

**IMAGINANDO LA MAGNITUD:
LO SUBLIME Y EL FANTASMA EN LA OBRA DE DORIS SALCEDO.**

CARLOS FERNANDO QUINTERO

TUTOR
DR. CUAUHEMOC MEDINA

ASESORAS
MAESTRA RITA EDER
DRA. LAURA GONZALEZ.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
MAESTRIA EN HISTORIA DEL ARTE



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS.

Quiero expresar mi mayor sentimiento de gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México y al Posgrado en Historia del arte que me han acogido durante los últimos cinco años. Debo manifestar sinceramente que las experiencias vividas en este tiempo han modificado significativamente mi vida, como profesional de las artes y como persona. Agradezco también a los profesores y directivas del Posgrado (en especial a la Maestra Rita Eder y al Doctor Renato González Mello) que han brindado las condiciones ideales para poder desarrollar este proceso. También, es importante para mi destacar los aportes de los sinodales, la Maestra Rita Eder, la Doctora Laura González, el Doctor Daniel Garza Usabiaga, la Maestra Lourdes Morales y, muy especialmente, al Doctor Cuauhtémoc Medina, sin cuyos importantes aportes recibidos en sus seminarios y los procesos académicos y humanos en torno a esta investigación hubiera sido imposible concluirla satisfactoriamente. Finalmente, quiero agradecer a todas aquellas personas, compañeros estudiantes, personal administrativo del Posgrado en Historia del arte y del Instituto de Investigaciones Estéticas y a los amigos de México, que de muchas maneras directas o indirectas, me han apoyado desde la profesión y/o desde el afecto.

TABLA DE CONTENIDO.

Agradecimientos	1
1. INTRODUCCIÓN: DORIS SALCEDO: ARTISTA POLITICA.	2
2. ESTRATEGIAS ARTISTICAS: INMANENCIA Y TRASCENDENCIA EN LAS OBRAS DE DORIS SALCEDO.	7
2.1 La inmanencia.	9
2.2 La trascendencia	16
3. EL SENTIMIENTO DE LO SUBLIME Y LO IRREPRESENTABLE	23
3.1 Lo gótico y lo sublime.	23
3.2. Sobre el sentimiento de lo sublime en Kant.	28
4. LO IRREPRESENTABLE: EL FANTASMA.	33
4.1 El icono y el fantasma.	33
4.2 Lo irrepresentable.	42
4.3 La ausencia, el duelo y la melancolía.	45
5. CONCLUSION	50
6. BIBLIOGRAFÍA.	52
7. ANEXO 1. DORIS SALCEDO: OBRAS SELECCIONADAS	55

1. INTRODUCCIÓN: DORIS SALCEDO: ARTISTA POLITICA.

“No me imaginaba esa magnitud”

Carlos “El Pibe” Valderrama.

Perfiles. ESPN.

La frase de “El Pibe” Valderrama, expresada en la entrevista para televisión, se refiere a su sentimiento por la noticia del asesinato de Andrés Escobar, su compañero en la selección nacional de fútbol. La afirmación describe perfectamente el sentimiento de muchos colombianos frente a los múltiples hechos de violencia en el país en los últimos años. Situaciones como la muerte de Andrés Escobar, los asesinatos de los candidatos presidenciales Luís Carlos Galán, Jaime Pardo Leal, Bernardo Jaramillo, Carlos Pizarro, en la campaña presidencial de 1990, así como de figuras públicas como figuras públicas como Guillermo Cano Isaza (director del diario El Espectador) o de Jaime Garzón (humorista y activista social) y los atentados y masacres cometidos por los diferentes grupos armados y facciones es, como lo dice abiertamente el jugador de fútbol, algo inimaginable, difícil de presentar o de representar.

Colombia ha vivido un conflicto armado continuo, casi desde su inicio como estado nación, desde las primeras décadas del siglo XIX. Esta situación de conflicto o de guerra, aunque ha disminuido en ciertos momentos, ha sido algo presente en el devenir del país. Si bien no ha habido una declaración de guerra oficial, ya que los gobiernos colombianos se han opuesto sistemáticamente a admitir los alcances del conflicto bélico, la guerra está presente, que es algo inevitable y que afecta a todos.

Desde sus inicios, la obra de Doris Salcedo ha abordado la violencia política en Colombia y, luego, en el mundo. Esta relación entre sus trabajos y los hechos violentos de Colombia es inherente a su vida, a las vivencias cotidianas en un país que está en guerra. Es esta situación permanente de conflicto, de guerra que se multiplica a escala mundial, lo que se convierte en un motor de su trabajo. La realidad de la guerra a la que se refiere la artista no es la realidad

como la reflejan los medios. La realidad de la guerra de la que habla Salcedo es producto de la experiencia, de situarse en las zonas de conflicto, cerca a las víctimas, bien sea por una decisión de la artista o por el accidente mismo del conflicto. Por ejemplo, uno de los hechos violentos que la marca significativamente en sus inicios es la Toma del Palacio de Justicia en Bogotá, en noviembre 6 y 7 de 1985, al cual se referirá en muchos de sus trabajos. Al respecto recuerda:

Unos pocos meses después de que regresé a Colombia en 1985, habiendo pasado un año en Europa y dos años en Nueva York, el Palacio de Justicia en Bogotá fue ocupado por fuerzas de la guerrilla. La violencia que sobrevino terminó en una horrible tragedia. Esto fue algo que atestigüé. No es solamente una memoria visual, sino la terrible recolección del olor del edificio en llamas con seres humanos dentro... esto dejó su marca en mí.¹

Ese enfrentamiento cotidiano, que se da en Colombia, es lo que plantearía una diferencia entre su actitud como artista y artistas de otros contextos. Doris Salcedo es una artista política, porque su relación con lo real, con ese contexto violento, de guerra permanente, la han llevado a plantear lo artístico como una posibilidad de sobrevivencia. Sus trabajos hacen una referencia constante a momentos de conflicto, que son reales en términos de fenómenos que alteran el cuerpo, que son perceptibles desde los sentidos. La relación es directa con cada individuo. Y ella, como individuo, define su posición:

A veces la presentación de los artistas se ve sometida a ese panorama político y realmente me parece que el arte no debe estar sometido a ningún proyecto político específico. Sin embargo, después de decir eso, quiero decir que yo soy una artista política. Y soy una artista política que trabaja desde el Tercer Mundo, que ve la vida desde el Tercer Mundo. Mi trabajo desde un comienzo se ha centrado en la violencia política. Me interesa la fragilidad de la vida, me interesa también el poder y cómo aquellos que detentan el poder manipulan la vida.²

¹ Entrevista con Carlos Basualdo, en *Doris Salcedo*, Phaidon, p. 14.

² *Guerra y pá.* Zurich, Suiza: Daros-Latinamerica AG, 2006, p. 122.

El asumirse como artista política tiene muchas implicaciones, sobre todo en el entorno colombiano y en el medio del arte en general. Se puede decir que la relación entre arte y política es muy amplia y compleja. Toda manifestación artística o cultural tiene una dimensión política, sea esta directa y explícita o indirecta e implícita. De un lado, la obra de arte como producto de una cultura, recoge una serie de elementos a la manera de un documento que nos habla, entre muchas otras cosas, de las relaciones de poder entre los individuos que conforman la sociedad de la que procede³. De otro lado, la obra de arte como generadora de sentidos y significaciones implica el cuestionamiento, la crítica y la posibilidad, al menos en teoría, de modificar las relaciones de poder. La obra de Doris Salcedo se situaría en este último aspecto. El interés de la artista con su trabajo parece que es conmover y hacer pensar, generar sentidos y significaciones, múltiples lecturas en el espectador y que este como individuo y la sumatoria de todos, pueda generar algún cambio frente a las situaciones de conflicto y violencia.

Para abordar las obras de Doris Salcedo me planteo una ruta compleja. Primero, trataré de establecer una categorización de dos ramas diferenciadas de su producción, una revisión de sus estrategias artísticas ante el problema de hacer presente una reflexión ética sobre la violencia, tomando como base dos términos provenientes de la filosofía y que se aplicarán a la tensión entre dos grupos de obras: la inmanencia y la trascendencia. La inmanencia, entendida como el compartir de las características fundamentales de lo representado, se presentará como elemento constitutivo de las obras de sala de la artista. En estas encontramos una relación directa con el espectador, el cual se ve afectado sensible y emotivamente por los materiales y los procedimientos técnicos que construyen las obras, produciendo en y dentro del objeto una cierta inscripción de la violencia. En reciprocidad me propongo usar el concepto de la trascendencia para reflexionar sobre el traslado de las características fundamentales de lo representado por la obra de Salcedo a un espacio social de representación, más allá del objeto, en la creación de una intervención del

³ Como sería el caso del arte visto desde la antropología, la arqueología o la sociología, por ejemplo.

imaginario social y el espacio público y/o artístico. Esa clase de operación se verá expresada en las grandes intervenciones espaciales de sala (*Abismo y Shibolleth*) o urbanas (*Noviembre 6 y 7* y la intervención para la Bienal de Estambul). De esta manera se determinarán dos diferentes estrategias de cómo esta artista resuelve el problema de generar imágenes de los hechos violentos a los cuáles se refiere.

Junto con el examen de sus procedimientos y actitudes artísticas, centro mi trabajo en las formas en que “lo irrepresentable” aparece como un cuestionamiento constante y latente en las intervenciones y obras de Doris Salcedo. Este análisis será el centro de mi reflexión en esta tesis, cómo es que en su producción, Doris Salcedo resuelve la compleja tarea de presentar y representar algo que, social y culturalmente, se suele referir como cabalmente “irrepresentable”: el horror de la violencia y la guerra continua. En el proceso de reflexión de esta tesis, se me abrieron dos posibles ejes de investigación para plantear el tema de lo irrepresentable. El desarrollo de mi texto aborda esos dos escenarios sucesivamente.

El primero fue explorar la operatividad de la obra de Salcedo en torno al concepto de lo sublime, que planteó, desde el siglo XVIII, lo irrepresentable como un enfrentamiento al terror, el dolor y la muerte. En ese sentido, me propuse explorar el legado de Edmund Burke, y relacionarlo con otros conceptos como “lo gótico” (en los términos en que lo abordan autores como Christoph Grunenberg), o en términos del planteamiento kantiano acerca de la inadecuación de la imaginación frente a los objetos de terror, sobre todo en relación con el concepto de lo sublime dinámico.

Sin embargo, esa línea de reflexión no acabó de resolver las cuestiones de cómo es que las obras de Salcedo plantean su relación con la violencia, en especial con el luto y la pérdida. Me fue necesario dar un paso más para registrar una dimensión que no era tanto la de la imposibilidad de visualización de la violencia, como la de la forma en que sus obras plantean otra posibilidad para lo irrepresentable: el fantasma. En cuanto a la representación fantasmal, es útil plantearla en contraposición a la icónica. Esta, que se refiere a la

imitación de lo real en términos de la imitación especular y que ha sido considerada durante mucho tiempo como real y verdadera; al menos desde el Renacimiento hasta el inicio del Impresionismo, responde al paradigma racional de la cultura occidental. La fantasmal, que se ubica en el campo de las apariencias, fue entendida como falsa (así se plantea desde Platón) ya que correspondería al engaño de la razón por medio de los sentidos. Plantearé, entonces, una inversión de los valores de estos sistemas de representación en el arte del último siglo, desde movimientos de vanguardia como el Expresionismo, Dada, Surrealismo hasta el Hiperrealismo, el Pop, el Neorrealismo y las tendencias del arte actual, tomando la imagen fantasmal un protagonismo importante desde la reflexión en torno a la imagen (para lo anterior se ha revisado la particular la lectura y visión de Carlos Másmela sobre las ideas de Platón) y desde el psicoanálisis (para lo cual se seguirá el trabajo de Giorgio Agamben).

A partir de la revisión de estos elementos se planteará cómo Doris Salcedo se enfrenta desde el arte a la violencia política de su país natal y del mundo, qué implicaciones artísticas y estéticas tienen sus obras y de qué manera se relaciona con lo real, desde lo moral y lo ético.

2. ESTRATEGIAS ARTISTICAS: INMANENCIA Y TRASCENDENCIA EN LAS OBRAS DE DORIS SALCEDO.

Es evidente que en la producción de un artista se presentan momentos diferentes, que se modifican sus métodos de trabajo (y en algunos casos sus inquietudes y opiniones), así permanezcan ciertas características comunes y fundamentales, más allá de consideraciones estilísticas o formalizaciones recurrentes. En la trayectoria artística de Doris Salcedo podemos diferenciar varios momentos en cuanto a su producción, a partir de cambio de materiales, los diferentes usos técnicos, los períodos en que realiza sus obras o los temas que trabaja. Sin embargo, más allá de una cronología basada en estos aspectos, son mucho más significativos los cambios que tienen que ver con su actitud, reflejada en sus trabajos. Es así como se presenta una diferencia entre las obras de sala y las intervenciones espaciales, diferencia que se da no sólo por el espacio de exhibición, el tamaño de los trabajos y las condiciones físicas de los mismo, sino sobre todo, como ella misma lo señala, en la actitud del proceso productivo:

Pienso que mi cerebro funciona de una forma diferente cuando estoy pensando en una obra para un espacio público a cuando lo hago para un espacio interior. Cuando estoy trabajando para un espacio interior, la pienso en la medida que la hago. Tengo un punto de partida pero la obra se lucha y se define en el proceso. En el espacio público es diferente: tiene que existir un proyecto previo y dicho proyecto debe concluir en una obra terminada. Pero, durante el proceso de pensar la obra, elaboro fragmentos. En la obra de Estambul hice fragmentos muy grandes en mi estudio, porque cuando se trabaja en el espacio público, las condiciones varían, ya no se tiene la privacidad que se encuentra en el estudio. Las dimensiones y la escala imponen una precisión que excluye la improvisación; hay factores de riesgo y tienes que tener un alto nivel de certeza. Cuando se trabaja una obra en un espacio público está presente la ciudad. Los edificios tienen una carga y una memoria, y todos estos factores enriquecen la obra. En cierta forma para mí es más viable pensar la obra en esas circunstancias que cuando estoy frente a un cubo blanco:

es muy difícil atravesarlo o transformarlo de alguna forma. Son dos procedimientos diferentes, pero en los dos hay un elemento compulsivo, mi trabajo es compulsivo, a veces logro llegar al objetivo de esa compulsión y a veces no.¹

Para hablar de las estrategias artísticas de Doris Salcedo voy a intentar dos definiciones desde el punto de vista de la producción artística, no desde la filosofía, como actitudes para conformar una imagen: La inmanencia y la trascendencia. Inmanencia y trascendencia no sólo se pueden aplicar a las obras de Doris Salcedo sino a cualquier tipo de obra. Tampoco son conceptos opuestos y excluyentes, sino que por el contrario se complementan. En todas las obras hay elementos que pertenecen a lo inmanente y otros que se definen desde la trascendencia. Sin embargo, hay obras en las que domina lo inmanente, mientras en otras predomina lo trascendente.

