

Doris Salcedo

- El arte y la guerra -

Fernando Benjumea Uribe

«Las mesas se vuelven algo más. Es como una metamorfosis. Ellas se vuelven criaturas independientes»

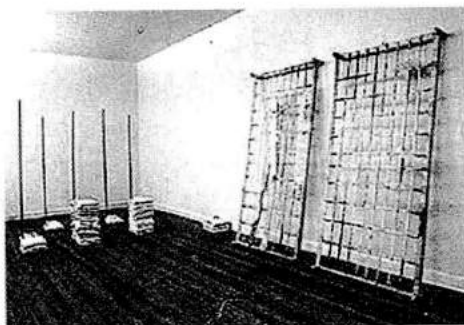
El arte no representa la guerra y tampoco la explica. Se vincula a ella realizando su verdad: su dolor. Verdad que es la esencia de la obra de Doris, la artista colombiana que más profundo ha llegado a las entrañas de nuestra violencia. Sin embargo, muy pocos reconocen su arte, tal vez porque, a pesar de ser testigos y víctimas como ella, queremos olvidar. Son muchos años de violencia y muchas violencias en un solo sitio. Y el arte de Doris condensa en un solo gesto las infamias de ese drama. Ha llevado hasta lo sublime su indignación por tanto dolor, como en otro tiempo lo hizo Picasso, o Goya, o Bacon y tantos otros. Sus instalaciones no son para que las observemos, son para que nos acerquemos, para que las toquemos, para que entremos a sus espacios, que son los nuestros, para que desfallezcamos junto a ellas y nuestras lágrimas les den un brillo adicional,

para que cada uno de nosotros intente abrir los escombros por los que el mundo pueda penetrar. Para nosotros, los que vivimos en el mundo de la violencia, es muy difícil estar presentes, porque quisiéramos ser ciegos para no ver y ausentes para no estar, y más difícil interpretar, porque frente a la razón se interpone un mundo emocional que nos quita la cordura. Dejar que la obra de Doris nos hable, dialogar con ella o dejar que su verdad ocurra, o establecer una pura relación hermenéutica, no es fácil, porque queremos huir, o porque antes que escuchar tenemos la necesidad de ser escuchados, porque antes que descubrir la obra de Doris, queremos ser nosotros los descubiertos por ella.

SU OBRA

Pensar y sentir la obra de Doris Salcedo es siempre una experiencia renovada. Es una obra móvil, a veces efímera, son instalaciones que no se dejan retener en una sola imagen, que se espacian cada vez de maneras nuevas. Exhibidas en lugares y ocasiones diferentes, montadas de manera diversa, con los mismos y a veces con nuevos objetos, u otros reelaborados y colocados en una nueva relación espacial, entre ellos y con sus entornos. Danza infinita en la que involucra al espectador, impidiéndole escapar al mundo de la indiferencia, aquel en el que se encontraba tan plácido. Recorrer su obra es aceptar participar en esa danza. Hagámoslo:

Instalación sin título (1989-1993)



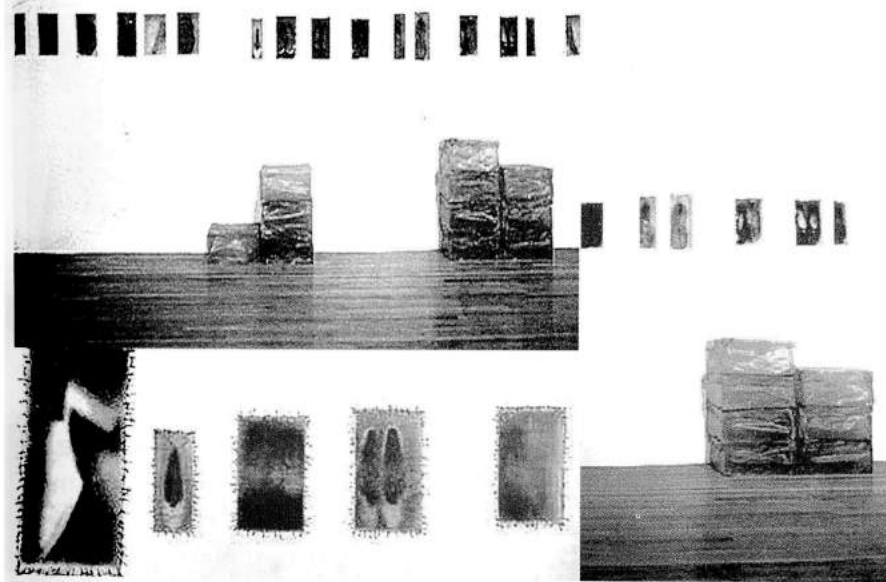
Fue la respuesta a un incidente en la Colombia de 1988, cuando trabajadores de una plantación bananera fueron arrancados de sus hogares y asesinados. Catres iluminados, en el piso y apoyados en la pared, envueltos en tripas de pollo. A su lado, pilas de camisas pulcramente apiladas, blancas y luminosas, cuidadosamente lavadas y plegadas y atravesadas con unas varillas de acero, fijándolas al suelo. La primera imagen que se recibe es la de un ambiente doméstico en cierto sentido irreal, en blanco, negro y tonos pasteles, en armonía y contraste con las paredes blancas y el piso oscuro. Formas elementales que se apoderan del espacio tridimensional, adhiriéndose a la horizontal del piso y transformándose en movimiento vertical a través de las diferentes alturas de las pilas de camisas, las varillas y los catres recostados en la pared. Una mirada más atenta se desconcierta y se siente herida ante las pieles de animales y la fría rigidez del acero duro y de unas camisas que deberían ser blandas pero que están enyesadas. A pesar de lo hiriente de estos detalles sigue predominando la imagen global de algo que no representa ninguna realidad, aunque que sugiere una muy dolorosa, o quizá cualquiera que cada espectador sea capaz de recuperar de su propia memoria. Cosas abandonadas por sus cuerpos, que se han congelado o se han vestido con los jirones de su piel, para existir por siempre, inútiles, para impedir que otros cuerpos las invadan y destruyan lo que ya han logrado ser. Algo extraño y violento, aquella lanza de acero que antaño atravesó unas vidas destruyéndolas, ahora construye el cuerpo de estas cosas que encarnan los recuerdos que quedaron, dándoles solidez y eternidad. Los catres abandonan sus colchones y cobertores para que, en su desnudez, no haya otros cuerpos en ellos, y poder perpetuarse en la soledad del espacio que los rodea. ¿Por qué catres y camisas? Porque ellos están vinculados, en la intimidad y en la solemnidad, a los momentos claves de

la vida del hombre: su nacimiento, su matrimonio y su muerte. Y la lanza que fue la muerte del hombre, ahora es la vida de las cosas de su recuerdo.

Por ello esta instalación no es una metáfora de una historia dolorosa, es el dolor mismo hecho obra. El dolor reside allí. No es, como la llama Carolina Ponce de León¹, **unas Imágenes de duelo**, sino que es la presencia misma del duelo. El espectador no se vincula con otros mundos a través de una representación, o a través de simples objetos cargados de historias, sino que el espectador logra allí el vínculo con una realidad que lo interpela, presente en unos objetos que reclaman su palabra.

Atrabiliarios (1992)

Del latín atra, negra, y bilis, cólera: de genio destemplado y violento.



En esta instalación Salcedo reúne docenas de zapatos usados, colocados en pares o individuales, en nichos rectangulares, excavados a la altura de la vista en las paredes del museo. Los nichos, que son relativamente

desiguales en altura y ancho y sin un orden estricto, están cubiertos con pieles de vejiga de vaca cosidas a la pared con grandes suturas que parecen quirúrgicas. Los zapatos, en colores y tamaños también diferentes, son difícilmente visibles detrás de la piel tersa, amarillenta, casi traslúcida, como un mármol muy fino puesto a contraluz. Los zapatos que llevan las marcas del uso (todos pertenecieron a mujeres «desaparecidas»), fueron donados a la artista por las familias de las víctimas. Abajo en el piso, dos grupos separados de unas cajas pequeñas apiladas desigualmente, y hechas de la misma membrana animal.

