

DORIS SALCEDO: CREADORA DE MEMORIA*

DORIS SALCEDO: CRIADORA DE MEMÓRIA

DORIS SALCEDO: CREATOR OF MEMORY

Gina Beltrán Valencia**

Traducción del inglés: Santiago Restrepo***

El texto aborda el trabajo escultórico de la artista colombiana Doris Salcedo, desde su apuesta por los temas de la violencia, la memoria y el trauma, en diálogo con la experiencia de la guerra en Samuel Beckett. A partir de una breve reflexión sobre la relación entre lenguaje y experiencia traumática, se discute la manera en que Salcedo explora los temas de la pérdida, el duelo y el recuerdo en sus obras Unland (1995-98) y Noviembre 6 y 7 (2002). A modo de conclusión, se comenta la obra Shibboleth (2007) como un abismo de significado que abre un espacio crítico y productivo de interpretación.

Palabras clave: Doris Salcedo, representación estética, violencia, duelo, memoria, Colombia.

O texto aborda o trabalho escultórico da artista colombiana Doris Salcedo, desde sua aposta pelos temas da violência, da memória e do trauma, em diálogo com a experiência da guerra em Samuel Beckett. A partir de uma breve reflexão sobre a relação entre linguagem e experiência traumática, se discute a maneira em que Salcedo explora os temas da perda, da dor e da lembranças em suas obras Unland (1995-98) e Noviembre 6 y 7 (2002). A modo de conclusão, comenta-se a obra Shibboleth (2007) como um abismo de significado que abre um espaço crítico e produtivo de interpretação.

Palavras-chave: Doris Salcedo, representação estética, violência, dor, memória, Colômbia.

This text addresses the sculpture work of Colombian artist Doris Salcedo from her take on the topics of violence, memory and trauma and in dialogue with Samuel Beckett's war experience. From a short reflection on the relation between language and traumatic experience, the text discusses the ways in which Salcedo explores the topics of loss, mourning and recollection in her works Unland (1995-98) and Noviembre 6 y 7 (2002). In the conclusions, the text comments on the work Shibboleth (2007) as an abyss of meaning that opens up a critical and productive space of interpretation.

Keywords: Doris Salcedo, aesthetic representation, violence, mourning, memory, Colombia.

* Las reflexiones del presente artículo fueron escritas a modo de charla para el ciclo anual de conferencias organizado por el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Toronto (2013-2014). Hacen parte de un proyecto de investigación que explora la representación estética de la violencia en el arte y en la literatura colombiana.

** Magíster en Literatura Comparada y Doctora en Literatura Latinoamericana. Escritora e investigadora. Actualmente trabaja como investigadora visitante en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Toronto (Canadá). E-mail: beltranv.g@gmail.com

*** Antropólogo con estudios de Filosofía y de Maestría en Economía. E-mail: srestre@gmail.com

La representación de la violencia es un tema que siempre me ha fascinado. Comencé a investigarlo en las palabras y el lenguaje, el medio que mejor conozco, pero pronto me di cuenta de que hay cierto impulso destructivo en la violencia que revela los límites del lenguaje. Es decir, hay cierto impulso destructivo que evidencia la ineficacia de las estructuras lingüísticas mediante las cuales organizamos el mundo. En términos más sencillos, pronto me di cuenta de lo más evidente: la experiencia violenta sobrepasa el lenguaje. El escritor alemán Winfried Georg Sebald, preocupado por los temas de la memoria y el trauma en relación con el Holocausto, plantea una pregunta muy importante: ¿cómo formar un lenguaje en el que las experiencias terribles, las experiencias capaces de paralizar el poder de la articulación, puedan expresarse a través del arte?²¹. Esta pregunta es fundamental en la obra de Doris Salcedo y el tema central que me dispongo a discutir.