Las dos implican que las características fundamentales de lo representado se encuentran en la representación, es decir, que para que una representación sea efectiva y esta debe tener las mismas características de aquello que está representando. De lo anterior se infiere que en la cosa representada hay unos elementos fundamentales, característicos y distintivos que de una manera o de otra se encuentran también en la representación. Lo que cambia es cómo estos elementos llegan a habitar la obra y cómo la obra es percibida por el espectador. Sin embargo, esto no necesariamente quiere decir que una representación idéntica sea más efectiva que una no idéntica, ya que estas características no son necesariamente visuales, sino que pueden ser de diferentes órdenes: sensitivas, sensibles, conceptuales y anímicas.

Para el caso de las obras de Doris Salcedo, la inmanencia predomina en las obras de sala, con una escala humana, mientras que la trascendencia determina las intervenciones espaciales de mayores proporciones.

¹ *Cantos cuentos colombianos*, ps. 144-146.

2.1 La inmanencia.

La inmanencia implicaría un compartir esencial de manera directa de las características fundamentales. En este sentido, lo fundamental de lo representado está en la representación de una misma manera, a un mismo tiempo y con un mismo carácter. Ese compartir se da por el proceso de integración entre lo representado y la representación, a través de la acción integral e integradora del artista, en donde no estaría de más lo místico, lo esotérico y lo chamánico, o todas aquellas prácticas similares. Como método de producción, la inmanencia tendría tres momentos: El primero es la relación directa con el objeto a representar, el segundo es asumir, por parte del artista y a través de la experiencia y la vivencia, las condiciones fundamentales de este y el tercero es la producción de la imagen a partir de estas condiciones que estaría en directa conexión con lo representado y el artista. En cuanto al primer momento, la relación directa con el objeto o fenómeno a representar, Doris Salcedo afirma:

Cuando me inicié, obsesivamente trabajé lo colombiano porque es la realidad que conozco y no la puedo evitar. Cuando caminas por las calles te golpea. Si me vas a hablar de *homeless*, yo sé más de *homeless* que tú que eres alemán, he visto muchos más. Si me vas a hablar de desplazamiento forzado, tengo una experiencia mayor. Si vamos a hablar de todos los problemas de la violencia, desgraciadamente yo tengo una mayor experiencia.²

Si bien el contacto con la realidad de la violencia es inevitable en un contexto como el colombiano, Salcedo expresamente ha integrado a su trabajo el encuentro con diferentes víctimas de la violencia, con los espacios o lugares en donde han sucedido hechos de sangre y se ha apropiado de elementos, objetos y materiales de los hechos y los lugares mencionados. Esto le permite tener un mayor acercamiento a esta realidad y sus consecuencias y un mayor acceso a elementos vivenciales y conceptuales, así como a objetos que

² *Cantos cuentos colombianos*, p. 148.

pertenecieron a las personas desaparecidas o asesinadas³. Este mayor acercamiento con la realidad la lleva a asumir, a aprehender y comprender las situaciones violentas a nivel de su individualidad, de su cuerpo y de su mente, en una relación de uno a uno con el otro, la víctima. Así lo señala, en una entrevista citada en el catálogo de la exposición en el New Museum de Santa Fe:

He conocido gente que ha tenido la generosidad de compartir su dolor conmigo. El dolor es constantemente revivido. Yo creo que esto nos permite establecer otro tipo de relación con la realidad. La distancia entre ellos y yo desaparece, permitiendo que su pena me llene, me toque en mi centro. Si yo lo manejo para hacer una buena pieza que circule en el centro de la sociedad, entonces su pena entrará en el corazón de esta sociedad. Las víctimas se convertirán en las protagonistas principales.⁴

Como se evidencia, Salcedo propone un compartir con la víctima y con el hecho violento, que haría parte de su trabajo. Como ella misma lo manifiesta, el éxito de su obra se da cuando se reactivan las emociones y sensaciones de la víctima y del hecho en la sociedad. De esta manera, parte de la experiencia violenta, a partir del encuentro con las personas y los lugares, recolectando, además, objetos y materiales. Sin embargo, este trabajo de campo, este enfrentamiento con las realidades y las versiones de la violencia y su proceso productivo artístico, la llevan no a centrarse en cada una de las historias o anécdotas de las víctimas, sino a determinar, al menos en parte, puntos de interés, enfoques y elementos que caracterizan fundamentalmente y en su conjunto los fenómenos. En la entrevista para *Cantos cuentos colombianos*, señala la importancia de estos procesos previos y paralelos a la producción de sus obras:

³ Ya en *Imágenes de duelo* (1990) se encuentra una referencia directa a las víctimas de las masacres de La Honduras y La Negra en Colombia, de quienes se supone son las camisas. La relación con personas víctimas de actos violentos queda referenciada al citar los nombres de tres huérfanos en el *Artist's Statement* del catálogo de la exposición connieg973@hotmail.com del New Museum de Santa Fe, p. 4.

⁴ *Doris Salcedo*. New Museum of Contemporary Art SITE Santa Fe, p. 20.

Me interesa establecer conexiones, ver el fenómeno de la violencia en general, porque creo que todos los seres humanos somos iguales, más allá de las diferencias raciales, culturales o religiosas. Me interesa encontrar lo puramente humano, lo que es común a todos los hombres, y evidenciarlo. Este aspecto común en todo ser humano es precisamente nuestra vulnerabilidad, somos seres finitos y por lo tanto vulnerables. Claro algunos vivimos en condiciones que exacerban esa vulnerabilidad.⁵

Es esta vulnerabilidad de lo humano, exacerbada por la violencia, el elemento principal de las obras de Doris Salcedo. Es esta vulnerabilidad la que asume como ser humano y como artista para realizar sus obras, planteando una relación simétrica entre lo representado, ella como individuo y su trabajo, que es compartida por el espectador a partir de la experiencia generada por sus trabajos. Por eso recurre frecuentemente a objetos y materiales que concuerdan con sus ideas de humanidad, vulnerabilidad y violencia.

La escultura y, extendida, su sensibilidad escultórica es lo que le permite un mayor contacto con las realidades a las cuales hace referencia. Afirma: "Trabajo escultura e instalación. La escultura no fue una elección consciente, la materia es el medio a través del cual aprehendo la realidad. La escultura es un medio privilegiado para establecer una relación con el mundo, una relación basada en la experiencia, porque "estamos hechos de la misma materia que el mundo". Es este medio, y no otro, el que le permite compartir materialmente, a través de sus obras, con el otro (la víctima y el espectador). La aprehensión de la realidad a través de esta sensibilidad escultórica y asumir que "estamos hechos de la misma materia que el mundo" determinan definitivamente que su producción es a todas luces es inmanente.

En *Imágenes de duelo*, una de sus primeras exposiciones en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá en 1990, Salcedo introduce por primera vez elementos que, como las camisas, refieren directamente a las personas desaparecidas o muertas, de las cuales parecen proceder. Al respecto, Carolina Ponce de León

⁵ *Cantos cuentos colombianos*, p. 149.

escribe: “Los objetos escogidos ya están cargados de historias. Es un factor que la artista involucra en la imagen total que elabora. No se trata de objetos elegidos por la indiferencia a la manera de Marcel Duchamp, están más cercanos a la significación metafórica de Joseph Beuys, principal influencia en su obra”.⁶ La diferencia entre Duchamp y Beuys, plantearía una relación con el objeto que tiene que ver más con la historia íntima del objeto, con su devenir en relación con los actos de violencia y con el sentir, que con las posibles operaciones mentales, lingüísticas y conceptuales que este pudiera generar. Beuys es sin duda un referente importante en la producción de Doris Salcedo, no sólo por la relación con el material, sino también por la vinculación política de lo artístico. No sólo es el material en sí mismo, las camisas en este caso, sino que las manipulaciones y operaciones a las cuáles las somete, le otorgan y proveen significaciones ulteriores a las obras. Al respecto, Ponce de León afirma:

Hay un avance en esta instalación con respecto a las anteriores que ha presentado en público Doris Salcedo. Y es la introducción de la metáfora en el proceso creativo. Mientras que en las instalaciones anteriores existía un clima de tensión y agresión por la relación y selección de los elementos, en la presente, la carga simbólica y psicológica se inscriben en cada gesto que envuelve estas esculturas, creando tensiones y ritmos asimilables a calidades plásticas. Cada gesto proviene de una actitud, lo representa. Sobre la estructura básica de unas camas extraídas de su contexto original y cargadas en sí misma de pathos, se sobreimpone otra. Plásticamente se conjugan lo estructural con lo orgánico. Se reorganizan las relaciones entre lo fabricado industrialmente, el deterioro azaroso y la intervención artística que recodifica estos puntos de partida.⁷

Este nuevo rumbo planteado marca un interés que radica en cómo los objetos y materiales que utiliza en sus obras nos hablan de lo humano vulnerable en situación de violencia, convirtiéndose no en un indicio judicial sino en un signo

⁶ Carolina Ponce de León. *Imágenes de duelo*. Folleto exposición. Galería Garcés Velásquez, 1990.

⁷ Ídem.

o símbolo y tomando distancia de una representación idéntica de los sujetos o el fenómeno. De esta manera, el trabajo de Salcedo se vincula con lo real, al mismo tiempo que se convierte en metáfora.

Algo similar sucede con *Atrabiliarios (Desafiante)* (1991-1992), en donde los zapatos hacen referencia a sujetos concretos, a situaciones de violencia y de muerte, adquiriendo un valor como obra de arte, sin perder su carga vital, gracias a las manipulaciones y disposiciones de la artista. Sobre *Atrabiliarios*, Charles Merewether afirma:

En la obra *Atrabiliarios (Desafiante)*, zapatos viejos, por pares o solos están encerrados en una fila de nichos, detrás de fragmentos translúcidos de membrana animal que han sido suturados crudamente a la pared. Abajo en el suelo se encuentran pequeñas cajas, que viven como ataúdes, hechos de la misma membrana animal. Los zapatos que llevan las marcas del desgaste, pertenecían a todas las mujeres que fueron 'desaparecidas', y fueron donados a la artista a los familiares de las víctimas. Su lugar aquí, vagamente visible a través de la membrana animal, se hace eco de la persistencia de la memoria de todos aquellos cuya suerte y paradero se desconoce, permanentemente suspendidos entre el presente y el pasado. "Por lo tanto, 'Atrabiliarios' no es sólo un retrato de desaparición, sino un retrato de la supervivencia mental del vestigio de la incertidumbre, la nostalgia y el luto. "⁸

Con *Atrabiliarios* Salcedo se refiere a lo melancólico, a la amargura, a ese sabor a bilis que deja la pérdida o la ausencia de un ser humano específico, con una vida y un nombre. En los trabajos que conforman esta serie, los objetos se refieren a las memorias de los desaparecidos. Los objetos tienen el "registro" del paso del tiempo y del uso de la persona que los portó. Las membranas animales, cosidas al muro con una particular mezcla de sevicia y delicadeza, señalan un acto extremadamente violento. Sin embargo, como símbolo, la membrana y la costura pueden leerse como elementos de curación

⁸ Tomado de <http://www.iniva.org/dare/themes/space/salcedo.html>.

o de sanación, significando la reestructuración de la memoria. Lo mismo sucede con la estructura formal de los nichos, con unas irregularidades que muestran el azar y la dificultad de su construcción, que a su vez connotan a relicarios. Como la artista lo propone, “Mi trabajo es transformar estos indicios en reliquias que nos permitan conocer las experiencias de otras personas como si fueran nuestras, como experiencias colectivas”⁹. Además plantea:

El silencio es lo que define el arte. Esta obra es un intento por formar una cierta comunidad, una comunidad efímera, la comunidad de los desaparecidos con cuyas familias trabajé. Ellas me daban objetos que habían pertenecido a los desaparecidos de la violencia en Colombia y estos objetos, entonces, que venían del espacio individual, del dolor particular de las familias, yo trataba de recrearlos en una obra que tuviera muchos nichos para así convertir un fenómeno individual en un fenómeno social. El dolor que está restringido al ámbito de la familia pasa a ser un fenómeno social. Yo creo que el arte nos ofrece esa posibilidad de generar comunidades efímeras; no son comunidades reales obviamente, son efímeras. No sólo entre las diferentes familias que donan esos objetos para hacer esa obra, sino también entre la víctima de la violencia y nosotros como personas que podemos vivir una vida relativamente cómoda, que no estamos directamente implicados en la violencia.¹⁰

La intención es restituir la memoria y la identidad de la víctima, al mismo tiempo que constituir una memoria colectiva del acto violento, en un acto en donde “la pena está constantemente siendo revivida... tocando profundas fibras que no son fácilmente asumidas por ellos”¹¹. El silencio provocado cuando el espectador se enfrenta a *Atrabiliarios* implica un nivel de encuentro con la víctima, en términos de lo sensible y de lo emotivo. La comunidad efímera se conforma en el silencio de la víctima, compartida con el espectador. El silencio centra la atención en la obra en sí, en los materiales y objetos, en la manipulación de los mismos por parte de la artista y en la disposición espacial

⁹ Doris Salcedo. New Museum of Contemporary Art SITE Santa Fe, p. 19.

¹⁰ Guerra y Pá, p. 128.

¹¹ Ídem.

en donde el vacío refuerza la idea de vulnerabilidad y de indefensión, algo que será recurrente en la mayor parte de las exhibiciones e instalaciones de Salcedo.

