



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES

**Arte y memoria. Lenguajes en la construcción de la memoria:
el caso de la artista Doris Salcedo**

Alumna: Zabaleta Latorre, Cecilia Isabel
Profesora guía: Dra. Díaz Inostroza, Patricia

Tesis para optar al grado de Licenciada en Arte

Santiago 2023

TABLA DE CONTENIDO

1.	Introducción.....	4
2.	Planteamiento del problema.....	4
	2.1 Problematicación.....	4
	2.2 Estado del arte.....	7
	2.3 Justificación.....	9
	2.4 Preguntas de investigación.....	10
	2.4.1 Pregunta principal.....	10
	2.4.2 Preguntas específicas.....	10
	2.5 Objetivos.....	11
	2.5.1 Objetivo general.....	11
	2.5.2 Objetivos específicos.....	11
	2.6 Cómo leer esta tesis.....	11
3.	Marco teórico.....	13
	3.1 Arte contemporáneo.....	13
	3.2 Arte y memoria.....	19
	3.3 Memoria.....	21
4.	Estudio de caso: la artista visual colombiana Doris Salcedo.....	23
	4.1 La artista visual Doris Salcedo.....	23
	4.2 Contexto histórico y sociopolítico que enmarca la obra de Doris Salcedo.....	24

5.	Marco metodológico.....	26
	5.1 Ficha de registro de obras de arte.....	29
	5.2 Instrumento de medición para análisis.....	30
6.	Instrumento de análisis aplicado a las obras de arte del estudio de caso.....	33
	6.1 Obra 1: <i>Plegaria muda</i>	34
	6.2 Obra 2: <i>Noviembre 6 y 7</i>	36
	6.3 Obra 3: <i>Atrabiliarios</i>	38
	6.4 Obra 4: <i>Fragmentos</i>	40
	6.5 Obra 5: <i>Sin título</i>	42
	6.6 Obra 6: <i>A flor de piel</i>	44
	6.7 Obra 7: <i>Unland: la túnica de huérfano</i>	46
7.	Lenguajes en la estética de representación y contenidos de memoria en la obra de Doris Salcedo.....	48
	7.1 Representación de la violencia.....	48
	7.2 Valor y uso del testimonio y los archivos de memoria.....	51
	7.3 Poética de la ausencia.....	55
	7.4 Poética del duelo.....	57
8.	El rol de las artes visuales en el campo de la memoria, el trauma y hechos de violencia vinculados a los derechos humanos.....	60
	8.1 Arte y memoria como una línea de trabajo en las artes visuales	60
	8.2 Lenguajes de la herida.....	64
	8.3 La función del artista visual en la transmisión y reflexión de la memoria.....	69
9.	Conclusiones.....	74
10.	Anexo: Fichas de obras de arte del estudio de caso.....	76
	Referencias.....	88

1. Introducción

La siguiente investigación indaga acerca del cruce entre arte y memoria y la posibilidad de definir aspectos propios de esta línea de trabajo en el actual campo del arte contemporáneo desarrollados desde la disciplina de las artes visuales que contribuyen de manera específica en la construcción y en la comprensión de aspectos relacionados a la memoria del pasado reciente en la sociedad.

Se realizó un estudio de caso de carácter exploratorio en torno a la obra de la artista contemporánea Doris Salcedo, quien trabaja fundamentalmente en base a testimonios de víctimas, y familiares de personas desaparecidas y asesinadas en el contexto del conflicto armado en Colombia, su país de origen, en el cual hasta la fecha se contabiliza un elevado número de vidas arrebatadas producto de la violencia del Estado, las guerrillas, los grupos paramilitares y el narcotráfico. Sus obras se enmarcan en los paradigmas del arte contemporáneo y se vinculan específicamente con la memoria de un pasado traumático reciente.

Se ha intentado identificar prácticas específicas en la vinculación de arte y memoria como una línea de trabajo dentro del arte contemporáneo, como a su vez describir los lenguajes presentes en la obra, y revisar de qué manera la artista Doris Salcedo ha incorporado fuentes testimoniales asociadas a memorias de hechos traumáticos en el proceso de creación y producción de su trabajo. Así como también, analizar el rol de un arte comprometido con estas temáticas y su aporte desde la disciplina a la construcción de la memoria.

2. Planteamiento del problema

2.1 Problematicación

Dentro del campo del arte contemporáneo, se puede observar que, durante las últimas décadas, se ha desarrollado una línea de trabajo, particularmente en las artes visuales, vinculada a temáticas de memoria del pasado reciente relacionada a violaciones de los derechos humanos y violencia política. Dichas temáticas, llevadas al campo de la creación artística conllevan el consecuente

desafío para las y los artistas de buscar y proponer nuevas formas para transmitir la memoria de hechos traumáticos, muchas veces de difícil abordaje y cuya comunicación no está exenta de complejidades, lo que se sintetiza en lo que se ha denominado también: decir lo indecible.

¿Cuál es el aporte de la creación artística en la construcción de la memoria en la sociedad del presente?, ¿Cuál es el rol del artista visual comprometido con temáticas de memoria?, ¿Se puede hablar de arte y memoria como una unidad conceptual que defina esta línea de trabajo en las artes visuales?, ¿De qué manera se incorporan testimonios y archivos de memoria a los procesos creativos de dichas obras?, ¿Qué lenguajes es posible identificar en la representación de la memoria en las artes visuales? Son algunas de las preguntas que han motivado esta investigación.

El artista tiene la necesidad de abordar temáticas que le inquietan personalmente para expresarlas y llevarlas a un lugar en que puedan compartirse interpelando a otros. Una de las temáticas necesarias de abordar siempre son las relativas a los derechos humanos, y la violencia política y social, y en este ámbito se hace imprescindible hablar de memoria, en tanto ejercicio que permite acercarse e interpelar al pasado y aprender.

En palabras de Huyssen (2020) “Las memorias son siempre fragmentadas y están siempre en peligro de perderse”. Es por esta amenaza de pérdida, muchas veces vinculada a la amnesia social y al negacionismo político, que se hace necesario activar la memoria colectiva, sobre todo en países con memorias traumáticas, en las que se ha dañado profundamente a la sociedad por medio de hechos violentos; para el fomento de la no repetición, y la promoción de una cultura que defienda los derechos humanos. Es el caso del conflicto armado en Colombia, y en general en las dictaduras en Latinoamérica, donde la violencia ejercida por los estados ha cobrado muchas víctimas. Durante estos regímenes se instauró una historia oficial que deslegitimó la versión de las víctimas, revictimizándolas, condenándolas a una situación en la que se les impidió o se obstaculizó el acceso a la verdad, a la justicia y a la reparación. Otra forma de violencia han sido los intentos por silenciar la memoria.

La memoria es fundamental en toda sociedad que quiera avanzar hacia un futuro libre de crímenes de lesa humanidad, en la que no se vulneren los derechos humanos. Es necesario no sólo conocer la historia, sino también rescatar la memoria desde la voz de las víctimas, como acto reparatorio de su dignidad y como huella imborrable de un lugaral que como sociedad no se quiere volver

jamás. De ahí lo imperativo del ejercicio de transmisión de la memoria de hechos de difícil narración.

Camnitzer (2013) plantea una idea interesante al respecto “Las heridas, desgraciadamente, no pueden ser compartidas. Sólo pueden ser imaginadas”.

Es en este aspecto que se vuelve pertinente hacerse la pregunta ¿cómo puede ser imaginada la herida?; ¿existe alguna manera de transmitir la experiencia para que pueda ser imaginada por otros?; ¿puede el arte transmitir por medio de la imaginación esa herida?; ¿cuáles son los alcances de la obra de arte en el ámbito de la memoria?

En el escenario del arte contemporáneo, en los últimos años podemos observar el trabajo de diversos artistas que han basado su trabajo creativo en temáticas de memoria, quienes se han valido de discursos centrados en la denuncia, la memoria, y la difusión de los Derechos Humanos.

Se vuelve un tema de interés el análisis de los lenguajes utilizados para comunicar los contenidos de las obras, así como también, el rol de las y los artistas, y de la creación artística contemporánea en la toma de posición respecto a dichas problemáticas que nos afectan como sociedad. Una cosa es informar sobre temas de memoria y otra diferente es afectar (Camnitzer, 2013), lograr que se produzca una interpelación acerca de las temáticas que involucra la memoria.

La hipótesis de trabajo que sustenta esta tesis hace referencia a que existen aspectos propios desarrollados desde la disciplina de las artes visuales que contribuyen de manera específica en la transmisión de la memoria de hechos traumáticos relacionados con violaciones a los derechos humanos del pasado reciente en la sociedad. Estos aspectos están relacionados tanto con la creación de lenguaje a través de la obra, como con la incorporación de testimonios y archivos de memoria en los procesos de creación.

El arte se expresa en un lenguaje diferente respecto a otros medios existente. Comunica la realidad desde una mirada particular, profunda, que no por el hecho de ser sensible deja de ser racional, que apela a la experiencia estética, a aquello que puede incorporarse al sentir y pensar

propio de cada individuo, (Gadamer, 1998) y, por lo tanto, tiene alcances más allá del entendimiento de la información acerca de la temática abordada (Sarlo, 2006).

Es innegable la función del testimonio y del archivo en la construcción de la memoria, los documentos dan consistencia y rigurosidad al relato, especialmente cuando este ha sido puesto en duda; los testimonios dan una dimensión humana a hechos que nos deshumanizan como sociedad. En este sentido, el artista que trabaja incorporando material de archivo y testimonio de memoria a su proceso creativo juega un rol fundamental en la construcción de esa memoria. Tiene la posibilidad, a través de la creación de un lenguaje propio desde la disciplina de las artes visuales, de provocar la imaginación en el otro, y de esta manera transmitir la herida (Camnitzer, 2013) o generar empatía, al mismo tiempo que puede interpelar al público potenciando el pensamiento crítico y la reflexión en torno a las temáticas de memoria y derechos humanos.

Accedemos a la memoria y abordamos su representación desde el presente, por lo tanto, incorporamos sus interrogantes y problematizaciones. El arte y los artistas están circunscritos en un tiempo presente y buscan caminos para llegar a ese pasado traumático y manifestar su huella, para llevarlo a un plano de discusión diferente del que ocupa. Es a través del lenguaje del arte que puede muchas veces nombrarse o visibilizarse conflictos que se han mantenido alejados de los focos de discusión, incluso intencionalmente silenciados. El arte también puede traer la memoria de hechos que han sido ampliamente abordados y que requieren igualmente de un nuevo enfoque o simplemente de otro lenguaje para llegar a otros públicos, a otros sentires y, talvez, generar cambios en la sociedad.

2.2 Estado del arte

Entre las investigaciones que abordan la vinculación entre arte y memoria y que exploran el aporte de las artes a la construcción de la memoria, es interesante y revelador un artículo académico de Amador-Baquiro, J. (2021) titulado “Memorias de hechos atroces, emprendimientos artístico-estéticos y visualidad: Un estado de la cuestión.” Publicado en la revista académica *Encuentros*, volumen 19, número 1. Es un trabajo que analiza tendencias de investigación que problematizan

estas iniciativas especialmente cuando incluyen a los sobrevivientes/víctimas y emplean lenguaje visual en los procesos de creación, distribución y recepción de contenidos artísticos.

La metodología utilizada para abordar dicha temática en la investigación consiste en matrices de codificación e interpretación de datos.

Los resultados evidencian 5 tendencias en las investigaciones: memorias de guerra, arte y patrimonio; el arte como resignificación del pasado violento; el arte en la reparación simbólica de las víctimas; otras narrativas del pasado reciente; visualidad y memoria del pasado reciente.

Al final, se discuten 3 tipos de conclusiones: la emergencia de emprendimientos artístico-estéticos diversos; el surgimiento de nuevos vínculos entre artistas y víctimas/sobrevivientes; los dilemas en torno a la posible banalización o reflexión.

Por otro lado, Florencia Battiti, en el artículo “El arte ante las paradojas de la representación”, publicado en Cuadernos del Centro de estudios de Diseño y Comunicación n° 41 de octubre de 2019, ahonda en las causas que motivaron a los impulsores del proyecto del *Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en la Argentina* a escoger el arte contemporáneo como una herramienta más en la elaboración del trauma social causado por la dictadura. Analiza los cuestionamientos que existen en torno a la representación estética de hechos traumáticos, y, por último indaga en estrategias que algunos de los proyectos escultóricos utilizan para que el acto de memoria que buscan gatillar funcione, no como recuerdo que persiste en el tema, sino como parte constitutiva del presente.

Deja como conclusión un final abierto en el que sostiene que “las imágenes artísticas han desempeñado un rol capital participando en la construcción de los relatos históricos como agentes legitimadores, pero, también como dispositivos críticos y gestos de resistencia.” (p.35) y añade: “el arte proporciona modos de reflexión cualitativamente distintos a los testimonios, la documentación o los relatos orales; registros que pueden coexistir y retroalimentarse en la construcción de discursos públicos sobre la memoria”. (p.26). Lo que se acerca al objeto de estudio de esta investigación, sin embargo, aún deja abierta y sin respuesta la pregunta acerca de cuáles son los aspectos específicos de las artes visuales que pueden contribuir a la construcción de la memoria.

La tesis doctoral de Viviana Silva, del 2017, de la Universidad Complutense de Madrid, titulada “Enunciar la ausencia. Imágenes de desaparición forzosa en prácticas de arte contemporáneo”,

publicada por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, es una investigación en artes que analiza imágenes sobre realidades políticas y sociales, en las que se investiga relaciones entre arte, política, poder, historia y memoria, centrándose en el aparecer-desaparecer. Todo ello en el contexto de la desaparición forzosa, que es el tema central de estudio, y específicamente en torno a la imagen en las artes visuales en la enunciación de la ausencia. Es una investigación en el diálogo generado entre estas tensiones, pensando el arte como construcción de posibles mundos a través de las imágenes y del hacer. Esta tesis se pregunta ¿cómo pueden las imágenes y las imágenes del arte enunciar la ausencia?, indagando sobre todo en los cómo: ¿Cómo puede? ¿Cómo hace visible lo invisible, presente lo ausente? Lo plantea desde el estudio de imágenes relacionadas a la dictadura de Pinochet en Chile y la dictadura de Franco en España. Plantea las imágenes y al arte como un dispositivo de construcción de nuevas realidades a partir de las imágenes, y realiza un importante y completo análisis estético y crítico a obras artísticas relacionadas con la memoria de desaparecidos.

1. 2.3 Justificación

La presente investigación que aborda el análisis del rol del arte en la transmisión de la memoria en la sociedad contemporánea se justifica en la necesidad de identificar aspectos propios, desarrollados desde la disciplina de las artes visuales que no han sido lo suficientemente explorados y que contribuyen de manera específica en la construcción de la memoria relacionada a violencia política y violaciones de los derechos humanos del pasado reciente en Latinoamérica.

2.4 Preguntas de investigación

2.4.1 Pregunta principal

¿De qué manera el arte visual contemporáneo puede contribuir en la construcción, comprensión y transmisión de la memoria relacionada a hechos traumáticos y violaciones de los derechos humanos en el pasado reciente? ¿Y cómo se puede identificar en la obra de la artista colombiana Doris Salcedo?

2.4.2 Preguntas específicas

Para precisar la información y profundizar en la pregunta general de esta investigación, se han elaborado las siguientes preguntas específicas:

¿Qué lenguajes se pueden identificar en la obra de la artista Doris Salcedo cuando aborda la temática de la memoria?

¿Qué rol y uso tienen los testimonios y archivos de memoria en el trabajo desarrollado por artistas en el campo del arte contemporáneo y cómo se ve reflejado en la obra de Doris Salcedo?

¿Qué aspectos es posible identificar en la creación de obras que vinculan arte y memoria, que aporten a la comprensión de esta línea de trabajo como una práctica dentro del campo del arte contemporáneo?

2.5 Objetivos

2.5.1 Objetivo general

Analizar el rol del arte en la construcción, comprensión y transmisión de la memoria, identificando aquellos aspectos que forman parte de la creación artística contemporánea de las artes visuales y que permiten un aporte de manera específica desde la disciplina a la construcción de la memoria en la sociedad a través del estudio de caso de la artista colombiana Doris Salcedo.

2.5.2 Objetivos específicos

Analizar los lenguajes y representación en la obra de la artista colombiana Doris Salcedo cuando aborda la temática de la memoria.

Revisar el uso e incorporación de testimonios y archivos de memoria en el trabajo de la artista Doris Salcedo y cómo se ve reflejado en la obra.

Identificar aquellos aspectos que permitan delinear ciertas características propias de la creación de obras que vinculan arte y memoria, que aporten a la comprensión de esta línea de trabajo como una práctica dentro del campo del arte contemporáneo.

2.6 Cómo leer esta tesis

Para iniciar, se presenta el marco teórico que se articula en torno a la memoria y al arte contemporáneo y al cruce entre ambos ámbitos. Comienza con el concepto de lo contemporáneo en el arte, para continuar con una aproximación al arte contemporáneo en Latinoamérica, lo que nos lleva al escenario específico del arte en contextos de dictaduras y violencia política que han sido determinantes, donde los artistas han desarrollado obras en las que la memoria relativa a estos hechos de violencia y crímenes contra los derechos humanos han ocupado un lugar relevante. Es así, como el marco teórico da paso a la memoria y a elementos que conforman su construcción en la sociedad. Todo esto, para acercarnos a la temática de esta investigación, que busca indagar en

los lenguajes específicos que se han desarrollado desde las artes visuales en torno a la temática, a través del estudio de caso de la obra de la artista colombiana Doris Salcedo.

Para el estudio de caso se incorpora una biografía introductoria de la artista Doris Salcedo y elementos del contexto histórico y sociopolítico en el que se desarrolla su obra.

A continuación, se ofrece el marco metodológico, en el cual se detalla la metodología utilizada en la investigación. Para el estudio de caso se presenta una ficha elaborada para el levantamiento de información sobre las obras de arte, y un instrumento de medición cualitativo, a partir del cual se realiza el análisis de las obras seleccionadas que componen el estudio.

Luego se muestra la aplicación del instrumento de medición realizado a las siete obras seleccionadas para la investigación.

La siguiente etapa corresponde a una descripción de las obras seleccionadas de la artista Doris Salcedo, y un análisis en el cual se abordan los conceptos que podemos entender como constitutivos de la construcción del lenguaje estético en cuanto a aspectos formales y de contenido y que han sido sistematizados mediante el instrumento de medición cualitativo elaborado para esta investigación. Estos conceptos están desarrollados y presentados en cuatro capítulos: representación de la violencia; valor y uso del testimonio y archivos de memoria; poética de la ausencia; y poética del duelo.

La parte final corresponde a las conclusiones y pretende generar nuevos planteamientos y también interrogantes que ayuden a comprender la función de los artistas contemporáneos que desarrollan sus propuestas desde las artes visuales en la construcción de imaginarios que aporten a la visibilización de temáticas de memoria en la sociedad. Esta sección está planteada en tres capítulos: arte y memoria como una línea de trabajo en las artes visuales; lenguajes de la herida; y la función del artista visual en la transmisión y reflexión en torno a la memoria.

La presente investigación y sus conclusiones pretenden ser una puerta de entrada a futuras investigaciones que profundicen en la temática, remarcando de esta forma el carácter exploratorio de esta tesis.

3. Marco teórico

En el presente marco teórico, se abordarán tres ejes fundamentales para el desarrollo de esta investigación: arte contemporáneo, memoria, y la vinculación entre arte y memoria. Esto, para intentar identificar aspectos específicos de las artes visuales contemporáneas y cómo estos aportan a la trasmisión de un lenguaje que contribuye en la construcción, comprensión y transmisión de la memoria en la sociedad. Se establecerán relaciones entre algunos conceptos y lineamientos teóricos cuyos significados específicos para el desarrollo de esta investigación están determinados y argumentados según autores que han analizado y puesto en tensión estos ejes.