Para comenzar, si me lo permiten, quisiera hacer una pequeña digresión para esclarecer un poco más esta pregunta sobre la representación de la violencia antes de enfocarme en la obra de Salcedo. Comenzaré con un breve comentario sobre el teatro vanguardista de Samuel Beckett. En su dramaturgia, Beckett confronta y desarticula algunas de las convenciones más importantes del teatro de Occidente y, de cierta manera, del pensamiento occidental. Después de volver de la Segunda Guerra Mundial, Beckett decidió dedicarse a la literatura y en 1953 escribió su famosa obra *Esperando a Godot* (1955). En las líneas finales de esta pieza, Vladimir le pregunta a Estragon: “¿Entonces? ¿Vamos?” y Estragon le responde:

“Sí, vamos”. La acotación final dice: “No se mueven”. La inacción de los personajes derrota a la acción, la cual es justamente la característica fundamental del género teatral. Los personajes no tienen intención, ningún propósito los anima. Esto quiere decir que la acción dramática de la obra es esencialmente una inacción dramática donde nada sucede y donde, fundamentalmente, nada cambia desde las primeras hasta las últimas líneas. Muchos críticos han hablado de la estructura cíclica de la obra, pero yo prefiero pensar que *Esperando a Godot* es una obra suspendida en el tiempo.

Me parece que existe casi una atemporalidad, una falta de desarrollo temporal determinada por la inacción de los personajes. Esto se ve reforzado por el fracaso del lenguaje, y con ello nos acercamos al punto de interés de este artículo. En la obra de Beckett, el lenguaje ha perdido su función principal: su rol comunicativo. Los personajes intercambian palabras pero sin elaborar significados, sin desarrollar una conversación o una comprensión temporal de la experiencia. Con frecuencia se repiten, se contradicen y olvidan sus pensamientos o afirmaciones recientes. El lenguaje deja de organizar las acciones en el tiempo y deja de ser una estructura coherente que le da sentido a la experiencia; por el contrario, se convierte en algo similar al ruido, algo excesivo e innecesario. A medida que el lenguaje se desconecta de la acción, prácticamente se convierte en un accesorio de la experiencia y el silencio adquiere una importancia primordial.

Esperando a Godot es una obra plagada de silencio; dada la centralidad del diálogo en el teatro, se entiende la importancia revolucio-

aria de este detalle. Los silencios prolongados de los personajes llenan el escenario con un vacío incómodo que señala los límites del lenguaje en la obra. Este vacío es sintomático del colapso del lenguaje como orden estructurador que moldea la experiencia y la interpreta: Vladimir y Estragon están esperando a Godot, pero no saben quién es Godot, por qué lo esperan o si vendrá. Además, constantemente olvidan que están esperando a Godot. Vladimir y Estragon no pueden darle sentido a sus acciones y el silencio se convierte en la señal de esta crisis ontológica. En esta vía, la obra apunta continuamente a un abismo de significado; se desplaza hacia un vacío semántico en el cual la discrepancia entre la palabra y la acción es a la vez cómica y trágica, como cuando alguien dice que se va a mover y no lo hace. Nos reímos del comportamiento incoherente de los personajes, pero la desconexión entre el lenguaje y la realidad, las palabras y la experiencia, en última instancia, describe un mundo trágico que resuena con el mundo de la posguerra en el que Beckett escribía.

Martin Esslin, en su célebre libro *El teatro del absurdo*, postula la obra de Beckett como la principal representante de este tipo de teatro. Para Esslin: “El teatro del absurdo es sobre todo una nueva forma de teatro que dice algunas cosas muy importantes sobre nuestra época” (2004: 184). Estas “cosas muy importantes” se relacionan íntimamente con la guerra, la violencia y la destrucción. La irrupción del silencio y el fracaso del lenguaje en la obra de Beckett se relacionan con la Europa de la posguerra como un mundo desarticulado donde todas las estructuras sociales, políticas e ideológicas habían sido sacudidas y desgarradas.



Doris Salcedo | Fuente: Cortometraje Doris Salcedo's public works, Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, 2015

Tomado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=xdt2vZ9YpwE>>

Además, categorías conceptuales y sociológicas como *tiempo*, *lenguaje*, *acción* y *razón* también habían sufrido cambios radicales y habían tenido que encontrar nuevos significados para reconectarse con ese mundo profundamente afectado y averiado.