En *La casa viuda*, Doris Salcedo nos plantea la relación con la violencia desde el hogar. Los muebles, objetos y materiales refieren al espacio íntimo de la víctima desplazada o desaparecida violentamente. Como lo afirma Merewether:

El uso de objetos domésticos, muebles y pertenencias personales como materiales nos da la sensación de un sitio violentado. Los muebles se convierten en el vestigio de lo que queda de los pueblos y ciudades donde el uso de la violencia ha forzado a poblaciones enteras a salir. Como Salcedo lo anotó: “Las imágenes que dejadas atrás por el acto violento en estos lugares son algunas veces evidentes y otras veces imperceptibles al mismo tiempo, y en ningún caso, indelebles”.¹²

De esta manera, *La casa viuda* recompone una memoria colectiva a partir de las memorias individuales de víctimas anónimas. El procedimiento, en términos metodológicos es muy similar al de *Atrabiliarios*. Similar también su percepción para el espectador, ya que por sus detalles y su disposición espacial, cada una de las piezas debe ser vista muy cerca, en una relación contemplativa e íntima, que propone casi un diálogo de individuo a individuo. De esta manera, la percepción del objeto nos lleva a apreciar la estructura del mismo, las connotaciones de cada uno de los actos de la artista en las manipulaciones y en la construcción de cada una de las obras, generando no una lectura sino una experiencia.

Para *Unland*, Doris Salcedo se apoyó en los relatos de actos violentos sufridos por niños huérfanos. Por ejemplo, *Orphan's tunic* nace de las entrevistas a una niña de seis años que presencié el asesinato de sus padres. Más que una recreación de los hechos, Salcedo propone una obra basada en su experiencia

¹² Ídem, p. 21.

de las entrevistas. El tema aquí no es la muerte de los padres de la menor, sino las emociones y sensaciones surgidos a partir de la relación con la niña.

Es así como, en obras como *Atrabiliarios*, *La casa viuda*, *Unland* y los muebles sin título intervenidos con cemento durante la década de los noventa, Doris Salcedo plantea esa relación directa con las víctimas, asume una posición de igual con ellas, utiliza materiales y objetos que pertenecieron a las mismas o que funcionan como tales y los manipula estableciendo conexiones entre lo representado y su imagen, de tal manera que estas obras comparten las características fundamentales de esa humanidad vulnerable, en una situación dramática. El resultado es la afectación directa del espectador a través de la apreciación y, por qué no, la vivencia de las obras, llevándolo al punto de situarse al mismo nivel de la víctima, compartiendo su dolor y su situación de violencia.

2.2 La trascendencia

La trascendencia se hace presente en las obras de Doris Salcedo cuando los acontecimientos sobrepasan la escala humana y la relación con los eventos tiene que ver más con discursos, imaginarios, conceptos o ideas, que con la experiencia directa y vital de la artista. Se da cuando se refiere a eventos como La Toma del Palacio de Justicia (Bogotá, noviembre 6 y 7 de 1985), el Holocausto, los campos de refugiados y de desplazados en cualquier conflicto actual (Afganistán e Iraq, África, Australia, Guantánamo, etc), la inmigración, la segregación o la bomba nuclear y sus efectos. De aquí salen obras que tienen otras implicaciones y otras dimensiones, como *Noviembre 6 y 7* (la intervención-acción en el nuevo edificio del Palacio de Justicia en Bogotá en 2002), la intervención urbana para la Bienal de Estambul (2003), *Abismo* (Trienal de Turin, 2005) y recientemente *Shibboleth* (Tate Modern, Londres, 2007-2008).

Por trascendencia hay qué entender el traslado de las características fundamentales de lo representado a la representación. La acción de la artista y la relación con los fenómenos y la conexión con la representación no son

directas. Están mediadas por procesos preparatorios y por reflexiones e investigaciones previas, ya que los fenómenos o acontecimientos a los que se refieren estas obras son de grandes magnitudes, con una distancia en el tiempo y con connotaciones políticas y sociales que dificultan su aprehensión y comprensión. No es ya un solo individuo sino un acontecimiento que afecta a un grupo humano, a una sociedad y a la cultura. La relación entonces no es uno a uno, de persona a persona, sino de uno a la totalidad del evento.

Para *Noviembre 6 y 7* la artista tomó como guión de la acción el recuento judicial de los hechos. Durante las aproximadamente veinte y ocho horas de los sucesos, ella y sus ayudantes descendieron sillas por la fachada y el costado de la nueva edificación recreando el instante en que falleció cada una de las personas víctimas del hecho. La duración de la acción y el tamaño del edificio impedían tener una aproximación física a la obra. Sólo se podía apreciar, en toda su magnitud, a una distancia considerable y en un tiempo prolongado. Además, las sillas utilizadas no eran las mismas sillas que estuvieron involucradas en los hechos. Lo que implica esta acción no es la percepción del objeto en sí, sino el conjunto de objetos y acciones recreando los diferentes momentos. Al respecto de su acción dice: “La estructura de la obra es caótica, como la guerra”¹³. Es decir que la artista retoma los elementos fundamentales de la toma (la dimensión y lo caótico), a partir de sus propios signos (las sillas) y los traslada en el tiempo y en el espacio para constituir la imagen. De esta manera no hay una relación del individuo con el otro, sino del individuo con el evento, con la dimensión y la estructura de la obra, que se resignifica a partir de la memoria colectiva. Lo que hace Salcedo es exhibir la herida, hacerla visible en los términos que pueda ser revivida y entendida por un colectivo y una sociedad, activando la memoria. Hay entonces un acto que se acerca a una mimesis idéntica, en ese traslado temporal y espacial del suceso.

Para la Bienal de Estambul (2003), Doris Salcedo llena un espacio entre dos edificios con mil quinientas cincuenta sillas, ubicadas de tal manera que conformaban una superficie casi lisa hacia el exterior. La instalación haría

¹³ *Memoria artística de una tragedia: La toma del Palacio de Justicia*. Bogotá: Periódico El Tiempo, 7 de Noviembre de 2002.

referencia a los inmigrantes que contribuyen a la economía mundial y está en el marco de la Justicia poética, idea principal de la Bienal de ese año. Sin embargo, a diferencia de las obras de sala, las referencias son mucho más distantes. No se trata de una persona en especial, sino de una idea de un fenómeno actual y global. La acumulación de sillas en el espacio urbano parece referir a las condiciones de hacinamiento y falta de oportunidades de los inmigrantes y al hecho que ocupan un espacio en la sociedad, así este espacio no sea reconocido ni reconocible. El espacio de por sí es significativo: Una calle comercial de Estambul, en donde se encuentran ferreterías y pequeños talleres (que son lugares que implican labores que generalmente hacen los inmigrantes) y en donde se encuentra un lote baldío, un no espacio o una ausencia de arquitectura, que es llenado con elementos que simbolizan lo humano y el cuerpo.

Abismo (Trienal de Turín, 2005-2006) es una obra de fina y absurda mampostería. El techo del Castello di Rivoli es prolongado al interior con ladrillos de vieja data, casi hasta recubrir en su totalidad el aséptico cubo blanco de exhibición. Sólo la base, la parte inferior de las paredes, queda descubierta, dejando el espacio suficiente para que con cierta ceremoniosa dificultad puedan entrar los visitantes. La sensación es aplastante y paradójica. La estructura no es visiblemente sostenida por ningún elemento arquitectónico. El recubrimiento de lo nuevo por lo viejo, de lo artístico actual por lo artístico del pasado, de la luz por la oscuridad, provoca diferentes interpretaciones. Con todo, lo que se pone en juego nuevamente es la estructura de la obra que juega con la percepción del espectador, provocando una sensación constante de inestabilidad física y emocional, propio de la exacerbación antes mencionada que conmueve la frágil humanidad.

Para *Shibboleth* (Tate Modern, 2007-2008) Salcedo plantea una intervención del edificio, en específico de la Sala de turbinas. Una intervención contundente y, si se quiere, sutil. La artista ha conformado una grieta a todo lo largo del piso del edificio, en lo que se puede constituir en una anti escultura que recuerda procesos como los de Gordon Matta-Clark o las obras de Rachel Whiteread, en donde el vacío o el molde son lo importante (cabe anotar que ya Henry Moore

dio una gran importancia al vacío en escultura como parte integral de las obras e Yves Klein basó toda su producción sobre el vacío a nivel conceptual). *Shibboleth*, palabra en hebreo, connota separación y segregación, partiendo de una historia bíblica que cuenta cómo a partir de esta palabra fue detectado el enemigo¹⁴, si bien su significado original es espiga o arroyo. Salcedo retoma este concepto que se usa en muchos contextos culturales con la acepción de segregación, para plantear una intervención que es la división física de un espacio reconocido del arte global, a partir de una grieta de 167 metros de largo, que atraviesa todo el piso del edificio. A pesar de que la grieta puede ser entendida de una manera directa y clara como signo de segregación y ruptura, igualmente por la institución que la acoge, su condición de artista mujer de un país del “tercer mundo” y las implicaciones culturales y sociales de su acto, la grieta de Doris Salcedo adquiere otro tipo de implicaciones que le dan a la intervención el carácter que ya premonitoriamente anunciaba Jaime Cerón en abril de 2007: "Creo que la Tate le importa un comino -dice Cerón-. Lo que le interesa es la visibilidad. Ella decía que cuando una persona toma como punto de partida una experiencia de una sociedad marginal y pone la imagen de esa experiencia en el centro, en un lugar como el MoMA o la Tate, simbólicamente pasa algo".¹⁵

En las obras mencionadas, la artista se refiere a hechos de grandes dimensiones, con una temporalidad extensa o indefinida, en donde la conceptualización precede a la experiencia. De estos fenómenos retoma las características fundamentales y las traslada a sus intervenciones, en términos de la magnitud y la temporalidad, lo que afecta la estructura de las obras. De esta manera, estos trabajos de Doris Salcedo se instalan en un tipo de producción que se puede considerar como trascendente.

Sin embargo, aún con las diferencias en las actitudes productivas, los procesos de Doris Salcedo están íntimamente conectados. Al respecto dice:

¹⁴ En la *Biblia*, *Jueces*, Capítulo XII, 4-6.

¹⁵ Tomado de *Doris Salcedo: Elocuencia del silencio*, Campus Virtual Los libertadores Institución Universitaria, http://204.9.78.231/index.php?option=com_content&task=view&id=90&Itemid=111, enero 24 de 2008.

Aun cuando la obra en el espacio público se nutre de la otra. La que abre espacios, inaugura ideas, es la que trabaja lo intuitivo. La obra del espacio público ya está elaborada, en buena medida, antes de su realización. Evidentemente, la instalación de Estambul estaba antecedida por *Tenebrae-Noviembre 7, Noviembre 6* y todas mis otras obras con sillas. La misma idea se fue reelaborando, fueron los trabajos anteriores los que definieron el camino último de esa obra.¹⁶

Hay entonces un juego constante entre lo intuitivo de sus obras de sala y las certezas de las obras para espacio público. En cierta medida toda obra de arte plantea lo incierto como fundamento de su realidad. Marcel Duchamp, en su conferencia *The creative act*¹⁷, al reflexionar sobre el proceso de producción de la obra de arte, nos dice:

En el acto creativo, el artista va de una intención a una realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetiva. Su lucha durante la realización es una serie de esfuerzos, penas, satisfacciones, rechazos, decisiones, la cual además no puede ni debe ser totalmente autoconsciente, al menos en el plano estético.

El resultado de este esfuerzo es una diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la cual el artista no es consciente.

En consecuencia, en la cadena de reacciones que acompañan el acto creativo, un vínculo se pierde. Este espacio representa la incapacidad del artista para expresar completamente su intención; esta diferencia entre lo que intentó realizar y realizó, es el “coeficiente de arte” personal contenido en su trabajo

¹⁶ *Cantos cuentos colombianos*, p. 146.

¹⁷ Marcel Duchamp. *The creative act*. De la Sesión sobre Creative Act, Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, Abril 1957; publicada en *Art and Artists*, 1, 4 (Julio 1966). Las referencias han sido tomadas del sitio de internet

De esta manera plantea el coeficiente de arte como una razón aritmética entre lo que el artista quiso realizar y no hizo y lo que hizo sin intención, lo que constituiría un “espacio” que “representa la incapacidad del artista para expresar completamente su intención”. Además, Duchamp nos advierte que,

Para evitar un malentendido, debemos recordar que este “coeficiente de arte” es una expresión personal del arte “à l’état brut”, esto es, aún en un estado burdo, el cual debe ser “refinado” como azúcar pura de la melaza, por el espectador; el dígito de este coeficiente no determina de ninguna manera este veredicto.¹⁸

Esta hipotética operación aritmética genera una zona de incertidumbre, un espacio en donde sería posible involucrar tanto lo irrepresentable como aquello que se representa, que se convertiría en lo que la cosa “tiene de arte”, en un estado burdo (“à l’état brut”). Duchamp nos propone un cambio de modelo o de paradigma en el arte. No es ya la certeza de la razón traducida visualmente en el efecto óptico de la perspectiva de punto de fuga, ni la intuición inspirada por fuerzas extraterrenas del artista anti héroe Romántico. Lo que nos propone Duchamp es un libre juego entre la razón y la intuición que genera sólo la apariencia de realidad y de verdad y que, además, plantea como resultado una serie de posibilidades inciertas, incluso y sobre todo para el artista. Las artes después de Duchamp estarían cercanas al juego de las probabilidades, como el ajedrez o la física cuántica, no sólo en el acto creativo en sí mismo, en la recepción y en la reelaboración discursiva de la obra de arte.

En la entrevista con Hans-Michael Herzog, Doris Salcedo afirma: “... hay obras que uno no alcanza a entender, en ocasiones mi mente no alcanza a abarcar la totalidad de la imagen”.¹⁹ En otra parte de la entrevista también comenta, “Pero en algunos casos, se logra que en los intersticios de las obras, en las grietas que quedan, algo de dicha realidad se inserte. Pero el lograr que eso suceda muchas veces es ajeno a mi voluntad. Es independiente de la intención que

¹⁸ Idem.

¹⁹ *Cantos cuentos colombianos*, p. 152.

uno tiene...²⁰” Y es precisamente lo que no se evidencia, aquello que está en los intersticios, aquello que no se quiso representar pero que está allí, lo que hace eficaz el trabajo como obra de arte.

²⁰ Ídem, p. 142.

3. EL SENTIMIENTO DE LO SUBLIME Y LO IRREPRESENTABLE.

En muchas de sus presentaciones y sobre todo en la entrevista para *Cantos cuentos colombianos*, Doris Salcedo manifiesta lo irrepresentable en términos que parecen sugerir el sentimiento de lo sublime. Por los temas que aborda en su trabajo y la manera en que resuelve sus obras se acercaría a dos circunstancias de lo sublime: primero, a través del dolor, el terror y la muerte, guarda una cierta proximidad con el concepto de lo gótico y lo siniestro; pero en un segundo término hace relevante explorar su relación con el sentimiento de lo sublime en Kant.