La primera imagen que ofrece esta instalación es tosca, relativamente desordenada y de cierta dejadez en su factura, que contrasta con la limpieza tranquila de la pared blanca. La poca transparencia del material que cubre los nichos

en los que apenas se perciben los zapatos, obliga a acercarse. Y son los detalles y su repetición obsesiva los que invierten todas las percepciones. Las pieles traslúcidas a la fuerza, reseca y cosidas con suturas quirúrgicas, evocan heridas y sufrimiento. Los zapatos usados nos hablan de personas anónimas que dejaron algo de sí exhibiéndose en osarios, como suplicando un último homenaje a su «muerte no enterrada». La repetición de lo mismo nos dice que todos

sufrieron la misma herida, también que todos eran diferentes pues nada aquí es igual. Estos zapatos, enterrados, cubiertos, poco visibles y exhibiéndose, los sentimos distantes, alejándose, perdiéndose en la frialdad de su

¹ Ponce de León, Carolina, *Imágenes de duelo*, Folleto de la Galería Garcés Velásquez, 1990

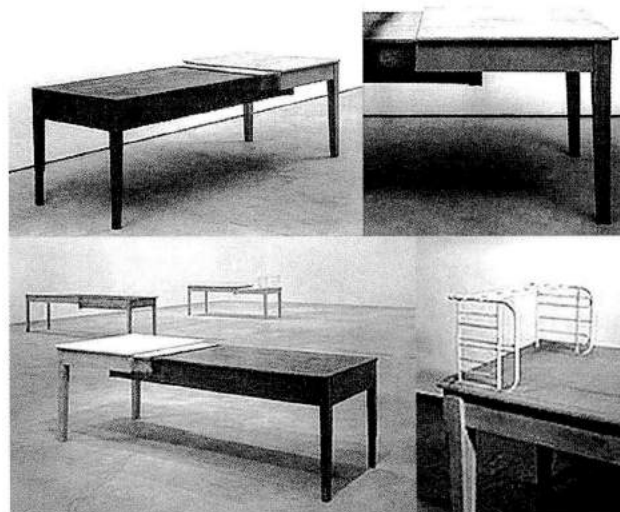
tumba, paradójicamente queriendo aparecer, como surgiendo de su olvido a través de sus heridas. Están ahí alejándose y acercándose. Sin futuro, son pasado congelado en el presente. Son recuerdo, pero quieren olvidar, quieren ser algo diferente. ¿Quién los colocó allí? Pensamos en dolientes que no lograron librarse de las heridas de sus recuerdos. «Solo los andrajos, los desechos; no voy a describirlos, solo a exhibirlos», decía Benjamin. ¿Por qué zapatos y no otros objetos? El zapato es un objeto símbolo de deseo, fetiche de consumo, o es el molde del cansancio y trabajo humano, como lo expresara Heidegger. Y, sobre todo, como lo dice la misma Doris: «Cada vez que vemos un acto violento quedan los zapatos. Además, son terriblemente personales, son fuente de información sobre sus dueños. Perduran, son reconocibles, grotescos y fuertes»² O sea, ellos pueden ser el comienzo de otro mundo diferente.

¿Y las cajas? Ellas trajeron los zapatos y esperan por ellos. A pesar de estar vacías, queda la sospecha que hay otros escondidos esperando su derecho al recuerdo. Ocupan de manera marginal, arrinconadas, un espacio inmenso y vacío. A diferencia del espacio estrecho que fue construido para los zapatos. Cajas que son testimonio de cuerpos que contuvieron vidas y ahora son recuerdos sin forma. Pues la obra de conjunto nos ofrece la imagen de lo marginal, de lo que, a pesar de tener derecho a la existencia, tiene que arrebatar un lugar a lo que ya es un existente limpio y ordenado.

Unland

"Yo hablé con tres niños que habían sido testigos del asesinato de sus padres. Su edad estaba entre dos y medio, seis y siete años, niños muy jóvenes. Intentaba ponerme en su situación. Los niños querían que su historia

fuese conocida. En Colombia, usted es consciente que es invisible, sobre todo en el campo. Ellos simplemente querían existir. Estaba buscando materiales apropiados para el trabajo y las mesas me parecieron correctas. Son objetos cotidianos para la mayoría de nosotros, pero para las personas del campo son costosas. No estoy contando una historia ni usando las mesas como una metáfora. Las mesas se vuelven algo más. Es como una metamorfosis. Ellas se vuelven criaturas independientes."³



Unland es una palabra inventada que no existe en el inglés ni en el español, pero que nos remite al sentido de la tierra perdida, de la que nos hemos marchado. A esta serie de instalaciones pertenecen *the orphan's tunic*, *irreversible witness* y *Audible in the Mouth* (de esta última no tenemos reseña).

El primer trabajo, *the orphan's tunic* (1996-97), parte del mismo principio formal que los otros: una mesa de madera larga sin adornos, dividida en tres zonas visuales aproximadamente equivalentes. Hecha de dos mesas de diferentes tamaños, donde las patas de una han sido

² Salcedo, Doris, citada por Valencia, Margarita, La Prensa, 19 de febrero de 1993

³ Salcedo, Doris, *Memorias desde más allá de la tumba*, Tate Modern 2000, N° 21. Traducción mía del inglés.

cortadas y la otra se ha partido por la mitad; para luego ser unidas. Parece que sólo pudiera sostenerse derecha, por las tendencias contrarias a caer hacia adentro, llegando juntas a un tipo de apoyo mutuo y precario. Lleva una mortaja blanca de seda cruda, cosida con innumerables puntadas pequeñas, y una zona intermedia que, sólo gradualmente, el espectador reconoce que está cubierta con pelo humano. Es necesario un examen más detenido para descubrir la existencia de los miles de minúsculos agujeros perforados a través de la mesa, permitiendo a cada pelo atravesar intacto individualmente su cuerpo. Unland, *la túnica del huérfano*, surgió también de las visitas de Salcedo durante el curso de dos años a una muchacha pequeña en un orfanato. «Ella tenía seis años cuando fue testigo de la matanza de sus padres. Siempre llevó el mismo vestido que le fue hecho por su madre. Una mañana, cuando vine temprano, la encontré lavándolo»⁴.

El aparente minimalismo de la obra es desdicho desde la primera mirada, que descubre la complejidad de un proceso de destrucción y reconstrucción de unas mesas, en el límite mismo de lo posible, logrando la supresión de su función útil. Allí hay otro objeto inútil y a punto de derrumbarse. Ansiedad que se transforma en asombro al percibir aquellos miles de cabellos cubriendo la superficie en profusión, mientras miles más sobresalen en el aire abierto o sostienen la mortaja de seda a la mesa en una inimaginable y delicada trama de costura, como simulando el techado veloso del cuerpo humano. Posesión anímica que hace de este objeto algo nuevo, algo como un híbrido terriblemente bello y repulsivo. La frialdad de la madera que se hace viviente cubriéndose de bellos, para enseguida metamorfosearse en algo vendado o amortajado. El amor perdido revive en el sentido erótico y macabro de una mesa

oscura y masculina penetrando en otra blanca y femenina. Recuerdo del amor y de la vida, amortajados por la muerte.

En el segundo trabajo, *irreversible witness* (1995-98), son tres mesas colocadas al azar en un gran espacio, separadas unas de otras. Pelo cocido encima y debajo de la estructura, a través del grueso de la mesa y no en su longitud. En una de las mesas hay una cuna de metal de un niño, que se ha cubierto con un pelo más intrincado y una mortaja de seda cuyo color y textura hace pensar en la oxidación del metal.