Pero uno de los desafíos más grandes le correspondió al arte que de repente se vio confrontado ante preguntas urgentes y profundas. Por ejemplo, ¿qué formas artísticas pueden retratar o expresar una destrucción sin precedentes? ¿Qué lenguaje puede desarrollarse para decir lo indecible y honrar y hacer justicia a un dolor inimaginable? ¿En qué términos resulta ético representar la violencia o, incluso, cómo puede representarse sin repetir o perpetuar la violencia misma? Theodor Adorno tenía presentes todas estas preguntas cuando en 1951

realizó la siguiente afirmación célebre: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (1967: 34). Sus palabras indican que el terror sin precedentes de la guerra y el genocidio marcaron un nivel de deshumanización en el cual la práctica estética de la poesía ya no era ética o incluso posible. De manera similar, en el mundo dramático de Beckett el lenguaje entra en crisis y llega a un punto estático en el que ya no puede narrar o describir el contexto violento del que emerge. Es precisamente esta incapacidad para narrar la experiencia traumática, este quiebre entre lenguaje y violencia, el punto de partida desde el cual quisiera acercarme a la obra de Doris Salcedo.

Doris Salcedo (1958), escultora y artista colombiana, ha explorado los temas de la violencia, la memoria

y el trauma a través de su carrera. Salcedo estudió Bellas Artes en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y en 1984 cursó una Maestría en Bellas Artes en la Universidad de Nueva York. Tras su regreso a Colombia, dirigió la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes de Cali y enseñó en la Universidad Nacional. Su obra comenzó a ser reconocida internacionalmente a partir de 1993, año en que recibió una beca de la Fundación Penny McCall. Dos años más tarde, recibió una beca de la Fundación Guggenheim y desde entonces su carrera ha seguido creciendo en volumen y reconocimiento; sus esculturas e instalaciones han sido expuestas en algunos de los museos más importantes del mundo, entre los cuales se encuentran el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo Tate Modern de Londres, el Centro

Pompidou de París y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid. Su larga trayectoria artística además cuenta con prestigiosos premios nacionales e internacionales entre los cuales se destacan el Premio Velázquez de Artes Plásticas y el Premio de Arte de Hiroshima. Como agregado a su importancia en el panorama artístico mundial, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2015) realizó este año entre los meses de febrero y mayo una exposición retrospectiva de su carrera, exponiendo sus obras más representativas.

Sin embargo, muy a pesar de su visibilidad y reconocimiento internacional, las esculturas e instalaciones de Salcedo suelen surgir de una profunda reflexión e interacción con el contexto colombiano. Salcedo tarda varios años en completar cada una de sus obras, tiempo durante el cual hace un extenuante traba-

jo de campo en el que se sumerge vivencialmente en la experiencia de pérdida y violencia de las víctimas. La artista habla, observa y a veces convive con personas que han perdido a sus seres queridos en el conflicto armado, identificando los efectos más sutiles y brutales de la violencia y sus repercusiones en la vida cotidiana. Una anécdota que Salcedo recuenta es la de una mujer que tras años de la desaparición de su esposo, sigue sirviéndole el plato de comida cada vez a la hora de comer. El dolor, e incluso el horror que encierra tal anécdota es uno de los elementos que utiliza Salcedo en su arduo proceso creativo. Este proceso constituye un minucioso y laborioso trabajo de ínfimos detalles, como el llevado a cabo en *A flor de piel* (2014), en el cual la artista se da a la tarea de coser quirúrgicamente, uno a uno, el incontable número de pétalos de rosa que crean el amplio

manto de su instalación. Dentro de su proceso creativo, Salcedo intenta mantenerse en el espacio físico y psicológico de las víctimas; tiende a elaborar sus instalaciones a partir de objetos y materiales muy básicos —el cemento, la madera, muebles viejos, ropa, zapatos y pelo, entre otros— que son los mismos de los que dispondrían los familiares de las víctimas. De esta manera, inicia una labor de duelo que en su rigor, laboriosidad y especificidad material no se distancia de la situación de violencia concreta de la que emerge.