3.1 Lo gótico y lo sublime.

Las pasiones que pertenecen a la autoconservación están en conexión con el dolor y el peligro; son dolorosas simplemente cuando sus causas nos afectan inmediatamente; son deliciosas, cuando tenemos una idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias; no he llamado deleite a este placer, porque está relacionado con el dolor, y porque es lo suficientemente diferente de cualquier idea de verdadero placer. Todo lo que excita este deleite, lo llamo *sublime*. Las pasiones que pertenecen a la autoconservación son las más fuertes de todas.¹

En obras como *Noviembre 6 y 7*, la instalación de Estambul, *Abismo* y *Shibboleth*, el espacio es intervenido decididamente por la artista. Estas intervenciones son de un carácter diferente a las obras de sala, como ya se ha planteado con anterioridad. No sólo la manera de producir la obra o aquello representado sino, además, la relación del espectador. Sin embargo, estas obras también refieren al dolor, el terror y la muerte, la ausencia y la desaparición y la vulnerabilidad humana, en relación con los espacios. Estos se acercan a la concepción del espacio desde lo gótico, como lo propone Christoph Grunenberg:

¹ Edmund Burke. *De lo sublime y de lo bello*, p. 80.

Desde *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, la situación geográfica y arquitectónica es uno de los elementos claves para establecer el sentimiento de suspenso, anticipación y terror. El Gótico es el límite concomitante con el lugar del mal, el *locus horribilis* donde reside el monstruo, donde las víctimas fueron torturadas y luego devoradas, y donde se realizaron crímenes inolvidables. Un verdadero trabajo gótico “debe combinar herencia en el sentido de lo temeroso al tiempo que un encierro en el sentido de lo claustrofóbico del espacio, estas dos dimensiones se refuerzan una a otra para producir una impresión de descendimiento repugnante hacia la desintegración.”²

El espacio de las obras de Doris Salcedo es el lugar del horror, del dolor y la muerte. Sin embargo, estos espacios se proponen como lugares donde los hechos ya sucedieron, en un pasado que se convierte en presente en el momento en que la obra es activada por la artista y el espectador. Es así como, en *Noviembre 6 y 7*, la intención era la restitución de los seres humanos muertos y la recreación de la memoria, en el espacio de la matanza. Mientras en Estambul se trataba de dar un lugar en la ciudad (y en el mundo) a todos aquellos que son ignorados y marginados por la sociedad, con *Abismo* y con *Shibboleth*, lo importante era plantear en tiempo real una situación extrema vivida a diario por muchas personas en el planeta. Por lo tanto, los espacios propuestos por Doris Salcedo nos hablan del horror y de la muerte, donde el ser humano es llevado hasta el extremo. En torno al espacio de lo gótico, en relación con lo sublime Grunenberg dice:

Lo gótico reside naturalmente en los paisajes del terror, nutrido por la relación no confortable entre el carácter humano y el medio ambiente natural. En la literatura y el arte Romántico el individuo y la naturaleza no coexisten más en orgánica armonía, como propone el ideal pastoral del siglo dieciocho, sino que hombres y mujeres despertados y aterrorizados por el temperamento salvaje e incontrolable de la naturaleza. La ambigua

² Christoph Grunenberg. *Gothic: Transmutation of horror in late twentieth century art*, p. 195. Cita a Chris Baldick, “Introduction,” en Chris Baldick (ed.), *The Oxford Book of Gothic*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1992, p. xix.

categoría estética de lo sublime ha definido los elementos que produce “asombro” y “ese estado del alma, en la cual las emociones están suspendidos, con algún grado de horror”, como la “oscuridad”, lo “vasto” o la “gran dimensión”, la “infinidad”, y una “superficie rugosa y quebrada”.³

Respecto al espacio en sus obras, Doris Salcedo se refiere a lo siniestro, utilizando el término y la significación en inglés: *uncanny*⁴. Grunenberg describe lo *uncanny* diciendo:

La noción de lo *uncanny* ha sido descrita como “un aumento estético de lo sublime burkeano, una versión domesticada del absoluto terror”. (en Anthony Vidler, “Introduction,” in *The Architectural Uncanny: Essays in the modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 1992, p.3). La invasión de la esfera privada y segura del hogar por alguna fuerza maligna desconocida ejemplifica el conflicto entre el mundo interior y exterior, entre el individuo y la sociedad y entre lo intra e intersubjetivo. Finalmente, lo *uncanny* describe el regreso de eventos represados, memorias y fantasías –el encuentro con los más íntimos miedos, como Freud lo describe: “Es cierto que lo *uncanny* es alguna cosa secretamente familiar, que ha experimentado la represión y ha regresado a él...”⁵. La casa funciona como una matriz para la memoria y la exploración de sus cuartos escondidos, espacios olvidados, puertas cerradas, armarios y alacena (un tema común en la ficción gótica como en los *film noir*) para el desplazamiento de la conciencia y las experiencias y los sueños no digeridos.⁶

³ Christoph Grunenber. *Gothic: Transmutation of horror in late twentieth century art*, p. 193. Citando a Edmun Burke, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. (1757) Ed. by James T. Boulton. Oxford: Basil Blackwell, 1987, pp. 57, 72-74, 144-149.

⁴ Se utilizará *uncanny* ya que la artista, en muchas de sus entrevistas, utiliza el término en inglés manifestando que la significación en ese idioma refiere a lo que ella quiere proponer en sus obras, si bien viene del vocablo alemán *unheimlich* y se puede traducir por lo siniestro.

⁵ Citando a Sigmund Freud, “The “*Uncanny*”,” *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. and trans. by James Strachey. London: Hogarth Press, 1955, vol. 17, p. 245

⁶ Christoph Grunenber. *Gothic: Transmutation of horror in late twentieth century art*,, p. 176.

La relación con lo *uncanny* se da en obras como *La casa viuda*, *Unland*, *Tenebrae –Noviembre 6 y 7* y las obras e instalaciones sin título de los años noventa. El uso del mobiliario como sillas, mesas, armarios, camas y cómodas, refiere directamente al espacio de la casa o del hogar, al lugar de refugio y de lo íntimo. Sin embargo, la manipulación de los objetos los convierte en objetos de terror y de dolor. En primer lugar, al ensamblar unos con otros los hace aparecer como monstruosos híbridos, como una especie de bichos deformes, producto de una especie de martirio o de experimento genético. Además, la sensación se refuerza al ser intervenidos por elementos como cabellos humanos, perforaciones, telas rotas o sellados con cemento. Con ellos, Doris Salcedo recrea o recompone sus espacios a partir del fantasma de la casa, que ya no es el espacio cálido del hogar sino el cuarto de torturas o el espacio despojado y perdido. La pretendida asepsia de sus montajes e instalaciones, en donde sólo hay lugar para los objetos intervenidos, que muchas veces aparecen como perdidos e indefensos por el espacio que hay entre ellos, plantea la apariencia de un espacio médico o en un laboratorio que se transforma en cámara de los horrores.

El juego entre el interior y el exterior, entre lo privado y lo público, que se da también en los trabajos de Doris Salcedo, no sólo hace visible las memorias de las víctimas. También plantea una situación de dolor en relación con la vergüenza, similar a la exhibición pública de la intimidad, de la desnudez. Por lo tanto, no sólo se exhibe para denunciar, sino para causar pena, dolor. Desnuda a las víctimas, las exhibe para acrecentar su dolor, no sólo para que los otros la sientan. No se trata de una acción moralista o moralizante. Juega con la moral y con la ética, revierte los procesos, poniendo en evidencia nuestra propia moralidad y eticidad.

Sin embargo, a pesar que sus obras y sus acciones se refieren o se relacionan con la violencia, Doris Salcedo se sitúa en una posición distante, como no involucrada directamente, del cual ella no es protagonista: "No ocupo el centro de mi trabajo, porque a mí, como artista, no me esta ocurriendo nada significativo: los eventos significativos -que definen nuestro marco social y

cultural- le están sucediendo a otras personas. Yo trabajo para esas personas."⁷ En otra entrevista propone:

Sin embargo, no soy yo la que atraviesa el peligro. Tuve una vida sumamente aburrida. Lo único que me interesa es la vida de los otros, me interesa la vida de aquellos que, como dice Charlotte Delbaux, una sobreviviente de Auschwitz, viven en los bordes de la vida, viven en la periferia de la vida. No me intereso solamente por los que vivimos en la periferia de Occidente, o por aquellos que viven en la periferia de las ciudades, sino por los que viven en la periferia de la vida, los civiles que están en el centro de la violencia política como en el frente de guerra.⁸

Con sus obras, Doris Salcedo enfrenta al terror, al dolor y la muerte. Sin embargo ese enfrentamiento, en obras como *Noviembre 6 y 7*, la instalación para la Bienal de Estambul, *Abismo* y *Shibboleth*, no es directo. En las obras de sala, en especial en *La casa viuda*, *Unland* y *Tenebrae* hay una mayor relación con las víctimas, sin embargo la artista tiene una distancia de los hechos violentos al que refieren, al no ser ella la víctima. En sus obras hay una representación del dolor, de la violencia, desde la ausencia, como conceptos, que hablan de situaciones de un pasado en un presente. Plantea una apariencia, una imagen. La intención es hacer nuevamente presente (sería la acepción directa de re-presentar) estas situaciones. Recompone así la ausencia de la víctima en su espacio de sacrificio. Y es a partir de esta recomposición de la ausencia y el espacio que se puede acceder a lo que ya no está. De esta manera, la representación se convierte en un ir más allá, en un triunfo sobre el dolor, el terror y la muerte. Nos propone así un displacer, como un placer negativo, un placer que viene del dolor.

Ahora bien, lo importante es que se refiere a fenómenos concretos a partir de fenómenos concretos (las obras). Hay una experiencia que recrea situaciones extremas o al límite de la tolerancia y presenta al espectador la vulnerabilidad

⁷ Margarita Valencia, La prensa, Viernes 19 de febrero de 1993.

⁸ Doris Salcedo. *Guerra y pá*, p. 124/125.

de lo humano a través la ausencia de la víctima. El triunfo se da en la medida de la distancia y la superación del terror.

Frente a la supresión de la voluntad, la melancolía ofrece una salida. La estéril acción-inacción del melancólico, opuesta a la reacción instintiva frente al peligro, propone el suficiente movimiento para sobreponerse al dolor y al miedo, desde la impotencia. No hay un acto heroico. Hay una especie de resignación indignada y dolida.

3.2 Sobre el sentimiento de lo sublime en Kant.

Puede explicarse así lo que Savary, en sus noticias sobre Egipto, observa, que es que no hay que acercarse mucho ni tampoco alejarse mucho de las pirámides para experimentar toda la emoción de su magnitud, pues en este último caso, las partes aprehendidas (las piedras, unas sobre otras) son representadas oscuramente, y su representación no hace efecto alguno en el juicio estético del sujeto. Pero en el primer caso, la vista necesita algún tiempo para terminar la aprehensión de los planos desde la base a la punta, y entonces apáganse siempre, en parte, los primeros, antes de que la imaginación haya recibido los últimos, y la comprensión no es nunca completa.⁹

Kant plantea lo sublime como lo “absolutamente grande”¹⁰, aquello “que supera toda medida de los sentidos”¹¹ y “que lleva consigo la idea de infinitud”¹². ¿Será el caso de que esa es la presentación de la situación de la violencia? La cantidad de sucesos violentos, las condiciones de los mismos y la cantidad de víctimas, nos hablan de una situación de grandes proporciones, de una magnitud que tiende a lo absolutamente grande. En cuanto a la relación con lo sublime matemático, Kant nos dice:

⁹ Emmanuel Kant. *Crítica del Juicio*, p. 295.

¹⁰ Idem, p. 291.

¹¹ Idem, p. 294.

¹² Idem, p. 298.

Ahora bien: para la apreciación matemática de las magnitudes no hay ningún máximo (pues la fuerza de los números va al infinito); pero para la apreciación estética de las magnitudes hay, en cambio, un máximo, y éste digo que cuando es juzgado como una medida absoluta por encima de la cual no es posible ninguna subjetiva mayor (para el sujeto que juzga) entonces lleva consigo la idea de lo sublime y determina aquella emoción que ninguna apreciación matemática de las magnitudes por medio de números (a no ser que aquella medida fundamental sea conservada allí viviente en la imaginación) puede producir, porque esta última expone siempre solamente magnitudes relativas por comparación con otras de la misma clase, y aquella primera expone las magnitudes absolutamente en cuanto el espíritu puede aprehenderlas en una intuición.¹³

Si nos referimos a eventos como la Toma del Palacio de Justicia, el Holocausto, la bomba nuclear y sus efectos, la segregación, la discriminación y la guerra, la situación planteada se acerca definitivamente a las definiciones planteadas por Kant. En el juego entre la razón y la imaginación, para dar una imagen de estos eventos, Salcedo introduce lo inadecuado de sus imágenes, cuando habla de lo irrepresentable. El problema para la artista es que ninguna imagen puede abarcar en su magnitud un evento o una situación como las planteadas, al menos desde el punto de vista de la representación mimética, centrada en lo visual. La representación de un evento como la bomba nuclear y sus efectos, utilizando la copia, sólo alcanzaría a ilustrar el suceso, sin tocar las características fundamentales del mismo. Si bien Andy Warhol utilizó la imagen del hongo nuclear en sus representaciones, de manera serial, esta imagen no planteaba un acercamiento al fenómeno, sino más bien el uso de la imagen como signo que señala una manera de aproximación a la realidad desde la comunicación en una sociedad de consumo. La bomba nuclear de Warhol no es la bomba nuclear en sí, ni la que quisiera como representación Salcedo. Lo que le interesa a la artista colombiana, como se anotaba anteriormente, es alcanzar de alguna manera lo esencial del fenómeno.