3.1 Arte contemporáneo

Lo contemporáneo en el arte

Cuando hablamos de arte contemporáneo, cabe preguntarnos y definir como concepto lo contemporáneo: ¿Qué significa ser contemporáneo? Es la pregunta que se formula Giorgio Agamben y sitúa la respuesta en la relación que establece el individuo o autor con su propio tiempo.

En *Desnudez* (2011), comienza su análisis con una definición anotada por Roland Barthes que dice: “Lo contemporáneo es lo intempestivo”. Con esta premisa, establece lo contemporáneo como algo desconectado y desfasado del presente, en el sentido de que no coincide a la perfección con éste ni se adecua a sus pretensiones, pero justamente ese anacronismo lo sitúa a una distancia que le permite percibir de manera más completa y profunda su tiempo. Plantea entonces Agamben:

(...) La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella (p. 18-19)

Sobre aquella relación singular con el propio tiempo, hace referencia al poema “El siglo” de Mandelshram, cuyo título es una palabra en ruso que significa tanto siglo como época. En él, el poeta establece una relación con su tiempo. Una relación que se configura en la fractura, en el quiebre de su tiempo, en la desconexión de los siglos que, como vértebras en una espalda fracturada no logran unirse, y al mismo tiempo, la fractura de sí mismo como individuo, su desconexión con su propio tiempo, que en los términos que define Agamben, lo sitúa a una distancia que le permite percibirlo y, de este modo, le exige no sólo una respuesta, le exige además expresarla. “El poeta, en cuanto contemporáneo, es esa fractura, es lo que impide que el tiempo se componga y, al mismo tiempo, la sangre que debe suturar la rotura”. (p.20). Del mismo modo, el artista contemporáneo se configura en la fractura. Intenta romper con el pasado del arte, como lo intentaron en su propio tiempo, los movimientos de las vanguardias en las artes visuales de la postguerra. El artista contemporáneo se impone el desafío de crear un lenguaje que le permita comunicar desde esa fractura con su tiempo. En el caso de Doris Salcedo y de otras y otros artistas que trabajan con la memoria, este lenguaje debe además poder decir lo indecible. Propone Agamben (2011) profundizar en la definición de contemporaneidad:

Aquí me gustaría proponerles una segunda definición de la contemporaneidad: contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente (p.21)

El artista contemporáneo, en la relación con su propia época, percibe la oscuridad de su tiempo como algo que no cesa de interpelarlo. Es de esta manera que se involucra en los acontecimientos y desde su disciplina busca formas de comunicar aquello que le interpela personalmente para llevarlo a un plano en el que pueda compartirse y plantearse a otros. Percibir la oscuridad, como plantea Agamben, de un pasado al que se accede desde el presente.

La contemporaneidad se relaciona con el pasado señalando el presente como arcaico, es decir, próximo a su origen. El origen no se sitúa en el pasado, sino que es contemporáneo, continúa actuando en el presente. Continuando con el planteamiento teórico de Agamben (2011):

La contemporaneidad se inscribe, en efecto, en el presente, signándolo sobre todo como arcaico, y sólo aquel que percibe en lo más moderno y reciente los índices y las firmas de lo arcaico puede ser su contemporáneo. Arcaico significa: próximo a la arché, es decir, al origen. Pero el

origen no se sitúa solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de operar en este, como el embrión continúa actuando en los tejidos del organismo maduro, y el niño, en la vida psíquica del adulto (p.26)

De esta manera, esboza un acercamiento desde lo contemporáneo al pasado. Al devenir histórico que no cesa de operar en el presente; y a un presente que desde una posición contemporánea, toma distancia y puede observarlo y resignificarlo.

El arte contemporáneo

Para definir el arte contemporáneo, también es relevante comprender dónde se inscriben cuanto a la historia del arte y a qué paradigmas responde. Para esto, Arthur Danto, en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, (2001) identifica modelos teóricos de la historia del arte que explican su pasado y postula que se debe trazar un nuevo modelo en el que pueda decirse que algo tiene sentido y éste será aplicable al arte de manera muy amplia, se remitirá al concepto de “arte” en sí mismo, a la pregunta: ¿qué es el arte? Esto responde a que en cierto punto los límites de las artes se volvieron inestables y esta inestabilidad posibilitó y exigió la existencia de un modelo diferente al del pasado.

Desde el paradigma moderno, el gran quiebre aparece con las vanguardias, el surgimiento de alternativas a los cánones, se cuestionan los modelos establecidos, hay una crítica a la academia y a las teorías acerca de la manera de hacer arte, principalmente a los planteamientos del Renacimiento, se inicia la deconstrucción, se rompe con el pasado del arte. Es un acto que intenta romper consigo mismo desde sí mismo.

Danto se basa en una teoría de Hegel que, a su parecer, responde a los requisitos necesarios para este nuevo paradigma en el arte: supone la existencia de una genuina continuidad histórica incluso una forma de progreso cognitivo. Cuando se logra dicha cognición que es el conocimiento de lo que es el arte, el arte deja de ser necesario. Danto hace referencia a la obra *Fenomenología del espíritu* de Hegel en la que habla del *Geist*, que es el espíritu del espíritu y sus estadios evolutivos consisten en el auto-conocimiento y su auto-realización a través del auto-conocimiento. Hace el paralelo con el arte y este nuevo lugar, más bien plantea el arte como un asunto filosófico. No es

posible entender el arte desde los ejes del pasado. Los artistas ya no necesariamente crean un objeto o un producto que pueda ser interpretado por un modelo teórico.

El arte se transforma en un estadio de reflexión sobre sí mismo, en un ejercicio de auto-conocimiento cuya auto-realización se logra por medio del auto-conocimiento. La interrogación sobre su propia identidad es el eje de su identidad. De esta manera el proceso creativo es tan importante como la obra y a su vez, se difuminan los límites entre las distintas disciplinas toda vez que el sentido y la reflexión que el artista proyecta en la obra no sólo está contenido en la obra, si no que también se proyecta al espectador. Al respecto, plantea Erika Fisher-Lichte (2011)

La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores (p. 45).

En el caso de la obra de Doris Salcedo la escultura también da este giro a lo performativo, difuminando el límite entre la escultura, la instalación y el *site specific*.

En este sentido, si se considera al arte como un estadio de reflexión se vuelve imprescindible vincular el trabajo de los artistas contemporáneos con la experiencia estética. Gadamer, en *Estética y hermenéutica* (1998) propone que la experiencia estética es la experiencia del sujeto humano que está abierto a recibir el sentido comunicado de la obra.

La intimidad con que nos afecta una obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es solo “ese eres tú” que se descubre en horror alegre y terrible. También nos dice “Has de cambiar tu vida” (p.62)

La obra de arte tiene un mensaje, un sentido que develar, que interpretar. El arte en conjunto o en relación con la experiencia estética supera la forma de pensar siempre desde la racionalidad. Lo que Gadamer plantea es que comprender significa abrir posibilidades de sentido desde la vida con la obra, es decir, es necesario tender un puente entre el contenido que revela la obra y registro personal que vive en cada individuo.

Este planteamiento también se encuentra referido, de otro modo, en la teoría de Roland Barthes, en *La cámara lúcida* (1989) aunque está hablando de fotografía, el concepto se puede desplazar a otras obras de las artes visuales. Se basa principalmente en que el receptor plasma el mensaje en la obra y que este mensaje cambia con cada receptor y también puede mutar según el momento en que se encuentre el receptor. En su teoría introduce dos conceptos fundamentales: *punctum* y *studium*. Barthes describe el *punctum* como “una punzada que atraviesa el corazón del receptor al ver una imagen (ya sea por la imagen en general, por un objeto característico etc.) que remite a memorias, personas o emociones pasadas”.

Arte contemporáneo en Latinoamérica

Para una comprensión de la escena del arte contemporáneo en Latinoamérica, es de interés el enfoque de Andrea Giunta, que será el de esta investigación, quien plantea una simultaneidad en el desarrollo de los lenguajes conceptuales asociados a las artes visuales a nivel global, considerando los hechos particulares de carácter regional. En *Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina* (2013), hace referencia a las observaciones de sus colegas norteamericanos y europeos entrenados en el relato del arte moderno, al recorrer museos de arte latinoamericano en los que ven obras de artistas locales cuyos nombres oyen por primera vez, y que inevitablemente los llevan a referirse a estos como herederos o copistas de algún célebre vanguardista europeo. Indica que este esquema de clasificación y filiación también está presente en las historias del arte en los países latinoamericanos, organizadas a partir de los quiebres de las vanguardias europeas.

Después de la Segunda Guerra Mundial, se estableció una relación productiva y crítica con las vanguardias que funcionó en todos los escenarios artísticos. La vanguardia artística se trasladó de Europa a Nueva York, donde ciertas condiciones materiales e históricas incidieron en su curso internacional, y en muchos casos se revisaron y radicalizaron las propuestas de las vanguardias históricas, que las llevaron a nuevos niveles productivos, abriendo sus posibilidades. Lo que Giunta plantea, es que, en ese momento, si nos situamos en una lógica evolutiva del arte, se podría decir que estábamos todos en el mismo lugar, es decir, en un escenario global en el que se hace visible la reactivación de las vanguardias y su capacidad de activar el presente.

Para esta lectura, en un contexto de relectura mundial, el asunto no pasa por revisar esquemas evolutivos del arte, sino de suspenderlo, para hacer visible la simultaneidad histórica tanto de la investigación de los lenguajes, como de la crítica institucional.

Mediante esta reconstrucción del tiempo, de manera no lineal, propone poner en relieve una condición central de las vanguardias en Latinoamérica. En *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?* (2014), refuerza esta idea de simultaneidad en el arte contemporáneo:

Queremos interrogar el arte contemporáneo desde América Latina. Pero no como un análisis de lo típico o de lo singular entendido a partir de contextos estereotipados o, menos aún, desde perspectivas esencialistas, sino de lo latinoamericano inmerso, al mismo tiempo, tanto en el paisaje global como en situaciones concretas. Una contemporaneidad que se produce en América Latina, como en todas partes, señalada por las tensiones de momentos específicos (p.8)

Para Giunta, la relectura de las vanguardias históricas permite volver significativas algunas de las tramas de la transformación de la cultura visual de posguerra. Las vanguardias y neovanguardias en Latinoamérica se activaron a partir de formas que provenían de complejos materiales visuales y estrategias culturales diversas y se gestaron en contacto con otras disciplinas como la poesía, la literatura, la música, el psicoanálisis y la filosofía. El análisis de las tensiones neovanguardistas permitiría borrar la idea de que el conceptualismo latinoamericano es periférico respecto del europeo o norteamericano. Y a que todos los conceptualismos internacionales integran la neovanguardia, que, en distintos escenarios, y de manera simultánea retoma, revisa, investiga, replica y re-conceptualiza el repertorio de las vanguardias.

Consideramos que el régimen moderno ha entrado en crisis y que la pulsión del presente, de lo inmediato, hegemoniza el momento en el que nos encontramos. Claro que, como veremos, se trata de un presente atravesado por los rastros de otras temporalidades. Aunque no proponemos una cronología ni, menos aún, una genealogía, nos preguntamos por el comienzo como una estrategia para indagar en los datos dispersos de un estado del arte que hoy se ha generalizado. Se trata de complejizar y problematizar distintas narrativas vinculadas a la condición de la contemporaneidad con el fin de identificar los síntomas del cambio. En este ensayo se sostiene la invalidez del esquema de centros y periferias para el estudio del arte contemporáneo. Por el contrario, se propone la noción de *vanguardias simultáneas* para analizar obras que se insertan en la lógica global del arte, pero que activan situaciones específicas (p.4)

La violencia de las dictaduras, y los hechos traumáticos que involucran desapariciones, y violaciones a los derechos humanos, activan según el análisis de Giunta, en *Adiós a las periferias. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina* (2013), las estrategias conceptuales presentes en distintas escenas del arte en Latinoamérica configurándose también, como una de las bases desde las que reflexionarlo. Tanto en los lenguajes, como en su discurso político, como forma de interferir el orden represivo de los estados dictatoriales, se organizaron desde lógicas específicas:

El análisis de las tensiones neovanguardistas nos permite borrar la idea de que el conceptualismo latinoamericano es periférico respecto del norteamericano o europeo. Todos los conceptualismos integran la formación internacional de la neovanguardia, que en distintas escenas y en formas simultáneas, retoma, repite, investiga, amplía y re- conceptualiza el repertorio de las vanguardias históricas en función de una multiplicidad de presentes. (...) La violencia de las dictaduras y el llamado a la revolución accionado desde los distintos frentes de intelectuales, estudiantes, obreros y campesinos activó el dispositivo anti-institucional de las estrategias conceptuales presentes en las escenas artísticas latinoamericanas. Tanto la experimentación con los lenguajes como las intervenciones políticas que desde éstos se formulaban, como forma de interferir y subvertir las instituciones del arte y el orden represivo de los estados dictatoriales, se organizaron desde lógicas específicas, situadas, contextuales, y, al mismo tiempo, en diálogos internacionales y regionales (p.117)

3.2 Arte y memoria

En la misma línea, Giunta (2014) hace referencia a la necesidad de que el arte aborde temáticas relacionadas con el horror y plantea como uno de los lugares comunes para su representación el retrato y los nombres, también da luces de un aspecto que es específico para las artes visuales, como lo es la enunciación de la ausencia.

Hay que nombrar el horror para no olvidar. El arte, los artistas, han hecho de los dispositivos del recuerdo un campo extenso de indagación. Los retratos y los nombres son los lugares en los que se inscriben cuerpos, personas, identidades sumidas en la ausencia de la desaparición. Ausencia de cuerpos, reconstrucción de archivos. (p.35)

Otro autor que es fundamental para desarrollar el tema de esta investigación es Luis Camnitzer, artista y teórico de las artes. En *Arte y deshonra* (2013), se refiere a la representación de la violencia y a la posibilidad de transmitir la herida como otro de los aspectos a analizar en el ámbito de las artes visuales y específicamente en la línea de trabajo que vincula arte y memoria:

La violencia para el espectador siempre quedará reducida a no ser más que una serie de datos; es solamente la deshonra la que tiene una posibilidad de ser transferible como experiencia. Las heridas, desgraciadamente, no pueden ser compartidas. Sólo pueden ser imaginadas. Quizás se pueda definir como una de las misiones a cumplir, la siguiente: precisar hasta cuántas heridas pueden ser imaginadas sin que se conviertan en estadística (p.46)

Es relevante también situar la línea de trabajo de artes visuales y memoria en un contexto político y para esto, se hace necesario definir a qué nos referimos cuando hablamos de este concepto, ya que no es lo mismo hablar de arte con contenido político que hablar de arte que pueda llegar a afectar la política, según plantea Camnitzer (2013):

Cuando se habla de arte político en general, éste se refiere a un arte que tiene contenido político. El contenido político tiende a ser descriptivo y narrativo, e informa sobre esas heridas que no pueden ser compartidas. Pienso que eso puede definir a un arte politizado, pero no llega a definir un arte político. Una cosa es el arte que informa sobre temas políticos, otra cosa es el arte que funciona como un instrumento que afecta a la política. Este último no necesariamente tiene lo que entendemos bajo el término de contenido político. Lo que tiene es la habilidad de transferir poder, de ayudar a entender y separar las decisiones tomadas en nuestro nombre, de las que tomamos nosotros mismos. En otras palabras, la parte política no está en la narración sino en el cuestionamiento y distribución del poder. Es por esto que, más que cualquier otro tema, lo que ayuda a definir nuestra tarea de artistas comprometidos es ver cómo dar mayor poder a la imaginación junto con ayudar a encontrar una dirección éticamente correcta. Es en esta combinación de dar poder y una dirección al observador –no en el contenido– donde el arte puede convertirse en un instrumento político con alguna posibilidad de éxito (p. 46- 47)

Respecto al arte político, al encontrar una dirección éticamente correcta y a aquellos límites difusos, plantea la artista Doris Salcedo (2015), en una entrevista con Marguerite Feitlowitz, “cada vez resulta más difícil dar con la difusa frontera entre lo íntimo y lo político. El duelo de los familiares de los desaparecidos -como todo duelo - es de naturaleza íntima, pero cuando la esencia de esos hechos es política, creo que la sociedad lo debe reconocer”.

Por su parte, Andreas Huyssen (2016) en *Medios de la memoria en el arte contemporáneo global* postula que el arte juega un rol fundamental en la “humanización” de los derechos humanos, lo plantea como una herramienta para canalizar subjetividades y aborda la tensión entre arte, política, modernidad y estetización del trauma. Plantea que el trabajo de memoria es siempre un acto incompleto, político y conflictivo; y que es ahí donde radica el potencial del arte ya que la representación real, verdadera y total de los hechos no es posible, ni mucho menos deseable. (p.13)

Desde la perspectiva de Huyssen (2016), y en referencia los artistas contemporáneos que trabajan la línea de arte y memoria, específicamente al mencionar a tres artistas y sus obras, entre ellos, Doris Salcedo, indica que lo que diferencia estas obras, de otras en el arte contemporáneo es que son trabajadas sin apología en un momento en el que estética y política más parecen un rumor del pasado que una realidad en el presente. (p.25). Luego, en relación al trabajo de Salcedo, comenta:

A diferencia de muchas prácticas artísticas de vanguardia del siglo pasado, este tipo de trabajo no es energizado por una noción enfática de olvido. Su sensibilidad temporal es decididamente post-vanguardia. Teme no solo el *borramiento* de un determinado pasado (personal o político); sino que también va en contra de la supresión del pasado en sí que, en sus proyectos, permanece indisolublemente ligado a la materialidad de las cosas y los cuerpos en el tiempo y el espacio (p.28)

Doris Salcedo induce al respecto una pregunta esencial sobre la memoria colectiva y la posibilidad de rendir o no testimonio respecto a la experiencia del terror. Su obra, adquiere una connotación especial al pensar en las víctimas. Ella ha explicado que el núcleo central de su trabajo lo conforma la experiencia del testigo o víctima de una agresión política, social o económica. Un testigo que está herido e incluso ausente. (Silva, 2016)

3.3 Memoria

Para analizar de qué manera puede el arte contemporáneo aportar en la construcción de la memoria, será necesario ahondar en el uso del concepto memoria y también en el aspecto que hace referencia a su construcción en la sociedad.

Stern, S. (2013) en *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*, plantea que “la memoria no es el recuerdo de los hechos, sino el proceso de darles sentido. El significado del hecho, no sólo el hecho importa”. (p.20). De esta manera, está planteando que la memoria es un proceso, es decir, algo que se construye, que no existe por sí misma, sino que requiere de un trabajo, de un significar y resignificar. Esto porque la memoria no es el recuerdo del hecho en sí mismo. Se hace la memoria de un hecho pasado desde el presente y como parte de un proceso que evalúa y analiza los hechos que se recuerdan. Se refiere a la memoria de una experiencia humana mayor (p.21).

Después de muchos años de lucha contra la desinformación y la negación para establecerla verdad de hechos indiscutibles y fundamentales para así, avanzar hacia una cultura de derechos humanos, es una señal alentadora que podamos hablar de *memorias en construcción*. (p.19)

Una de las razones por las que la memoria ha sido motivo de debate es precisamente por el olvido como acto político selectivo, deliberado y manipulado en la memoria social, como enuncia Ricoeur. Esto hace referencia a políticas negacionistas. Sólo una vez que ha dejado de ser una *memoria prohibida*, se puede hacer la pregunta ¿hacia dónde va la memoria? Y con ello, se puede denominar la memoria y su significado para la sociedad y la democracia como un proyecto en construcción (p.19).

Halbwachs (1925), tempranamente desarrolla el concepto de *memoria colectiva*. Sostiene que la memoria se constituye en y desde relaciones sociales, implicando así, la constitución de identidades, vínculos con otros y la producción de determinados órdenes sociales.