Ahora bien, aunque el trabajo de Salcedo suele partir de un testimonio o de una experiencia de violencia, el resultado es con frecuencia una pieza no sentimental que genera un desafío conceptual. Un buen ejemplo es la instalación *Unland*². Elaborada entre 1995 y 1998, esta obra es una exploración de los testimonios de los niños del norte del país que presenciaron el asesinato de sus padres. La instalación está compuesta por un conjunto de tres mesas de madera que a primera vista no llaman la atención, pero a medida que el espectador contempla la obra, resulta evidente la violencia inscrita en éstas. Cada mesa se compone de dos viejas mesillas de madera cortadas relativamente por la mitad y pegadas unas con otras; las mesas resultantes tienen colores, texturas y alturas distintas, y, por tanto, no tienen nada de armonioso. A medida que el espectador le presta atención a los detalles, se da cuenta de que una textura extraña cubre las mesas y descubre que hay miles de pequeños huecos perforados en la superficie a través de los cuales se entretejen pelos humanos con hilos de seda. Estas puntadas que cubren la mayor parte de las mesas no son homogéneas y difieren en densidad y color. Las



Unland, madera, acero, seda, pelo, tela e hilo, 1995-1998 | Instalación: Site Santa Fe, 1998
White Cube, Londres | FOTO: HERBERT LOTZ | Tomado de: <<http://www.art21.org/images/doris-salcedo/installation-view-of-unland-at-site-santa-fe-1998>>

puntadas son especialmente densas en la mitad, donde las partes de las mesas pegadas se encuentran, como sugiriendo que estas fibras las mantienen unidas. En este caso, las puntadas se parecen a la gaza médica como un tejido delgado que tiene el propósito de ayudar a curar, pero su color y densidad desiguales también sugieren una cicatriz. La curación y la cicatrización son elementos importantes a los que Salcedo regresa constantemente en muchas de sus otras obras para seguir explorando, casi de forma obsesiva, los temas de la memoria y el duelo.

Desde un punto de vista representacional, *Unland* dista mucho del testimonio de los huérfanos, pero conceptualmente se acerca mucho a su trauma y sufrimiento. Es una instalación que lleva el peso de la ausencia y la pérdida. Las mesas híbridas portan la huella de sus mitades cortadas y su naturaleza distorsionada las hace inadecuadas como mesas funcionales; son útiles que han dejado de desempeñarse como mobiliario mundano y que, más bien, se han convertido en objetos muy sugestivos dentro de un espacio público que reconfigura su significado. Lo mismo ocurre con una cuna sujeta a una de las mesas. La cuna está volteada, hundida con violencia en la superficie de madera de la mesa y cosida con las puntadas de pelo humano y seda. Se ha convertido en un objeto desolado y extraño que ya no puede cumplir su función de cuidado y ternura, sino que señala la ausencia de un niño y de la vida allí contenida. El uso de los objetos domésticos alude a la noción de *hogar* como espacio de violencia política. *Unland* sugiere que el espacio doméstico está perturbado y desfigurado por la guerra hasta el punto de convertirse en un lugar inhabitable porque se ha

transformado en un signo de la desaparición de los seres queridos. Sobre el tema de la desaparición, es importante comentar el uso que Salcedo hace del pelo humano como elemento poderoso que denota, a la vez, la presencia y la ausencia de seres humanos. El pelo es la huella más real de esta obra. Funciona como sinécdoque del cuerpo vivo, señalando la presencia humana, pero, al mismo tiempo, haciendo énfasis en aquello que falta: el resto del cuerpo, es decir, la corporalidad de la víctima. Aún más importante, el pelo se convierte en la única señal de supervivencia, el único elemento que ha trascendido el acto violento, y que, sin embargo, es un objeto frágil y casi invisible que permanece callado y es incapaz de narrar lo sucedido.