Lo que en una mesa es algo privado e íntimo, en el grupo se hace público y al mismo tiempo indiferente. La cuna parece estar surgiendo y al mismo tiempo parece ser absorbida por un extremo de la mesa; evocación del niño que nace de su madre y se aferra a ella para no perderla. Pero la cuna es inútil y está envuelta en mortajas. El abrazo a su madre se vuelve muerte. Vida y violencia que recorre además a la mesa bajo la forma de manchas y roturas. Al principio parece que parte de la madera se ha palidecido cerca al blanco, mientras de otra parte líneas finas parecen haber sido dibujadas sobre ellas, ocasionalmente muy densamente, más a menudo bastante económicamente. De hecho, las áreas blancas han sido creadas estirando una malla de seda como una piel translúcida encima de la madera; las líneas finas son vellos individuales que se han tejido a través de los agujeros diminutos del tejido. Al comentar esta instalación, Leslie Camhi⁵ nos dice que la seda y el pelo animan la mesa con los poros luminescentes de piel, que también la embozan y la momifican, suspendiéndola en un limbo extraño para las almas inquietas de objetos domésticos que han sido testigos de crímenes de terror. Hace notar además que las

⁴ Salcedo, Doris, citada por Camhi, Leslie, *Last supper*, The Village Voice; New York; Abril 14 1998. Trad. mía del inglés.

⁵ Camhi, Op. cit.

mesas largas es donde las familias se alimentaban y dejaban un resto de su historia. Pero en la mesa de Salcedo ya nadie se sentará. Porque —oponemos nosotros a este comentario— las mesas ya no quieren ser mesas sino otras cosas, cosas que apenas están naciendo, como en un parto con mucho dolor.

Respecto a Unland, *Audible in the Mouth*, nos comenta Salcedo que: «Había una viuda, muriendo lentamente durante dos meses, sabiendo que ella dejaría atrás a sus siete niños huérfanos. Yo quise concebir un gesto que exprese la irreparable pérdida de semejante muerte, su inutilidad insoportable. Todavía su país no tiene ningún monopolio sobre la futilidad de la muerte»

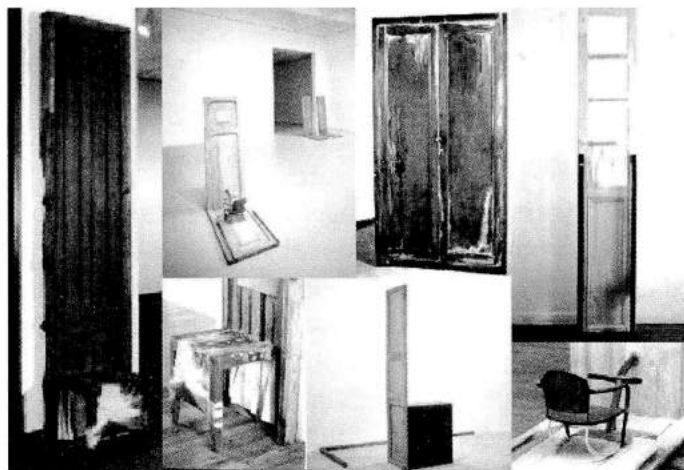
La Casa Viuda (1993-94)

«Los objetos se modelaron a partir de la experiencia de cuarenta mujeres que habían sido testigos del asesinato de sus hombres junto a la puerta de acceso de sus casas. Las marcas dejadas en estos lugares por el acto violento, a veces son evidentes y a veces imperceptibles, aunque, en todo caso, indelebiles»⁶

En esta instalación dominan los grandes espacios vacíos entre algunas estructuras muy fuertes y densas. Son ensamblajes escultóricos, a veces obstruyendo el paso, otras aislados y pegados a la pared, formados por la simbiosis de una puerta y fragmentos de muebles, sillas, prendas personales, vestidos de encaje y elementos humanos, pegados tan firmemente que es difícil ver donde el tejido se vuelve madera. Una silla fluyendo de una puerta. Un marco de puerta y una porción de vestíbulo sin raíces ni fundaciones. Y grandes espacios vacíos entre todos ellos. Una inspección más cercana revela pedazos de

hueso y tiras de ropa (una cremallera, un fémur, una camisa a cuadros, un delantal de encajes) embebidas en las superficies de madera. Puertas gastadas y picadas por el uso, pero que ya no abren de un espacio a otro.

El elemento dominante es la puerta, todas llenas de marcas, cerradas y disfuncionales. Son pedazos de arquitectura que se han liberado de sus ataduras a la tierra; que buscan mantenerse erguidas como testimonios del dolor. Una se funde con un escritorio partido y sin gabetas, otra con una silla, una tercera con medios espaldares de una cama y tres se unen entre ellas usándose mutuamente como apoyos. Así logran erguirse como entes autónomos llamados por el arte como materia de su poética. La casa no tiene quien la habite, por eso ella es libre de destruirse y reconstruirse para deambular, como mudos testigos, que además quieren significar algo más que la imagen de la brutalidad.



Para Dan Cameron⁷ estas simbiosis es una de las claves en el trabajo de Doris. Son como el resguardo para «un encuentro íntimo con la memoria reconstruida de lo perdido [...] en una especie de realismo mágico visual sugiriendo el pasaje casi fantasmal del espacio real y el

⁶ Salcedo, Doris, citada por Cameron, Dan, Artforum International, Octubre 1994. Trad. mía del inglés.

⁷ Ibid.

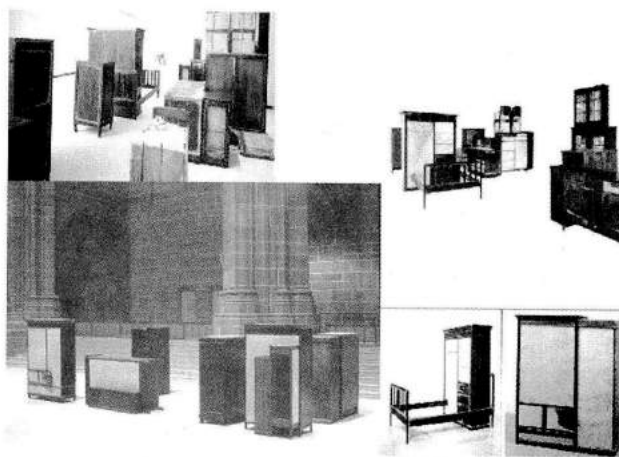
tiempo a la memoria humana» *Objetos-sitio* que ofrecen sus secretos al observador persistente: los moldes de los utensilios de cocina, los huesos empotrados, etc. «Un sentido surgió de la casa, como la de una presencia orgánica, grabando e integrando las vidas de aquéllos cuyo pasado la atravesaron. Pero las pistas eran sutiles, sólo apareciendo una vez habíamos permanecido bastante tiempo como para sentir uno mismo la llegada lenta de aquella parte pertinente de la memoria física del lugar». En el mismo sentido, Hirsch⁸ recoge esa primera impresión «de agobiante soledad. Todo el espacio vacío parecía exigir silencio, y los espectadores permanecían notablemente callados mientras miraban». Sin embargo se ve atrapado por los innumerables detalles de simbiosis y reparaciones: «Combinaciones antinaturales de materiales hechas de los ensambles de algo monstruoso e inexplicable; objetos una vez familiares se han vuelto misteriosos. El más “personal” de los materiales, como la cremallera, se ha vuelto uno con objetos de los que ellos normalmente no forman parte. [...] El testimonio político de Salcedo no es didáctico. Expresa más la condición de una demanda, y precisamente es poderoso porque es demasiado inescrutable para ser leído fácilmente».

Y ese misterio que parece tan difícil de desentrañar seguramente se agranda porque los dolores del parto han sido tan dolorosos que impiden ver la nueva criatura que ha nacido. La misma Doris nos entrega pistas que no siempre son suficientemente claras: «Aquí estoy usando la idea de Robert Smithson del “no-sitio”, en una Tercera versión Mundial, para mostrar la experiencia de las personas desplazadas —personas que han sido empujadas fuera de su tierra por razones políticas. El no-sitio de la galería es la entrada.

Es realmente un vestíbulo, y no se supone que usted se quede allí, pero es el único tipo de espacio que le queda a aquellas personas»⁹.

Sin título (1994-1998)

Instalación de la que existen varias versiones, de acuerdo al espacio donde sea colocada, incluso con variaciones en los elementos exhibidos. Aunque en todas ellas se mantienen aspectos comunes. La espacialidad es mucho más compleja que las instalaciones precedentes. La mayor parte de los objetos están colocados en el centro de los espacios, con algunos elementos hacia las paredes y permitiendo entre ellos circulaciones interiores y ortogonales. Son armarios de diferentes tamaños, varias sillas, una cama, vitrinas, cajoneras, periódicos apilados, etc. Muchos están fundidos unos con otros, otros acostados en el piso o simplemente colocados encima de muebles o al lado. La mayoría fundidos en masas rectangulares de concreto armado y blanco. Y además, se han sellado meticulosamente con cemento blanco todos los agujeros, huecos y roturas en la madera.