Todorov (2013) por su parte, señala que la memoria, en relación con la vida afectiva de las personas, nos ofrece un paralelo clarificador respecto a la memoria social e histórica:

Mientras los recuerdos sean reprimidos seguirán estando activos, impidiéndole vivir, pero si son recuperados pacientemente podrán ocupar un mejor lugar. Al convertirse en parte de la memoria activa, el pasado deja de regir bajo cuerda el presente. La memoria colectiva podría, a su vez, seguir el mismo camino”.(p. 20).

De esta manera, una sociedad que trabaja su memoria social, tendría mejores oportunidades de sanar un pasado traumático y enfrentar un presente que pueda mirar al futuro.

Respecto a la construcción de la memoria, en la línea de lo enunciado por Stern, lo que Todorov (2013) en *Los usos de la memoria*, plantea es la construcción de los hechos y del sentido: “las huellas son materiales, pero los hechos mismos no son como en la naturaleza; son el resultado de una construcción consciente o inconsciente” (p.21)

En referencia a la memoria, Elizabeth Jelin (2014) incorpora la importancia de los testimonios y plantea: “Todo testimonio sobre esa experiencia pone en juego no solamente la memoria, sino

también una reflexión sobre sí. Es por esto que los testimonios deben ser considerados como verdaderos instrumentos de reconstrucción de la identidad, y no solamente como relatos factuales, limitados a una función informativa”.

Por su parte, Ricoeur (2004) señala que “la historia es, de principio a fin, escritura. En este sentido, los archivos constituyen la primera escritura a la que se enfrenta la historia, antes de concluir ella misma en escritura”. En la construcción de la memoria, el relato juega un papel esencial, así el testimonio forma parte también de los archivos de memoria.

Respecto al uso de archivos de memoria en las artes visuales, es interesante lo planteado por Guasch, A. (2005)

Ahora bien, el giro hacia el archivo en el arte contemporáneo cobra realmente fuerza recién en los años noventa, cuando un grupo de artistas expresan su voluntad de transformar el material histórico, oculto y fragmentario, en un hecho físico y espacial.

En relación a lo anterior, podemos indicar que la artista Doris Salcedo, basa su trabajo en la fuente testimonial, entrevistando a las víctimas, otros de los artistas contemporáneos que trabajan con la memoria, recurren a material de archivo, tanto para hacer una investigación temática previa al procesocreativo, como también incorporando imágenes, objetos, registros audiovisuales, orales, textuales, a sus obras. Archivos encontrados o archivos contruidos, públicos o privados, reales o ficticios, que son expuestos en el museo-galería para que otro los pueda “leer” y pensar desvelando, generalmente, los sistemas de ordenación de su presente. (Silva, 2016)

4. Estudio de caso: la artista visual colombiana Doris Salcedo

4.1 La artista visual Doris Salcedo

Doris Salcedo es una artista visual contemporánea nacida en 1958 en Bogotá, Colombia. Ha dedicado su trabajo a la representación del conflicto, el duelo y la memoria en un contexto de sociedad gravemente victimizada y fracturada por la violencia. A través de su obra ha desarrollado una propuesta que habla del dolor de las víctimas del conflicto armado, la denuncia y la memoria de hechos violentos y traumáticos recientes de su país, así como también ha trascendido el tema

del conflicto local abordando en sus obras otras temáticas humanitarias universales como la xenofobia, y el racismo. Estudió Bellas Artes en Colombia, iniciando su formación como pintora, sin embargo en 1984, mientras realizaba un máster en la Universidad de Nueva York, conoció la obra de Joseph Beuys, significativa respecto del rumbo que tomaría su trabajo, tal como la artista ha señalado en una entrevista con Carlos Basualdo: “Con su obra, descubrí el concepto de ‘escultura social’, la posibilidad de dar forma a la sociedad a través del arte” (p.10)

Desde entonces, ha trabajado principalmente la escultura y la instalación; y ha realizado importantes instalaciones realizadas en el espacio público, como a su vez, ha utilizado el *site specific*, que se refiere a la intervención artística en un lugar o espacio específico, así como también a un contexto particular, para generar una interacción determinada.

Su trabajo ha recibido reconocimiento internacional, se le han otorgado numerosos premios, tales como la Beca de la Fundación Guggenheim; el premio de la fundación Penny Mc Call de Nueva York; el Nasher Prize de escultura; fue la primera mujer en recibir el Premio Velázquez a las Artes Plásticas del Ministerio de Cultura de España; entre otros. Su obra ha sido exhibida en importantes Museos como el Reina Sofía, el Tate Modern, el Moma, el Centro Pompidou. Ha participado en las Bienales de Sao Paulo, de Liverpool, de Estambul, en la Documenta 11 en Kassel 2002, etc. Se le ha otorgado el doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional de Colombia y de la Universidad Complutense de Madrid.

Doris Salcedo toma como punto de partida en su trabajo testimonios de víctimas, normalmente familiares de personas desaparecidas y asesinadas en el contexto del conflicto armado, extrapolándolos a su vez a otros hechos de violencia universales. Dicha temática llevada al ámbito de la creación artística, lleva consigo el consecuente desafío para la artista de buscar y proponer formas para transmitir la memoria de estos hechos traumáticos.

4.2 Contexto histórico y sociopolítico que enmarca la obra de la artista

Doris Salcedo

El caso del llamado conflicto armado en Colombia es complejo y de larga data, e implica a diferentes actores involucrados en el ejercicio de la violencia: milicias guerrilleras; ejércitos

paramilitares; el ejército regular del Estado; el narcotráfico, entre otros. Según el Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia CNMH, las cifras actualizadas a marzo del 2023, indican un total de 269.306 muertes en el marco del conflicto armado. De la recopilación que se ha realizado por la Comisión de la Verdad, el porcentaje de presuntos responsables lo lideran las guerrillas y los grupos paramilitares, seguidos por un alto número de casos cuyo presunto responsable es aún desconocido y le sigue, en cuarto lugar, como presunto responsable de las muertes, el Estado; en menor proporción le siguen un listado de otros agentes armados. Durante el conflicto, además del gran número de muertes, ha existido una enorme cantidad de desapariciones forzadas; secuestros; desplazamientos forzados; riesgo de extinción física y cultural de pueblos indígenas, reclutamiento de niñas, niños y adolescentes; violencia sexual; atentados terroristas; entre otros graves hechos de violencia.

En un artículo de Diana Torres se sostiene que, de acuerdo con muchos investigadores, en la base del conflicto se encuentra la desigualdad económica y la concentración de la propiedad de la tierra productiva en un porcentaje mínimo de la población. (p.155). Durante 1978 y 1982 el Estado otorgó a las Fuerzas Militares el derecho de perseguir y juzgar civiles, lo que significó, entre otras consecuencias, el abandono del país y el exilio de muchas personas. Según datos del CNMH (2016) se puede contabilizar la desaparición forzada e impune de más de 60.000 personas en los últimos 45 años en manos del Estado y sus agentes. Durante 1985 y 1994 se asesinó de manera sistemática a más de 3.000 miembros del partido político de izquierdas Unión Patriótica, formado fundamentalmente por ex guerrilleros de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC; hecho que fue reconocido por el entonces presidente Santos como un exterminio, y como una responsabilidad del Estado. También cabe mencionar dentro de los crímenes de Estado la muerte impune de guerrilleros desmovilizados e integrados a la vida civil, asesinados por la policía; y la práctica sistemática por parte del ejército de asesinar a jóvenes de zonas rurales, haciéndolos pasar por guerrilleros para cobrar recompensas económicas por parte del Estado, cifra que se calcula en más de 5.000. Por otra parte, el Estado toleró la proliferación de grupos paramilitares, que según la organización *Insight Crime*, son el agente que más masacres cometió en Colombia entre los años 1982 y 2013, siendo responsables de unas 1.200. Los grupos paramilitares se habrían fortalecido al ser financiados principalmente por el narcotráfico y también por hacendados y multinacionales, para combatir a las guerrillas, las cuales en sus últimos ataques habrían cometido

terribles masacres en las que no habrían hecho diferencias entre combatientes y población civil. (p.156-157)

Respecto a las violencias sufridas por otros países en Latinoamérica, en los que las dictaduras han utilizado todo el aparato de los estados y las fuerzas militares para cometer crímenes de lesa humanidad y violaciones a los derechos humanos contra la población; el caso del conflicto colombiano, al tener distintos agentes perpetradores de violencias, es diferente. Sin embargo, el Estado ha tenido responsabilidad no sólo en los casos de crímenes y violaciones a los derechos humanos cometidos directamente por sus agentes, sino que también en la tolerancia respecto a la proliferación de diversos grupos armados; así como también en la falta de acceso oportuno a la verdad, a la justicia y a la reparación para las víctimas.

5. Marco metodológico

Esta investigación se aborda con una metodología cualitativa de carácter exploratorio, que considera un análisis en torno a aspectos específicos del lenguaje en la creación artística de las artes visuales al vincularse con temáticas de memoria, por medio de un estudio de la obra de la artista colombiana Doris Salcedo.

Del universo del cuerpo de obra completo de la artista, se ha seleccionado siete obras intencionadamente, según su composición formal, proceso creativo y de producción, contexto y contenido, en pertinencia con el objeto de estudio de esta investigación.

Se ha creado un instrumento de medición cualitativo, a modo de rúbrica, para realizar un análisis de estas obras en torno a aspectos específicos de las artes visuales y medir su presencia en dichas obras.

Se ha realizado una identificación y descripción del lenguaje visual junto con un análisis estético argumentado en el estudio bibliográfico de autores especializados en arte contemporáneo que se especifican en el marco teórico, y que han escrito acerca de las obras de la artista Doris Salcedo, como Luis Camnitzer, Andrea Giunta, Andreas Huyssen, Ivonne Pini, entre otros.

Técnicas de recolección de datos

Revisión bibliográfica, revisión y visionado de entrevistas que la artista Doris Salcedo ha realizado en diferentes medios: prensa, medios escritos, audiovisuales o documentales; para identificar de qué manera ha incorporado los testimonios y/o el material de archivo asociado a la memoria en los procesos creativos de sus obras y de qué forma esto se traduce en un lenguaje visual.

Fichaje de las obras seleccionadas para levantamiento de información técnica, de materialidad, de contexto, de contenido, acerca del proceso creativo y de aspectos formales de las obras seleccionadas para su posterior análisis.

Fichaje bibliográfico para extracción de citas.

Análisis

Se ha extraído del discurso de Doris Salcedo, por medio de revisión bibliográfica y revisión y visionado de entrevistas que la artista ha realizado en diferentes medios: escritos, audiovisuales o documentales; para la identificación de la manera en que ha incorporado los testimonios y/o el material de archivo asociado a la memoria en los procesos creativos de sus obras y de qué forma esto se traduce en un lenguaje visual.

También se ha considerado para el análisis de las obras, escritos de autores especializados en arte contemporáneo y memoria, especialmente cuando se han referido a la obra de la artista Doris Salcedo en ellos.

Dentro de la metodología de trabajo de esta investigación, se han considerado las siguientes actividades:

- Revisión y fichaje de material bibliográfico sobre arte contemporáneo y arte contemporáneo en Latinoamérica.
- Revisión y fichaje de material bibliográfico sobre memoria y construcción de la memoria.
- Revisión y fichaje de material bibliográfico sobre arte y memoria, y el cruce entre estos dos conceptos.
- Revisión y fichaje de material extraído del discurso de la artista Doris Salcedo acerca de su obra.
- Revisión y fichaje de material bibliográfico de autores especialistas en arte contemporáneo

que han analizado la obra de la artista Doris Salcedo.

- Análisis del discurso de la artista Doris Salcedo por medio de material disponible en línea, como entrevistas en medios escritos y audiovisuales.
- Desde del análisis de la obra y de la extracción del discurso de la artista Salcedo, identificación del uso y la incorporación de testimonios y archivos de memoria en el proceso creativo de sus obras y cómo este se ve reflejado en la obra final.
- Fichaje de las obras seleccionadas de la artista Doris Salcedo para levantar información relevante y pertinente con la investigación.
- Utilización del instrumento de medición cualitativo para analizar las obras seleccionadas.
- Descripción y análisis estético del lenguaje artístico y la representación de aspectos relativos a la memoria en la obra de Doris Salcedo.
- Identificación de aquellos aspectos que permiten delinear ciertas características propias de la creación de obras que vinculan arte y memoria, que aportan a la comprensión de esta línea de trabajo como una práctica dentro del campo del arte contemporáneo.

5.1 Ficha de registro de obras de arte

Ficha elaborada para esta investigación, de tipo descriptiva, creada con la finalidad de levantar información relevante y pertinente acerca de las siete obras seleccionadas para el estudio de caso. Al final del documento se encuentran en anexo las fichas de cada una de las obras.

Nombre obra	
Año	
Tipo de obra	
Técnica y materialidad	
Ubicación	
Nombre artista	
Imagen de la obra	
Referencia imagen APA 7	
Hecho traumático Relacionado violaciones a DDHH o violencia política.	
Uso de testimonios y/o material de archivo de memoria	
Resumen o descripción y pertinencia con la tesis	

5.2 Instrumento de medición para análisis

Tipo de instrumento de medición para análisis: rúbrica cualitativa.

El instrumento de evaluación utilizado es una rúbrica creada especialmente para esta investigación, con conceptos operacionales para su evaluación como medida de autoinforme para la recolección de datos de frecuencia o cantidad de aparición de cada concepto evaluado en las obras seleccionadas para el análisis.

Los conceptos operacionales en evaluación corresponden a elementos evaluables analíticamente desde la disciplina de las artes visuales como constitutivos de la construcción estética del lenguaje de las obras artísticas seleccionadas para este estudio, y en pertinencia con las preguntas de investigación planteadas en esta tesis. Por lo tanto, los conceptos operacionales tienen relación con la representación o enunciación de ciertos temas particulares relacionados con el cruce entre arte y memoria en el lenguaje de las artes visuales.

Los conceptos operacionales son los siguientes: ausencia; presencia; violencia política o hecho traumático; uso de testimonios y/o archivos de memoria; y duelo.

En el marco de la siguiente investigación, los conceptos operacionales seleccionados tendrán la siguiente connotación:

Ausencia: f. Falta o privación de algo. (rae.es) En este caso hará referencia a la falta o privación de la o las personas desaparecidas y su representación en la obra. Hace referencia por tanto a la enunciación de la ausencia de personas.

Presencia: 1. Circunstancia de estar presente o de existir alguien o algo en determinado lugar (Diccionario Oxford Languages, en Google). En este caso, se refiere a la representación o manifestación que evidencie la presencia o existencia de personas; que pueden estar desaparecidas o fallecidas, a las que la obra haga referencia.

Violencia política / hecho traumático: Se refiere a un hecho violento, a un acto con uso de fuerza, en este caso asociado a violencia política o al hecho traumático que se ha enunciado o representado en la obra. También señalado en el texto como representación del trauma, cuando se habla de

hechos violentos relacionados con violaciones a los derechos humanos o también a violencia política.

Uso de testimonio y/o material de archivo de memoria: Se refiere al uso de archivos de memoria y/o testimonios de víctimas o de familiares de víctimas, desaparecidos y asesinados; durante el proceso de creación y realización de la obra. Esta información será extraída del discurso de la artista y del registro del proceso de producción de su obra.

Duelo: la palabra duelo, será considerada a partir de su etimología procedente del latín tardío *dolus*, que significa dolor y específicamente como dolor por la pérdida, por una muerte. Hay dos aspectos importantes relativos a este duelo en particular, uno es que la pérdida está vinculada a un hecho violento y el otro, es que en muchos casos la desaparición forzada implica la incertidumbre de no conocer el paradero del cuerpo del presunto muerto o persona desaparecida. Ambos aspectos entorpecen un natural proceso de duelo.

Los parámetros de medición tienen que ver con la frecuencia (alto, medio, bajo, no presenta) de aparición de los conceptos seleccionados posibles de percibir en el lenguaje y composición de las obras analizadas. Dicha frecuencia se compone de los siguientes niveles de medición:

(existe o no existe)

Alto: Existe y se presenta en alta medida o frecuencia. El concepto es altamente identificable en la obra.

Medio: Existe y el concepto se puede identificar medianamente en cuanto a su presencia o cantidad en la obra.

Bajo: Aunque no es predominante, el concepto existe y se puede identificar de manera baja en cuanto a su presencia o cantidad de aparición en la obra.

No presenta: No está presente en la obra o no es posible identificar este concepto.

Concepto operacional	Alto	Medio	Bajo	No presenta
Ausencia				
Presencia				
Violencia política/ Hecho traumático				
Uso testimonios y/o Material archivos memoria				
Duelo				

Las obras escogidas para este estudio son las siguientes:

Plegaria muda (2008-2010)

Noviembre 6 y 7 (2002)

Atrabiliarios (1993)

Fragmentos (2017)

Sin título (1989)

A flor de piel (2014)

Unland: la túnica de huérfano (1997)

6. Instrumento de análisis aplicado a las obras de arte del estudio de caso

La hipótesis de trabajo que sustenta esta tesis hace referencia a que existen aspectos propios desarrollados desde la disciplina de las artes visuales que contribuyen de manera específica en la transmisión de la memoria de hechos traumáticos relacionados con violencia política y violaciones a los derechos humanos del pasado reciente en la sociedad. Estos aspectos están relacionados tanto con la creación de lenguaje a través de la obra, como con la incorporación de testimonios y archivos de memoria en los procesos de creación.

A continuación, se presenta el instrumento de análisis aplicado a las siete obras de arte seleccionadas para esta investigación acompañadas de una imagen de referencia (ver detalles de cada una de las siete obras en: *fichas de obras de arte del estudio de caso* en: 10. Anexo)

En esta sección se describirán los resultados levantados del análisis, realizados a través de la rubrica mencionada y se hará alusión a las obras analizadas. En los capítulos posteriores de esta investigación se describe en mayor profundidad las obras seleccionadas en cruce con los conceptos operacionales formulados en el presente instrumento de análisis.

6.1 Obra 1: *Plegaria muda* (2008 – 2010)

Imagen 1

Plegaria Muda



Nota: *Plegaria Muda*. Doris Salcedo. (2015) Tomado de Ruth Fremson. New York Time. [Fotografía] 2015, <https://www.nytimes.com/2015/06/26/universal/es/retrospectiva-de-doris-salcedo-en-nueva-york-guggenheim.html>

Concepto operacional	Alto	Medio	Bajo	No presenta
Ausencia	x			
Presencia		x		
Violencia política/ Hecho traumático		x		
Uso testimonios y/o Material archivos memoria		x		
Duelo	x			

Ausencia: cada pieza de la obra representa un enterratorio, una tumba, cada pieza está enunciando un cuerpo ausente, lo está individualizando en su lecho de muerte. Cada pieza tiene el tamaño de un cuerpo, de un féretro y no hay señal de un cuerpo. Se enuncia de esta forma la ausencia de ese

cuerpo.

Presencia: la presencia en este caso es menos evidente, sin embargo, al enunciar una ausencia, siempre se está afirmando que existió una presencia. Además en la metáfora de la brizna de pasto hay una mención a lo orgánico, a la presencia viva.

Violencia política/ hecho traumático: el ensamble de las piezas de manera invertido, una mesa hacia abajo y la otra mesa hacia arriba, indica una dualidad, una doble cara de la moneda. La víctima y el victimario en la marginalidad, las vidas que se mandan a matar, las vidas que se matan para cumplir con las metas militares. Vidas que no se consideran de valor. Habla de la deshumanización en el contexto de violencia.

Uso de testimonios y/o archivos de memoria: la artista acompañó a las madres de Soacha en el reconocimiento de los cuerpos de sus hijos desaparecidos y asesinados, encontrados en fosas comunes. Se basó en sus experiencias y testimonios. El trabajo con los testimonios está documentado en el proceso de producción de la obra y se extrae de entrevistas de la artista en referencia a este trabajo.

