doris Salcedo*. 2002. Web. Accessed 08 Apr. 17 <http://margueritefeitlowitz.com/publications/interview-with-doris-salcedo/2002>
- Fraser, Nancy. “Postestructuralismo y política. Los discípulos franceses de Jacques Derrida.” *Revista Mexicana de Sociología* 45.4 (1983): 1209-1229. Web. Accessed 08 Apr. 17. <http://www.jstor.org/stable/3540335>
- Freud, Sigmund. “Duelo y Melancolía.” Ed. James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu Editores. *Obras Completas* XIV 1993. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <https://psicovalero.files.wordpress.com/2014/11/sigmund-freud-duelo-y-melancolc3ada-1915-1917-t14.pdf>
- García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá, Colombia: Ediciones la Candelaria, 1989. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/tea/indice.htm>
- Gil Marín, Francisco Javier. “Ante América, encuentro teórico: arte, cultura y posmodernidad en América Latina.” *Arte Internacional*. Bogotá 15-16 (1993): 154–156. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://icaadocs.mfah.org>

- Granberry, Michael. "Bold and political, Colombian artist Doris Salcedo captures the inaugural Nasher Prize for Sculpture." *Dallas News*. The Dallas Morning News, Sep. 2015. Web. Accessed 1 Nov. 2016. <https://www.dallasnews.com/arts/arts/2015/09/30/colombian-artist-doris-salcedo-captures-the-inaugural-nasher-prize-for-sculpture>
- Herzog, Hans-Michael. "Doris Salcedo." *Cantos Cuentos Colombianos—Contemporary Colombian Art*. Edited by Hans-Michael Herzog, 141-172. Zurich: Daros-Latinoamérica, 2004. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://icaadocs.mfah.org>
- Justo, Marcelo. "¿Cuáles son los 6 países más desiguales de América Latina?" *BBC Mundo*. BBC, 9 Mar. 2016. Web. Accessed 08 Mar. 2017. http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160308_america_latina_economia_desigualdad_ab
- "La escultora colombiana Doris Salcedo, Premio Velázquez de Artes Plásticas 2010." *El País*. 5 May 2010. Web. Accessed 25 Oct. 2016. http://cultura.elpais.com/cultura/2010/05/05/actualidad/1273010404_850215.html
- Malagón-Kurka, María Margarita. *Arte como presencia indéxica.: La obra de tres artistas colombianos en tiempo de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes, 2010. Print.
- Mantilla, Jesús Ruiz. "Doris Salcedo resucita a las víctimas de la travesía del Estrecho." *El País*. 30 Nov. 2015. Web. Accessed 08 Apr. 17. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/28/actualidad/1448742397_021296.html
- Medellín, María José and Laverde, Juan David. "Diez crímenes aberrantes del ejército." *El Espectador* 6 Aug. 2016. Web. Accessed 08 Apr. 17. <http://www.elespectador.com/noticias/judicial/diez-crimenes-aberrantes-del-ejercito-articulo-647681>
- Mejía Duque, Jaime. "El nuevo teatro en Colombia (1960-1975)." *Persée* 26(1) (1976): 159-169. Web. Accessed 22 Nov. 2016. http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1976_num_26_1_2014
- Merewether, Charles. "Comunidad y continuidad: Doris Salcedo, nombrando la violencia." *Arte en Colombia: Internacional*. Bogotá 55 (6) 1993: 104-109. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://icaadocs.mfah.org>