Salcedo no nos proporciona un recuento detallado de la violencia. Su obra no es de ningún modo una narración o descripción de la violencia, lo que nos proporciona es una ventana hacia lo inimaginable, una simple mirada que es casi una provocación. Su obra pide una respuesta afectiva, sin ofrecer una interpretación o un significado fijos, y, en cambio, nos empuja a sentir que algo se ha dañado para siempre y que ha quedado una cicatriz imborrable. El efecto es doble: por una parte, Salcedo abre su obra a la inmensidad de una interpretación que va más allá de la especificidad colombiana y, por otra, enfatiza la incapacidad para dar cuenta con exactitud de la experiencia de la violencia. Esto nos acerca a nuestra reflexión sobre la violencia y el lenguaje. Walter Benjamin se preguntó con agudeza: “¿Acaso no se notaba que al final de la guerra los hombres volvían del campo de batalla más silenciosos, no más ricos, sino más pobres en su experiencia comunicativa?” (1969a: 83). Esta pobreza

absoluta de la experiencia comunicativa es una de las muchas caras del trauma, y la obra de Salcedo la captura de forma brillante. Sus obras se distancian del testimonio del testigo; no ofrecen una narración del acto violento, sino, más bien, como ella misma lo afirma, nos muestran “la textura de la violencia”³.

En una entrevista reciente, parte de una serie sobre “Arte, violencia y memoria”, Salcedo (2013) plantea que una de las funciones del arte es producir imágenes poderosas y significativas que contrarresten la excesiva cantidad de imágenes crudas y brutales que el conflicto y la violencia producen, y que circulan con frecuencia en los medios de comunicación. Salcedo habla específicamente del conflicto colombiano y menciona imágenes de masacres y desmembramientos. Las palabras de Salcedo apuntan hacia la dirección correcta en el momento de considerar su arte como creador de imágenes significativas y en oposición a las crudas imágenes de violencia que saturan el imaginario nacional. Una obra importante que destaca tal creación significativa de memoria es *Noviembre 6 y 7*.

A las 11:35 a. m. del 6 de noviembre del 2002, una silla apareció en la fachada del Palacio de Justicia de Colombia. Exactamente en la misma fecha y a la misma hora, 17 años antes, la primera víctima de la toma del Palacio de Justicia fue asesinada. Miembros del grupo guerrillero M-19 atacaron el edificio y tomaron como rehenes a muchos funcionarios de la Corte Suprema. Los militares reaccionaron con un ataque violento que extendió la confrontación hasta el día siguiente, el 7 de noviembre. La cifra de muertos ascendería a casi 100. La

instalación de Salcedo, que algunos críticos prefieren considerar como *performance*, duró exactamente lo mismo que la toma: 53 horas. Durante ese lapso, las sillas siguieron deslizándose por la fachada del edificio hasta que su número igualó el de las víctimas. Cabe destacar 2 elementos fundamentales de la obra: primero, el uso del espacio público para conmemorar el acto violento y, segundo, la importancia de la repetición temporal del acto dentro de ese mismo espacio público. Comencemos por el primero.

Salcedo utiliza sillas, otro objeto mobiliario mundano, para representar las vidas perdidas en el ataque. Este objeto, que pertenece a los espacios interiores, se exhibe en el exterior como si invirtiera el espacio: el interior se lleva al exterior y a través de éste se exponen connotaciones de privacidad e intimidad. Pero esta intimidad se refiere no solamente a la especificidad del evento de puertas para adentro, sino también al espacio privado que ocupa dentro de la conciencia nacional. Aunque la toma es un evento importante en la historia de Colombia, es uno de los muchos incidentes de *la Violencia*, ese término vago y general que cubre más de medio siglo de una guerra sin nombre. Me atrevo a afirmar que en Colombia la gente experimenta una relación casi íntima con la violencia, porque aunque muchos eventos se presentan y discuten en los medios de comunicación, históricamente ha habido una resistencia muy fuerte, particularmente por parte del Gobierno, a crear y desarrollar una conciencia y una cultura de la memoria. La toma del Palacio de Justicia es un ejemplo de ello. Después del evento, el Ejército destruyó todos los archivos y el Estado procedió a restaurar el edi-



Noviembre 6 y 7, 280 sillas de madera suspendidas con cuerdas | Palacio de Justicia, Bogotá, 7 de noviembre de 2002 | Fuente: Museo de Arte Contemporáneo de Chicago | FOTO: SERGIO CLAVIJO
Tomado de: <http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/>

ficio de forma que el nuevo Palacio de Justicia no muestra ningún rastro de la masacre. Dicho de forma simple, no existen ruinas físicas o registros históricos primarios del evento. Por ello, la instalación de Salcedo es una acción valiente y valiosa que resalta lo que ha sido estratégicamente borrado. Salcedo lleva la memoria de la violencia afuera, a las calles, a la vista de todos: deliberadamente llena el espacio público de significado político.