Duelo: la obra se plantea desde su título como una plegaria, una oración por quienes no pudieron hablar, por las víctimas asesinadas, por sus madres que han sido ignoradas en la búsqueda de verdad y justicia. Las piezas se constituyen como tumbas que individualizan a cada joven asesinado que fue encontrado en una fosa común, para generar un espacio de visibilización y de duelo por la pérdida de estas vidas humanas.

6.2 Obra 2: *Noviembre 6 y 7* (2002)

Imagen 2

Noviembre 6 y 7



Nota: Secuencia de la instalación *Doris Salcedo. Noviembre 6 y 7 Bogotá, Colombia 2002*. Tomado de White Cube [Fotografía] 2002, <https://www.whitecube.com/artworks/noviembre-6-y-7-bogota-colombia>

Concepto operacional	Alto	Medio	Bajo	No presenta
Ausencia	x			
Presencia	x			
Violencia política/ Hecho traumático	x			
Uso testimonios y/o Material archivos memoria	x			
Duelo	x			

Ausencia: se presenta de manera contundente y efectiva. La utilización de sillas es un elemento de fácil reconocimiento, como se ha analizado en la obra de Salcedo, los muebles siempre son dispositivos que están asociados a una presencia, a una corporalidad. Son funcionales a un cuerpo. Una silla vacía puede indicar una posibilidad de una ausencia, pero una silla colgando desde un

edificio indica una imposibilidad de que un cuerpo pueda reposar en ella y sigue siendo una silla que fue fabricada para que alguien se siente en ella. La cantidad de sillas colgando denota la magnitud de los cuerpos humanos ausentes.

Presencia: el hecho de que estas sillas aparezcan en un lugar inesperado: colgadas en la fachada de un edificio en el centro de la ciudad, es una presencia inquietante. Las sillas, como se ha expresado ya, se asocian a una corporalidad, cada silla se asocia a una persona, que no está ahí, pero que se puede contabilizar y discernir.

Violencia política/ hecho traumático: la condición de *site specific* de esta obra es fundamental. El hecho de que se realice en el Palacio de Justicia, lugar donde ocurrió el suceso que se está rememorando, y en la fecha específica: 6 y 7 de noviembre, en el horario en que los acontecimientos ocurrieron es un elemento detonante de la memoria colectiva. La duración de la instalación efímera es la misma que la del hecho violento de 1985. Si bien, no se ve explícita la violencia en la obra, se experimentan las 53 horas que esta duró.

Uso de testimonios /material de archivos de memoria: la artista menciona en entrevista, que fue bajando las sillas según las horas aproximadas de muerte que indicaban las autopsias de las víctimas de la masacre. Se pudo observar que las sillas fueron bajando por los muros desde el techo del Palacio de Justicia en distintos horarios durante los dos días, según indicaban estos documentos de archivo.

Duelo: la obra sea de carácter performático, en el lugar específico de los acontecimientos, en la fecha y en el espacio público, entrega la posibilidad de una observación y reflexión por parte de la ciudadanía. Las sillas que van descendiendo en silencio por el muro del edificio a medida que transcurre el tiempo, en un espacio exterior, cuando el hecho ocurrió en el interior, es una forma de exteriorizar lo ocurrido y genera una posibilidad de asumir un duelo ciudadano, visible y hacerlo colectivo.

6.3 Obra 3: *Atrabiliarios* (1993)

Imagen 3

Atrabiliarios



Nota: Doris Salcedo. *Atrabiliarios*. 1993. Colección MACBA. Fundación MACBA. Depósito Brondesbury Holdings Ltd. Doris Salcedo, 2023. Tomado de MACBA [Fotografía] 1993, <https://www.macba.cat/es/artes-artistas/artistas/salcedo-doris/atrabiliarios>

Concepto operacional	Alto	Medio	Bajo	No presenta
Ausencia	x			
Presencia	x			
Violencia política/ Hecho traumático	x			
Uso testimonios y/o Material archivos memoria	x			
Duelo	x			

Ausencia: los zapatos usados son un elemento importante en el ámbito de la evocación de la ausencia. Son objetos muy personales, son un dispositivo bastante indicador de que la persona que los usa no está presente. Abandonados, y dentro de estos nichos a modo de sepulturas, indican que

la ausencia es definitiva. El vacío de las cajas refuerza el lenguaje de ausencia, también de desaparición y de pérdida.

Presencia: los objetos personales, en este caso los zapatos, que han pertenecido a personas desaparecidas o fallecidas se convierten en objetos de fuerte valor emotivo y evocativo para sus seres queridos, que de cierto modo, les representan. Cada objeto personal es la evocación de la presencia de esa persona en particular.

Violencia política/ hecho traumático: la desaparición forzosa está manifestada y representada en los zapatos que quedaron sin quien los use, en las cajas vacías que interpelan al espectador respecto a los cuerpos no hallados. Los nichos cubiertos con piel semitransparente sujeta con costuras a la pared, que indican sepulturas no selladas, de procesos traumáticos no resueltos.

Uso de testimonios y/o material de archivos de memoria: el uso de zapatos de personas desaparecidas, que fueron entregados por sus familiares a la artista es un elemento que otorga a la obra un importante carácter testimonial.

Duelo: los nichos semitransparentes cubiertos con material orgánico que deja entrever de forma difusa la silueta de los zapatos en su interior, y sellados con costuras, más el vacío de las cajas, indican un proceso que aún no ha sido debidamente aclarado y no ha podido tener sepultura. Los nichos, de alguna forma, encierran los zapatos de las víctimas, pretendiendo darles a sus familias duelo y dignidad.

6.4 Obra 4: *Fragmentos* (2017)

Imagen 4

Fragmentos



Nota: Doris Salcedo. *Fragmentos*. 2020. Nadège Mazars. New York Times, 2020. Tomado de New York Times. [Fotografía] 2020, <https://www.nytimes.com/es/2020/05/28/espanol/opinion/colombia-violencia-arte.html>

Concepto operacional	Alto	Medio	Bajo	No presenta
Ausencia				x
Presencia		x		
Violencia política/ Hecho traumático	x			
Uso testimonios y/o Material archivos memoria	x			
Duelo				x

Ausencia: no presente en esta obra en particular.

Presencia: se advierte la presencia de una huella generada en cada una de las palmetas del piso de

la obra. Las huellas son diferentes en cada palmeta y están indicando un gesto intencionado que dejó una marca.

Violencia política/hecho traumático: el material con el que está realizada la obra corresponde a 37 toneladas de armas entregadas por las FARCS-EP que fueron fundidas. Y el trabajo de modelado de las palmetas fue realizado por mujeres víctimas de violencia sexual por parte de hombres armados. Las huellas en las palmetas son como las huellas imborrables que han quedado en sus vidas. Los golpes y martillazos con los que ellas dieron forma a las láminas de metal podrían ser una forma de representación en la que quedó registrada la violencia a la que ellas fueron brutalmente sometidas y como a través de ese gesto ellas pudieron expresarse y ser escuchadas. El hierro fundido de las armas es la evidencia material de la violencia.

Uso de testimonios y/o material de archivos de memoria: Las huellas corresponden a martillazos y surcos realizados por mujeres víctimas de violencia sexual. En documental que registra el proceso de producción de la obra, las participantes dan testimonio de su experiencia en la producción de la obra y de cómo la relacionan con los hechos traumáticos que han vivido.

Duelo: En este caso, la obra no hace representación ni evocación de duelo.

6.5 Obra 5: *Sin título* (1989)

Imagen 5

Sin título



Nota: Doris Salcedo. *Sin título*. Colección de Arte Banco de la República, Bogotá, D.C. Colombia. 2020. Tomado de Museo Thyssen. [Fotografía] 2020, <https://www.museothyssen.org/exposiciones/sin-titulo-1988-1990-doris-salcedo>

Concepto operacional	Alto	Medio	Bajo	No presenta
Ausencia	x			
Presencia	x			
Violencia política/ Hecho traumático	x			
Uso testimonios y/o Material archivos memoria	x			
Duelo	x			

Ausencia: representada de manera contundente en los catres vacíos y verticales. Catres que, en su dureza y desnudez, no admiten el descanso de un cuerpo sobre ellos. Que en su verticalidad indican la imposibilidad de un cuerpo en reposo. También en las camisas blancas rellenas de yeso, porque no van a volver a ser utilizadas jamás, el yeso ocupa el espacio que ya no ocuparán los cuerpos. La

cantidad de catres y de camisas indica la cantidad de personas que faltan.

Presencia: los objetos de las personas fallecidas siempre afirman que existieron. Las camisas de los obreros indican su existencia, la presencia de su recuerdo. Que estén limpias, planchadas, dobladas, apiladas y ordenadas, indica la presencia de quienes los extrañan.

Violencia política/ hecho traumático: la crudeza del material, las barras metálicas que atraviesan las camisas dan cuenta de la violencia. También los catres metálicos vacíos y la materialidad de la obra generan un espacio en el que se puede percibir el fantasma de un hecho traumático.

Uso de testimonio y/o material de archivo de memoria: la artista entrevistó a las viudas de los obreros asesinados por los paramilitares y las acompañó y su duelo, así es como observó cómo seguían lavando, planchando y doblando las camisas de sus maridos asesinados.

Duelo: en esta obra se lleva el ritual de duelo de las viudas de los obreros asesinados a un código diferente, de lenguaje plástico que permite poner en un espacio público un duelo privado para generar una interpelación social y un posible duelo colectivo.

6.6 Obra 6: *A flor de piel* (2014)

Imagen 6

A flor de piel



Nota: Doris Salcedo. *A flor de piel*. 2020. Tomado de White Cube. [Fotografía] 2020, <https://www.whitecube.com/artworks/a-flor-de-piel?edition>

Concepto operacional	Alto	Medio	Bajo	No presenta
Ausencia	x			
Presencia		x		
Violencia política/ Hecho traumático		x		
Uso testimonios y/o Material archivos memoria		x		
Duelo	x			

Ausencia: una manta mortuoria sin cuerpo es una enunciación importante de una ausencia. Las rosas en la cultura occidental son un regalo, principalmente para mujeres, y una ofrenda a los muertos, por tanto también tiene ese simbolismo.

Presencia: los pétalos de rosa, como material orgánico, en su significado y su fragilidad sugieren una tensión entre lo vivo y lo muerto. Las suturas que sugieren la reparación de una herida, evocan la existencia de un posible cuerpo.

Violencia política/hecho traumático: la fragilidad de la instalación efímera y su descomposición es un símbolo que nos señala la muerte. El color de los pétalos, color de sangre que se va secando en la piel y el color de la piel herida maltratada, es una señal de la violencia sufrida por la víctima de este caso y tantas otras víctimas.

Uso de testimonios y/o material de archivos de memoria: en video del Museo Guggenheim de Bilbao se menciona el caso real que investiga la artista para realizar esta obra. Se trata de una persona desaparecida, una enfermera que fue secuestrada, torturada y asesinada en el contexto del conflicto armado colombiano.

Duelo: se puede identificar el código de los pétalos de rosas y las rosas, como regalo, también como ofrenda a los muertos. La manta mortuoria se interpreta como una ofrenda que pretende envolver el cuerpo ausente con cuidado, con el duelo que no fue posible.

6.7 Obra 7: *Unland: la túnica de huérfano* (1997)

Imagen 7

Unland: la túnica de huérfano



Nota: Doris Salcedo. *Unland: la túnica de huérfano*. Ellen Smith. *Ellen Rebecca: Obra de arte*. Doris Salcedo. Tomado de A.N. [Fotografía] 2017, <https://www.a-n.co.uk/blogs/ellen-rebecca-artwork/post/52484367/>

Concepto operacional	Alto	Medio	Bajo	No presenta
Ausencia	x			
Presencia	x			
Violencia política/ Hecho traumático	x			
Uso testimonios y/o Material archivos memoria	x			
Duelo	x			

Ausencia: la obra se presenta en una sala junto a otras dos obras más de similares características, tres mesas formadas de dos mesas cortadas y ensambladas, y el ambiente es desolador. Se enuncia la ausencia espacialmente en primera instancia. Luego el lenguaje indéxico de la tela blanca y el

cabello cosido a la madera, indican huellas de alguien que no está.

Presencia: en este caso la ausencia, al estar indicada materialmente con los cabellos de mujer y la tela, necesariamente evocan el recuerdo de una persona, su presencia; aunque por medio de su ausencia. El cabello como materia orgánica que sale por medio de pequeños orificios de la madera genera un aspecto que recuerda al de un ser vivo, y por tanto, también una presencia.

Violencia política/hecho traumático: el corte en las mesas y el ensamble que las une en un intento forzado de mantener la continuidad de un objeto que claramente no responde a su naturaleza original, indica un hecho de ruptura violento que intenta silenciarse.

Uso de testimonios y/o material de archivos de memoria: la artista visitó a un grupo de niños huérfanos que vieron el asesinato de sus padres, y esta obra en particular se basó en el testimonio de una niña que presencié el asesinato de su madre.

Duelo: El trozo de tela blanco es un símbolo del duelo de la niña huérfana, representa un vestido que le hizo su madre y que ella no quiso dejar de usar aunque ya no era de su talla porque le hacía recordarla. Los cabellos cosidos a la madera, son cabellos largos y oscuros, de mujer joven, como la madre asesinada. Son señales visuales y materiales de dolor por la pérdida.

7. Lenguajes en la estética de representación y contenidos de memoria en la obra de Doris Salcedo

A partir de la aplicación del instrumento de medición cualitativa en el que se analizaron las siete obras que forman parte del estudio de caso de esta investigación, se ha vuelto pertinente examinar en mayor profundidad los lenguajes utilizados por la artista Doris Salcedo en sus obras cuando aborda temáticas de memorias asociadas a hechos traumáticos, en cruce con los conceptos operacionales formulados. Se presenta entonces un estudio de las obras seleccionadas recogiendo los conceptos operacionales escogidos, para revisar de qué manera la construcción de códigos desde las artes visuales, en la obra de la artista Doris Salcedo, incorpora estos elementos para la transmisión de dichas memorias. El desarrollo de este análisis se plantea en cuatro capítulos: representación de la violencia; valor y uso del testimonio y los archivos de memoria; poética de la ausencia; y poética del duelo.

7.1 Representación de la violencia

En la representación de la violencia política desde la disciplina de las artes visuales, si nos referimos específicamente al contexto del conflicto armado colombiano, existen diferencias significativas en las formas en las que el arte ha abordado esta temática en términos de lenguaje a lo largo de las últimas décadas. María Malagón-Kurka (2008) hace un análisis respecto a dos principales formas de lenguajes con que se ha abordado la violencia en el arte colombiano, uno corresponde a una corriente neofigurativa en la que pueden identificarse elementos simbólicos y metáforas, que avanza a una inclusión de formas de carácter más expresionistas; y el otro, que incorpora elementos conceptuales, de abstracción e indexicalidad. Por su parte, el concepto de indexicalidad fue propuesto por Rosalind Krauss a principios de la década de 1970 para analizar los trabajos de una nueva generación de artistas (p.17) quienes incluían en sus obras huellas y rastros, como en las obras de Doris Salcedo, que se pueden encontrar huellas de restos orgánicos como cabellos, piel de animal, huesos incrustados; o retazos de telas, fragmentos de materialidades o surcos en la madera o en el metal que evidencian que allí sucedió algo, que comunican algo más en la forma en que están incorporadas y en la naturaleza misma de la marca o del material.

Por su parte, Luis Camnitzer, en *Arte y deshonra* (2013) plantea respecto a la representación de la violencia, que lo que es transferible es aquello que el espectador puede sentir e imaginar:

La violencia para el espectador siempre quedará reducida a no ser más que una serie de datos; es solamente la deshonra la que tiene una posibilidad de ser transferible como experiencia. Las heridas, desgraciadamente, no pueden ser compartidas. Sólo pueden ser imaginadas. Quizás se pueda definir como una de las misiones a cumplir, la siguiente: precisar hasta cuántas heridas pueden ser imaginadas sin que se conviertan en estadística. (p.46)

En este aspecto, y considerando los elementos que desde las artes visuales podrían permitir transferir alguna experiencia relacionada con la violencia vivida por las víctimas, es interesante hacer una descripción y análisis de *Fragmentos* (2017) que es una obra instalación que constituye el suelo del edificio del centro cultural Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria en Bogotá, Colombia. Es una obra y al mismo tiempo es parte estructural del edificio, ya que es el suelo del mismo. La obra consiste en el piso conformado por palmetas elaboradas con el material fundido de 37 toneladas de armas entregadas por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo FARC-EP. Su elaboración contó, en su proceso de creación, con la participación de mujeres víctimas de violencia sexual por parte de hombres armados, durante el conflicto armado. El Museo Nacional de Colombia publicó un documental con el registro del proceso de recolección y fundición de las armas, y la creación y producción de la obra por parte de la artista y el grupo de mujeres que participaron en la elaboración. Algunos de los testimonios de las mujeres, respecto a su trabajo, que consistió en martillar y dar forma a las huellas que quedaron en las láminas de metal, las que dieron forma a las palmetas que se pueden apreciar en el suelo de Fragmentos, fueron:

“Son las marcas que quedan sobre el cuerpo, sobre la mente, sobre la piel, sobre el corazón”;

“Martillé de rabia, de ira. Martillé por mí, por otras” (Museo Nacional de Colombia, *Fragmentos* En YouTube, 2020.)

Son 288 palmetas de 60 x 60 cms y 6 cms de espesor, cada pieza pesa aproximadamente 40 kilos. La superficie de cada una de estas palmetas fue realizada en un material metálico blando, en el que por medio de la técnica de moldeo. Luego a estas piezas, que se realizaron a modo de moldes se les agregó el acero fundido de las armas, el cual se coló dentro de los moldes formando las palmetas que conforman el piso del centro cultural Fragmentos, que son en total 1288 palmetas.

Doris Salcedo invitó a mujeres víctimas de violencia sexual de diferentes actores armados (FARC, AUC; Ejército nacional), para que ellas den forma a este piso martillando, de manera que al forjar el metal, forjen una nueva realidad, cuenten la historia, se le de voz a quienes nunca se escuchó. En palabras de la artista, *Fragmentos* es un lugar silencioso y vacío porque la guerra nos dejó ausencias, vacío y silencio.

La materialidad: Las armas, que son el piso es el lugar donde se ejerce la acción de memoria.

El piso como estructura que soporta el edificio, recibe muestras expositivas, visitas, entre otras actividades.

A su vez, *la obra Noviembre 6 y 7* (2002) es una instalación efímera realizada en el lugar específico donde ocurrió el hecho que rememora. La condición de *site specific* de esta obra es uno de los elementos fundamentales en cuanto a la representación del trauma del hecho violento que está indicando. La instalación se realizó en el año 2002 en el Palacio de Justicia, y en la fecha específica: 6 y 7 de noviembre, en que los hechos ocurrieron. Otro elemento crucial es la duración de la intervención, que es la misma que la del hecho violento de 1985.

El 6 de noviembre de 1985 miembros del grupo guerrillero M-19 atacaron el Palacio de Justicia en Bogotá y tomaron como rehenes a funcionarios de la Corte Suprema. Los militares reaccionaron con un contraataque violento que duró dos días y que dejó como consecuencia un gran número de personas muertas.