¹³ Idem, p. 294-5

En cuanto a lo sublime dinámico, Kant introduce la idea de resistencia en relación con la fuerza:

Si la naturaleza ha de ser juzgada por nosotros dinámicamente como sublime, tiene que ser representada como provocando el temor (aunque no, recíprocamente, todo objeto que provoque temor es, en nuestro juicio estético, tenido por sublime), pues en el juicio estético (sin concepto), la superioridad sobre obstáculos puede ser juzgada solamente según la magnitud de la resistencia. Ahora bien: aquello a lo que nos esforzamos en resistir es un mal, y si nosotros no encontramos nuestra facultad capaz de resistirle, entonces es un objeto de temor. Así pues, para el Juicio estético, la naturaleza puede valer como fuerza, y, por tanto, como dinámico-sublime, sólo en cuanto es considerada como objeto de temor.¹⁴

Ahora bien, la relación entre temor y naturaleza bien puede ser aplicada a la relación temor y acto violento. La sensación es al menos equiparable. La intención de generar una imagen de algo que nos atemoriza, nos duele o nos aterra, así de antemano se considere la inadecuación de esa imagen producida, implica un intento por entender o racionalizarlos. Hay entonces un acto de resistencia desde el arte, que en el caso de estas obras de Doris Salcedo, implican un acto de resistencia de gran magnitud y que, así no se logre entender o racionalizar los hechos o restaurar la pérdida, implican una superación de los obstáculos por el simple hecho de realizar la obra. Pero más que un sobreponerse a la fuerza por la fuerza, Doris Salcedo parece responder con un camino diferente cuando dice:

Yo creo que lo que definiría mi trabajo, la palabra que define mi trabajo es la palabra "impotencia". El arte es impotente, el arte no arregla nada, el arte no puede solucionar problemas, el arte no puede devolverle la vida a nadie, el arte no puede remendar la realidad. Y yo creo que lo que define al arte es su carencia de poder y porque no tiene poder se diferencia del

¹⁴ Emmanuel Kant, *Critica del Juicio*, p. 302-303.

poder militar o del poder económico o del poder político. Es ahí donde reside la esencia poética del arte, en la carencia de poder. Yo creo que el espectador, al ver estas obras, puede acercarse a esa sensación de carencia de poder. Hay obras como éstas, que tienen una infinidad de detalles, una proliferación de detalles, pero al fin, mientras observa la obra, el espectador se encuentra con que el escrutinio es inútil, con el hecho de que no hay nada por ver. Sin embargo, ahí donde no hay nada por ver, hay algo por sentir, de pronto casi se puede sentir la proximidad de una de estas víctimas y eso es lo que me interesa. Es el no poder ver, el no tener el poder de observar. Por eso, a pesar de que construyo objetos, construyo objetos que quisiera que fueran invisibles, que no se vieran, que no ocuparan un espacio.¹⁵

La violencia política implica acciones de fuerza, que a su vez implican una variación o cambio en el poder, entendido desde la fuerza. Desde el punto de vista del arte, la impotencia se convierte en la máxima fuerza para resistir el poder político, económico y militar. No es la resistencia de la fuerza por la fuerza, sino una resistencia que implica una inacción activa o mejor, una contemplación. Cada espectador que se detiene frente al objeto, la instalación o la intervención, que se toma un tiempo para sentir, entender y pensar, ese el triunfo de la artista.

Además, el resistir a la fuerza que genera temor tiene implicaciones morales y éticas. Es resistir a un mal por su contrario, un bien. Hay inmerso un sentido de justicia, de bienestar, que tiene que ver con la posibilidad de restitución de la pérdida. Sin embargo, esta restitución no es posible. La obra de arte no restituye nada, como lo afirma Doris Salcedo. Sólo es posible la presentación de una apariencia de la pérdida y de la restitución. En este sentido, la obra de Salcedo se acerca a la mimesis, no como una imitación de lo real, sino como una representación de la ausencia.

¹⁵ *Guerra y pá.* Zúrich, Suiza: Daros-Latinamerica AG, 2006, p. 132-134.

Es así como, en la representación de la violencia, Doris Salcedo plantea lo sublime desde lo irrepresentable y no desde la representación mimética, a partir de dos caminos diferentes. De un lado, la relación de lo sublime y lo irrepresentable, en relación con el dolor, el terror y la muerte, tendría que ver con lo impresentable desde lo moral y el decoro. La presentación de la víctima es impensable, no sólo por su desaparición, sino por lo inaceptable de su representación, en el sentido de la incapacidad para aceptar la pérdida como presencia. De otro lado, esta relación se plantea desde la impotencia y la imposibilidad de representar frente a la fuerza desmedida e irracional. No es posible, desde la doble acepción de poder, como posibilidad y como fuerza, la representación del hecho violento, en términos de su magnitud y, sobre todo, de su fuerza. Pero visto desde esa perspectiva, que impide la representación mimética lo que queda es la representación de la ausencia misma, es decir la representación de un no-ser. Esa condición de la obra de Salcedo plantea de lleno abordar alguna conceptualización que permita aludir a la representación de una apariencia. Una vía por demás productiva es pensar esa representación de la falta en términos de la imagen de un fantasma.

4. LO IRREPRESENTABLE: EL FANTASMA.

La imagen de occidente, aquella basada en la perspectiva de punto de fuga único, triunfa como método al representar racionalmente los objetos, las personas y el espacio. Sin embargo, desde el nacimiento de lo fotográfico y coincidiendo con las primeras vanguardias de finales del siglo XIX y principios de siglo XX, se plantea desde la práctica artística una revisión de lo mimético, en términos de lo real. Detalles aparentemente pequeños y que hoy pasan desapercibidos, evidencian esa revisión crítica de la imagen: los lienzos inacabados y de trazos nerviosos (por ejemplo en Picasso), las esculturas sin terminar dejando ver el material burdo (Rodin), los trazos ligeros y expresivos del dibujo (Matisse) contrastaron significativamente con la recalitrante academia decimonónica francesa. El problema no era para esos artistas el despliegue de la técnica, la buena o la mala factura, sino la necesidad de plantear otras posibilidades a la imagen, más allá de las certezas de la razón. Lo que se puso en cuestión, a través de las nuevas posibilidades de imaginar, fue el paradigma racional de occidente. Sin que necesariamente sea planteado como una consecuencia lógica y directa o como producto del espíritu de una época, la mimesis adquiere otro tipo de implicaciones, a partir de la misma evidencia de la imposibilidad de la imitación exacta de lo real (la utopía mimética), abriendo la puerta a otras posibilidades de imaginar, a partir de la revaloración del pasado (retorno al origen genético, psicológico y cultural de la especie) y de otro tipo de lógicas o pensamientos (el primitivo civilizado).

4.1 El icono y el fantasma.

Todas las obras de arte tienen como sustento a la representación, entendida esta como una presentación nueva de otra cosa. De esta manera, toda representación es mimética, porque implica una imitación de lo representado. Desde Platón, el carácter real y verdadero de la mimesis ha sido puesto en cuestión. Los planteamientos en torno a las ideas platónicas coinciden en que lo mimético implica la falsedad y el engaño, ya que lo que se presenta es un fenómeno particular (la obra de arte) y no la idea en sí misma. En relación al carácter de la imagen se plantean dos posibilidades de la misma: El ícono y el

fantasma. Siguiendo la lectura del *Sofista* de Platón, Carlos Másmela propone introducir al fantasma en relación con la discusión del concepto de mimesis:

No hay una forma unívoca de la imagen. Ésta se desdobra en dos formas miméticas, el ícono y el fantasma, lo cual no quiere decir que no haya una unidad en el seno de la imagen. Ambas formas concuerdan en ser producciones miméticas, en no ser en sí, sino en su referencia a algo diferente a ellas mismas, y en su distanciamiento del modo de ser de las cosas. Difieren entre sí por su modo de producción mimética. La imagen producida no es sólo un ícono, sino también un fantasma. Habrá que indagar, entre otras cosas, si realmente, como afirma también Gadamer, se trata de una “importante distinción”, en la cual el ícono es una “copia” que reproduce lo real” y el fantasma “un simulacro engañoso”, de modo que la técnica icónica correspondería a una imitación verdadera de las cosas y la fantasmal a una engañosa y falsa, si esta última hace parte de la producción mimética del sofista como ilusionista, o si, al contrario, y frente a lo insinuado inicialmente por Platón, el fantasma compete esencialmente al dominio filosófico, mientras que el sofista se limita a la producción de la imagen como copia aparente de las cosas reales.¹

De esta manera, Másmela nos propone dos relaciones de dos situaciones productivas de imágenes: el ícono y el fantasma; la sofista y la filosófica. Aparentemente la relación entre estas es mucho más compleja. En términos generales se ha tendido a pensar que lo icónico, por su identificación con la apariencia visual de la cosa representada, está más cerca de lo real, al menos así se deriva de la representación de la perspectiva de punto de fuga. Sin embargo, respecto a la mimesis icónica, entendida como “copia real de un modelo” Másmela propone:

La producción de una imagen bella es una mera apariencia porque imita lo que parece ser bello, sin llegar a ser una semejanza del original. Al tomar al ente por una apariencia bella, en dicha producción se imita lo que

¹ Ídem, ps. 52-53..

no es, esto es, no algo bello en realidad, sino algo que se designa con este nombre. La mimesis artística busca imágenes bellas apoyada en la apariencia de las cosas y sus obras no son, en consecuencia, copias de un modelo, por cuanto orienta su producción a la imagen por la representación, no de lo que es, sino de lo que parece ser y se aproxima, en este sentido, a la mimesis aparente que caracteriza a la técnica sofista.²

Así, la técnica mimética icónica estaría en estrecha relación con la sofista, ya que hablaría de una imitación no de lo real sino de una apariencia que no corresponde a esta. Es decir que, la imitación de la cosa en su aparente magnitud y contorno, como sucedería con sistemas de reproducción como el de la perspectiva de punto de fuga único, no es en sí real sino más bien una ilusión, un engaño y un falseamiento de los sentidos. Sin embargo, ¿no existe la posibilidad de encontrar una relación de lo icónico con lo filosófico, cuando se plantea una crítica a la realidad de la representación icónica en sí, lo que sucedería con el simulacro? En este sentido, el Surrealismo y el Hiperrealismo, establecerían un estatuto de realidad y de verdad al cuestionar la realidad de lo representado (el primero) y el ser de la imagen en sí (el segundo), lo que respondería al cuestionamiento antes mencionado que vendría sucediendo desde las Vanguardias, cuando, contra la tradición académica se criticaba y evidenciaba la ilusión. De esta manera, si bien la mimesis icónica acarrearía en sí el estigma de la ilusión, el engaño y lo falso, su crítica, como sistema de representación en sí misma, la plantearía como una falsedad verdadera.

Al develarse la ilusión de lo icónico, al ser cuestionada como sistema de representación de lo real y al ser restablecido su estatuto de realidad a través de lo surreal o lo hiperreal, lo icónico plantearía no el problema de la representación, si no de la imposibilidad de representar. Es así como lo icónico da paso a lo fantasmal, ya que desde su atributo aparente establece mayor contacto con una realidad que a todas luces está conformada por apariencias e ilusiones. En cuanto a la técnica fantasmal Másmela afirma:

² Ídem, p. 54.

La imagen bella producida por la técnica fantasmal no es semejante a lo que aparece. No hay en realidad, en este caso ninguna correspondencia entre la imagen y lo que se muestra. La razón que da Platón para que ello ocurra es la falta de una mirada adecuada. Una posible adecuación supondría, por tanto, la modificación del punto de vista asumido con respecto a lo que aparece. Lo que aparece son los *fenomena*, esto es, no falsas semejanzas, sino el aspecto visible de las cosas mismas. [...] El fantasma no es, en cuanto parecer ser, una apariencia sensible, tampoco encierra una comparación con base en magnitudes, sino que es sólo una semejanza aparente.³

El primer elemento a considerar en cuanto a la producción artística, es la distancia entre la imagen y lo que se muestra, es decir el desfase o inadecuación icónica. En un primer caso, la intención del artista es la de imitar, en términos de la mimesis icónica y el resultado es producto de su torpeza y falta de pericia. En el segundo, la intención difiere de la anterior. El problema es que el artista no quiere representar exactamente, sino representar “el aspecto visible de las cosas mismas”, es decir, su apariencia como apariencia. Este tipo de representación implica que lo que se quiere representar no es la cosa o el objeto de la representación, sino que detrás de este está lo representado. Se podría comparar con los solteros o la novia en el *Gran vidrio* de Duchamp, en donde lo representado no es, sino lo que aparece es la apariencia. Ahora bien, en cuanto al sentido de la representación fantasmal, Másmela anota:

Pero esto de ninguna manera quiere decir que los *fantasmas* no estén en condiciones de producir imágenes bellas en su retraimiento de la semejanza del icono. Antes bien, su desprendimiento de ésta permite dicha producción. Lo anterior tampoco significa que el fantasma se reduzca a una imagen falsa o engañosa y a la producción de fantasías, y que en este sentido se oponga a la verdad o a lo verdadero acuñado en la imagen icónica, tal como suele afirmarse en los comentarios sobre la

³ Íbid, p. 58.

imagen en Platón. Así como él mismo genera esta concepción corriente de la imagen, proporciona igualmente pautas para desligarse de ella y acceder al significado positivo y auténtico del fantasma. Platón lo considera a partir de un nuevo nivel de reflexión cuando alude a la capacidad de contemplar lo que aparece. No se trata en ella de imitar una imagen icónica de lo real, sino la capacidad de producción del fantasma.

Es decir, que la verdad o lo verdadero de la imagen fantasmal no está en su posibilidad de representar el objeto original, sino más bien en la capacidad de hacer contemplar lo que aparece, es decir, el fenómeno. Lo bello entonces, y esto bello en cuanto a la relación de la representación con la verdad y lo verdadero, está no en la relación de la copia exacta de la realidad, asumida como tal, es decir con la verdad en términos de una correspondencia lógica entre lo representado y su representación, sino en la relación de la aparición con lo verdadero. Lo que podemos percibir con los sentidos no es: pero este no ser al mismo tiempo es. Lo fantasmal entonces adquiriría una mayor importancia en las artes del último siglo, ya que más que representar lo que es (función que cumpliría el icono), lo que sucedía con la perspectiva de punto fuga y el paradigma racional, al establecerse lo aparente de lo icónico, lo que se intentará es representar un no ser, la apariencia, lo fantasmal.

En cuanto a las obras de Doris Salcedo, lo que se percibe no es el acto violento en sí, ni a la víctima, sino una experiencia que se acerca a estos, que se establece en la medida en que la artista es testigo y como testigo, tiene una distancia del hecho en sí, de la persona desaparecida y de los dolientes. La artista toma posición al decir: "Creo que las mayores posibilidades del arte no son presentando el espectáculo de la violencia sino al contrario, escondiéndola... Es la proximidad, la latencia de la violencia lo que me interesa⁴." La artista entonces nos plantea con su obra no la representación icónica del hecho violento en sí, sino su entorno, es decir la representación del fenómeno de la violencia. En ese sentido, estaría más cercana a la técnica mimética fantasmal. En concordancia con lo anterior, Jaime Cerón afirmó:

⁴ Nancy Princenthal en *Doris Salcedo*, Phaidon, p. 48

“Doris Salcedo cavó huecos en la pared. Allí puso zapatos, cada uno con su historia. Los cubrió con una fibra de la vejiga de vaca que cosió al muro... y uno veía por la piel el fantasma de algo...”⁵. La acción de esconder la violencia, de velarla, como bien pudiera suceder con las membranas de fibra animal que cubren los zapatos de *Atrabiliarios*, plantearía una cercanía con lo engañoso, con la falsedad, ya que la veladura implicaría una distorsión de lo objetivo y de la certeza, sin embargo es precisamente esa incertidumbre, esa subjetividad manifiesta en la obra lo que se evidencia y cobra valor como lo verdadero.