Pero, ¿exactamente qué tipo de remembranza realiza la instalación? Esta pregunta nos lleva a considerar la temporalidad de la obra. *Noviembre 6 y 7* sólo duró 53 horas; después de ese lapso de tiempo,

las sillas se retiraron y solamente quedó el registro fotográfico. Emmanuel Lévinas argumentó que “el arte congela el tiempo, aborda un entretiem po, una duración en el intervalo, en esa esfera que un ser puede atravesar, pero donde su sombra se puede desplazar” (citado en Bal, 2010: 221). La instalación de Salcedo es un intervalo, una instancia perfectamente delimitada que es a la vez duradera y efímera. Duró lo mismo que el ataque, abarcó el mismo tiempo que duraron los asesinatos, y, sin embargo, fue efímera como la violencia del evento. Esta ambigüedad refleja la naturaleza de la violencia y la dificultad inherente de construir memoria. Como hemos visto, la

violencia es una fuerza devastadora que puede afectar profundamente el lenguaje, la razón y cualquiera de las herramientas cognitivas mediante las cuales podemos entenderla y digerirla. Por ello, la violencia siempre amenaza con borrar su propia huella. Sin embargo, la violencia también es un fenómeno poderoso que tiene el potencial de causar un daño irreparable. *Noviembre 6 y 7* constituye un intervalo de tiempo que es a la vez permanente y fugaz porque se desarrolla en un tiempo presente que repite el pasado. El espectador no presencia el evento violento, sino la sombra del evento, que le produce una sensación de frustración sobre lo que ya ocurrió. Mieke Bal, uno de los críticos más prominentes de Salcedo, llama a esto *la experiencia de la demora*, pues la experiencia sugiere que uno ha llegado tarde, que uno no estuvo allí para presenciar o prevenir la violencia. Después de 53 horas, la matanza ha terminado, de nuevo, la instalación ha finalizado, y no se puede hacer nada. El espectador queda con un sentido profundo de inevitabilidad y repetición que alude a una noción de daño y dolor permanentes.

Debido a su configuración temporal, *Noviembre 6 y 7* es una conmemoración que contrasta con los monumentos oficiales. Los monumentos, con frecuencia fabricados en piedra, intentan fijar el tiempo y crear una memoria permanente de lo perdido. En cambio, Salcedo ofrece una instancia de contemplación, un intervalo, cierta duración de tiempo que no puede crear una memoria fija y permanente sino un simple momento fugaz de remembranza. Benjamin afirma que: “Cada imagen del pasado que no es reconocida por el presente como una de

sus propias preocupaciones amenaza con desaparecer irremediamente” (1969b: 255). La instalación de Salcedo es una de esas imágenes, pues proviene del pasado y se hace relevante para que no sea olvidada, mas es una imagen pasajera que no permanece en el presente. La condición temporal de la instalación nos recuerda que la memoria no es una actividad pasiva, sino un esfuerzo activo y consciente que debe realizarse en el presente. La memoria ocurre en el tiempo y, aunque Salcedo trae al presente la imagen de la toma y la convierte en una preocupación actual, en última instancia sólo es momentánea: el edificio recupera pronto su fachada limpia sin connotaciones de violencia y la imagen de nuevo se pierde irremediamente. *Noviembre 6 y 7* es una instalación muy consciente de sí misma que reconoce sus propios límites y los límites de la memoria en el espacio y el tiempo. Además, reconoce la incapacidad del arte para reparar el daño producido por la violencia. Pero incluso así, incluso durante un momento fugaz, Salcedo logra realizar una breve instancia de duelo colectivo a través de la cual conmemora las víctimas y las vidas perdidas. Salcedo logra mostrar públicamente, en las calles y a la vista de todos, un gesto que dignifica y confiere significado a lo que se ha perdido y se perderá para siempre, especialmente en el silencio de la historia colombiana.