Las sillas fueron bajando, silenciosamente desde el techo, por los muros del Palacio de Justicia en distintos horarios durante 53 horas. Doris Salcedo, en entrevista comenta que fue bajando las sillas según las horas aproximadas de muerte que indicaban las autopsias de las víctimas de la masacre. La obra permite experimentar las 53 horas que duró el hecho traumático. Al realizarse en el mismo lugar, el Palacio de Justicia, y en la fecha en que los hechos ocurrieron, 6 y 7 de noviembre, permite hacer la conexión inmediata y lógica, detonante de la memoria colectiva asociada al hecho violento. El hecho de que la instalación se realice en un espacio público, la fachada del edificio de justicia, que se encuentra en un lugar céntrico de la ciudad, permite que sea percibido por una cantidad importante de la personas. Irrumpe de manera no invasiva, porque no entorpece el funcionamiento normal de la ciudad, ni el paso de los transeúntes y sin embargo, coloca elementos disonantes, que aparentemente no tendrían porqué estar en ese lugar, y que sin embargo están allí marcando la presencia de un hecho en particular, una masacre violenta; y una ausencia, representada en cada

silla, por lo tanto una ausencia de magnitud importante porque la cantidad de sillas que no terminan de bajar durante dos días y dos noches, recuerdan cada una de esas ausencias.

El hecho de que la obra sea de carácter performático, en el lugar y fecha específica de los hechos, y en el espacio público, entrega la posibilidad de una observación y reflexión crítica por parte de la ciudadanía. Las sillas que van descendiendo lentamente por el muro del edificio a medida que transcurre el tiempo, en un espacio exterior, cuando el hecho ocurrió en el interior del edificio, es una forma de exteriorizar también lo ocurrido y permite visibilizar y activar memorias.

7.2 Valor y uso del testimonio y los archivos de memoria

La obra de Doris Salcedo demanda del espectador tiempo y silencio. No es una obra que dialogue con un público distraído o que esté hecha para la contemplación pasiva. Al contrario, es una invitación a mirar en profundidad, a generar preguntas, a ingresar en un silencio material que obliga a tratar de escuchar algo que en algún momento no pudo decirse, y que está ahí contenido.

Doris Salcedo trabaja con los testimonios de las víctimas de la violencia, con los testimonios de quienes han perdido a sus familiares en el conflicto armado, con las madres de los jóvenes secuestrados y asesinados por los militares, con los familiares de personas desaparecidas, con mujeres víctimas de la violencia sexual, con personas que se han visto forzadas a desplazarse de sus hogares y de sus pueblos; y también trabaja con material de archivo relacionado con estos hechos traumáticos.

En una entrevista de Hans-Michael Herzog a Doris Salcedo, realizada el 6 de febrero de 2004 en Bogotá, y publicada en *Cantos Cuentos Colombianos: Arte contemporáneo colombiano*, la artista y el cineasta comentan acerca de la dificultad o la imposibilidad de representar hechos traumáticos relativos a temas políticos. Salcedo dice:

Me considero una artista política. Cada vez que trabajo una obra, hago referencia a un evento de la vida real, a víctimas reales. 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. (p.142)

Respecto a la importancia de entregar a través de una obra al espectador la posibilidad de comprender desde nuevos enfoques y permitir el cuestionamiento de los órdenes establecidos en la

sociedad, Camnitzer plantea: “La tarea específica es salvar la biografía de la víctima y coordinarla con la biografía del espectador” (p.45), especificando que la biografía del artista no es importante y destacando que lo relevante a transmitir a través del arte es el valor testimonial de las víctimas de las violencias políticas.

En la misma entrevista mencionada anteriormente, Salcedo continúa explorando acerca de esta dificultad para transmitir el testimonio, y representar o señalar algo que involucra a víctimas reales, que en la realidad se puede tratar de un hecho de dimensiones horribles, y la complejidad que implica llevarlo a un código en lenguaje artístico:

Creo que, en mi caso, lograr representar lo que yo busco señalar es imposible. El fracaso me acompaña de antemano. Y es algo difícil de asumir. 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 uno tiene... (p.142)

Es muy interesante lo que plantea la artista respecto a este hecho que, de alguna forma, pareciera que escapa a su voluntad, que avanza por un camino independiente al trabajo que ella está proponiendo y que es, justamente ahí donde la realidad se inserta y se revela. Esta idea de que algún aspecto de la realidad que parecía no poder comunicarse por medio del lenguaje que la artista desarrolla en la obra, y que sin embargo, busca su propio código y consigue insertarse en la obra misma y manifestarse en su lenguaje, nos recuerda a lo que Giorgio Agamben, en *Lo que queda de Auschwitz*, denominó la laguna en el testimonio:

A partir de un cierto momento se ha revelado como evidente que el testimonio incluía como parte esencial una laguna, es decir, que los supervivientes daban testimonio de algo que no podía ser testimoniado, comentar sus testimonios ha significado de forma necesaria interrogar a aquella laguna o, mejor dicho, tratar de escucharla. (p. 10)

Agamben habla de la laguna en el testimonio, de lo intestimoniado, del silencio, de lo no dicho y se refiere a la imposibilidad de testimoniar por diferentes motivos. En su escrito cita a Primo Levi, y su experiencia en el campo de concentración, donde estaban quienes por una dificultad idiomática no podían expresar, como el caso del niño *Hurbinek* que balbuceaba, no podía testimoniar, porque no tenía lengua; o los denominados *musulmán*, cuya incapacidad no sólo residía en un tema de lengua, sino que además estaba atravesada por el agotamiento vital ante cualquier esperanza; también hace referencia a la incapacidad de dar testimonio de las víctimas que no sobrevivieron.

Por su parte, Walter Benjamin (1936), en *El narrador*, habló del silencio de quienes volvían de la guerra: “Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos.” (p.1) Un silencio que, si se observa en un también detenido silencio, podría contener incluso más información que las palabras, porque volviendo a la obra de Salcedo y a su observación respecto de aquel aspecto de la realidad que logra manifestarse, y que pareciera que no es comunicable, habría una similitud con el análisis que hace de Agamben en relación al testimonio: “El testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene en su centro mismo, algo que es intestimoniabile.” (p.34) Y, podría ser que acaso, ¿aquello que la artista piensa que es imposible de representar, la obra en su silencio de testimonio lo hace? Podría ser que aquello que se manifiesta en ese código, aparentemente involuntario, es parte del silencio del testimonio.

Plegaria muda (2008-2010) es una obra que nace del testimonio recogido de un grupo de madres en búsqueda de sus hijos desaparecidos en la localidad de Soacha. Doris Salcedo las entrevistó durante meses. Se trata de una agrupación de madres que comenzó la búsqueda de sus jóvenes hijos desaparecidos, quienes fueron reclutados en su pueblo para ir trabajar a las afueras y nunca más volvieron. Este caso es uno más de los denominados “falsos positivos”: miles de jóvenes fueron engañados y asesinados por miembros del ejército nacional para maquillar las cifras de guerrilleros dados de baja en combate, que habían sido mandados a matar por el Estado para cumplir metas militares y cobrar incentivos económicos.

Plegaria muda es una instalación conformada por 162 piezas. Cada una de ellas consiste en un ensamble de dos mesas de madera puestas una sobre la otra. Cada par de mesas están unidas por una capa de material concreto cuya apariencia de textura irregular y color marrón se ve como tierra. Sobre la base de la mesa superior, que está en posición invertida, con las patas hacia arriba, entre los intersticios de la madera, crecen pequeños brotes de pasto.

En esta obra, Salcedo enfrenta al espectador con una serie de piezas ordenadas en fila que simulan un cementerio: cada una es un ataúd, o una tumba, todas aparentemente iguales y, sin embargo según la autora, aunque no tienen nombre, todas son diferentes. Es una forma de generar un duelo, darle en un contexto de representación, sepultura individual y digna a cada persona. Cada pieza es un ataúd, un solo cuerpo. A diferencia de la crudeza a la que sus madres se enfrentaron en la

realidad al tener que buscar y reconocer, de entre un montón de cadáveres tirados en una fosa común, el cuerpo de su hijo desaparecido.

La rigidez y la repetición de cada una de las piezas conformadas de mesas, contrasta con la frescura y la suavidad del crecimiento de las briznas de pasto que brotan entre las tablas de la superficie de madera.

La duplicidad de las mesas en la composición de las obras, una para abajo, la otra hacia arriba, da cuenta de la indiferencia de la sociedad respecto a ciertas vidas, como si algunas vidas, en desmedro de otras, tuviesen menor valor, o no importaran lo suficiente. Pero, además, la artista propone extrapolar la experiencia más allá del testimonio de las madres y del hecho que ha motivado la creación de la obra. En el año 2004, Salcedo hace un recorrido por los guetos de Los Ángeles en Estados Unidos, motivada por un informe en el que se hablaba de más de 10.000 muertes violentas de jóvenes en un período de veinte años. La violencia de las pandillas juveniles y cómo los roles se intercambian con asombrosa facilidad entre víctima y victimario, le hicieron reflexionar respecto de la muerte social que viven las personas en condiciones marginales, la relación entre esta muerte en vida y la posterior muerte violenta, anónima e invisible.

Las mesas colocadas en posición invertida, una en contra de la otra, generan un lenguaje que nos interpela respecto a esta dualidad, a las dos caras de la moneda, a estos roles que cambian en un contexto de marginalidad; y volviendo al contexto de los testimonios y al hecho puntual de memoria que origina esta obra, por una parte a las vidas que se manda a matar desde una instrucción jerárquica del Estado; y por otra, a las vidas de aquellos jóvenes engañados que finalmente son asesinados para llegar a las cifras. Se trata finalmente de vidas que han perdido, para algunos, valor dentro de la sociedad.

La obra, propone al mismo tiempo que esta reflexión, generar un duelo colectivo y visibilizador, por las víctimas y sus madres que han sido ignoradas y que no han tenido respuesta ni justicia y; también como el título de la obra lo enuncia, busca elevar una plegaria por quienes no son escuchados en la sociedad, por todos aquellos cuyo sufrimiento es invisibilizado y cuyas vidas pareciera no tener el mismo valor que la de otros.

Las briznas de pasto, que brotan frescas y suaves a pesar de la dureza de la instalación, son una metáfora que busca enunciar una señal de esperanza respecto a que la vida en su fragilidad se manifiesta, así como la voz muda de quienes han sido silenciados, ignorados o asesinados; o aquello que ha quedado sin testimoniar incluso en el testimonio mismo. En palabras de la artista

(Arte al Día, 2012): "Yo espero que, a pesar de todo, incluso en condiciones difíciles, la vida pueda ganar... como ocurre en *Plegaria muda*".

7.3 Poética de la ausencia

Andrea Giunta, en *Cuándo comienza el arte contemporáneo*, plantea como uno de los lugares comunes para la representación, cuando hablamos de personas ausentes, el retrato y los nombres; como en el caso específico de las desapariciones forzadas en distintos escenarios de violencia política en Latinoamérica. También menciona la existencia de otras posibilidades, que buscan fórmulas de conexión a través de otros lenguajes y que son las que en esta investigación en particular y en el caso de la obra de la artista Doris Salcedo, nos parece de interés describir y analizar como aspectos que son específicos dentro de las artes visuales, como menciona Giunta, menos directas, pero no menos políticas:

La representación de la ausencia es uno de los *topoi* del arte contemporáneo. Y, aunque la retórica del rostro es el lugar por excelencia para imaginar maneras de inscripción, otras formas, menos directas pero no menos políticas, investigan cómo ponernos en contacto, disponernos emocionalmente, para la experiencia de la ausencia (p.43)

La obra de Doris Salcedo no nos muestra los rostros de los desaparecidos, ni los cuerpos de las víctimas de la violencia. Precisamente, su forma de representar la ausencia, es profundamente política; y no utiliza la literalidad. Es una obra que, en su lenguaje conceptual, y muchas veces de carácter minimalista, logra disponernos emocionalmente para el encuentro con esa ausencia.

En cada uno de sus trabajos, Salcedo se está refiriendo a casos reales, como la misma artista ha mencionado, porque parte del proceso ha sido no sólo entrevistar a los familiares de las personas desaparecidas, si no que también muchas veces ha pasado largo tiempo con ellos, observando y acompañando las búsquedas de sus seres queridos desaparecidos y también sus duelos. A veces las obras contienen algún objeto que los mismos familiares le han entregado, y que le perteneció a la persona desaparecida. Es el caso de *Atrabiliarios* (1993) una instalación que consiste en huecos rectangulares realizados a modo de nichos en la pared que contienen en su interior zapatos, pertenecientes a víctimas desaparecidas. Cada nicho está cubierto con una piel semi transparente de origen animal, cosida al muro; que permite identificar que lo que hay adentro del nicho son zapatos, pero su semi opacidad dificulta verlos con claridad, por lo que la imagen de lo que hay en

el interior se ve desdibujada, sin detalles, como una silueta sugerente. En el suelo hay varias cajas, del tamaño habitual que tienen las cajas de zapatos, hechas también del mismo material de origen animal semi transparente, lo que permite entrever su interior vacío.

Ivonne Pini, en *Fragmentos de memoria: Los artistas latinoamericanos piensan el pasado* (2001) se refiere a *Atrabiliarios* de Doris Salcedo y a cómo estos objetos de las personas desaparecidas son, para sus familiares, reliquias que reafirman al mismo tiempo tanto su presencia como su ausencia.

Esos zapatos rescatados del anonimato, nos recuerdan que tuvieron una función, que pertenecieron a alguien, que son para sus familiares especie de reliquias, presencias reales frente a la ausencia. Permiten recordar que quien los usó tuvo una familia, un espacio propio y quedan como testimonio de una separación forzosa. Esos zapatos femeninos evocan de manera directa el drama de la pérdida, no como un número anónimo, sino como una realidad que obliga a que mucha gente viva con el recuerdo del cuerpo ausente, de tal suerte que los objetos se convierten en dramáticos testigos de esa ausencia. (p. 81)

Cuando hablamos de ausencia, necesariamente recordamos una presencia. No existe una ausencia si no existió una presencia. Es una presencia arrebatada la que genera la ausencia a la que nos estamos refiriendo. Los zapatos femeninos son un elemento que habla de una mujer que los vistió, que caminó sobre ellos, que salió de su casa, que posiblemente fue a trabajar, que caminó por la ciudad y cuyo trayecto fue en algún punto interrumpido, violentado sin dejar rastro.

Los zapatos son un elemento muy íntimo, que estuvo en contacto directo con el cuerpo desaparecido. Su capacidad de representación de ausencia es muy pregnante, y por esto es que en muchas manifestaciones de visibilización de femicidios en el mundo, se utilizan zapatos femeninos como huella de las mujeres que nos faltan, de las mujeres que nos han sido arrebatadas violentamente por la violencia machista. Tienen una lectura en código propio, se comprenden con facilidad. En *Atrabiliarios*, algunos de los zapatos femeninos están impares, lo que también nos indica el contexto repentino y violento asociado a la desaparición forzosa.

Los nichos en el muro de la sala se constituyen a modo de osarios o pequeñas lápidas de cementerio en las que pudieran quedar los restos humanos de las personas muertas, si estuvieran sus cuerpos. Pero los cuerpos no están. Entonces, la artista crea estos espacios en los que puedan descansar las reliquias que representan a estas personas, en este caso sus zapatos.

La piel estirada y cosida al muro, es un código que también está dando una señal visual interesante. No es una lápida de mármol como la de un nicho en el cementerio. Se trata de un material orgánico, de origen animal, de origen vivo. Estirado y transparente, que nos permite ver el interior. Y está

unido como una costura, una sutura tal vez quirúrgica. Como una herida en un material vivo. No se trata de un asunto sellado o sepultado, más bien es una herida viva, una cicatriz cuya huella y fondo están expuestos.

Existen otros elementos en esta instalación que evocan la ausencia. Uno de ellos es el vacío de las cajas de zapatos que están apiladas en el suelo. Cajas de piel semi transparente, un material orgánico que permite visualizar que las cajas no tienen nada adentro. Esto, unido a los nichos en la pared que contienen zapatos, pareciera decirnos que no olvidemos que aún hay más cuerpos de personas que no han sido encontrados y que, aunque no estén sus cuerpos, su ausencia está presente en esa sala de exhibición para que tomemos una posición al respecto. Su ausencia nos está interpelando por medio de ese vacío innegable que nos enrostra *Atrabiliarios*.

De como los objetos nos hablan de la ausencia, la artista Doris Salcedo, en entrevista del Museum of Contemporary Art Chicago (2015) se refiere a *Noviembre 6 y 7*: “Simplemente compré unas sillas y decidí bajar estas sillas marcando la ausencia de cada persona en el momento aproximado en que la autopsia decía que cada persona o grupo de personas había muerto.”

7.4 Poética del duelo

Doris Salcedo presentó en 1989 *Sin título*, obra que correspondió a su primera muestra individual. Esta obra es una instalación que se enmarca en el paradigma postmoderno del arte contemporáneo, de carácter conceptual, consiste en unos montículos de camisas blancas dobladas, apiladas ordenadamente una sobre la otra, rellenas de yeso blanco y atravesadas verticalmente por barras de metal; además de seis catres también metálicos, dos de ellos instalados en forma vertical, apoyados en un muro. La obra es producto de una investigación que hace la artista acerca de un hecho dramático ocurrido en su país en el que un grupo de obreros de unas fincas bananeras fueron sacados de sus campamentos de trabajo, para ser ejecutados por grupos paramilitares. La artista se basó en testimonios extraídos de conversaciones que sostuvo con familiares de las víctimas. Los elementos que componen la instalación hacen referencia por una parte al momento exacto del hecho violento a través de los catres, ya que los obreros se encontraban descansando cuando fueron asesinados; y por otro lado, al dolor causado a las familias de las víctimas fatales, ya que las camisas pertenecieron a los obreros, y sus viudas las lavaban y planchaban una y otra vez como si esperaran que sus seres queridos asesinados regresaran algún día a usarlas.

En la obra *Sin título* (1989) los catres vacíos nos sitúan en una escena que si bien, para comprender a cabalidad desde la razón, necesitaría de una explicación que ayude al espectador respecto de el hecho real que ha motivado su creación, aún sin esa explicación, permite la experiencia estética que evoca una ausencia dolorosa y que invita a una pregunta reflexiva al respecto.

Los objetos que componen la instalación son de uso cotidiano y reconocibles por cualquier persona, lo que posibilita instancias de lectura y conexión. Son además materiales sencillos, que sitúan al espectador en un espacio sobrio.

Los catres y las camisas intencionan la comprensión de la ausencia de los cuerpos que usaron las camisas y que se recostaron en esas camas. Camas que no lo son ya, porque la desnudez de los catres nos sugiere una dureza y frialdad que no hacen posible el descanso de un cuerpo sobre ellos.

La verticalidad de los catres nos indica que no están en uso, pero no sólo eso, sino que podemos incluso pensar o interpretar que esa verticalidad posibilita su caída. Las camisas blancas, muy blancas, lavadas una y otra vez. Planchadas, dobladas y apiladas ordenadamente una sobre la otra nos hablan de un ritual, de un hacer y volver a hacer, volver a lavar, a planchar, a doblar y a apilar. Un ritual doloroso, un ritual de repetición, del duelo inacabado de las viudas. Es un duelo que necesita de la iteración, en un acto cotidiano que ya no tiene sentido utilitario, que se vuelve ritual, rítmico y poético. Y este acto es llevado por la artista a otro código, a un lenguaje en el que la sobriedad de los materiales y la disposición de los objetos en la sala nos provoca una desolación que repite la escena del duelo en otro escenario, en uno diferente, silencioso y frío de contemplación y conexión.

También es interesante señalar que la instalación de Salcedo presenta otros componentes, indécicos a modo de huellas o rastros por descubrir, además de los catres y las camisas apiladas y atravesadas por barras de metal, en los catres hay restos de fibra animal como representación de lo orgánico, de lo que estuvo vivo y las camisas están rellenas de yeso, para completar un espacio que el cuerpo no va a volver a ocupar.

Sin título (1989) con la crudeza de su materialidad nos impone un dolor metálico que atraviesa las camisas blancas rellenas de yeso, matando cualquier indicio de esperanza, que no permite un proceso, que simplemente instala el dolor como única posibilidad de existencia. Nos conecta con

el dolor de esas víctimas que no sólo son los obreros asesinados, también con esas víctimas que sobrevivieron a la muerte: las viudas, que vivirán con la muerte por siempre.