- Molano, Alfredo. "Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010)." *Conflicto social y rebelión armada en Colombia. Ensayos críticos*. Bogotá: Torreblanca Agencia Gráfica. 2015. Print.
- _____. Guadalupe Salcedo Unda, general del Llano. *El Espectador* 10 Jun 2012. Web. Accessed 08 April 2017. <http://www.elespectador.com/opinion/guadalupe-salcedo-unda-general-del-llano>
- Orozco, Cecilia. "¿Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre?: Doris Salcedo." *El Espectador*. 15 Oct. 2016. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581>
- Perdomo Daniels, Alejandro. "Doris Salcedo y el Shibboleth Crítico-Político." *Ensayos Sobre Arte Contemporáneo en Colombia 2010-2011*. Ed. Universidad de los Andes Facultad de Artes y Humanidades Departamento de Arte. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes, 2011. 9-29. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/PNC-VII-G-L-DORIS-SALCEDO-Y-EL-SHIBBOLETH-CRI%CC%81TICO-POLI%CC%81TICO-Alejandro-Perdomo-G.pdf>
- Ponce de León, Carolina. "Doris Salcedo." *Nuevos nombres: Seguimiento*. Bogotá, Colombia: Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, 1990. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://icaadocs.mfah.org>
- _____. "Ser el otro pasa de moda." *Efecto mariposa: Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.; Instituto Distrital de Cultura y Turismo 2004: 112- 114. Artículo publicado originalmente en *El Espectador* 10 de abril de 1994. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://icaadocs.mfah.org>
- Plegaria Muda. *Doris Salcedo. Catálogo Exhibición*. Moderna Musset Malmo and CAM—Fundação Calouste Gulbenkian 2011-2012.
- Princenthal, Nancy, Carlos Basualdo, and Andreas Huyssen. *Doris Salcedo*. London: Phaidon Press, 2000. Print.
- Proyecto Verdad Abierta. *Estadísticas de masacres*. Bogotá: Revista Semana y Fundación Ideas para la Paz. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://www.verdadabierta.com/cifras/3828-estadisticas-masacres>
- Riaño Alcalá, Pilar. "Encuentros Artísticos con el dolor, las memorias y las violencias." *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, 9, 21.6 (2005): 91–104.

- Salazar Arenas, Carlos. *Tres visiones del arte colombiano. Arte y política en Doris Salcedo, Oscar Muñoz y Miguel Ángel Rojas*. Bogotá, Colombia: Gimnasio Moderno, 2013: 7-17. Web. Accessed 08 Apr. 2017 http://www.gimnasiomoderno.edu.co/pdf/publicaciones/LIBRO_Salazar.pdf
- Salcedo, Doris et al. *Doris Salcedo: Plegaria Muda*. Munich: Prestel, 2011. Print
- Salcedo, Doris. "A Work of Mourning." *Doris Salcedo*. Ed. Rodríguez, Julie and Grynstejz Madeleine. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago and the University of Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago and the University of Chicago. 2015. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/texts/a-work-in-mourning/>
- _____. "Art talk: Doris Salcedo." Youtube, uploaded by Perez Art Museum. 23 Apr. 2016. Video. Accessed 08 Apr. 17. <https://www.youtube.com/watch?v=kzDwz0QLRvA&feature=youtu.be>
- _____. "El arte es marcadamente ideológico." *You Tube*, uploaded by Razón Publica. 1 Apr. 2013. Video. Accessed 08 Apr. 17. <https://www.youtube.com/watch?v=q88Oq3p9iOQ>
- Todorov, Tzvetan. *Los Abusos de la Memoria*. Barcelona: Paidós. 2000. Fragmento. Comisión Provincial por la Memoria. La Plata. Web. Accessed 08 Apr. 2017. http://comisionporlamemoria.org/bibliografia_web/memorias/Todorov.pdf
- Villaveces-Izquierdo, Santiago. "Art and Mediation: Reflections on Violence and representation". Ed. Marcus, George E. *Cultural Producers in Perilous States: Editing Events, Documenting Change*. Chicago: University of Chicago Press, 1997. Web. Accessed 08 Apr. 2017. <http://icaadocs.mfah.org>
- Wong, Edlie. "Haunting Absences: Witnessing Loss in Doris Salcedo's Atrabiliarios and Beyond." *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. Ed. Frances Guerin and Roger Hallas. London: Wallflower Pass, 2007. 173-188. Print.
- Yepes, Rubén. "La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia." MA Thesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2010. Bogotá. Web. 09 Apr. 2017 <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/855/cso36.pdf;jsessionid=01E745E22481A819093F3D6F22B13720?sequence=1>