Quisiera terminar con un breve comentario sobre una última instalación muy poderosa. En el 2007, el Museo Tate Modern de Londres le encargó a Salcedo una obra para el Salón de las Turbinas y el resultado fue la instalación *Shibboleth*, una grieta de 167 metros que corta a lo largo todo el Salón de las Turbinas. El título alude a una historia

en el Antiguo Testamento donde la pronunciación de esta palabra se usaba para identificar a quienes no pertenecían a un grupo étnico particular y por ello eran masacrados. En términos generales, *shibboleth* se refiere a una palabra, sonido o frase que se utiliza como test para reconocer a los forasteros o a las personas ajenas a un grupo específico. La obra de Salcedo nos recuerda la discriminación, la segregación y la inmigración en el mundo actual. Salcedo describe su propia obra mediante el concepto de *racismo*:

Shibboleth es un espacio negativo: se refiere al hueco-total⁴ en la historia que señala la diferencia sin fondo que separa a los blancos de los no blancos. El hueco-total en la historia al que me refiero es la historia del racismo, que transcurre paralelamente a la historia de la modernidad, y a su lado oscuro no narrado (2007b: 64).

Algunos críticos han comentado que esta obra desafía “la comprensión predominantemente Occidente-céntrica de la modernidad” (Todolí, 2007: 7). Aunque aquí no me alcanza el espacio para discutir esta afirmación, creo, por el momento, que basta con imaginarnos esta obra en su nivel más básico: una artista colombiana rompiendo el suelo y las bases mismas del Museo Tate Modern, el cual es un signo institucional del arte en Occidente. Es evidente que esta obra contiene algo esencialmente intrusivo, violento y perturbador.

Me interesa especialmente la perturbación del espacio que, como hemos visto, es un motivo en las instalaciones de Salcedo. *Shibboleth* pone en escena cierta estética de

ruptura que enfatiza la noción de un espacio negativo⁵. En el núcleo de esta obra se encuentra la negatividad, si se considera que Salcedo en vez de llenar el Salón de las Turbinas con su trabajo, hizo todo lo contrario:



Shibboleth, concreto y acero, 2007, 167 m

Instalación: Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 2007

Fuente: Museo de Arte Contemporáneo de Chicago

FOTO: SERGIO CLAVIJO

Tomado de: <<http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/shibboleth/>>

vació aún más el espacio llenándolo de significado. Un significado que evoca la ausencia y la pérdida, ya sea que uno considere la grieta como una larga cicatriz transversal, como evidencia de un terremoto o demolición, o como un efecto de cualquier otro fenómeno poderoso y violento que ha dejado su marca. *Shibboleth* es la inscripción de un espacio negativo abierto a la interpretación. Es el espacio de los objetos domésticos abandonados que ya no pueden realizar su función práctica, el espacio de los hogares que se han convertido en lugares de violencia política y el espacio de la ausencia humana, de la pérdida de los seres queridos. Es el espacio de la violencia política silenciada, el espacio de las masacres y las fachadas restauradas, el espacio de las imágenes irrecuperables y de los límites de la memoria y la remembranza.

Pero *Shibboleth* sobrepasa el contexto colombiano y también se posiciona como espacio para los desposeídos y para todos aquellos excluidos de los sistemas de poder. *Shibboleth* revela el componente oculto de catástrofe que transcurre paralelo a la modernidad y sus valores de desarrollo, progreso y guerra. Creo que al respecto, podemos regresar a Beckett y su mundo de la posguerra. Argumenté que en Beckett el lenguaje se mueve hacia un abismo de significación donde ya no puede expresar o comunicar,

y ahora me atrevo a decir que *Shibboleth* representa este abismo. La grieta en el Salón de las Turbinas no nos cuenta la violencia que la causó, ni produce una narración sobre el dolor, el sufrimiento o el daño. Permanece en silencio, mostrándonos simplemente los poderosos efectos de la violencia que destruyen el lenguaje, la acción, la subjetividad y la capacidad de comunicar todo lo que se ha dañado y perdido.