A flor de piel (2012) es una manta realizada a partir de miles de pétalos de rosas cosidos uno a uno, a modo de suturas quirúrgicas. El nombre de esta instalación, como todos los que elige Salcedo cuando le pone nombre a sus obras, nos invita a disponernos a una mirada no sólo lógica, sino que además emocionalmente atenta. *A flor de piel* es una expresión que utilizamos para referirnos a sentimientos que no podemos esconder, que están a la vista, que se manifiestan de manera evidente, ante el menor estímulo, porque nos desbordan.

En un video del Museo Guggenheim, (Carvajal, 2021) se explica el caso real a partir del cual Salcedo comenzó a trabajar esta obra: el de una enfermera desaparecida que fue secuestrada, torturada y asesinada. En un video de la Galería White Cube, está el registro del proceso de producción de esta obra y se encuentra una entrevista a Doris Salcedo y a parte de su equipo de trabajo. Salcedo habla acerca de la fragilidad de esta obra y también acerca de las dificultades técnicas en su elaboración, ya que se trata de un material sumamente delicado y que, al ser orgánico está en continua descomposición. El equipo de trabajo de Salcedo explica como se elaboró una mezcla de glicerina y colágeno para mantener por más tiempo la flexibilidad de los pétalos; así como también, la pigmentación de los pétalos para conseguir un color que no se desvanezca tan rápidamente, y que se asemeje al color de la piel herida y de la sangre cuando se va secando. También se muestra la delicada labor de zurcir los pétalos uno con otro en pequeños grupos, a modo de suturas para unir heridas en la piel, generando pequeños paños de pétalos que luego se fueron uniendo hasta formar la gran manta final.

Esta manta es, según la autora, una ofrenda de duelo. El lenguaje utilizado es delicado. Tal como todo el proceso de producción de la obra, en el que su fragilidad la puso a prueba una y otra vez. Las rosas son utilizadas como regalo para las mujeres, y como ofrenda a los muertos también, es por eso que la artista las ha elegido como material para realizar esta ofrenda a una mujer desaparecida. Una manta mortuoria, una manta para cubrir un cuerpo que no está. Una ofrenda frágil, que pone en tensión la vida y la muerte con unos pétalos que insisten en mantenerse suaves y tersos, unidos en las suturas que los sostienen, pero que son parte de una trama en descomposición.

Salcedo explica que la fragilidad de esta obra, de esta tela de pétalos, que impide tocarla, está íntimamente relacionada con su significado. “La piel, un cuerpo mutilado que quizás se pretende recomponer, no se mira, se respeta. Es el tributo sutil de una mujer a otra mujer”. (Cué, 2015)

8. El rol de las artes visuales en el campo de la memoria y hechos de violencia política y vinculados a los derechos humanos.

Todorov señala que: “hay que insistir sobre esta primera característica de la memoria: las huellas son materiales, pero los hechos mismos no lo son como en la naturaleza; son resultado de una construcción consciente o inconsciente.” (p.21). De la misma forma que la memoria no son los hechos mismos, sino que el resultado de una construcción, en las artes, los hechos del pasado son una resignificación desde el presente, y que además se traen al presente por medio de un lenguaje propio.

Agrega Todorov, una frase que es interesante en el momento de problematizar el rol o la función de las artes visuales en torno a la memoria: “El buen uso de la memoria será aquel que sirva a una causa justa” (p.52)

8.1 Arte y memoria como una línea de trabajo en las artes visuales

Andreas Huyssen (2016) en *Medios de la memoria en el arte contemporáneo global*, hace mención a los artistas visuales que trabajan esta línea que aborda temáticas de memorias traumáticas relacionadas a violencia política y violaciones a los derechos humanos:

Desde la década de los 90, artistas contemporáneos en diferentes partes del mundo se han involucrado cada vez en problemáticas sobre violencia política traumática y sus secuelas. Especialmente, lo que ha surgido en países de la llamada periferia es una práctica artística que uno podría denominar en breve, instalación de memoria (*memory installation*). Estas instalaciones de memoria no son ni memoriales ni monumentos, y tampoco pueden ser capturadas por designaciones tradicionales de género. Su lugar está principalmente en la galería o en el museo, pero a veces se aventuran hacia el espacio público y urbano. Al igual que muchas de las prácticas artísticas contemporáneas, los límites entre escultura, arquitectura, pintura, dibujo, cine, performance, y teatro son fluidos. (p. 22-23)

Ivonne Pini (2001) en *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, refuerza esta idea y va más allá indicando que en los años 80 y 90 los artistas que comenzaron a desarrollar propuestas en torno a la memoria, lo hicieron desde perspectivas diversas y creando lenguajes llenos de significados y de lecturas posibles y sugerentes:

La memoria se vuelve un campo propicio para la indagación y ello alcanza dimensiones peculiares en el caso del arte latinoamericano, donde la necesidad sentida por diversos artistas de enfrentarse a las historias oficiales, a la amnesia con que suele rodearse el pasado, los lleva a concebir visualmente nuevas elaboraciones de relatos y recurrir a disciplinas diversas para reflexionar tanto sobre el individuo como sobre su inserción en la sociedad. (p.7)

También es relevante advertir como esta línea de trabajo se ha desarrollado en países latinoamericanos como consecuencia de las situaciones sociales y políticas, que en cada país con su contexto local y características propias de eventos dictatoriales y de violencias políticas; la memoria exige una problematización y revisión del pasado y a los graves hechos, crímenes y violaciones a los derechos humanos cometidos. Desde esta perspectiva, algunos artistas desde las disciplinas de las artes visuales han tomado una posición al respecto, generando producciones artísticas que se han hecho cargo de la creación de lenguajes específicos para enfrentar estas temáticas. Al respecto, se refiere Pini:

Las peculiaridades del desarrollo político, social y económico de nuestros países, no podían dejar de incidir en la manera de hacer arte. Reflexionar sobre su realidad les daba a los artistas argumentos y alternativas para concebir el hecho artístico. Y cada vez más éste fue visto como un significativo recurso de comunicación, en sociedades como las contemporáneas, que cada vez más asumen la imagen como principio comunicador. Ya no se trata de describir el pasado sino de problematizarlo, volviendo a pensar ciertos supuestos, reformulando códigos, usando la heterogeneidad como una estrategia recurrente. (p. 8)

Iliana Dieguez (2016) en *Cuerpos sin duelo* habla del arte que incomoda, que nos hace ver lo que como sociedad a veces no queremos ver. Cuando Camnitzer plantea la idea de imaginar la herida, podemos pensar que se está también refiriendo a aquello que duele, como en la cita que hace de Adorno:

El arte que es incómodo, en todos los tiempos, especialmente hoy, inevitablemente devela aquellos aspectos que deseáramos no ver, que por el malestar que nos causan hacemos como si no viéramos, actuando como indiferentes. Nadie lo ha dicho con mayor precisión que Adorno: 'Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social'. (1980, 311) (p. 89-90)

Volviendo a la obra de la artista Doris Salcedo, estudio de caso que ha motivado esta investigación, y por medio de la cual nos podemos referir a esta línea de trabajo que aborda temáticas de memorias traumáticas desde las artes visuales, es interesante observar como los límites dentro de su disciplina específica se vuelven difusos, de manera que las esculturas son a la vez instalaciones, obras que se asemejan a un *ready made*, a veces un *site specific*, o instalaciones performáticas, efímeras, que pueden estar dentro de la sala de un museo o galería, como también ser parte de una puesta en escena en el frontis de un edificio en la ciudad. También ocurre que el proceso de realización, de investigación, creación y producción de la obra tiene tanto valor, como el producto final. Esto tiene que ver con el código desarrollado en la producción artística, con el lenguaje que se construye a partir de otros códigos que vienen del campo de la memoria y de las artes visuales, del cruce de a lo menos, dos ámbitos de construcción de lenguaje.

La creación de lenguajes asociados a memorias dolorosas, a hechos traumáticos es un trabajo delicado. Pini, plantea un análisis del trabajo de Doris Salcedo, a la incorporación de materialidades, de significados y a la experiencia estética:

Y, pese al medio tan específico con el que Salcedo trabaja, crea imágenes que le permiten apelar a la idea de sufrimiento, de muerte, no sólo en el espacio restringido donde se genera la investigación, sino proyectarlo a otras realidades que también han sufrido la pérdida, el dolor del desplazamiento, del duelo colectivo. Por eso sus objetos son sacados del mundo real y pueden ser de cualquiera de nosotros: sus sillas, cunas, catres, armarios, puertas, despiertan la memoria del observador en un ejercicio doloroso. Quien observa no puede permanecer indiferente, aquéllos son fragmentos de vida, son archivos de individualidades que vivieron, sintieron y ahora no están. Las esculturas de Salcedo se vuelven una invitación riesgosa de exploración y cada uno, en cualquier parte, se aproximará a ellas indagando en la propia memoria. (80)

Es interesante observar la existencia de artistas visuales que están desarrollando propuestas que son específicamente relacionadas con la memoria. Huyssen las ha denominado instalaciones de memoria, ya que como obras no se corresponden con otro tipo de memoriales, y que no son fácilmente encasillables dentro de disciplinas específicas dentro de las áreas de las artes visuales.

Ivonne Pini (Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Los Andes, 2020). En la cátedra de *Arte como construcción de memoria* plantea la importancia del arte como un significativo recurso de comunicación en sociedades contemporáneas poniendo en relevancia su rol en la transmisión de estas temáticas. También agrega que no se trata solamente de describir el pasado, sino de problematizarlo, lo que implica que al trabajar con la memoria, las artes visuales están

elaborando un discurso crítico y un lenguaje de resignificación del pasado. La labor del artista queda manifiesta cuando se vuelve una creación subjetiva en la que el artista utiliza la historia para y maneja dos relatos paralelos: por una parte, el que le aporta la historia, y por otra, el que se construye a través de los lenguajes de su obra, ya que el artista aporta de su propia sensibilidad, elementos que se traducen a la creación del nuevo código de lenguaje visual otorgándole significados que en el espectador se traducirán en nuevas relecturas posibles.

La historiadora Nancy Nicholls (2013) en *Memoria, arte y derechos humanos: representación de lo imposible*, plantea que existen ciertos límites en la representación historiográfica cuando se trata de la memoria de hechos traumáticos como las torturas, o las desapariciones forzadas; ya que al tratarse de experiencias complejas en el plano emocional, los historiadores, muchas veces, abordan los estudios dejando de lado los planos subjetivos, y hace una aproximación interesante respecto al trabajo de las artes en cuanto a estas temáticas, citando a Milena Grass: “El arte, por el contrario, es poseedor de una libertad que le está negada a las ciencias sociales, por lo que ha podido hacerse cargo de la representación de experiencias traumáticas desde muy temprano”. (p.26) Hace un recorrido por algunas obras de teatro, poemas, y llega a la instalación en artes visuales *Geometría de la Conciencia*, del artista chileno Alfredo Jaar, que está en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, y concluye respecto a la experiencia como espectadora de una obra de arte y memoria que “el arte, en sus variadas formas, logra representar lo inefable” (p.60). Respecto a la experiencia estética, la describe de la siguiente manera:

La experiencia remite a la sensorialidad; son los pensamientos, pero sin duda las sensaciones las que terminan la obra. Es a través de ellas y las emociones anexas que se logra la representación de aquello que se hace difícil de enunciar y dotar de sentido. (p.59)

Lo que refuerza la idea que se ha planteado en esta investigación, respecto a la importancia de la construcción de códigos que generen lenguajes en las artes visuales que permitan la conexión con el espectador a nivel de sensaciones y emociones, que generen posibilidades de reflexión crítica. Esta experiencia, que se ha revisado y analizado en el trabajo de la artista colombiana Doris Salcedo, se puede identificar en el trabajo de otros artistas visuales latinoamericanos que han desarrollado propuestas que vinculan temáticas de memoria con la creación de estos lenguajes relacionados con el uso de testimonios y archivos de memorias, en la representación del trauma, en la creación de poéticas de la ausencia, y poéticas del duelo.

Camnitzer formula la idea de que al desarrollar esta línea de trabajo, los artistas comprometidos con las temáticas, lo que realmente pueden hacer es crear imaginarios que otorguen al espectador poder de decisión política:

Más que cualquier otro tema, lo que ayuda a definir nuestra tarea de artistas comprometidos es ver cómo dar mayor poder a la imaginación junto con ayudar a encontrar una dirección al observador – no en el contenido – donde el arte puede convertirse en un instrumento político con alguna posibilidad de éxito. (p.47)

Y agrega, la importancia de diferenciar entre un arte con contenido político y uno que pueda realmente afectar la política, que no es el que simplemente muestra o informa.:

Lo que tiene es la habilidad de transferir poder, de ayudar a entender y separar las decisiones tomadas en nuestro nombre, de las que tomamos nosotros mismos. En otras palabras, la parte política no está en la narración sino en el cuestionamiento y distribución del poder. (p.46-47)

Ivonne Pini en esta misma línea, plantea que el trabajo de los artistas visuales que abordan temáticas de memorias traumáticas, no se limita a mostrar la violencia, o el contenido político, si no que precisamente, lo que hace es desarrollar lenguajes que definan una posición no pasiva, que permita cuestionamientos y movilice a reflexiones más críticas:

El objetivo no es mostrarnos de manera directa la violencia, sino los efectos que genera. El tema se sale de las frías estadísticas para convertirse en rituales de duelo, de recuperación de memoria. No se trata aquí vagamente de "la Violencia" en Colombia como un mal endémico, al que hay que aceptar con cristiana resignación. La propuesta de Salcedo es provocativa ya que busca enfrentar tanto la aceptación de la muerte como redención, como el papel pasivo que juegan los espacios contenedores de arte -ya sean museos o galerías- que se limitan a ser depositarios del olvido. (81)

8.2 Lenguajes de la herida

Se habla en el ámbito del arte y la memoria, de la representación del trauma, y en esta línea, un aspecto interesante que podemos observar en el trabajo de la artista Doris Salcedo es la capacidad de transmitir la herida. La herida que la artista recoge del testimonio de quienes la han sufrido. Con la conceptualización, la materialización de esta fisura dolorosa y la pérdida que ésta conlleva. Con la herida como un corte profundo, un quiebre que es biográfico y materialmente irreparable, y que es al mismo tiempo el eje configurativo que sostiene la obra.

En vez de mostrarnos los rostros de las víctimas o hacer una narración de los hechos, lo que Doris Salcedo hace con sus esculturas e instalaciones, es enrostrarnos su ausencia, generar un espacio de reflexión y de duelo. Para analizar este aspecto en particular en la obra de la artista, nos detendremos en la obra *Unland*, que está compuesta de tres esculturas realizadas a partir de testimonios de niñas y niños que presenciaron el asesinato de sus padres. Cada una de las obras ensambla linealmente dos mesas diferentes que han sido cortadas, creando una nueva mesa de forma alargada, como intentando darle continuidad a algo que ya está roto, tal como las familias, los hogares de estos niños y niñas; y la consecuencia de ese hecho traumático que divide su biografía de manera irremediable.

Los títulos de las tres obras, poseen una fuerte carga poética que intencionan su lectura. El neologismo *Unland* hace referencia a la negación (*un*) de un territorio (*land*): deja sin un lugar posible a quienes habitaron este trauma, con el título ya tenemos un primer encuentro con un corte violento que divide el territorio y subraya una pérdida. La poesía de posguerra del rumano Paul Celán forma parte configurativa del trabajo de Doris Salcedo y en particular de *Unland*. Es así, que los nombres de las tres obras que conforman *Unland*, corresponden a versos escogidos de sus poemas: *Unland: testigo irreversible* (1995), *Unland: la túnica del huérfano* (1997), y *Unland: audible en la boca* (1998).

El trabajo de Salcedo es sobrio. Trabaja con la idea, con el concepto, y el proceso creativo tiene tanta importancia como el resultado. Se trata de un cuerpo de obra muy pensado, tanto por la investigación del tema abordado, el trabajo etnográfico con las comunidades que han experimentado la violencia; como por la búsqueda poética y conceptual que requiere la construcción de un lenguaje de representación. La vinculación de los testimonios con la poesía de Celán busca la universalización de la problemática de la violencia por medio de un lenguaje poético, silencioso que nace desde el horror. En una visita al Museo de la Ciudad Autoconstruida en la que se exhiben obras colectivas realizadas por la comunidad de Ciudad Bolívar y ex guerrilleros de las FARC, la artista les recomienda no limitar y reducir el trabajo a un arte militante, si no que habla acerca de la importancia de la universalidad en el arte: “hay que abrir al arte, que nos proyecta al futuro, a utopías y sueños” (Reynoso, 2023)

En variadas entrevistas Doris Salcedo, ha manifestado que una de las labores que cree tener como artista es otorgarle a la sociedad una serie de herramientas con las cuales elaborar el duelo. “Quisiera que toda mi obra fuera como una oración fúnebre con la que intento enunciar los principios de una poética del duelo” (Orozco, como está citado en Torres, 2018)

Cuando se abordan hechos de violencia política desde las artes, se vuelve de interés analizar el rol del artista comprometido con estas temáticas y de qué manera este puede, a través de su obra, no solamente informar, sino que, en palabras de Luis Camnitzer, en *Arte y deshonra* (2013), afectar y generar en el espectador la posibilidad de encontrarse con el dolor de quienes han sido víctimas. El autor, también hace referencia a que la violencia, para el espectador, siempre quedará reducida a una serie de datos, y que lo único que tiene la posibilidad de transferirse como experiencia es la herida: “Las heridas, desgraciadamente, no pueden ser compartidas. Sólo pueden ser imaginadas” (p.46)

El trabajo de Salcedo es una invitación a que esa herida pueda ser imaginada. Hay en su escultura siempre una tensión entre lo vivo y lo muerto. La tensión de la herida: lo que se rompe, lo que se desgarrar y amenaza con la muerte; y lo que se cierra, lo que cicatriza, que es, en otras palabras, la resiliencia que sostiene la vida.

Andreas Huyssen (2001), en referencia a la obra *Unland* de Salcedo y a la memoria, afirma que el acto violento es una ruptura en la continuidad de la vida, que la memoria no puede ligar los recuerdos de manera secuencial y que algunas veces el dolor se expresa de mejor manera a través de acciones repetitivas o a partir de objetos, no tanto por medio de palabras, que el acto violento permanece abierto y se expone siempre como una herida. (Lopera, 2015)

Es interesante como la obra está concebida desde el cuerpo vivo. Es decir, si bien se hace un trabajo con la memoria de personas que ya no están, la obra siempre está hablando desde la memoria y el testimonio, y éste proviene del dolor de quienes han sobrevivido la muerte de un ser querido. La obra está concebida siempre desde la herida de quien está vivo.

La herida es, en su definición más primaria, la del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, una perforación, el desgarramiento en algún lugar de un cuerpo vivo. Cuando hablamos de una herida, inevitablemente hablamos de un cuerpo, y de un cuerpo en dolor.

Los muebles siempre están relacionados con el cuerpo. Nos hablan de una corporalidad que los utiliza, están hechos para ser funcionales a un cuerpo y en el momento en que ese cuerpo, esa vida es retirada, es sacada violentamente del espacio que habita y que ocupa junto a esos muebles, el objeto se convierte en algo absurdo, inútil y disfuncional.

Una mesa cortada ya no es una mesa. Una mesa de comedor sólo tiene sentido si existe quien se siente a comer en ella. Salcedo recurre una y otra vez a los muebles, y no a cualquier mobiliario. Escoge muebles cotidianos, que forman parte de un hogar, porque nos está situando en un lugar íntimo. Es el caso de *Unland*, tres piezas realizadas a partir de mesas cortadas y yuxtapuestas unas con otras, de manera inesperada, para formar tres nuevas mesas.