Dice Salcedo: «Colombia es un país lleno de viudas. Había una viuda, la viuda de un líder político que me dijo qué tan difícil era continuar viviendo con objetos que son recuerdos de su

⁸ Hirsch, Brand Publications, Incorporated Oct. 1994. Trad. mía del inglés.

⁹ Salcedo, Doris, citada por Aukeman, Anastasia, *Privileged Position*, Art News, N.Y., March 1994. Trad. mía del inglés.

marido. Cada mañana usted abre el armario y la ropa está allí. Todos los días usted se sienta a la mesa a comer y la silla vacía está allí, gritando la ausencia de esa persona. Pueden volverse objetos muy difíciles de vivir con ellos. Así que intenté volverlos silenciosos, encajonándolos en cemento»¹⁰.

Por tanto no se trataba de magnificar el dolor de un recuerdo, sino de enmudecerlo para hacerlo soportable. Pero el enmudecimiento de aquellas sillas y armarios tuvo un costo: las imágenes dolorosas del hombre y sus cosas fueron sustituidas por una masa rígida y fría que lo consume todo dejando apenas algunos rastros. Lo dominante es la fusión y la disfuncionalidad, en formas y grados diferentes. El contraste de los cubrimientos rústicos con los muy pulidos parece indicarnos su vocación a lo abstracto, su intento de hacer desaparecer lo específico del drama para sustituirlo por una huella, que no deja olvidar, pero que es capaz de redimir nuestro dolor con un cierto sentido de lo bello. La exhibición realizada en 1999 en la catedral de Liverpool muestra un acabado de gran perfección y austeridad. Paradójicamente, este camino hacia el olvido apoyado en el recuerdo, podría ser visto como lo contrario: el concreto como presencia de los seres perdidos vueltos a la tierra y rigidizados por la muerte, haciendo su recuerdo más insoportable. También es el paso de los objetos abandonados por la tragedia hacia su “metamorfosis” en otra cosa.

Dan Cameron ve en estos trabajos «la violencia implícita de vidas tragadas por su ambiente y la yuxtaposición más dramática de entremezclar formas con el endurecido concreto [...] En sus fragmentos expuestos y vislumbres a través

de las hojas de vidrio supervivientes, uno encuentra todavía los rastros visibles de las vidas dejadas atrás –ahora encajonadas en una prisión que es tan modesta como inflexible»¹¹. Igualmente Rina Carvajal dice algo parecido: «Construidas con muebles, elementos orgánicos y cemento, estas piezas parecen retener el aura del cuerpo humano aprisionada en el concreto»¹². Pero Merewether se acerca más al enfoque contrario: «La alacena, la mesa y la silla se encuentran también sepultadas en cemento, con lo cual se convierten en objetos abyectos y disfuncionales, en materia sin vida. El cuerpo como soporte está ausente ahora»¹³. Igualmente Valencia es más tajante cuando asegura que «la materialidad física de los objetos es de tal presencia que el hombre parece haber desaparecido para siempre»¹⁴.

Siempre en el dolor (2000-2002)

El mundo de la muerte le ha entregado a Doris sus palabras: cuerpos destrozados, túnicas sin cuerpos, espacios hechos piedra, objetos fragmentados y eternizados en la fusión de unos con otros o en la protección del concreto. Palabras que se repiten para que nosotros las digamos otra vez, esperando que sea la última.

La toma por el M-19 del Palacio de Justicia durante los días 6 y 7 de Noviembre de 1985 en Bogotá, al ser reprimida por el ejército y la policía, sin intentar negociar, condujo al incendio del edificio y a la muerte de 115 personas, entre empleados, jueces de la Corte, visitantes y guerrilleros. Doris recordará siempre el «olor del edificio en llamas con seres humanos dentro». Y, a pesar que nunca pudo recuperar algún objeto real de los días de la toma, produjo cuatro instalaciones:

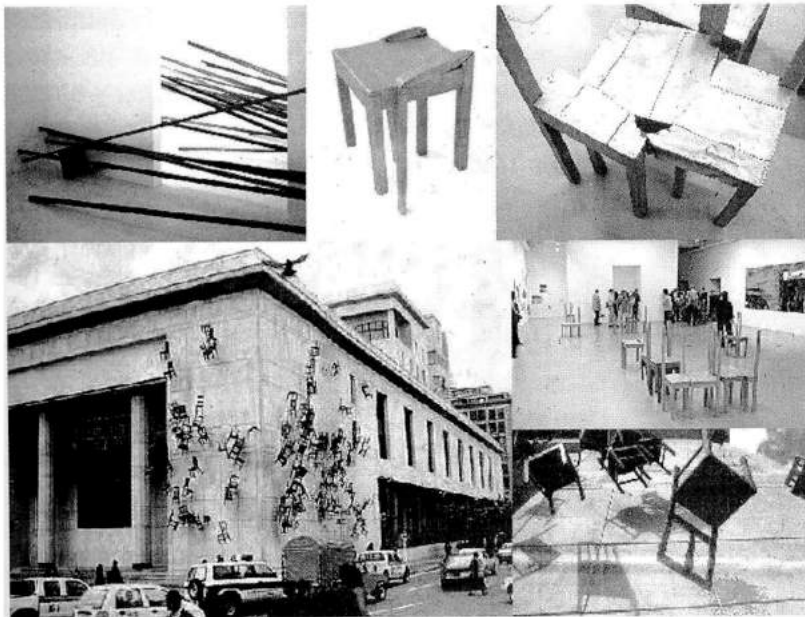
¹⁰ Ibid.

¹¹ Cameron, Op. cit.

¹² Carvajal, Rina, *Rutas - America Latina*, curadora XXIV bienal de São Paulo.

¹³ Merewether Charles, Catálogo de la Galería Garcés Velázquez, Arco 93, Madrid.

¹⁴ Valencia, Luis Fernando, *Multicopias*, Instituto de Filosofía.



Tenebrae, 7 de Noviembre de 1985 (2000). Formada por varios grupos de patas alargadas de sillas de plomo que cruzan un pequeño espacio, atravesándose e impidiendo el paso del espectador. Los objetos no sólo se han separado del mundo «normal» de los hombres sino que han evolucionado al absurdo y al mundo del caos en el que se involucra también al espacio.

6 de Noviembre de 1985 (2001). Inicialmente parece una silla deformada, aunque realmente son dos, una de acero inoxidable y otra de plomo, fundidas entre sí. Parece que la fusión vaya a continuar, sin saber en qué resulte. Nueva metamorfosis que se distancia del hombre, que toma de su mundo objetual dos extremos: lo muy brillante y pulido con lo muy pesado para unirse (lo que parece imposible) y ocultarse tras la pintura y ser otra cosa.

Thou-less (2002). Son 16 sillas de acero inoxidable, destrozadas de muchas maneras, agrupadas y dispersas hacia el centro del espacio. Son sillas que no se ofrecen al uso, que están allí como en el último refugio en el que encuentran la única posibilidad de existencia. Se unen para no caer, aislándose del mundo para no desaparecer. Ambigüedad del dolor que desecha y retiene.

Las tres anteriores instalaciones fueron exhibidas, como una sola, en *Documenta 11 de Kassel*, entre el 8 de Junio y el 15 de Septiembre del 2002.

Las sillas vacías del Palacio de Justicia (2002). Esta es una instalación efímera, realizada entre el 6 y el 7 de Noviembre, dos días que recuerdan el tiempo que duró la toma del Palacio. En una de las esquinas del actual Palacio de Justicia, frente a la fachada, colgó 280 sillas. Recordando la primer víctima, a las 11:30 de la mañana del primer día, dejó descolgar lentamente la primer silla, y así

otras hasta las 10 de la noche en que el ejército se retiró esperando que el incendio terminara. Reinicia a las 6 de la mañana, cuando se dio la ofensiva final del ejército, hasta las 10 de la noche en que se escucharon los últimos disparos.