En los muebles *Sin título* de la década de los noventa, la relación del objeto con el metal y el cemento tiene connotaciones similares. Ya no es el mueble en sí, sino el mueble desfuncionalizado y anulado en su espacialidad interna. De esta manera el mueble ya no es. Ahora, a través de un doble juego entre la “técnica” del *objet trouvé* y la frialdad de más ortodoxo minimalismo, el cemento pulido los anula, convitiéndolos, no en la representación de sí mismo, sino en el fantasma del espacio tiempo habitado y de la función subjetiva vivida.

Para *La casa viuda* y *Unland*, los elementos de cada una de las piezas plantea la idea de vestigio, fetiche y souvenir. En *La casa viuda*, los fragmentos de puertas se funden con fragmentos de muebles, sobre los cuales se adosan telas y tejidos. Para cada pieza de *Unland*, mesas diferentes y otros muebles se fusionan, soportando los sutiles tratamientos con textiles, cabellos y perforaciones. Aparece entonces lo híbrido, como una posibilidad constructiva, que parece referir a la prótesis y a lo grotesco. Ninguna de las piezas es en sí, más que la yuxtaposición de tiempos y espacios que nos hablan de la pérdida. Hay un interés por lo disfuncional, por lo extraño o por lo bizarro, que se distancia a su vez de la lógica del objeto.

En todos estos procesos productivos lo que representa no es el hecho en sí, es la apariencia de la ausencia, del dolor y de la muerte. Siguiendo con Carlos Másmela, el autor propone:

⁵ Cita a Jaime Cerón en *Doris Salcedo: Elocuencia del silencio*, tomado de Campus Virtual Los libertadores Institución Universitaria, http://204.9.78.231/index.php?option=com_content&task=view&id=90&Itemid=111, consultado en enero 24 de 2008.

La capacidad de contemplación afincada en la técnica fantasmal no es otra cosa que un poder ver, mas no en el sentido del poder receptivo de la mirada, sino del poder activo de su carácter aprehensivo. El poder ver del fantasma no está referido, como el icono, a la inmediatez de las cosas ante los ojos, tampoco a sus relaciones externas. Lo visto en la apariencia del fantasma no es lo que nos ofrece inmediatamente la percepción. El fantasma genera un modo de visibilidad que sobrepasa el dominio receptivo del ver, pues su capacidad de ver no es otra cosa que la apariciencia de un *éidos*.⁶

Así, las obras mencionadas de Salcedo nos hablan de la apariencia del objeto de representación, de la situación, de la circunstancia de la ausencia, del dolor, de la muerte, de la fragilidad de lo humano y al plantearse en esos términos, no sólo es una mimesis fantasmal, sino que además es de carácter inmanente, ya que las obras comparten íntegramente las características fundamentales de lo representado.

Sin embargo, en otras obras como *Sin título (C)* (2005), en donde la artista logra dar al metal las texturas de la madera, también se puede hablar de cierto nivel de falsedad y de engaño, ya que las posibilidades del metal le permiten recrear abolladuras y tensiones que la madera no puede dar naturalmente y la textura de la madera refiere al objeto original representado. O como en *Tenebrae- Noviembre 7, 1985* (1999) donde también utiliza madera, metal y resina, la prolongación de las patas de las sillas y las demás barras metálicas anulan la posibilidad de transitar libremente por el espacio. Aquí se plantea una relación con lo mimético icónico y no con lo fantasmal. Las obras imitan las características de lo que se quiere representar. Hay un interés por reproducir en términos de lo visual, en su proporción y su medida. Sin embargo esta mimesis icónica está más en relación no con la representación del objeto en sí (como, por ejemplo en la *Metamorfosis* Bernini), sino con la alteración del mismo. Cada uno de las obras implica un proceso similar de fusión o de

⁶ Carlos Másmela. *Dialéctica de la imagen: Una interpretación del Sofista de Platón*, p. 60.

hibridación que los desfuncionaliza y los convierte en “bichos raros”. No es la silla en sí misma. Es una no silla. La recreación de las texturas de la madera o de otros materiales no funciona como simulación del material, como podría ocurrir con la escultura tradicional de occidente. Funciona más bien como memoria del objeto, memoria de una identidad perdida. La incomodidad del objeto híbrido y la simulación de madera ante la presencia metálica, nos evidencian que no se trata de una imitación realista sino de una apariencia de la apariencia.

Algo similar sucedería con *Noviembre 6 y 7*, en donde la acción de la artista recrea en tiempo y espacio los hechos de la toma violenta de 1985. En esta acción además hay un juego entre velar y desvelar, al ubicar el centro de la acción en la fachada y el costado del edificio, cuando los hechos originales sucedieron al interior. A la manera de la reconstrucción de los hechos, la acción recrea al exterior, en la precisión de tiempo deseada, lo que sucedió diez y siete años atrás en ese mismo y otro edificio (el edificio fue reconstruido y refuncionalizado en el mismo lugar). Sin embargo, también hay una manipulación de la imagen, a partir de la manipulación de los hechos, producto de la decisión de la artista. Como dato significativo, las versiones oficiales y extra oficiales hablan de entre 68 y 110 muertos. Como protagonistas de la acción, las sillas irían descendiendo en el momento en cada una de las personas víctimas falleció. Sin embargo, y según las fuentes escritas y el registro fotográfico de la acción se percibe que hay un número mayor de sillas, que no corresponde a la cantidad de muertos (los artículos de prensa hablan de 280 sillas). Esto implicaría un engaño o un falseamiento de lo representado en la representación, lo que nos hablaría del proceso descrito por Másmela para lo icónico relacionado con la técnica sofista. Sin embargo, y como el mismo Másmela propone, estaríamos en una posibilidad de lo mimético icónico en relación con el simulacro. Al respecto plantea: “Según Deleuze, Platón descubre ‘en la fulguración de un instante’ que el simulacro no es una mera copia, sino un concepto que cuestiona, incluso, la distinción entre copia y modelo, hecha desde el horizonte de la representación”⁷. Más adelante amplía:

⁷ Ídem, p. 44.

El modelo del icono no es un paradigma divino, sino una representación de lo que no es ni puede ser en y por sí mismo y, en consecuencia, de un ser afectado por el no-ser. Lo verdadero acuñado en la simetría del modelo, no es originariamente la cosa misma, pero tampoco puede ser sin ésta. No puede identificarse el paradigma del icono con el original. Este último no es accesible por sí mismo, sino solamente por la mediación de la imagen. De la misma manera, no puede identificarse en este caso la verdad de lo verdadero, porque mientras aquella expresa lo originario, éste menciona el modelo visual imitado por el icono. Éste es una réplica modificada de lo que imita, pues, de lo contrario, no sería una imagen mimética del paradigma, sino otro modelo.⁸

Es así como, en estas obras, como en *Abismo* y *Shibboleth*, Doris Salcedo se acerca a la mimesis icónica planteando no una imitación real sino alterada del objeto representado. En estas obras, (con excepción de *Noviembre 6 y 7*, ya que fue testigo de los hechos, que aún no han sido clarificados satisfactoriamente, lo cual plantearía una distancia), su relación es más a través de ideas o conceptos, de relatos de segunda mano o documentos, que desarrolla, amplía y adecúa a cada una de las intervenciones o de las acciones que propone. Lo que propone entonces como representación está más cercano a lo icónico y a lo trascendental, ya que sus imágenes obedecen al traslado de las características fundamentales de las ideas de los fenómenos o acontecimientos que representa, a sus representaciones. De esta manera, no se podría hablar del icono en sí mismo, sino del icono convertido en fantasma de sí mismo, por medio de su alteración, producto de la crítica de su estatuto real y asumiéndose como apariencia de la apariencia.

⁸ Ídem, p. 56.

4.2 Lo irrepresentable.

Doris Salcedo plantea su relación con la violencia, diciendo: “Emmanuel Levinas dice que la violencia no sólo es matar o herir, sino que la violencia es impedirle a una persona que continúe con su vida, que sea lo que desea ser. Una persona tiene un determinado camino y un evento violento le impide continuar con esa vida, le deforma la vida. Este es el aspecto de la violencia que más me interesa”⁹. En esta desviación o interrupción de la existencia, provocado por el hecho violento genera una pérdida, una ausencia. Sólo queda, cuando algo queda¹⁰, el vestigio, el indicio, el objeto como testimonio o documento del hecho, que evidencian esa ausencia. Es esta la situación de violencia que trata de representar.

En múltiples ocasiones, la artista ha planteado la imposibilidad de representar como una inquietud y una queja constante frente a su trabajo. Así lo afirma en el marco del Simposio *Guerra y Pá*, cuando dice: “En mi obra permanentemente estoy trabajando lo irrepresentable, la ausencia, el silencio, el vacío, la muerte. Por eso me gusta mucho una cita de Paul Valery que dice que el artista lo que hace es imitar, casi de una manera servil, aquello que es inimitable en la vida. La imitación de lo inimitable”.¹¹ También lo plantea en la entrevista para el catálogo de la exposición *Cantos cuentos colombianos*, diciendo:

El mayor temor lo representa la impotencia para conferir a las obras la dimensión de la vida. Las cosas que ocurren en el mundo son terribles, y en contraposición nuestra capacidad para representarlas viene a ser mínima. Carecemos de la capacidad para representar el daño que fabrica, por ejemplo, un arma nuclear en el cuerpo de todas sus víctimas, en el ecosistema, etc., nos cuesta trabajo imaginarlo. Lo que me impresiona es

⁹ *Cantos cuentos colombianos*. p. 148.

¹⁰ La desaparición forzada puede implicar, en Colombia, la desaparición de familias completas, incluyendo sus pertenencias y sus casas. De esta manera no queda ningún tipo de memoria o de vestigio.

¹¹ Doris Salcedo. *Guerra y pá*. Zúrich, Suiza: Daros-Latinamerica AG, 2006, p.126-128.

nuestra incapacidad para representar la dimensión de este tipo de hechos. Es ahí donde uno falla.¹²

Sin embargo, el carácter de las dos afirmaciones cambia, tanto por el contexto como por el contenido de las argumentaciones. En la primera, cuando habla de la imitación de lo inimitable nos está hablando de la relación entre ella como artista y el objeto de la representación. Lo inimitable, aquello que no se puede imitar, tiene dos posibles acepciones: Por un lado es aquello que no tiene forma, es decir, lo monstruoso; de otro lado, lo que no se puede imitar, es aquello que no está, lo ausente o que no es, el no-ser. Así, lo irrepresentable en Doris Salcedo se da porque el objeto no es factible para la representación.

Además, lo irrepresentable como una acción productiva, se distancia de la mimesis icónica, que sería la imitación de aquello que se representa, ya que esa imitación de lo inimitable no es la representación lo representado, sino más bien la presentación de la aparición. Por esta razón estaríamos hablando de una mimesis fantasmal. Lo que se puede presentar es un fenómeno. Y este fenómeno es la ausencia. Así, en entrevista con Carlos Basualdo, Doris Salcedo comenta: “Yo comencé a concebir trabajos basados en *nada*, en el sentido de tener nada y de ser nada. Pero, ¿cómo iba a hacer un objeto material de nada?”¹³

En la segunda cita, lo irrepresentable está relacionado con la impotencia, la incapacidad y la falla, hablándonos de la imposibilidad de representar por parte de la artista. Lo que evidencia la artista es su incapacidad o su imposibilidad de representar el fenómeno al cual se quiso referir con sus trabajos. Plantea así, directamente lo inadecuado de sus representaciones o de sus imágenes, frente a aquello que se quiere representar. Estos son, como anota a renglón seguido, sucesos o acontecimientos violentos que se caracterizan por la dimensión, como la explosión de un arma nuclear, o bien podría ser la inmigración, la toma del Palacio de Justicia en Colombia, el Holocausto, los campos de concentración o de refugiados en general. Lo que manifiesta en esta

¹² *Cantos cuentos colombianos*, p. 142.

¹³ Entrevista con Carlos Basualdo, en *Doris Salcedo*, Phaidon, p. 14.

impotencia, incapacidad o falla es su fragilidad humana, frente a situaciones que la desbordan, en dimensión y fuerza y frente a los cuales no puede generar una imagen que la satisfaga, es decir que representen en toda su dimensión y fuerza. En este sentido, Doris Salcedo se acercaría al sentimiento de lo sublime.

En relación con la representación y lo irrepresentable, el otro elemento importante al cual hace referencia es el silencio. Al respecto, Doris Salcedo anota:

El silencio es un momento importante cuando estamos hablando de violencia política porque uno de los elementos que caracteriza la violencia política es que ahí el lenguaje y la posibilidad de diálogo están completamente excluidos. Si un paramilitar mata a una persona, obviamente la persona no puede explicar su situación. La posibilidad de una disculpa, de una explicación, la posibilidad del lenguaje es eliminada. La víctima es una víctima solitaria, es una víctima silenciosa. [...] Esa es la situación de la víctima de violación política contemporánea y por eso la mejor manera de hablar de estos temas, yo creo, y la forma más elocuente de dirigirse a estos problemas, es a través del silencio.¹⁴

En cuanto al silencio en relación con la violencia, más que un no decir, es la imposibilidad de decir. “Para el arte, el evento violento permanece inaccesible, siempre lejano, nosotros nunca lo podremos alcanzar. Por eso no se trata de narrar, no es una narración nostálgica de eventos que ocurrieron en el pasado, sino que es simplemente marcar la ausencia de aquello que vivió”¹⁵. No hay una narración o una argumentación, sólo hay un fenómeno. Lo que se dice es la cancelación del discurso, la imposibilidad de la comunicación.

¹⁴ *Guerra y Pá*, Zúrich, Suiza: Daros-Latinamerica AG, 2006, p. 130.

¹⁵ *Idem*, p.126.