Al elegir mesas, Salcedo nos habla de un lugar familiar, nos invita a transitar en un espacio íntimo: el hogar, donde deberíamos sentirnos seguros y lo transforma en un espacio tensionado por un corte, que aún cuando como espectadores no tengamos la información suficiente respecto de los hechos que han motivado la realización de la obra, o no tengamos mayores antecedentes acerca de la artista y su línea de trabajo, su lenguaje tiene la capacidad de despertar a lo menos una pregunta, o la intuición respecto a una ausencia terrible, a una pérdida dolorosa que no debe sernos indiferente.

Cada una de las obras que conforman *Unland*, son piezas que se sostienen en pie desde su propia herida, en una obra que se configura desde un corte irremediable, dejándolo evidente. Son dos partes de naturalezas distintas que se ensamblan y que sin embargo se ve que no quedan a la misma altura, no encajan ni están hechas del mismo material, pero que en su continuidad y desde el corte, logran sostenerse en una pieza nueva.

Tenerse, a la sombra del estigma
de las heridas en el aire.
Tenerse, por nadie ni por nada,
incógnito,
por ti
solo.
Con todo lo que hay aquí de espacio,
también sin
lenguaje.

(Celan 1999, p.211, como se citó en Lopera, 2015)

Tenerse es, como en el poema de Celán, sujetarse solo, mantenerse firme, sin caer. Es sostenerse, cual equilibrista en la tensión de la herida. Como un huérfano, que ha presenciado la muerte de sus padres, y que, desde su fractura irrecuperable, vive.

En un acercamiento, en la obra *Unland: la túnica del huérfano* podemos observar cabello humano - sabemos por entrevistas realizadas a la artista, que se trata de cabellos de mujer - castaño oscuro y negro, laboriosamente cosidos a través de diminutos orificios, similares a poros y folículos, perforados en la superficie de la madera, como si se tratara de piel, como si la madera fuese por un instante un cuerpo sintiente, que late, capaz de contener una experiencia, de ser un testigo que pudiese intentar revelar una información, o simplemente estar presente con el silencio propio de un mueble o con esa falta de palabras, como ya se mencionó, que advirtió Walter Benjamin en quienes volvían de la guerra, o Primo Levi refiriéndose a aquellos testigos que no pueden atestiguar.

En *Unland: la túnica del huérfano*, una de las mesas yuxtapuestas que conforman la pieza es blanca. Sin embargo, en un acercamiento más detenido se puede advertir que su blancura se debe a una seda semitransparente que sutilmente cubre la madera. La tela está fijada a la mesa con una sutura hecha de cabellos. La seda hace referencia al testimonio de una niña que no quiso quitarse más un vestido blanco, aún cuando éste ya no era de su talla; porque se lo había hecho su madre, quien fue asesinada frente a sus ojos. Doris Salcedo une la seda a la madera con cabellos oscuros de mujer. Esto vincula la poética de la obra a un poema de Celán, en el que el poeta lamenta la muerte prematura de su madre, también asesinada, el verso dice: “el cabello de mi madre nunca llegó a ser blanco”.

Salcedo se refiere a la herida social en su obra:

El dolor de los familiares de los desaparecidos es de naturaleza íntima, pero cuando la esencia de estos eventos es política, creo que la sociedad lo tiene que reconocer. Me interesa enseñar esa lesión social, su carácter colectivo. El testigo directo de una desaparición forzosa no está aquí, no puede contarnos su experiencia. Mi obra trata de la imposibilidad de ver, de saber y de comunicarse. (Cabello, 2013)

La observación de las piezas que conforman la obra *Unland* genera un ambiente desolador. El trabajo de Salcedo nos permite encontrarnos con una herida social, humana, y política profunda, y

también con la experiencia íntima, silenciosa, de esas personas a las que no conocemos, pero cuya herida podemos, en el encuentro con esta obra, al menos imaginar.

8.3 La función del artista visual en la transmisión y reflexión de la memoria.

Luis Camnitzer, respecto a una función de los artistas que trabajan temáticas de memoria, y en consecuencia con lo que se ha planteado: “Quizás se pueda definir como una de las misiones a cumplir, la siguiente: precisar hasta cuántas heridas pueden ser imaginadas sin que se conviertan en estadística” (p.46)

Bolívar Echeverría en el *Coloquio: Razón y revolución* (Centro de Estudios Teóricos y Multidisciplinarios, 2009), explica que existen dos formas de la existencia humana: el automatismo de la rutina de producción y consumo, con sus formas; y otra, que es muy especial, aquello que es propiamente humano y no rutinario: la experiencia festiva, que es el lugar donde se manifiesta la cultura. El momento en el que la comunidad hace una repetición, una mimesis de sus propias formas. Para hacerlo, debe tomar una distancia, deconstruir sus formas y trasladarlas a otro escenario y reconstruirlas. Las artes trabajan sobre la experiencia festiva, como una mimesis en segundo grado, que cultiva nuevamente, de una manera más elaborada y autocrítica las formas de estos nuevos códigos, posibilitando su resignificación. Esto se traduce en lenguajes y poéticas de representación.

Los lenguajes que desarrollan las artes visuales para la transmisión de la memoria son códigos que están en constante transformación. Los contextos históricos, sociales y políticos ineludiblemente se verán manifestados en las producciones artísticas. Así mismo, los artistas están atravesados por las circunstancias de su propio tiempo, y sus inquietudes estarán siempre atravesadas por las mismas dinámicas de deconstrucción y reconstrucción de dichos códigos, que se traducirán en lenguajes estéticos.

Las obras artísticas son una forma de producción cultural y como tal, está en constante crisis, tensión y transformación. Por esto mismo, los límites de las disciplinas en las artes visuales se vuelven difusos. Los artistas visuales en la búsqueda de crear lenguajes que permitan imaginar las heridas relacionadas con la memoria y situar al espectador en un lugar de empatía con quienes han sido víctimas, utilizan diferentes códigos, y estos se unen, se nutren, y se combinan, de manera que incorporan conceptos, contenidos, y ponen en tensión símbolos y significados.

Ivonne Pini (2020) se refiere a los artistas que trabajan la memoria, y advierte cómo éstos se valen de recursos que proceden no solamente de las herramientas que les proporciona su hacer, sino que buscan para la representación códigos en elementos que aporten y sean significantes en otras disciplinas: Los artistas, deseosos de impedir la amnesia, recurren al valor simbólico, en tanto el arte es uno de los espacios en los que la memoria reaparece con un significado profundo, en el cual se busca provocar fracturas a las interpretaciones tradicionales. Insiste en esta idea, que es de interés en esta investigación, porque es en este espacio de búsqueda de resignificación del pasado donde se construye el lenguaje de la memoria en las artes visuales:

Lo que se busca son resignificaciones de lo acontecido y subyace en ellos la necesidad de repensar el pasado para que deje de ser una simple referencia de algo que ya sucedió. No se trata de actitudes memoriosas, se trata de contribuir con sus obras a darle nuevo significado a las interpretaciones. Su manera de insistir en la memoria de los hechos no persigue un simple afán recordatorio, ni verdades incuestionables, se trata de comprender, hacer comprender y sensibilizar en torno a los códigos de construcción de memoria. De memoria y olvido que coestructuran la sociedad en que vivimos. (54:13)

Cuando observamos el lenguaje desarrollado en la obra de Doris Salcedo al atravesar las camisas apiladas con duras varas de acero metálicas; las huellas de los martillazos que realizaron las mujeres en las palmetas del suelo de *Fragmentos*; las mesas cortadas que se ensamblan con otras provocando interrupciones que pretenden continuidades; o los pétalos color sangre unidos con suturas quirúrgicas; nos enfrentamos a formas conceptuales que son al mismo tiempo sutiles y fuertes. Sutiles, porque están comunicando en un código indirecto y elaborado una realidad que encierra una carga de violencia muy grande sin mostrarla; y fuerte, porque de alguna manera, el lenguaje utilizado posibilita al espectador imaginar una herida consecuencia de esa violencia.

Ivonne Pini, (2001) respecto a la obra de Doris Salcedo en la construcción de imaginarios que contribuyen a la memoria:

Con una tenacidad que acompaña todo su trabajo, Doris Salcedo crea partiendo de facetas dolorosas de la realidad colombiana, buscando que su obra sea el relato de experiencias vividas por aquellos que sufren directamente la violencia, acercamiento en el que no median posturas reivindicativas o de denuncia, sino que intenta comprender vivenciando, lo que supone sufrir sus efectos. En las esculturas que ha ido construyendo vuelca la necesidad de dar a conocer tales situaciones a partir de los pequeños eventos y objetos cotidianos. Con ellos construye imágenes que no son meros testimonios sino memoria de una realidad que el observador pretende -consciente o inconscientemente- ignorar. (82)

Los lenguajes que han desarrollado códigos desde las artes visuales no quedan en la simple imagen que muestra la violencia de forma directa, narrativa y literal. Esta búsqueda de códigos es una búsqueda pensada, cuidadosa, y que debería ser respetuosa con los testimonios de quienes han sufrido, con las historias que se han investigado, con la historias de esas personas desaparecidas, asesinadas y también con una historia que nos pertenece a toda la humanidad, porque cuando se han cometido crímenes contra la humanidad, cuando se han violado los Derechos Humanos, cuando a las víctimas de estos crímenes se les ha negado el acceso oportuno a la verdad, a la justicia y a la reparación, el daño que se les ha hecho a esas personas es irreparable; y es un daño que se nos ha hecho a la humanidad toda. El lenguaje del arte es una voz que tiene algo que decir, porque se crea a partir de códigos nuevos, en los que existe la posibilidad de escoger qué es lo que se quiere decir y cómo. Esto conlleva una gran responsabilidad.

El arte opera como una propuesta de quiebre o disolución de un orden establecido, de manera que otorga al espectador una posibilidad de mirada diferente a la que le está impuesta. Y cuando se trata de temas que abordan la memoria, es de gran relevancia la capacidad que los lenguajes desde las artes visuales pueden generar, como se ha propuesto desde las palabras de Camnitzer, el imaginar las heridas. En la construcción de esos imaginarios, la creación de códigos que tengan la capacidad de conectar con el público, de manera que exista la oportunidad de reflexión crítica y toma de posición respecto a los hechos que se está rememorando.

En la producción de las artes visuales en torno a la memoria, se recrea por medio de un código desarrollado con elementos desde el presente, un hecho del pasado. Es decir, no es el hecho mismo lo que se está experimentando, por lo tanto, se puede traducir a un lenguaje diferente, que aporte otras dimensiones de su entendimiento. Bolívar Echeverría (Centro de Estudios Teóricos y Multidisciplinarios, 2009) define la producción cultural como un momento de libertad y de revisión identitaria, y se refiere a la producción artística como una instancia que va más allá en cuanto a la búsqueda de ese código. Es interesante este vínculo con lo identitario cuando nos referimos a la experiencia estética y a la memoria, ya que ésta implica un reconocerse como sociedad en la obra, y otorgarle al contenido transmitido en la obra, a esa herida transmitida en el lenguaje de la obra, elementos del registro personal, biográfico individual o comunitario que permita una vinculación con ese pasado, con esa memoria.

Comprender los hechos a través de la experiencia estética, implica un involucramiento personal, un sentirse atravesado por aquello que está contenido en la obra de arte y que se está transmitiendo por medio del lenguaje, (Barthes, 1985) y la posibilidad de incorporarlo a un sentir propio y llevarlo a un plano de reflexión personal profundo, que incluso pueda llevar a la persona que vive la experiencia estética a cambiar su vida (Gadamer, 1998)

Ivonne Pini (2001), reflexiona en torno a esta construcción de lenguaje de la memoria desde las artes visuales y su relación, en primera instancia con el registro personal del artista, que es quien recoge los hechos y los pasa por su filtro propio al traducirlo a nuevos códigos, lo que implica que la resignificación del pasado con el que se está trabajando, pasa por la sensibilidad, registro identitario, y reflexión crítica del artista antes de convertirse en un nuevo lenguaje:

Y hay en el arte un cambio en el concepto de sensibilidad, una sensibilidad que se sale de los lugares comunes y que busca que el artista vuelva sobre sí mismo, escrutando sus vivencias en la memoria individual y colectiva, descubriendo mitos, leyendas e internándose en sus propios hallazgos. Y uno de los cambios más notorios de esa nueva sensibilidad, pasó por reconocer que la realidad estaba atravesada por el filtro de la experiencia personal del artista que la interiorizaba y convertía en imágenes, que no provenían de transcripciones miméticas, sino de su interpretación personal. Se encontraba en esa mirada tanto con la cotidianidad de un pasado que redescubría, como con la emoción. Reivindicaba la búsqueda de una sensibilidad que fuera adecuada a las peculiaridades de su entorno, de sus raíces culturales, para poder elaborarlas simbólicamente (p.98)

Es interesante lo planteado, porque recae en el arte, y los artistas visuales una funcionalidad que sería la de crear estos nuevos códigos de lenguaje, que permiten la generación de imaginarios en la sociedad por medio de los cuales se puede acceder desde el presente a una memoria resignificada del pasado. Estos lenguajes se construyen desde registros y sensibilidades propias del artista, pero además incorporan registros extraídos de los testimonios de las víctimas de los hechos que se están rememorando, e incorporan también, códigos que vienen de los archivos de memorias; como a su vez, elementos que vienen de otras disciplinas; como se ha mencionado anteriormente, para la elaboración y desarrollo de nuevas poéticas de enunciación de ausencias, de presencias, de representación de la violencia, o de duelos irresueltos, en una sociedad como la latinoamericana que, a pesar de los muchos esfuerzos realizados en cuanto a rescatar la memoria, tiende lamentablemente, a la amnesia y al negacionismo.

Las artes visuales, tienen además, la funcionalidad de generar ámbitos de reflexión y pensamiento crítico, que promuevan nuevos espacios de diálogo y debate en torno a las temáticas de memoria, como lo ha planteado Nelly Richard (2007) en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*:

El arte crítico necesita interrumpir, aunque sea por un momento, la velocidad de este flujo mediático, para que la festividad de lo desechable que cultiva el mercado no haga desaparecer para siempre la fantasmática de la desaparición que nace del duelo irresuelto de una memoria faltante todavía en suspenso. (88)

La importancia del lenguaje en las artes visuales, es un tema central en la transmisión de la memoria. Los contenidos se transmiten por medio de la experiencia estética que genera el código creado por el artista, a aquellas huellas, marcas indécimas, a las grietas, los cortes, las espacialidades, los tiempos de duración cuando se trata de instalaciones efímeras, a los nombres de las obras, a cada código que ha incorporado de otros códigos elementos que nutren de contenido el lenguaje de la obra. El lenguaje desarrollado en las producciones artísticas puede posicionar al arte como un propuesta con la capacidad de generar un cambio en la mirada del espectador y esto es de importancia en el ámbito de la memoria, en una sociedad a veces indolente, o poco empática respecto a la gravedad de los daños provocados por la violencia política y las violaciones a los Derechos Humanos. A esto se refiere, Nelly Richard cuando habla del “cómo” y a las estrategias del lenguaje para recordar e involucrar al espectador con el sentido y el significado de una obra de arte que trabaja con la memoria:

Para quebrar la pasividad y la indiferencia que provienen del acostumbramiento de la memoria a la cita rutinizada del pasado, hace falta que el arte produzca alguna dislocación —perceptiva e intelectual— en la cadena de relevos que liga *acontecimiento, marcas y texturas de lenguaje*. La criticidad de ese arte de la memoria se debe a la exacta tensión entre Contenidos de representación (el “qué” del pasado) y estrategias de lenguaje (el “cómo” del recordar) para involucrar a lo transcurrido en una nueva narrativa recreadora de experiencia. (88-89)

Para finalizar, es interesante detenernos en una reflexión que hace Luis Camnitzer respecto a producir arte comprometido con temáticas que busquen cambios de enfoque en la mirada respecto a conflictos sociales:

Una revolución en el arte no cambiará en mucho la sociedad a menos que tenga el apoyo de un cambio social. Pero hay que tener conciencia de que ningún cambio social funcionará completamente sin estar acompañado por un cambio en el arte que lo apoye. (p.47)

9. Conclusiones

¿De qué manera el arte visual contemporáneo puede contribuir en la construcción, comprensión y transmisión de la memoria relacionada a hechos traumáticos y violaciones de los derechos humanos en el pasado reciente?

Retomando esta pregunta de inicio de la presente investigación, podemos aproximar las siguientes conclusiones:

Las artes visuales contribuyen a la transmisión de la memoria desde diferentes ámbitos de comprensión, ya que desarrollan lenguajes propios que se nutren de códigos que provienen de distintas disciplinas y esferas del hacer y del conocimiento.

Estos códigos en los que las artes visuales trabajan la memoria, se desarrollan por medio de lenguajes que elaboran poéticas de duelo; de evocación y enunciación de ausencias; de representación de la violencia; y la incorporación de testimonios de víctimas y de material de archivos de memoria a los procesos de investigación, de creación y de producción de las obras.

El valor de la incorporación del testimonio, la voz de quienes han sido víctimas de la violencia política y de la violación de los derechos humanos, junto con el material de archivo de memoria a la producción en artes visuales, posibilita dotar de realidad aquello que se traducirá en un nuevo código que creará lenguajes que, eventualmente, podrían tener la capacidad de generar lo que se ha denominado la herida en el imaginario del espectador, una experiencia que pueda hacerse propia y abrir espacios a la reflexión crítica, para decidir desde dónde se observa el pasado y resignificar la memoria.

El caso de estudio referido a la obra artística de la artista visual colombiana Doris Salcedo ha permitido identificar lenguajes de una obra concreta, mediante la que se ha podido indagar a través de una metodología e instrumento específico de análisis de la obra, para continuar con futuras investigaciones que puedan profundizar en el área de las artes visuales y la memoria acerca de este interesante cruce y sus posibles alcances en la sociedad de presente.

Se vuelve necesario estudiar y hacer revisiones críticas y constructivas desde las artes visuales para continuar indagando y nutriendo esta línea de trabajo. Porque ante la amnesia y el negacionismo, es importante realizar ejercicios que mantengan viva la memoria; y la creación de códigos a través de lenguajes proporcionados desde la producción de las artes visuales es un aporte a su transmisión y comprensión.