Ya colgadas y quietas, no sabemos si estas sillas corrientes, de madera y usadas, están cayendo a su destrucción o si se están elevando a su salvación. Nuevamente la ambigüedad. De todas maneras, con ellas van los mundos de quienes las ocuparon. Además, parece no importar quienes eran, pues ahora ya nadie podrá hacerlo. Sillas que se han vuelto «criaturas independientes», que huyen de los hombres saltando al vacío o elevándose al cielo, como las palomas que rondan el palacio. Ellas, las que acompañaron la vida de los hombres, dándoles reposo, seguridad o dignidad, las cosas más cercanas a su cuerpo, los abandonan para no ser víctimas de su guerra, sólo que antes de desaparecer cuentan la historia de la que fueron testigos. La gente de la ciudad, agolpada mirándolas, no puede alcanzarlas, y por ello sienten que algo de su mundo se ha perdido en ellas.

individual. Tan importante es para su arte la simbiosis con este mundo, que ella misma acepta y quiere no ser reconocida en su tierra, como de hecho lo es muy poco, para no perder la confianza de esas víctimas con las que ha compartido su dolor por mucho tiempo.

Un asunto de lenguaje

Así como Adorno entiende el arte como un «lenguaje del sufrimiento» o «conciencia de las miserias», Doris siente que el «arte está íntimamente ligado a la tragedia» y que por eso debe encontrar sus propios medios para expresarse. Y asume esta tarea como un asunto de aprendizaje, de fusión de experiencias, la de ella con la de otros, y sobre todo de integración muy profunda con lo más intenso de la vida. El sentirse parte de la tradición occidental en el campo del arte le abrió un mundo de exploración más amplio y de mayores posibilidades. Es un camino que la acercó a la materialidad de la escultura que sintió más cercana a 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”»¹⁹. Pero no se detuvo aquí. Por el contrario, los objetos escultóricos le parecieron demasiado solitarios, nos relacionan con el mundo pero no hay mundo en ellos, predominan demasiado y el espacio está relegado, casi inexistente. Por ello derivó hacia esos grupos escultóricos denominados *instalaciones*, porque la instalación «ocupa la totalidad del campo de la conciencia del espectador. Crea un mundo». En ella el objeto ya no se impone como ente aislado, sino que lo que predomina es la imagen de la totalidad en el espacio. Con ello además se introduce el movimiento y una temporalidad que es la del encuentro de la obra con el espectador. Pero en sus grupos escultóricos hay un ingrediente

adicional y de repercusiones decisivas en el rumbo de su trabajo: «Yo no estoy contando una historia y no estoy usando las mesas como una metáfora. Las mesas se vuelven algo más. Es como una metamorfosis. Ellas se vuelven criaturas independientes»²⁰. O sea que Doris no está construyendo un lenguaje para expresar de manera directa o metafórica una realidad. Ella no representa, ella construye una obra en la que habita un mundo. Las letras de su alfabeto se las ha otorgado ese mismo mundo en cuyo espacio ella fue capaz de hacerse presente. Sus objetos son poesía, que, como flores negras, han nacido del sufrimiento. Por ello se acerca a la imagen adorniana de un arte enigmático, escrito en claves jeroglíficas que parecen decir lo contrario, sólo comprensibles como reflexión filosófica.

Un arte en Colombia y el mundo.

La preocupación de Natalia Gutiérrez²¹ por las supuestas «fórmulas» extranjeras que utiliza Doris Salcedo, además de su sabor chauvinista, es una comparación superficial con cierto arte que, en contextos diferentes, realizó en su obra el drama del mundo occidental. Dioses y demonios han hecho presencia en las obras humanas en toda su historia. Los hombres del paleolítico, descubrieron en el hueso el ciervo saltando, o en la roca al bisonte en reposo, y los artistas del Art Nouveau la fuerza de la tierra, en las líneas maleables del hierro forjado. Los constructivistas rusos trataron de reconciliar al hombre con el mundo de los objetos y de las máquinas, y las vanguardias europeas al arte con la vida. Los constructivistas desplazaron el sufrimiento para dar espacio al sueño, las vanguardias buscaron en el dolor un aliento para la vida.

Cuando Duchamp invierte un orinal sin sus accesorios, llamándolo *La fuente*, confronta la

¹⁹ Salcedo, citada por Valencia, Margarita, Op. cit.

²⁰ Salcedo, Op. cit.

²¹ Gutiérrez, Natalia, *Alegrías y tristezas*, Arte en Colombia, Octubre, 1990.

codificación con la que el pensamiento occidental nos obliga a pensar nuestro mundo. Y la inversión de lo cotidiano es lo que abre el camino para la inversión de lo esencial. Así como en el expresionismo, su dimensión de lo terrible enmudeció el gusto por lo bello, muchas obras del arte posterior encontraron el mundo que habita el dolor, y nos vincularon a él confrontando nuestra cotidianidad monstrenca. Nos crearon una conciencia de la que es heredera Doris Salcedo. El alemán Joseph Beuys amplió su mundo a todos los materiales posibles, mezclando el mundo animal, vegetal, mineral y humano, y encontrando en el hombre hasta 25 formas de percepción, haciéndolo capaz de llegar hasta lo invisible: lo que él llamó «la liberación». Combinando los sujetos y los materiales, liberó progresivamente toda una jerarquía de símbolos. No sólo la percepción del hombre sino también del entorno, buscando reavivar una sensibilidad perdida. Afirma que «cada hombre es un artista» y considera insuficiente la explotación que hace Duchamp del ready-made. Propone el concepto de «escultura social» para indicar aquella que puede surgir espontáneamente entre una persona y un objeto o entre dos o varias personas; como una forma de incrementar la conciencia que el hombre tiene de su entorno y como voluntad de comunicación.

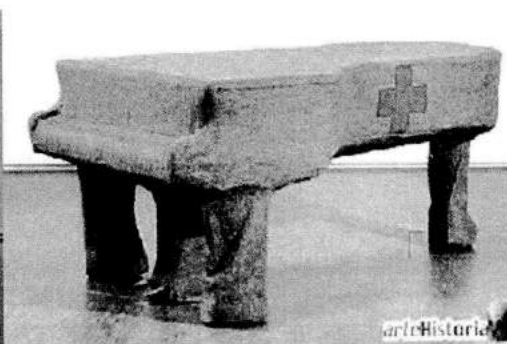
Su silla de 1964 está cubierta de grasa. Dramática y banal, es la imagen de un hombre

reducido a no ser más que un amasijo de materia informe, susceptible de modificarse, sin tocarla, bajo el sólo efecto del calor. En 1966 realiza *Infiltración homogénea para piano de cola*, un piano recubierto por espesa «piel» que de apelmazado ha perdido su función musical. Transformando un objeto para la virtuosidad, en una masa burda, primitiva y animal. Donde piano y piel sugieren la sonoridad y el animal perdidos. La cruz roja al lado invita a la urgencia.

En esta línea encaja Doris. Un arte espacial y sin límites en sus formas, más imagen que expresión y que objeto, intersubjetivo y profundamente ligado a la vida. Es cierto que la silla de Doris aparece como una repetición bajo otra forma de la que hizo Beuys treinta años atrás. Sin embargo se puede afirmar que sus procedencias y destinos son distintos: en Beuys la presencia del hombre que se disuelve, en Doris el hombre ausente cuyo recuerdo quiere ser silenciado, que deja en la silla materia para que esta nazca como un objeto nuevo y con nuevas dimensiones poéticas. Aunque ambos nos acercan a una imagen más profunda del hombre, completándose en sus diferencias. Y es que ese es uno de los destinos del arte, complementarse, oponerse y completarse, ir unos en pos o en contra de otros. Además la silla de Doris es un objeto más entre varios que ponen en obra, más allá de los objetos mismos, la verdad de un mundo.