4.3 La ausencia, el duelo y la melancolía.

El trabajo de Doris Salcedo se relaciona más con el luto que con la acción violenta. Por esta razón nos muestra no al ser sino lo que ya no es. No hay un cuerpo, no hay un cadáver, no hay un sujeto de duelo. De este ser ausente sólo se pueden percibir sus vestigios como indicios de su existencia (camisas, zapatos, mobiliario, etc), que activan la memoria personal o colectiva, con la pretensión de “rescatar la víctima de la violencia”. Sin embargo, este es un acto fallido. Al respecto dice:

[Busco] Siempre marcar con las obras que existe la imposibilidad de traer el tiempo pasado a nuestro tiempo presente, que hay una imposibilidad de rescatar a la víctima de violencia. Lo que ya pasó, ya ocurrió. Yo creo que estas obras, más que mostrar de pronto objetos inertes, son como unas acciones inútiles tratando de sincronizar tiempos diferentes, tratando de ver si se puede generar un espacio común donde las ideas opuestas puedan existir, pero eso es muy difícil por lo menos para los que vemos la realidad de Colombia. Estas obras son un intento inútil por restaurar la presencia de la víctima de violencia en nuestro tiempo presente.¹⁶

La relación con el tiempo es compleja y ambigua. Por medio de la memoria, que refiere a un pasado violento, pone en un continuo presente la ausencia. Se manifiesta así una constante sensación de pérdida y de dolor de aquello perdido. Como ella misma lo plantea, con respecto al sentimiento de pérdida y dolor de los sobrevivientes, en su trabajo “la pena es constantemente revivida... tocando profundas fibras que no son fácilmente asumidas por ellos...”¹⁷. Sus trabajos hablan de un tiempo pasado que se convierten en presente, restituyendo no al individuo sino su ausencia, a través de una memoria dolorosa.

Los objetos utilizados en las obras de Salcedo dejan de ser indicios judiciales para convertirse en fetiches o reliquias memorables y preciadas, al ser

¹⁶ *Guerra y Pá*, p. 132.

¹⁷ Charles Merewether, *Doris Salcedo*. New Museum of Contemporary Art, p. 19.

manipulados por la artista y dispuestos en los espacios expositivos, adquiriendo un estatuto “sagrado”. Sobre el objeto fetiche, Giorgio Agamben afirma: “En cuanto presencia, el objeto fetiche es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente”¹⁸. Se da entonces un doble juego. Más que una representación, los objetos hacen presente la desaparición en sí misma. Hay por lo tanto, no la restitución del individuo, sino una acción de duelo. Además, simbolizan el deseo de la restitución de la pérdida. Es un momento de duelo.

En relación con el duelo, en *Duelo y melancolía*, Freud dice: “La conjunción de melancolía y duelo parece justificada por el cuadro total de esos dos estados. (...) El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc”¹⁹. Esta reacción está mediada por el deseo de la restitución de la pérdida. Sin embargo, este deseo jamás podrá ser satisfecho. La pérdida es definitiva. No queda sino la opción del olvido o la melancolía.

En cuanto a la melancolía, Freud afirma:

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad – cosas que por otro lado también suceden en el duelo- y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo.²⁰

¹⁸ Giorgio Agamben. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, p. 72.

¹⁹ Freud, Sigmund. *Obras completas, Duelo y melancolía*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976, pág. 241. Citado por Isidoro Vegh en *Duelo, acidia y melancolía*, consultado el 6 de febrero de 2008 en <http://www.efba.org/efbaonline/vegh-27.htm>.

²⁰ Ídem, p. 242.

Es inevitable sentir, frente a las obras de Doris Salcedo, una detención en el tiempo, una parálisis, una “cancelación por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad, la inhibición de toda productividad” y “una rebaja en el sentimiento de sí”. No hay ninguna posibilidad de restitución real. Hay sólo un sentimiento de pérdida, que implica amargura y una detención del sentir. Es melancolía precedida por la acidia. Sobre la acidia, Agamben propone:

Es este desesperado hundirse en el abismo que se abre entre el deseo y su inasible objeto lo que la iconografía medieval ha plasmado en el tipo de la acidia, representada como una mujer que deja desoladamente caer a la tierra la mirada y abandona la cabeza sostenida por la mano, o como un burgués o un religioso que confía su propia desazón al cojín que el diablo le adelanta. Lo que la intención mnemotécnica de la Edad media ofrecía aquí a la edificación del espectador, no era una refiguración naturalista del “sueño culpable” del perezoso, sino el gesto ejemplar de dejar caer la cabeza y la mirada como emblema de la desesperada parálisis del ánimo ante su situación sin salida. Sin embargo, precisamente por esta contradicción fundamental, a la acidia no corresponde solamente una polaridad negativa. Con su intuición de la capacidad de vuelco dialéctico propia de las categorías de la vida espiritual, junto a la *tristitia mortifera* (o *diabolica*, o *tristitia saeculi*), los padres colocan una *tristitia salutífera* (o *utilis*, o *secundum deum*), que es operadora de salvación y “áureo estímulo del alma” y, como tal, “no es de considerarse como vicio, sino como virtud.”²¹

Las obras de Doris Salcedo provocan, paradójicamente, la reactivación de las sensaciones en la evidencia de lo fallido de la acción. El emblema mencionado en la cita anterior refiere a la imagen de la melancolía equiparable al famoso grabado de Durero (*Melancolía I*, 1514). De un lado, el sentimiento de dolor, esa emoción negativa descrita por Freud, y al mismo tiempo la *tristitia salutífera* que, sin embargo, no restituye la pérdida. Los objetos juegan un papel importante en el lado positivo de la acidia y la melancolía. Agamben aclara:

²¹ Giorgio Agamben. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, ps. 33-34.

Según Freud, en efecto, el mecanismo dinámico de la melancolía toma prestados sus caracteres esenciales en parte del luto y en parte de la regresión narcisista. Como, en el luto, la libido reacciona ante la prueba de la realidad que muestra que la persona amada ha dejado de existir, fijándose en cada recuerdo y en cada objeto que se encontraban en relación con ella, así también la melancolía es una relación con la pérdida de un objeto de amor, pero a la que no sigue, como podría esperarse una transferencia de la libido sobre un nuevo objeto, sino su retraerse en el yo, narcisistamente identificado en el objeto perdido.²²

Como anota Agamben, no hay “una transferencia de la libido sobre un nuevo objeto” sino un retraimiento del yo. Este retraimiento está acompañado o antecedido por la parálisis del ánimo, por la detención en el tiempo y un “receso de la libido”²³. Respecto al papel de la libido en relación con la pérdida, Agamben dice:

Si la libido se comporta *como si* hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido *nada*, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido.²⁴

Es en esta doble operación en que podemos situar los trabajos de Doris Salcedo. De un lado, si bien ocurre una pérdida (desaparición o muerte) esta funcionaría “*como si* hubiera ocurrido”, es decir, la pérdida, el luto, el dolor, la acidia y la melancolía, frente a las obras de Doris Salcedo, funcionan desde la simulación, en términos de un “engaño” o “falsedad”, como se planteó anteriormente con Carlos Másmela, en la diferencia entre la mimesis icónica y la mimesis fantasmal. En seguida, esto que “no podía poseerse” puede ser apropiado en su irrealidad “en cuanto objeto perdido”. Lo que sucede es la

²² Ídem, p.55.

²³ Ídem, ps. 52-53.

²⁴ Ídem, p.53.

construcción de una memoria desde la presencia-ficción de la ausencia y la desaparición, desde unas obras que operan desde y como el fetiche, no como símbolos o metáforas de la ausencia, sino como dispositivos que desencadenan el doble juego de lo irreal y lo real. Esta operación, como la describe Agamben, parece estrictamente relaciona con las obras de Salcedo:

Recubriendo su objeto con los ornamentos fúnebres del luto, la melancolía les confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido; pero en cuanto que ella es el luto por un objeto inapropiable, su estrategia abre un espacio a la existencia de lo irreal y delimita una escena en la que el yo puede entrar en relación con ello e intentar una apropiación con la que ninguna posesión podría parangonarse y a la que ninguna pérdida podría poner trampas.²⁵

Agamben agrega, comentando la función del fetiche:

Y así como el fetiche es a la vez signo de algo y de su ausencia, y debe a esta contradicción su propio estatuto fantasmático, así el objeto de la intención melancólica es al mismo tiempo real e irreal, incorporado y perdido, afirmado y negado. No nos sorprende entonces que Freud haya podido hablar, a propósito de la melancolía, de un “triumfo del objeto sobre el yo”, precisando que “el objeto ha sido, sí, suprimido, pero se ha mostrado más fuerte que el yo”. Curioso triunfo que consiste en triunfar a través de la propia supresión; y sin embargo es precisamente en el gesto en que queda abolido donde el melancólico manifiesta su extrema fidelidad al objeto.²⁶

De esta manera las obras de Doris Salcedo se acercan al fantasma, generando desde la apropiación y manipulación de los objetos dotados de los “ornamentos fúnebres del luto” una apariencia de la apariencia, que a su vez es un fenómeno.

²⁵ Ídem, ps. 53-54.

²⁶ Ídem, ps. 54-55.

5. CONCLUSION.

Cuando Doris Salcedo se refiere a lo irrepresentable, abre una puerta al cuestionamiento de la representación planteando el doble juego de la realidad de la violencia política y la realidad irreal de las obras. Estas plantean, en términos generales, dos sistemas de relaciones entre sus estrategias artísticas, el sentimiento de lo sublime y el tipo de representación.

El primero, que podemos encontrar en las obras de sala, plantearía la relación entre la inmanencia, el sentimiento de lo sublime en relación con el dolor, terror y la muerte (Burke) y la mimesis fantasmal. Las obras son percibidas a escala del individuo desde la presencia física de la pieza en relación con el cuerpo. Se da una experiencia afectiva, casi de piel a piel, ya que la potencia expresiva de las obras de Doris Salcedo se centra en las superficies de las mismas. Esta situación, lleva al espectador a interiorizar la experiencia de la víctima hasta compartir con ella el dolor, el terror y la muerte, acercándolo a la experiencia de lo sublime. Sin embargo, no hay representación de la víctima. Esta representación, como nueva presencia, es inadecuada. Se da entonces una representación de la ausencia, a través de la mimesis fantasmal, que presenta la apariencia de la ausencia, lo que lleva la reactivación de la memoria individual, al duelo y a la melancolía. De esta manera, el espectador comparte con la víctima su sufrimiento, a través de los materiales y los objetos que conforman las piezas escultóricas y las instalaciones.

El segundo tipo de relación lo encontramos en las grandes intervenciones espaciales. Estas proponen un esfuerzo perceptivo al espectador, el cual no puede apreciar la obra en su totalidad. Así, la experiencia perceptiva y la relación con las obras son de características diferentes a las anteriores. La apreciación, en estos casos, implica el traslado de las características del fenómeno violento, a la obra y al espectador a través de la razón, lo que propone la trascendencia. La artista se acerca a la mimesis icónica, sin embargo opera de tal manera que más que representar, presenta la apariencia de una apariencia, situándose no en el estatuto real del icono, sino en un punto que lo cuestiona. Es así como, más que una presentación nueva

(representación icónica), nos ofrece una apariencia de la apariencia. Es esta doble negación, si tomamos como negación de real la apariencia, lo que permite una mimesis que se acerca más al fantasma que el icono. Las intervenciones espaciales sitúan al espectador en una experiencia similar a la del peligro y la muerte que han sufrido las víctimas, pero esta vez enfrentado a la acción de una fuerza que lo excede, que lo conmueve, evidenciando su vulnerabilidad como individuo.

En las obras de Doris Salcedo, no hay una representación como tal. Lo que encontramos es la presencia de la ausencia, a través de objetos que funcionan como fetiches, provocando una sensación de pérdida y de duelo, o frente a espacios que recrean situaciones violentas que exacerbaban los sentidos. No queda más que la melancolía, como una acción inacción que sería la única posibilidad de resistencia real ante la violencia y la pérdida. Estas construcciones imaginativas, que desde la ficción de la representación generan la ficción de la restitución como algo verdadero y memorable, llevan a un "triunfo del objeto sobre el yo". Este triunfo, coincidente con la sensación de goce negativo de lo sublime, permite una restitución de los valores morales y éticos de los individuos. Es aquí donde la obra de Doris Salcedo cobra mayor efectividad, en el momento en que el espectador la percibe, siente y comparte el dolor, el terror y la angustia de la víctima. De esta manera en sus obras, Doris Salcedo nos ofrece una experiencia que nos acerca a la violencia desde la ausencia, desde el punto de vista de la víctima o como testigos impasibles y silenciosos.

6. BIBLIOGRAFIA.

DORIS SALCEDO Y SU OBRA.

CAMERON, Dan; MEREWETHER, Charles. *Unland: Doris Salcedo*. New York : New Museum of Contemporary Art, c1998.

HOLLANDER, Kurt (et. al). *Así está la cosa: Instalación y arte objeto en América Latina*. México: Centro Cultural Arte contemporáneo, 1997.

MOSQUERA, Gerardo; PONCE DE LEON, Carolina; WEISS, Rachel. *Ante América*. Bogotá: Biblioteca Luis Angel Arango, 1992.

PONCE DE LEON, Carolina. *Nuevos nombres: Seguimiento*. Bogotá: Biblioteca Luis Angel Arango, Banco de la República, 1990.

PRINCENTHAL, Nancy; BASUALDO, Carlos; HUYSEN, Andreas. *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon. 2000.

POLITICA Y SOCIEDAD EN COLOMBIA

CHILD, Jorge. *Fin del estado: Desestabilización política, caos institucional*. Santafé de Bogotá: Editorial Grijalbo, 1994.

CHOMSKY, Noam. *Actos de agresión*. Barcelona: Crítica, 2004.

PALACIOS, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. Bogotá: Norma, 1994.

ARTE EN COLOMBIA

ARDILA, María Elvira. *Desplazamientos: Arte colombiano en la década de los 90*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2003.

GONZALEZ, Miguel. *Colombia: Visiones y miradas*. Santiago de Cali: Instituto Departamental de Bellas, 2002.

HERZOG, Hans-Michael. *Cantos cuentos colombianos*. Zurich: Daros-Latinamerica, 2004.

IOVINO, María. *Volverse aire*. Bogotá: Ediciones ECO, 2003.

MEDINA, Alvaro. *Arte y violencia en Colombia a partir de 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá; Grupo Editorial Norma, 1999.

PONCE DE LEON, Carolina. *El efecto mariposa: Ensayos sobre arte en Colombia, 1985-200*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Primera Edición, 2004.