Pero para concluir quisiera terminar en una nota positiva. Considero que la estética perturbadora de Salcedo (*Shibboleth*, en particular) constituye un espacio generador de pensamiento crítico. Más allá del hogar como lugar destrozado por la guerra y la imagen fugaz del recuerdo colectivo, el arte de Salcedo genera un intervalo invaluable de contemplación. Congela el tiempo, por un momento, abriendo canales para una conexión afectiva visible y accesible para todos. Esta instancia de contemplación dignifica y rememora a incontables víctimas y, al mismo tiempo, constituye un punto de partida para pensar la violencia, el trauma y la memoria. Su obra permite contemplar una gran cantidad de sufrimiento que ha permanecido invisible, silenciado e innombrado, y constituye una invitación a reflexionar sobre la violencia sin sentimentalismo y con mucha humanidad. Espero que todos podamos aceptar esa invitación.



NOTAS

¹ Salcedo plantea esta pregunta de Winfried Georg Sebald como la cuestión central a partir de la cual desarrolla su instalación *Neither*, exhibida en la galería White Cube de Londres en el 2004 (Salcedo, 2007a).

² Una excelente fuente para ver fotos y documentación de *Unland*, y de todas las obras a las que me referiré en este artículo, es el libro *Doris Salce-*

do, catálogo preparado por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago en el 2015 para la exposición retrospectiva de su obra.

³ Salcedo usa la expresión en una entrevista llevada a cabo como parte de la serie “Arte, violencia y memoria”, realizada por *Razón Pública* en marzo del 2013.

⁴ En el original en inglés: *w(hole)*, juego de palabras entre *whole*, todo, total, y *hole*, hueco. (*N. del T.*)

⁵ La noción de *estética de ruptura* la tomo de Mieke Bal, quien en su artículo “Earth Aches: the Aesthetics of the Cut” (2007: 42-63) hace una muy acertada lectura de varias instalaciones de Salcedo, entre éstas *Shibboleth*.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor, 1967, “Cultural Criticism and Society”, en: Theodor Adorno, *Prisms*, Londres, Spearman, pp. 19-34.
- BAL, Mieke, 2007, “Earth Aches: the Aesthetics of the Cut”, en: Achim Borhardt-Hume (ed.), *Doris Salcedo: Shibboleth* (catálogo de la exhibición), Londres, Tate Publishing, pp. 42-63.
- _____, 2010, *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*, Chicago, University of Chicago Press.
- BECKETT, Samuel, 1955, *Waiting for Godot: A Tragicomedy in Two Acts*, Londres, Faber.
- BENJAMIN, Walter, 1969a, “The Storyteller: Reflections on the Work of Nikolai Leskov”, en: Hannah Arendt (ed.), *Illuminations: Essays and Reflections*, Nueva York, Schocken, pp. 83-109.
- _____, 1969b, “Theses on the Philosophy of History”, en: Hannah Arendt (ed.), *Illuminations: Essays and Reflections*, Nueva York, Schocken, pp. 253-64.
- ESSLIN, Martin, 2004, *The Theatre of the Absurd*, Nueva York, Vintage Books.
- MUSEO de Arte Contemporáneo de Chicago, 2015, *Doris Salcedo* (catálogo de la exhibición), Chicago, Museo de Arte Contemporáneo.
- SALCEDO, Doris, 2007a, “Proposal for a project for White Cube, London, 2004”, en: Achim Borhardt-Hume (ed.), *Doris Salcedo: Shibboleth* (catálogo de la exhibición), Londres, Tate Publishing, p. 109.
- _____, 2007b, “Proposal for a Project for the Turbine Hall, Tate Modern, London”, en: Achim Borhardt-Hume (ed.), *Doris Salcedo: Shibboleth* (catálogo de la exhibición), Londres, Tate Publishing, p. 64.
- _____, 2013, “Entrevista a Doris Salcedo”, *film*, en: *Arte, violencia y memoria*, Bogotá, Razón Pública, disponible en: <<http://www.razonpublica.com/index.php/caleidoscopio/3612-arte-violencia-y-memoria.html>>.
- TODOLÍ, Vicente, 2007, “Director's Foreword”, en: Achim Borhardt-Hume (ed.), *Doris Salcedo: Shibboleth* (catálogo de la exhibición), Londres, Tate Publishing, pp. 7-9.