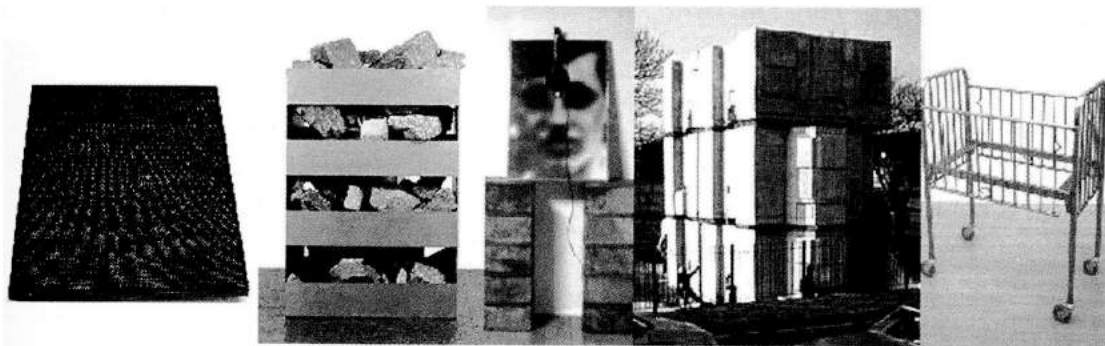
Duchamp



Beuys



Beuys



HESSE

SMITHSON

BOLTANSKI

WHITEREAD

HATOUM

Son muchos los caminos que se pueden seguir. Eva Hesse construye formas elementales fijas sobre las que crea el caos; contenedores de pedazos de realidad, partes del cuerpo y de la psique que son quebrados para después reconstruirlos nuevamente. Todo orden es efímero, el caos consume el orden. Su Mesa de lavar tiene una base creada por su amigo Minimalista Sol Le Witt, dispositivo ordenador sobre el cual fueron colocadas, pero no rígidamente fijadas, arrúelas industriales de caucho, cuyas superficies están desgastadas cada una de manera diferente. Con una visión más amplia, el norteamericano Robert Smithson se propuso ordenar el universo con los recursos de la geometría: contener el caos del paisaje natural o industrial, al mismo tiempo que revelar su orden interno, pues la fuerza del arte ya no puede ser contenida en galerías, la reclama el mundo exterior para que transforme en arte la propia tierra. Salcedo pertenece a esa tradición. A la de Boltanski que evoca lo perdido usando la fotografía como el centro de su obra en la que descubre un mecanismo de amparo contra la muerte, extrayendo recuerdos y extendiendo la memoria. O a la de Rachel Whiteread con su imponente e inaccesible Casa de concreto sólido. Sólo que en Doris el concreto es presencia humana prolongada, y también impenetrable. Allí esta la libanesa (que

vive en Inglaterra) Mona Hatoum, hija de la guerra, que nos inquieta con su cuna de metal (*Incomunicado*), de caucho y de vidrio que se vuelve inútil, porque carece de la estructura necesaria para soportar un colchón. Objeto incómodo restrictivo y torturante. Exploración que hace lo invisible visible. El arte de Salcedo también conmemora como lo hace Maya Lin con su *Vietnam Veterans Memorial* en Washington, que para Félix Duque es «la obra de arte público más hermosa, conmovedora y sutilmente desenmascaradora». Como una herida en la tierra se levanta un muro de piedra negra conteniendo los nombres de 58.000 personas muertas o desaparecidas en Vietnam. Acoge a los dolientes en un suave abrazo que se hunde en la tierra. Para nosotros una obra cercana al dolor que denuncia Doris, que prolonga el espacio de nuestro drama al espacio de unos dolientes desconocidos. Que hace de las palabras de Félix Duque una melodía de nuestro propio duelo: «Hombres y tierra, hermanados por el arte, ligados por el espacio común del dolor y la viva memoria. Un solo susurro condensa mancomunadamente las oraciones y el llanto, y se mezcla con el suave murmullo de los árboles otoñales. Es el viento del pueblo y de la tierra, que presta aliento y vida al arte público y al espacio político»²²

²² Duque, Félix, *Arte público y espacio político*. Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2001. P. 167.



¿QUÉ ES LA OBRA DE DORIS SALCEDO?

Lo que dicen algunos críticos de arte

En general la obra de Salcedo necesita de recintos especiales para ser exhibida. Un espacio relativamente neutral donde se pueda experimentar ese «sentido de lo sagrado y de lo ritual» que reclama la artista. Tal vez una excepción interesante sea la exhibición en la catedral de Liverpool, en que el espacio ya tenía fuertes cargas significativas. O la obra efímera del Palacio de Justicia realizada en la calle misma de la ciudad. Su obra, que por naturaleza no debiera pertenecer a los museos, al recluirse en ellos entra en conflicto con su sentido más profundo, pues queda aprisionada a la experiencia de grupos muy limitados. Tal vez la instalación efímera sea ese primer acto de libertad e integración al mundo que necesitaba la obra de Doris. Pero a pesar de ello, la opinión del público corriente no la conocemos, sólo la de algunos intelectuales que, de alguna manera, son la única medida con la que contamos del alcance que pueda tener su obra.

Dan Cameron²³, escritor y curador independiente, que vive en Nueva York, es uno de los analistas más importantes de la obra de Salcedo. Publicó en 1998, junto con Charles Merewether, un libro sobre ella. Para Cameron,

Doris Salcedo es parte de esa generación de artistas que manteniéndose atados a sus países de origen, aprenden del mundo del arte, logrando un puesto internacional. Su obra, teniendo un origen tan específico como la violencia colombiana, logra que «el dolor y pérdida que evoca» se reconozca en todas las fronteras. No solo saca del anonimato a las víctimas, que sólo son estadísticas oficiales, sino que va más profundo: acentúa los detalles del sufrimiento, de la vida y de la pérdida, nos recuerda que podríamos ser esas víctimas abriéndonos un espacio para que ocupemos ese lugar que se supone pertenecía al extraño que fue asesinado. De esta manera surge una parábola que nos involucra con la carga de las propias pérdidas, que ya habíamos olvidado. Dice que Unland es memoria controlada en un país que quiere olvidar. Insiste que Salcedo no invita a lamentar lo específico del drama, sino que nos lleva a la pregunta de por qué aquella víctima es incapaz de hablar de su terror, igual que nosotros no hablamos del nuestro. Unland también expresa el fondo de las desigualdades sociales profundas en que se arraiga esta tragedia. Tanto el que muere como el que mata se destruyen de diferente manera. Sin rituales sociales que sean capaces de recuperar el valor de las vidas perdidas, la obra de Salcedo ocupa ese vacío, sin pretensiones, colocándose como «respuesta a la dignidad extraordinaria de estos

²³ Cameron, Op. cit.

individuos que han sido obligados a resistir pérdidas inimaginables sin el beneficio de cualquier legitimidad social atada a su sufrimiento». Para Cameron recordar no salva, pero enseña; no alivia al sufriente, pero puede ser un arma poderosa.

En cierto sentido, esos miles de vellos en la *the orphan's tunic* recuerdan los hechos asombrosos de flores delicadas que empujan a su manera a través de la piedra, el cemento o la tierra más inflexibles porque su impulso para vivir es mayor que las fuerzas que lo detienen. En una mano, Unland abre la puerta a una forma terrible de belleza; en la otra, ayuda a pavimentar el camino hacia nuestro encuentro con esos millones de individuos humildes que confrontan lo insoportable todos los días de sus vidas y milagrosamente prevalecen.

La barbarie de la violencia de estos países, por la obra de Salcedo aparece como un interrogante dirigido a la violencia marginal diaria de las ciudades norteamericanas. Merewether, dice que es una obra hecha para que el recuerdo de la tragedia perdure, como «un arte de la memoria y la conciencia», que cubre el vacío de una «conmemoración» que es necesaria.