ROBAYO, Alvaro. *La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Bogotá: Ediciones Uniandinas, Convenio Andrés Bello, 2001.

TRABA, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, sf.

Documentos de internet.

AUGENLOSS (seudónimo). *Unland: the orphan's tunic. La escultura como lugar y trazo de la memoria*. Premio Nacional de crítica. http://premionalcritica.uniandes.edu.co/ens2007/ensayo_032.pdf. (Consultado el 27 de octubre de 2007).

Doris Salcedo: Elocuencia del silencio, tomado de Campus Virtual Los libertadores Institución Universitaria, http://204.9.78.231/index.php?option=com_content&task=view&id=90&Itemid=111, consultado en enero 24 de 2008.

Doris Salcedo, DARE, tomado el día 26 de enero de 2008 de <http://www.iniva.org/dare/themes/space/salcedo.html>

DE ORY, José Antonio. *Doris Salcedo: 280 sillas sobre el Palacio de Justicia*. Comentario Columna de Arena No. 45. <http://www.universes-in-universe.de/columna/col45/02-12-16-ory.htm>. (Consultado el 6 de octubre de 2007).

DUCHAMP, Marcel. *The creative act*. De la Sesión sobre Creative Act, Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, Abril 1957; publicada en *Art and Artists*, 1, 4 (Julio 1966). Consultado en Art minimal & Conceptual only, <http://members.aol.com/mindwebart3/marcel.htm>.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, Duelo y melancolía*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976, pág. 241. Citado por Isidoro Vegh en *Duelo, acidia y melancolía*, consultado el 6 de febrero de 2008 en <http://www.efba.org/efbaonline/vegh-27.htm>.

JIMENEZ, Carlos. Doris Salcedo en Turín. Columna Zoom, periódico El País de Cali. Publicado en Fotografía colombiana.com, (Consultado el 9 de septiembre de 2007) en <http://www.fotografiacolombiana.com/article.php?sid=236>.

PONCE DE LEON, Carolina. *Imágenes de duelo*. Folleto exposición. Galería Garcés Velásquez, 1990. Tomado el 17 de enero de 2008 de <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1438>

ROCA, José. *Recorrido por la Documenta 11*. Columna de Arena No. 45. <http://universes-in-universe.de/columna/col45/col45.htm> (consultado el 2 de octubre de 2007).

SOBRE EL SENTIMIENTO DE LO SUBLIME Y EL FANTASMA.

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995.

BURKE, Edmund. *De lo sublime y lo bello*. Madrid: Editorial Alianza, 2005.

DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GRUNENBERG, Christoph. *Gothic: Transmutation of horror in late twentieth century art*. Boston: Institute of Contemporary Art ; Cambridge, Massachusetts, MIT, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. México: Editorial Porrúa, 1991.

LYOTARD, Jean-François. *Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.

MASMELA, Carlos. *Dialéctica de la imagen: Una interpretación del Sofista de Platón*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2006.

PILLOW, Kirk. *Sublime Understanding: Aesthetic reflection in Kant and Hegel*. Massachusetts: MIT, 2000.

RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Editions du Seuil, 1975.

HEMEROGRAFIA.

Valencia, Margarita, *La prensa*, Viernes 19 de febrero de 1993.

Memoria artística de una tragedia: La toma del Palacio de Justicia. Bogotá: Periódico El Tiempo, 7 de Noviembre de 2002.

7. ANEXO 1.

DORIS SALCEDO: OBRAS SELECCIONADAS.



Sin título, 1987.

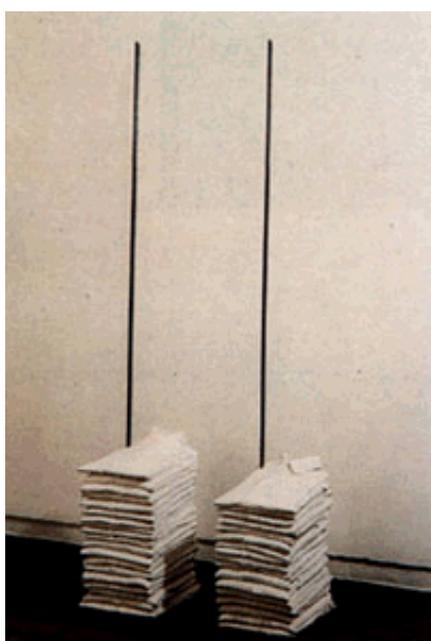
Sin título, 1987. Vista de la
Instalación ganadora del Salón
Nacional de Artistas.



Doris Salcedo. Sin título. 1989-1992.



Imágenes de duelo. Instalación. Galería Garcés Velásquez. 1990.



Camisas blancas, 1990.



Sin título (Camillas), 1990.



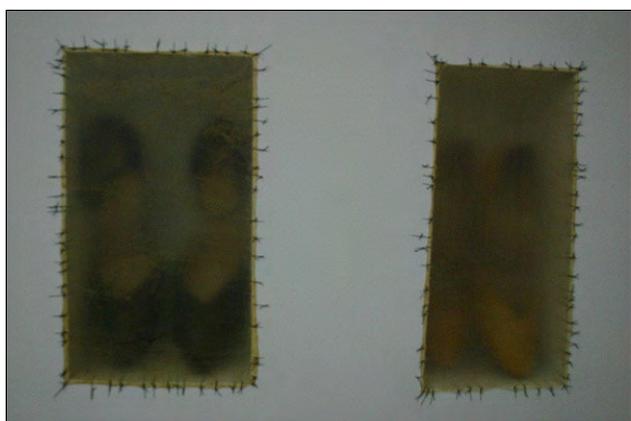
Camisas blancas, 1991.



Atrabiliarios, 1990-1992.



Atrabiliarios, 1990-1992.



Atrabiliarios, 1990-1992.



Atrabiliarios, 1990-1992.



La casa viuda I, 1992-1994.



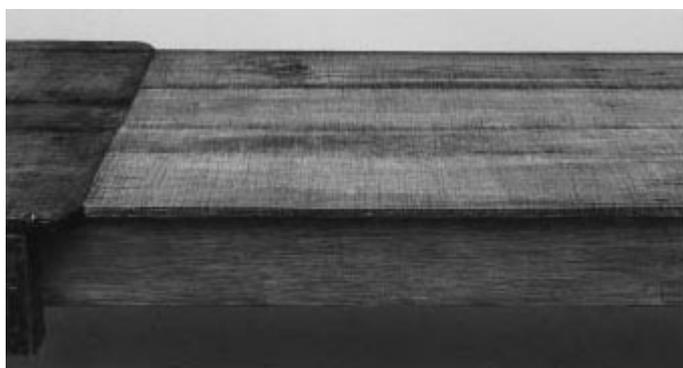
La casa viuda VI, 1995.



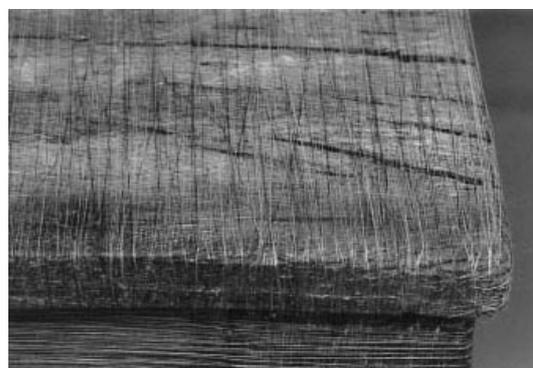
Unland, vista de la instalación en el New Museum of Contemporary Art, SITE Santa Fe, 1998.



Unland, Audible in the mouth, 1998.



Unland, Audible in the mouth, 1998.
(Detalle)



Unland, Audible in the mouth, 1998.
(Detalle)



Sin título, 1998.



Tenebrae, Noviembre 7, 1985. (Documenta 11, 1999)



Tenebrae- Noviembre 7, 1985 (Documenta 11, 1999)



*Tenebrae- Noviembre 7, 1985
(Documenta 11, 1999)*



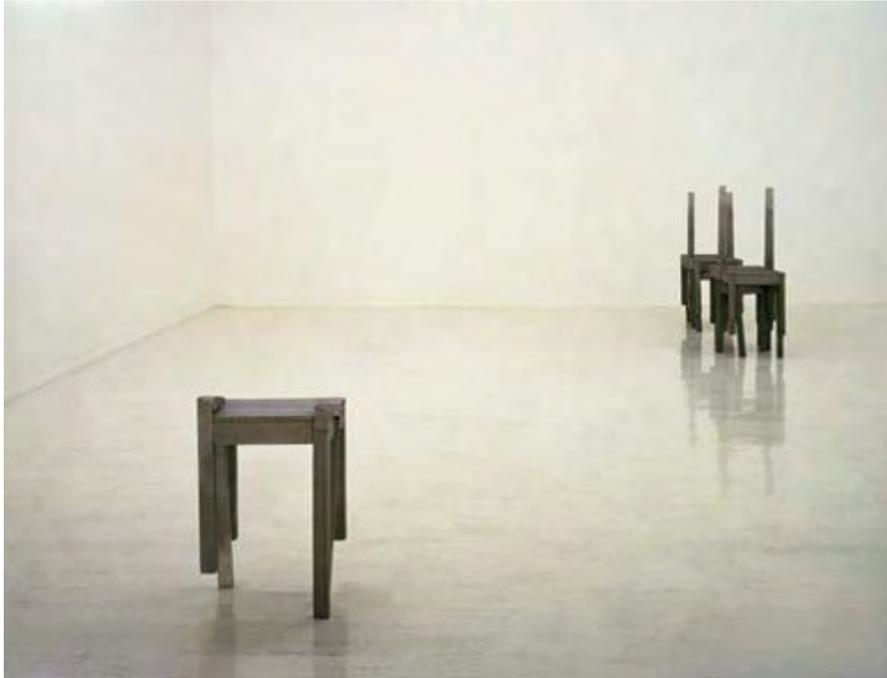
*Tenebrae, Noviembre 7, 1985.
(Documenta 11, 1999)*



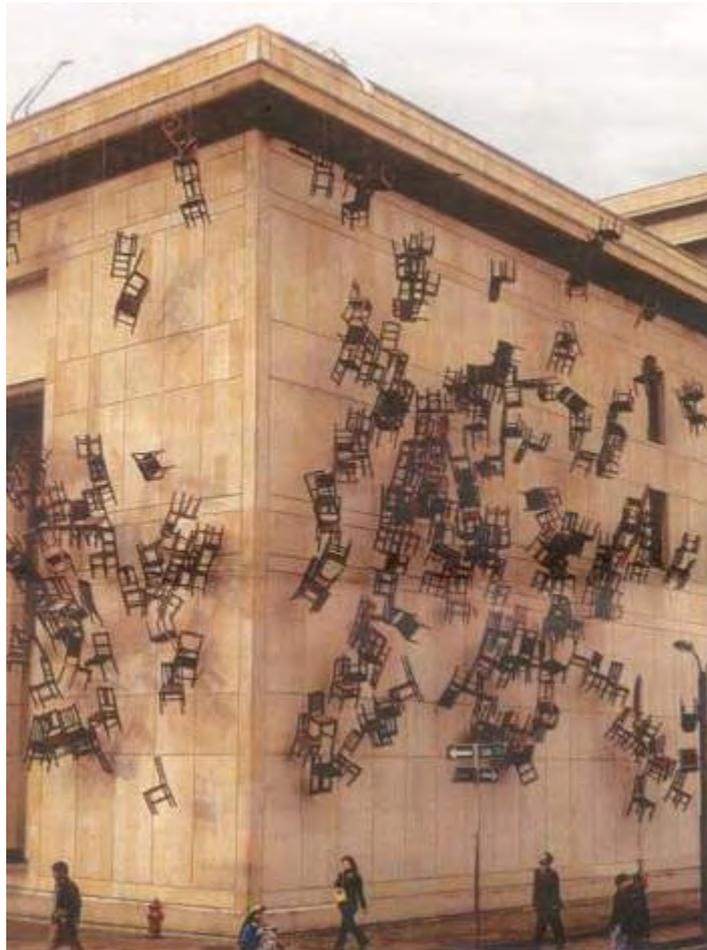
*Tenebrae, Noviembre 7, 1985.
(Documenta 11, 1999)*



*Tenebrae, Noviembre 7, 1985.
(Documenta 11, 1999)*



Noviembre 6. 2001.



*Noviembre 6 y 7. Intervención en el edificio del nuevo Palacio de Justicia.
Bogotá, 2002.*



Noviembre 6 y 7. Intervención en el edificio del nuevo Palacio de Justicia. Bogotá, 2002.



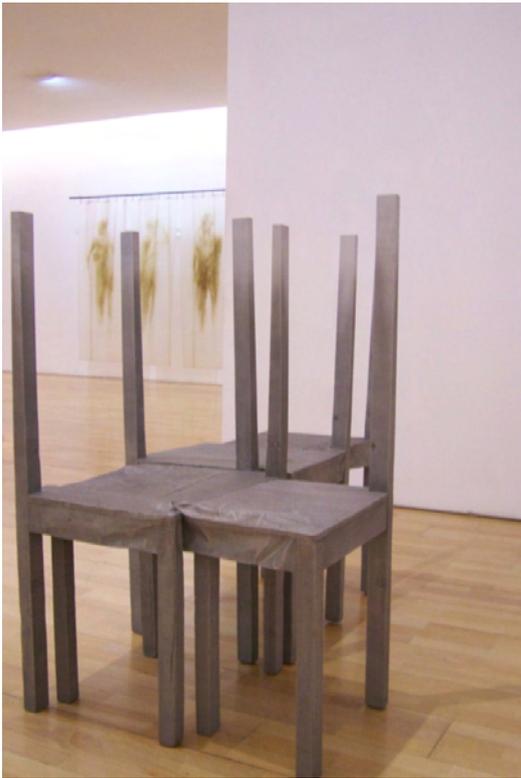
Doris Salcedo
Installation for the Istanbul Biennial 2003



Doris Salcedo, Progetto per Abyss, 2005, Castello di Rivoli



Sin título (C) III. Acero inoxidable. 2005.



Sin título (C) III. Acero inoxidable.
2005.



Sin título (C) III. Acero inoxidable.
2005. (Detalle)



Sin título (C) III. Acero inoxidable.
2005. (Detalle)



Sin título (C) III. Acero inoxidable.
2005. (Detalle)



Shibboleth, Tate Modern, 2007-2008.



Shibboleth, Tate Modern, 2007-2008.