10. Anexo

FICHAS REGISTRO OBRAS DE ARTE

Tesista: Cecilia Zabaleta Latorre


Nombre tesis: “Arte y memoria. Lenguajes en la construcción de la memoria: el caso de la artista Doris Salcedo

Obra 1

Nombre obra	<i>Plegaria muda</i>
Año	2008 - 2010
Tipo de obra	Instalación
Técnica y materialidad	Ensamble de mesas de madera, concreto, tierra, y pasto.
Ubicación	Permanente o temporal, indicar.
Nombre artista	Doris Salcedo
Imagen de la obra	
Referencia imagen	Museo de Memoria de Colombia. (s.f). <i>Doris Salcedo. Plegaria muda</i> . [Fotografía]. Museo de Memoria de Colombia: https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/plegaria-muda/
Hecho traumático	Violaciones a los DDHH / Violencia de estado / Crímenes de lesa humanidad

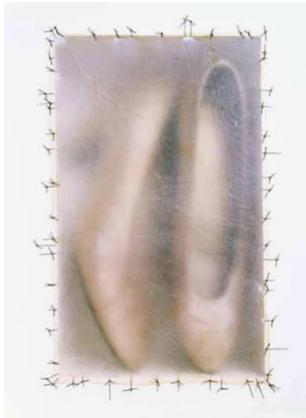
<p>Relacionado violaciones a DDHH o violencia política.</p>	<p>Desaparición y muerte de más de 2.500 jóvenes provenientes de zonas marginales, que fueron engañados y asesinados por el ejército colombiano, dados de baja como guerrilleros, sin tener relación con las guerrillas. Caso conocido como los “falsos positivos”: época en la que había un sistema de incentivos y pagos por parte del gobierno al ejército, si presentaba un mayor número de guerrilleros muertos en combate.</p> <p>Fecha de los acontecimientos: entre los años 2003 a 2014</p>
<p>Uso de testimonios y/o material de archivo de memoria</p>	<p>Durante varios meses, Doris Salcedo entrevistó a madres en búsqueda de sus hijos desaparecidos en la localidad de Soacha. Le inquietaba el duelo silencioso y la indiferencia de la sociedad colombiana ante la muerte de miles de jóvenes que fueron engañados y asesinados por miembros del ejército nacional para maquillar las cifras de guerrilleros dados de baja.</p> <p>Las Madres de Soacha se ha consolidado como un movimiento que pide justicia al gobierno, y que comenzó al sur de Bogotá con las 17 madres que en el 2008 recibieron los cadáveres de sus hijos ejecutados.</p> <p>https://museodememoria.gov.co/</p>
<p>Resumen Descripción Lenguaje artístico y pertinencia con la tesis</p>	<p>Instalación conformada por 162 pares de mesas de madera puestas una sobre la otra. Cada par está unido por una capa de concreto del color y de la textura de la tierra. Sobre las mesas crecen pequeños brotes de pasto.</p> <p>En esta obra, Salcedo enfrenta al espectador con una serie de objetos en fila que podrían verse como tumbas o como una gran fosa común, todas iguales.</p> <p>La apariencia rígida de las mesas hace contraste con el crecimiento permanente de los brotes de pasto.</p> <p>La repetición y la monumentalidad de las mesas rechaza el olvido y la indiferencia y propone un lugar de contemplación para recordar a los jóvenes asesinados.</p> <p>La duplicidad de las mesas da cuenta de la indiferencia respecto a ciertas vidas, por un lado, las que se manda a matar (las de los guerrilleros) y por otro lado, a falta de una cantidad considerable de ellos, la de los jóvenes de escasos recursos, de pueblos rurales a quienes se les engaña reclutándoles para ocupar supuestos puestos de trabajo y que son sacados de sus pueblos para ser asesinados y luego hacerlos pasar por guerrilleros muertos en combate y así cumplir con las metas militares y hacer los cobros de incentivos económicos correspondientes por parte del estado.</p>



Obra 2

Nombre obra	<i>Noviembre 6 y 7</i>
Año	2002
Tipo de obra	Site specific - Instalación efímera
Técnica y materialidad	280 sillas de madera
Ubicación	Palacio de Justicia, Bogotá, DC.
Nombre artista	Doris Salcedo
Imagen de la obra	
Referencia imagen	White Cube. (2002). <i>Doris Salcedo. Noviembre 6 y 7 Bogotá, Colombia 2002</i> . [Fotografía]. White Cube: https://www.whitecube.com/artworks/noviembre-6-y-7-bogota-colombia
Hecho traumático Relacionado violaciones a DDHH o violencia política.	Violaciones a los DDHH / Violencia de estado El 6 y el 7 de noviembre de 1985, el grupo guerrillero M-19 tomó por asalto a 350 rehenes en lo que llamaron la “Toma del Palacio de Justicia” u “Operación Antonio Nariño por los derechos del hombre”, lo que resultó en alrededor de 280 muertos.
Uso de testimonios y/o material de archivo de memoria	“Simplemente compré unas sillas y decidí bajar estas sillas marcando la ausencia de cada persona en el momento aproximado en que la autopsia decía que cada persona o grupo de personas había muerto”. —Doris Salcedo Entrevista con MCA Chicago https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/

Resumen Descripción Lenguaje artístico y pertinencia con la tesis	<p>Unas 280 sillas de madera fueron bajadas del techo del Palacio de Justicia de Bogotá a 17 años de la toma del Palacio por parte de la guerrilla del M-19 y el contraataque del gobierno en 1985.</p>
--	---


Obra 3

Nombre obra	<i>Atrabiliarios</i>
Año	1993
Tipo de obra	Instalación
Técnica y materialidad	Nicho, zapato, piel, costura.
Ubicación	
Nombre artista	Doris Salcedo
Imagen de la obra	

	  
Referencia imagen	Salcedo, D., Widholm, J. R., & Grynsztejn, M. (2015). <i>Doris Salcedo</i> . The University of Chicago Press: Museum of Contemporary Art Chicago.

Hecho traumático Relacionado violaciones a DDHH o violencia política.	Desaparición forzada
Uso de testimonios y/o material de archivo de memoria	La artista trabajó con testimonios de familiares de personas desaparecidas y los zapatos utilizados en la instalación fueron otorgados por los familiares de las víctimas.
Resumen Descripción Lenguaje artístico y pertinencia con la tesis	Instalación conformada por nichos en la pared con zapatos en su interior y cubiertos por una lámina semitransparente de piel de origen animal cosida al muro. También se encuentran en la sala de exhibición, apiladas unas cajas de zapato vacías, fabricadas del mismo material de origen animal semitransparente.

Obra 4

Nombre obra	<i>Fragmentos</i>
Año	2017
Tipo de obra	Piso conformado por palmetas de material de armamento fundido.
Técnica y materialidad	Palmetas elaboradas con hierro de las armas fundidas de las FARC-EP.
Ubicación	<i>Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria. Bogotá, Colombia.</i>
Nombre artista	Doris Salcedo
Imagen de la obra	

Referencia imagen	Mazars, N. New York Times. (2020). <i>Doris Salcedo. Fragmentos</i> . [Fotografía]. New York Times: https://www.nytimes.com/es/2020/05/28/espanol/opinion/colombia-violencia-arte.html
Hecho traumático Relacionado violaciones a DDHH o violencia política.	Hecho traumático relacionado con violencia política. Abuso sexual durante el conflicto armado en Colombia.
Uso de testimonios y/o material de archivo de memoria	Proceso creativo y de producción: Contó con la participación de mujeres víctimas de la violencia sexual durante el conflicto armado en Colombia.
Resumen Descripción Lenguaje artístico y pertinencia con la tesis	Fragmentos se presenta simultáneamente como una obra de arte viva, un lugar de memoria y un espacio de creación artística. La obra consiste en una construcción cuyo piso se elaboró con las armas fundidas de las FARC-EP y contó en su creación con la participación de mujeres víctimas de la violencia sexual durante el conflicto armado en Colombia. Una lámina fundida y con marcas hechas a martillazos por mujeres que fueron víctimas de la violencia sexual por parte de hombres armados, hace parte de la obra 'Fragmentos', de Doris Salcedo, construida con 37 toneladas de armas que entregaron las Farc.


Obra 5

Nombre obra	<i>Sin título</i>
Año	1989
Tipo de obra	Instalación
Técnica y materialidad	Catres metálicos, varas de metal, camisas de algodón, yeso, gasa, fibra de origen animal.
Ubicación	
Nombre artista	Doris Salcedo
Imagen de la obra	




Untitled grid detail, 2015, 1980-2015
Steel grid frame, plastic, cotton fabric, and printed paper
Two parts, each 77 1/2 x 20 1/2 x 20 1/2 x 83 1/2 x 14 1/2 in.



	
Referencia imagen	Salcedo, D., Widholm, J. R., & Grynstejn, M. (2015). <i>Doris Salcedo</i> . The University of Chicago Press: Museum of Contemporary Art Chicago.
Hecho traumático Relacionado violaciones a DDHH o violencia política.	Matanza de obreros en una hacienda bananera durante su hora de descanso.
Uso de testimonios y/o material de archivo de memoria	La artista trabajó con el testimonio de las viudas de los obreros y con la observación de sus rituales de duelo.
Resumen Descripción Lenguaje artístico y pertinencia con la tesis	Instalación conformada por Montones de camisas de algodón rellenas de yeso, apiladas y atravesadas por varas metálicas; y esqueletos de catres metálicos desnudos algunos puestos en posición vertical en la sala, con incorporación de elementos amarrados que envuelven parte de la estructura metálica con gasas y fibra de origen animal.

Obra 6

Nombre obra	<i>A flor de piel</i>
Año	2012
Tipo de obra	Instalación
Técnica y materialidad	Pétalos de rosa, suturas.
Ubicación	White Cube
Nombre artista	Doris Salcedo
Imagen de la obra	
Referencia imagen	https://www.whitecube.com/artworks/a-flor-de-piel?edition
Hecho traumático Relacionado violaciones a DDHH o violencia política.	Desaparición forzosa, tortura, secuestro. Caso de enfermera desaparecida, secuestrada, torturada y asesinada. Su cuerpo fue mutilado.
Uso de testimonios y/o material de archivo de memoria	Caso de enfermera desaparecida, que después se supo fue secuestrada, torturada y asesinada. Su cuerpo fue mutilado.
Resumen Descripción Lenguaje artístico y pertinencia con la tesis	Manta hecha de pétalos de rosa tratados con glicerina y colágeno para mantener materialidad de manera temporal y suturados con hilo quirúrgico. Se trata de una ofrenda mortuoria femenina. Lenguaje de pétalos color sangre, como pedazos de un cuerpo mutilado que se intenta recomponer con la costura quirúrgica.

	<p>Pétalos de rosa e hilo</p> <p>Aprox. 640 x 1130 cm</p>
--	---

Obra 7

Nombre obra	<i>Undland; túnica de huérfano</i>
Año	1997
Tipo de obra	Escultura
Técnica y materialidad	Madera, tela y pelo.
Ubicación	
Nombre artista	Doris Salcedo
Imagen de la obra	

	
Referencia imagen	<p>Smith, E. (2017). Ellen Rebecca: Obra de arte. Doris Salcedo. [Fotografía]. A.N: https://www.a-n.co.uk/blogs/ellen-rebecca-artwork/post/52484367/</p>
Hecho traumático Relacionado violaciones a DDHH o violencia política.	<p>Asesinato de personas frente a sus hijos pequeños en contexto de conflicto armado en Colombia.</p>
Uso de testimonios y/o material de archivo de memoria	<p>Testimonios de niños huérfanos que presenciaron el asesinato de sus padres en el contexto del conflicto armado en Colombia. Unland: la túnica del huérfano en específico se basa en el testimonio de una niña que vio el asesinato de su madre.</p>
Resumen Descripción Lenguaje artístico y pertinencia con la tesis	<p>Dos mesas cortadas y ensambladas. Con incorporación de tela blanca que hace alusión al vestido de la niña del testimonio. Vestido que hizo su madre asesinada, cuya muerte ella presenció. El vestido es una señal de duelo inacabado porque la niña no quiere dejar de usarlo aunque ya no es de su talla porque le recuerda a su madre. Detalles de cabellos humanos cosidos a través de pequeños agujeros en la madera.</p>

Referencias

- Adorno, T. (2004) *Teoría estética*. Ediciones Akal.
- Agamben, G. (2005) *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pretextos.
- Amador-Baquiro, J. (2021). Memorias de hechos atroces, emprendimientos artístico-estéticos y visualidad: Un estado de la cuestión. *Encuentros*, 19(1), 6.
- Arte Al Día. (2012). *Plegaria muda de Doris Salcedo en MAXXI Arte, Roma*
<https://es.arteldia.com/Noticias/Plegaria-muda-de-Doris-Salcedo-en-MAXXI-Arte-Roma>
- Ávila, M. (2015). Pain and Memory. A Philosophical Regard from Doris Salcedo's Shibboleth. *Universitas Philosophica*, 32(64), 153-178. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/pain-memory-philosophical-regard-doris-salcedos/docview/1771624680/se-2>
- Bal, M., & Cohen, M. (s. f.). *De la política y lo político*. 2.
- Barthes, R. (1989). *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación.
- Basualdo, C. (2000). In Conversation with Doris Salcedo. Phaidon.
- Battiti, F. (2019). El arte ante las paradojas de la representación. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 41
<https://doi.org/10.18682/cdc.v41i41.1775>
- Benjamin, W. (1991). *El narrador* (1936) Traducción de Roberto Blatt. Editorial Taurus.
- Beltrán, G. (2015). Doris Salcedo: creadora de memoria. *Nómadas* (42)
<https://www.proquest.com/scholarly-journals/doris-salcedo-creadora-de-memoria/docview/2046646972/se-2>
- Brodsky, M. (2005). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. (1a ed.) Lamarca editora.
- Bustamante, J. (2014) Las voces de los objetos: vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado. Tesis doctoral Universidad de Barcelona.
- Cabello, I. (2013). El Arte y lo Doméstico: Doris Salcedo. *Cromacultura*.
<https://www.cromacultura.com/doris-salcedo/>
- Camnitzer, L. (2013). *Arte y deshonra*. Colección Signos de la memoria Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

- Carvajal, G. (2021). *Doris Salcedo's A flor de piel*. Guggenheim Gallery: <https://www.guggenheim.org/video/gustavo-carvajal-on-doris-salcedos-a-flor-de-piel>
- Centro de Estudios Teóricos y Multidisciplinarios en Ciencias Sociales de la FCPyS de la UNAM. (2009). Coloquio: Razón y revolución: crítica a las transformaciones culturales por Bolívar Echeverría. <https://youtu.be/pgJYaStvN20>
- Cué, E. (2015) Doris Salcedo: El arte como cicatriz. *Alejandra de Argos* <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>
- Da Silva, L. Jelin, E. (2002). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Siglo veintiuno editores.
- Danto, A. (1995). El final del arte. *El Paseante*, (23-25) (pp. 28-55).
- Danto, A. (2001). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós Ibérica.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ediciones Manantial. Etxeberria, X. (2013). *La construcción de la memoria social: el lugar de las víctimas*. Colección Signos de la memoria. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo*. Publicaciones Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Echeverría, Bolívar. La identidad evanescente. *Las ilusiones de la modernidad*. México; Quito: UNAM; Tramasocial, 2001. Impreso.
- Esfera pública. (2016). *Doris Salcedo: 'Las fuerzas que actúan en Bogotá son brutales'*. <https://esferapublica.org/la-artista-doris-salcedo-sobre-bogota-las-fuerzas-que-actuan-aqui-son-brutales-video/>
- Gadamer, H. (1998). *Estética y hermenéutica*. (2a ed.). Tecnos.
- Giunta, A. (2013). *Adiós a la periferia: vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina*. Ed. V. Tell.
- Giunta, A. (2014). *Cuando empieza el arte contemporáneo*. Fundación arteBA
- Giunta, A. (1996). *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano*. Universidad de Buenos Aires / CONICET
- Giunta, A. (2014). Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. *Artelogie*, 6.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar.

Guerrero, J. (2007). *Unland: The orphan's tunic La escultura como lugar del testimonio y trazo de la memoria*. En Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia. 3a edición. Ed. Uniandes

Hammerl, A. (2007). The Guardian (<https://www.theguardian.com/arts/gallery/2007/oct/08/1>)

Huysen, A. (2016). *Medios de la memoria en el arte contemporáneo global*. Colección Signos de la memoria. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Huysen, A. (2020). *Arte de memoria pública en el hemisferio sur*
<http://www.fragmentos.gov.co/revista/andreas-huysen/Paginas/relatoria.aspx>

Huysen, A (2001). *Focus, Unland: the orphan's tunic*. En Doris Salcedo. Phaidon.

Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Los Andes. *Arte como construcción de memoria*. (2020). Ivonne Pini. YouTube.
<http://youtu.be/Xepr7cUcNHA>

Feilowitz, M. (s.f) *Entrevista con Doris Salcedo*.
<http://margueritefeitlowitz.com/publications/interview-with-doris-salcedo/>

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.

Iglesias S., B. U. (2021). Sobre la memoria y el olvido en el arte contemporáneo latinoamericano: Un montaje dialéctico más allá de lo visible. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(1), 38-59. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.slye>

Jelin, E. (2014). “Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. Año1 N°1. pp.140-163.

Krauss, R. (2008). *La escultura en el campo expandido*. En: FOSTER, Hal ed. La posmodernidad. Ed. Kairós.

Lopera, Á. (2015). El diálogo que se encamina. La traducción entre Paul Celan y Doris Salcedo. *Hallazgos*, 12(24), 31-48. <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0024.02>

MCA Chicago. (2015). *Entrevista con Doris Salcedo*.
https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/

Museo Nacional de Colombia (2020) *Fragmentos*. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2O0JV8>

Museum of Contemporary Art Chicago. (2015) *Doris Salcedo's Public Works*.
<https://youtu.be/xdt2vZ9YpwE>

Nicholls, N. (2013). *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Colección Signos de la memoria. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Plegaria Muda. (2014). *FLORA*.
<http://arteflora.org/exposiciones/plegaria-muda-doris-salcedo/>

Pini, Ivonne. (2001). *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Universidad Nacional de Colombia.

Reynoso, L. (2023, abril 12). *Doris Salcedo, en la periferia de Bogotá: “El arte militante nos limita y reduce”*. El País América Colombia. <https://elpais.com/america-colombia/2023-04-13/doris-salcedo-en-ciudad-bolivar-el-arte-militante-nos-limita-y-reduce.html>

Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido* (1ª ed. en español). Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo Veintiuno.

Stern, S. (2013). *Memorias en construcción: los retos del pasado presente en Chile, 1989-2011*- Colección Signos de la memoria. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Supelano-Gross, C.(2010). *Una Poética para Unland. La universalidad del silencio en Doris Salcedo* (1980-2010). En: Bresciano, J. (Comp.), *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria*. Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2013, pp. 257- 276.

Toledo, M. (2007). *Doris Salcedo: Canto contra el racismo*. BBC Mundo.
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7035000/70356694.stm

Torres, D. (2018) *Doris Salcedo: los parámetros del compromiso político en Colombia*
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/sin-titulo-doris-salcedo>

White Cube. (). *In the Studio: Doris Salcedo making 'A Flor de Piel'* .
<https://youtu.be/GCtJ9Za8baM>

Referencias imágenes:

White Cube. (2002). *Doris Salcedo. Noviembre 6 y 7 Bogotá, Colombia 2002*. [Fotografía].
 White Cube: <https://www.whitecube.com/artworks/noviembre-6-y-7-bogota-colombia>

Ruth Fremson. New York Time. (2015). *Plegaria Muda. Doris Salcedo*. [Fotografía]. New York Time: <https://www.nytimes.com/2015/06/26/universal/es/retrospectiva-de-doris-salcedo-en-nueva-york-guggenheim.html>

Colección MACBA. Fundación MACBA. (2023). Depósito Brondesbury Holdings Ltd. Doris Salcedo, 2023. *Doris Salcedo. Atrabiliarios*. [Fotografía]. MACBA: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/salcedo-doris/atrabiliarios>

Mazars, N. New York Times. (2020). *Doris Salcedo. Fragmentos*. [Fotografía]. New York Times: <https://www.nytimes.com/es/2020/05/28/espanol/opinion/colombia-violencia-arte.html>

Colección de Arte Banco de la República, Bogotá, D.C. Colombia. (2020). *Doris Salcedo. Sin título*. [Fotografía]. Museo Thyssen: <https://www.museothyssen.org/exposiciones/sin-titulo-1988-1990-doris-salcedo>

Smith, E. (2017). Ellen Rebecca: Obra de arte. Doris Salcedo. [Fotografía]. A.N: <https://www.a-n.co.uk/blogs/ellen-rebecca-artwork/post/52484367/>

White Cube. (2020). *Doris Salcedo. A flor de piel. 2011-2012*. [Fotografía]. White Cube: <https://www.whitecube.com/artworks/a-flor-de-piel?edition>

Museo de Memoria de Colombia. (s.f). *Doris Salcedo. Plegaria muda*. [Fotografía]. Museo de Memoria de Colombia: <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/plegaria-muda/>

Salcedo, D., Widholm, J. R., & Grynsztejn, M. (2015). *Doris Salcedo*. The University of Chicago Press: Museum of Contemporary Art Chicago