Por su parte, Rina Carvajal, curadora en la XXIV bienal de Sao Paulo, ve en la obra de Salcedo una respuesta a la necesidad de representar el dolor y la pérdida, al mismo tiempo que la imposibilidad de hacerlo. Paradoja que se repite en el intento de reconciliar un espacio real con otro abstracto y metafórico. Proceso que redime el dolor de otros «a través de la reconstrucción de su memoria». Agrega que por ser Materialmente muy densos, y cargados con una evidente energía física y visceral, sus trabajos, en su mezcla de objetos domésticos, personales,

y fragmentos animales y humanos, intentan aprehender y proyectar —a partir de la extensión del cuerpo en el espacio social— una percepción profunda de los estados interiores del dolor. Experiencia demasiado radical y privada que por su propia naturaleza autorreferencial, se resiste siempre a ser objetivada en el lenguaje. Al ritmo persistente de sus procesos, la posibilidad de formular un lenguaje que concilie lo público y lo privado, aparece y desaparece una y otra vez en su obra sin resolverse nunca completamente.²⁴

Son obras capaces de producir sospechas sobre las verdaderas intenciones de la artista, como crudamente lo dice Lilliana Villa²⁵: «el caso de Doris Salcedo y su “utilización” de la violencia como filón para hacerse millonaria y vender el dolor de un país y de las personas involucradas en él». O admiración como la que expresa Rina Carvajal²⁶: «A manera de receptáculo y de lugar de remembranza, su obra busca expresar y legitimar ese dolor, restableciendo una relación de compromiso y de empatía con la vivencia de esa realidad». Barry Schwabsky destaca el ultrarefinamiento y el minimalismo formales combinados con un Surrealismo profundo y escalofriante. Y se muestra sorprendido por las negaciones que rodean la obra de Salcedo, «Por favor, use extrema cautela al mirar los trabajos», que le lleva a concluir que aún la humildad, la pobreza y el sufrimiento son también «un género de lujo»²⁷.

Lo que decimos nosotros

Ya hemos dicho algunas cosas atrás. Y queremos agregar unas pocas más.

Allí están las obras en los museos. Atrapadas en lo que ella misma reconoce como mercados y ferias públicas. O en lo que Valencia señala

²⁴ Carvajal, Op. cit.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Schwabsky, Barry, ARTFORUM, Septiembre 1998. Trad. mía del inglés.

como aquel espacio que «no ha sabido entablar el diálogo productivo que necesita esta concepción comunitaria»²⁸. Tal vez en esto resida su pertenencia a la crisis de la modernidad. Pero la paradoja consiste en que es en estos espacios donde se constituyen como mundo; sin ellos serían incompletas. Acercarse a ellas impone un ritual de aceptación, pues todos nos sentimos de alguna manera involucrados, y preferimos no comprenderlas antes que aceptarlas como pertinentes en nuestro mundo. Así nos lo muestra la norteamericana Lesli Camhi que se pregunta si las guerras colombianas pueden inquietar la seguridad de un país como el suyo, y se tranquiliza al sentir las distantes. «Además — dice — nosotros estamos en Nueva York, donde algo que ponga en peligro al orden establecido, al instante es ignorado, consumido y olvidado»²⁹. Sin embargo, a pesar de que forman parte de las miles de novedades artísticas que consume el mundo del arte internacional, Camhi no puede librarse de sus efectos: «Todavía ellos persisten en la imaginación; en la tarde yo los vi, y una mesa me acompañó en el metro y durante el resto del día. La única patria para tales objetos inquietos está dentro de nosotros». En Doris la obra asume toda la responsabilidad de la verdad que hace presencia en ella. La artista no aparece a través de un estilo o de una manera de hacer, sino que los objetos se imponen por encima de ella que fue sólo su instrumento de aparición. Vinculados a los hechos que le dieron origen, quieren separarse de ellos pero recreando un mundo que esconde sus mismos misterios, sin importar si los objetos corresponden directamente a los momentos y a las personas que vivieron los hechos dramáticos. Aunque sí importa que se enraícen en ellos, porque es desde allí, de ese mundo

que expresa en toda su pureza los dramas que vive la humanidad, que extraen todo su lenguaje y su potencia comunicativa. Por eso, así creamos que nos hablan de la barbarie de otros mundos, no podemos escapar a la presencia de un dolor que está allí presente y en el que también habitamos. Por eso es natural que se diera la convergencia con otros artistas ligados al dolor de una humanidad que en esto no conoce fronteras ni tiempos.

Afirmación y negación de la vida

La obra de Doris es afirmativa y al tiempo negativa del dolor de la vida por vía del arte. «En el arte, incluso el dolor se vuelve voluptuoso»³⁰. Por eso a nosotros, que formamos parte de ese mundo violento de guerras entre militares, paramilitares, guerrillas, delincuencia común, narcotráfico, y presenciamos las agonías por el subempleo, el desempleo y el hambre, nos parece brutal la vista de algunas instalaciones de Salcedo, pero no porque lo sean más que la realidad, sino porque destruyen el olvido y las máscaras en las que nos hemos refugiado. Son como la tragedia griega de la que Nietzsche³¹ dice que, más allá del espanto y la compasión, es una «afirmación de la vida», del «eterno placer del devenir» y del «placer de destruir». Porque las obras de Doris parecen pendular entre la compasión que reclama la solidaridad, y la voluntad de poder nietzscheana donde el dolor y el sufrimiento no necesitan consuelo: «se crecen los ánimos, se fortalece la fuerza con la herida». O dicho de otra manera por el mismo Nietzsche: «De la escuela de la vida. - Lo que no me mata me hace más fuerte». Doris no es nihilista, aunque sus obras parecen serlo, pues ellas también proclaman que no hay una realidad que cubrir:

Crece el desierto: ¡ay de aquel que
oculta desiertos!

²⁸ Valencia, Op. cit.

²⁹ Camhi, Op. cit. Esto lo dijo antes del ataque a las torres gemelas. Por lo menos por un tiempo pensará distinto, aunque sigue siendo válido su concepto de «sociedad que olvida».

³⁰ Schwabsky, Barry, Op. cit.

³¹ Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1998, traducido del alemán por Andrés Sánchez Pascual, p.144.

Piedra cruje con piedra, el desierto ahorca y estrangula.

La muerte monstruosa mira ardiendo pardo

Y masca —su vida es su mascar...

No olvides, hombre, sondeada la lascivia:
tú —eres la piedra, el desierto, eres la muerte...³²

Para Nietzsche el artista no va más allá de esta realidad, podrá reforzarla, seleccionarla o corregirla, pero no la elude. Por eso un artista trágico no es un pesimista. Como artista dionisiaco, ante lo terrible será siempre afirmativo. El artista dionisiaco es afirmación de lo terrible.

¿Ha llegado la obra de Doris hasta allí? Lo primero que podemos decir es que en ella lo terrible no ha muerto, por el contrario, ha prestado las letras de su alfabeto para que con ellas se escriba la melodía de un nuevo arte y así se perpetúe en un mundo que ya le es propio. Lo segundo, es que es un arte que finalmente aceptamos y con él su signo trágico. Pero aún así dudamos en afirmarlo, porque también de él nacen sentimientos de solidaridad que nos enfrenta a la violencia que se nos impone. Por eso decimos que esta obra es como un péndulo afirmativo y negativo.

Las cosas de la nostalgia

Como espectadores, en este pendular de decires, estamos tentados a afirmar que la memoria en Doris se ha escapado y se ha hecho cuerpo muerto, espacio sin alma. Que estos cuerpos petrificados ya no contienen recuerdos, los han perdido como lo imaginó Platón, al escapar por los agujeros del cántaro de las Danaides. No sabemos de dónde vienen aquellas cosas envueltas en concreto, o cada vez lo sabemos menos. No sabemos qué son aquellas cosas tras la bruma de la piel de un cuerpo que las cubre. Seguramente cada vez serán más

oscuras. Los recuerdos se nos han escapado en el espacio y el tiempo se ha detenido. Hasta que llegue el momento que nada quedará. Seguramente retornaremos, sin saberlo, al origen porque ya no hay recuerdo. El eterno retorno de lo mismo. Pero inmediatamente afirmamos lo contrario, porque reconocemos en lo dicho los prejuicios de un espectador, que quiere destruir sus recuerdos porque le duelen. Aunque ellos permanecen ahí construyendo de la mano del arte otra forma de su existencia. Por eso las cosas, materias de los recuerdos, se dividen, se voltean, se reúnen, se funden, surgen masas de concreto desde ellas.

Los recuerdos permanecen porque una memoria modificada se extiende como una red sobre las obras, activando nuevos mundos del dolor, vinculando las tramas de nuestros recuerdos personales. Experiencia de un encuentro sometida a unas reglas que la artista y la misma obra proponen. Y un espectador que deja de ser libre al ser atrapado por la esperanza de encontrar el sentido de sus propias redes. Habitar en las cosas inhabitables.

Las instalaciones de Doris se vinculan a espacios contenidos por formas elementales, que generalmente les sirven como soporte o como contraste. La única excepción es la exhibición de Liverpool, en la que hay un diálogo arquitectura-espacio-instalación-público muy complejo. Y mucho más en la instalación efímera del Palacio de Justicia, que paraliza un sector de la ciudad, obligando al público a pensar y con la pregunta a acceder al asombro, antes de disolverse nuevamente en lo cotidiano. La arquitectura que está contenida en obras como la Casa viuda, son fragmentos del mismo carácter que el de los muebles o de los encajes. Al destruir la funcionalidad de sus objetos como parte de las operaciones poéticas de su construcción, demuestra no tener aspiraciones funcionales de otra naturaleza, por el contrario,

³² Nietzsche, Friedrich, *Ditirambos de Dionysos*, El Áncora Editores, Bogotá, 1995, culminado en Enero de 1889, pp. 56-57.

quieren permanecer como parte de un lenguaje que ha sido otorgado por un mundo que aconteció desde la tragedia misma. Como podría decirlo Heidegger, en ese lenguaje habita ahora ese mundo y Doris también como su guardián. Las palabras de esa nueva casa son las camas sin colchón en las que no es posible dormir, o el dormir es doloroso, las mesas en el límite de su derrumbe, los zapatos sepultados, la cuna encerrada en alambres y hierro, las sillas fundidas o volando. Palabras que son cosas sin hombres y sin acciones posibles, cosas transformadas en otras, vinculándose entre sí, formando poemas que interpelan a los que se acercan. Son cosas que nos llaman, pero que parecen temerosos y, por eso, al tiempo se distancian, pues en los objetos de Doris no hay movimiento, no hay puertas que se abran o cajones que se deslicen o calzados que caminen o camas que se muevan o sillas en las que podamos sentarnos. Son entes que son lo que son, que tienen identidad, que se han salvado de perecer, gracias a que no necesitan espacio para moverse, ni tiempo para devenir. Huellas que se han distanciado del dolor originario, cubriéndolo, velándolo y puliendo sus heridas. Habitabilidad inhabitable, esa es la paradoja.

Los espacios del reencuentro

En filosofía, según José Luis Pardo, reducir la exterioridad a sus formas más simples, es el camino para refugiarnos en la interioridad. Refugio que es aislamiento, pérdida de la relación con el otro, con las cosas y con su destino. Paradójicamente Salcedo busca el reencuentro entre el hombre y su mundo través de la abstracción, pero de una abstracción en diferentes puntos de cercanía y de lejanía con la realidad. Aquí el espacio se ha vuelto, como dice Pardo, esa «nada-donde-está-todo»³³. Espacio y objetos coexisten como entes independientes. El espacio es un recipiente

neutro, los objetos dialogan entre sí aunque no con él. Los objetos predominan. Un espacio sin límites porque no hay dirección hacia la cual moverse y, por lo mismo, sin lugares. Cosas y espacios ilimitados e irreales como en algunas obras del surrealismo.

Los objetos de Doris Salcedo parecen ser una transición: han abandonado su origen y van hacia la nada. El comedor desaparece y sólo quedan las sillas que se disuelven parcialmente en una masa de concreto, se integran a un gran armario o se funden unas con otras. La piel se funde a los catres o las sillas, lo mismo los vestidos y los vellos arrancados de los cuerpos que se disuelven en las mesas que a su vez intentan consumirse entre sí. Lo rugoso y complejo paulatinamente se va transformando en lo pulido y mínimo. La verdad que ha hecho presencia en ellos, quiere ocultarse: se hace hermética tras el concreto, o borrosa tras una piel sin cuerpo que oculta los zapatos que acompañaron la vida de alguien y que ahora apenas se ven. Las 280 sillas, que aun retienen la verdad de los cuerpos que las ocuparon, van hacia su destrucción en el pavimento de la calle o a su desaparición en el cielo. Goethe decía que hay un espacio que contienen los objetos y otro externo en el que resuena el tañido de las campanas, espacios que tienden a ser uno solo. Los objetos de Doris tratan de disolver su propio espacio, destruir el vacío que contiene, ir hacia la masa cerrada, hundirse en la roca. Objetos que se han recortado del mundo, haciéndose autónomos, imperando por sobre la vida misma. Su limpieza y neutralidad concentra la mirada en ellos, dejando al hombre en el otro espacio, en el abierto y neutro. Y el hombre llega allí hundido en sí mismo, sin un mundo, y con la esperanza de reconstruirlo. Pero encuentra que la guerra ha llevado al arte a su propia guerra, la guerra del arte, que se le ofrece al hombre como un camino extraño y difícil hacia el encuentro con su propia esencia.

³³ Pardo, José Luis, *Las formas de la exterioridad*, PRE-TEXTOS, Valencia, 1992.

ALGUNOS HECHOS DE SU VIDA

1958 - Nace en Bogotá, Colombia.
 1976 – 1980, Universidad Jorge Tadeo Lozano.
 Maestra en Bellas Artes.
 1983-1985, New York University. Máster en Escultura.
 1987-88, Directora, Escuela de Artes Plásticas, Instituto de Bellas Artes, Cali.
 1988-91, Profesora de Escultura y Teoría del Arte, Universidad Nacional, Bogotá.

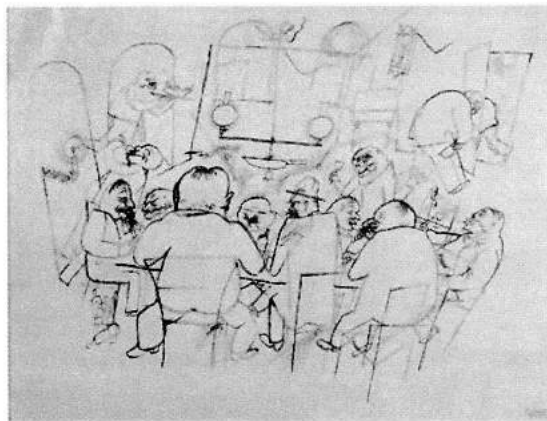
EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1985, Nuevos Nombres. Casa de Moneda, Bogotá.
 1990, Garcés Velásquez, Galería, Bogotá.
 1992, Doris Salcedo, Shedhalle, Zurich, Switzerland.
 1994, La Casa Viuda, Brooke Alexander, New York.
 1995, White Cube, London, England.
 1996, Atrabiliarios, L.A. Louver Gallery. Le Creux de L'Enfer, Thiers, France. Galería Camargo Vilaca, Sao Paulo, Brasil.
 1998, Unland, The New Museum of Contemporary Art, New York. SITE Santa Fe, Santa Fe, New México.

1999, Unland, Tate Gallery, London. Unland, New York, Museum of Modern Art.
 2000, Tenebrae: Noviembre 7, 1985 Alexander and Bonin, New York.
 2002, Las sillas vacías del Palacio de Justicia, instalación efímera en Bogotá.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1987, XXXI Salón Nacional. Antiguo Aeropuerto Olaya Herrera, Medellín.
 1988, Selección del Salón Nacional. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.
 1988, I Salón Nuevas Tendencias Galería Ventana, Cali.
 1989, El Hierro, Galería Garcés Velásquez.
 1989, Concurso Nacional de Arte, Río Grande Museo de Arte Moderno de Medellín.
 1995, Carnegie International, Pittsburgh: Museum of Contemporary Art, San Diego.
 1998, XXIV Bienal de Sao Paulo: Roteiros. Ikon Gallery, Birmingham Displacements.
 The Art Gallery of Ontario, Toronto.
 1999, Trace, The Liverpool Biennial of Contemporary Art.
 2002, Documenta 11 de Kassel.



Una mujer cuya sensualidad es inagotable y un hombre continuamente fecundo en ideas: dos ideales de humanidad que no parecen sentar bien a la Humanidad.

Karl Kraus