

Metáforas del cuerpo ausente en las instalaciones de Doris Salcedo

Metaphors of the absent bodies in Doris Salcedo's installations

MARÍA SILVINA VALESINI*

Artículo completo submetido a 31 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Argentina, artista visual, escenógrafa. Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía. Diseñadora en Comunicación Visual. Docente e investigadora en Artes. Magister en Estética y Teoría de las Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata (UNLP); Facultad de Bellas Artes (FBA); Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Diagonal 78, No 680; La Plata; Buenos Aires, Argentina. E-mail: valesini2001@yahoo.com.ar

Resumen: Este trabajo constituye un avance de la Tesis Doctoral titulada “Instalaciones transitable latinoamericanas. El rol del espectador ante las poéticas del cuerpo ausente”, dirigido por la Lic. Silvia García. Propone un acercamiento a las instalaciones de la artista colombiana Doris Salcedo, que indagan en la memoria individual y colectiva, dando testimonio de las experiencias sociopolíticas traumáticas del contexto en el que surgen.

Palabras clave: instalación / presencia / ausencia / memoria / cuerpo / espectador.

Abstract: *This work constitutes an advance of the doctoral thesis entitled “Latin American passable installations. The roles of the spectator against the poetics of the absent body”, led by Mss. Silvia Garcia. It proposes an approach to the Colombian artist Doris Salcedo, who explores the individual and collective memories testifying traumatic sociopolitical experiences inside the context in which they arise.*

Keywords: *installation / presence / absence / memory / body / spectator.*

Introducción

La pregunta por la filiación del arte nos introduce siempre en un terreno resbaladizo. Por eso los intentos por identificar un estatuto para el arte latinoamericano y señalar categorías para su análisis han oscilado entre dos alternativas: por un lado, la convicción de que la región está dotada de claves identitarias específicas que permitirían abordarla como un universo de estudio autónomo; por otro, la posibilidad de concebirla como parte de un entramado más general, susceptible de presentar matices propios, aunque no excluyentes. En nuestros días resulta evidente la necesidad de delinear horizontes de sentido superadores del meramente geográfico, porque asumir una categorización de tintes regionalistas implicaría, no sólo el riesgo de caer en reducciones indeseables en torno a los temas y medios expresivos de los artistas, sino fundamentalmente en el de debilitar o incluso coartar las libertades del espectador, incidiendo con preconceptos y nociones totalizantes en su acercamiento a las obras.

En este sentido resulta de interés el enfoque que propone Gerardo Mosquera para revisar la noción de "contexto". Encarnando un espacio de fricción entre localidad de producción, sitio enunciativo y conjunto de experiencias vividas, el contexto es pensado por Mosquera como una categoría móvil, del que la obra da cuenta desde dentro, y no como mera superficie de representación (Mosquera, 2010:46). No se trata entonces de producciones que declaran, analizan, expresan o describen su contexto, sino que se construyen *desde él*. Gabriela Piñero afirma por eso que se trata de *...obras que intervienen en los circuitos metropolitanos pero inyectando en ellos una perspectiva distinta producto de las conflictivas de su localización* (Piñero, 2015:3).

Más allá de la presunción de que la magnitud y heterogeneidad de la producción artística de Latinoamérica no podría ser clausurada en una matriz única, creemos posible identificar algunos lineamientos que parecen dar cuenta de cierta integración de rasgos universales con elementos constitutivos de una circunstancialidad diferenciadora (Richard apud Escobar, 2004:76): así, encontramos que "las tensiones geopolíticas, las violencias públicas y privadas, las resistencias y utopías; y el cuerpo como sede del conflicto social" (Rosemberg, 2015:09) constituyen algunos de los tópicos que señalan puntos de encuentro, preocupaciones comunes y recurrencias en la diversidad capaces de configurar una impronta aplicable a la producción latinoamericana. Y muy especialmente la referencia a la metáfora del cuerpo ausente, una estrategia recurrente entre los recursos de enunciación poética que han pretendido dar cuenta de las experiencias sociopolíticas traumáticas del continente; esta estrategia hace preciso delinear una nueva dimensión de análisis: la que constata en las obras



Figura 1 · Instalación *Señales de Duelo* (1989-1990), de Doris Salcedo en Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2015). Fotografía: Massimo Saviola.

Figura 2 · Instalación *Señales de Duelo* (1989-1990), de Doris Salcedo en Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2015). Fotografía: Massimo Saviola.

latinoamericanas otra dimensión de lo corporal, la corporalidad del cuerpo ausente, la del "no-lugar del cuerpo — sin extensión, sin horizontalidad ni verticalidad — que introducen los cuerpos desaparecidos" (Diéguez, 2013:27)

En este marco es que proponemos una mirada a las instalaciones de la colombiana Doris Salcedo, una artista que desarrolla una obra profundamente testimonial, combinando el trabajo de campo con las más rigurosas y sensibles indagaciones estéticas, para rescatar aquello que ha sobrevivido a la tragedia y configurar significaciones metafóricas que operan como auténticos *actos de memoria*.

1. Testimonios, huellas y otras *Señales de duelo*

La obra de Salcedo presenta un doble vínculo con la noción de *experiencia*: en primer lugar, en relación a los acontecimientos que subyacen en la trama profunda de las instancias de producción. Y por otro, en el uso de la dimensión experiencial del cuerpo ausente, cuya evocación contrasta con la presencia — concreta y rotunda — del cuerpo de un espectador implicado físicamente en el proceso de recepción de la obra, propia de la práctica de la instalación.

Las fuentes orales son la materia prima del trabajo de Salcedo. Se ha dicho por eso que es una *narradora del dolor*, dado que viaja a las zonas de conflicto, se instala en ellas, indaga en los lugares siniestrados y rescata lo insignificante, lo eludido por la historia oficial y relegado a la esfera doméstica; y lo hace aproximándose a los testimonios de los sobrevivientes, aquellos testigos que son a la vez materialización y carnadura de las heridas abiertas.

Sin grabadoras, escucha su testimonio, deja que estos taladren sus emociones registra la frecuencia del miedo, convive con su vacío, dibuja lentamente la pesadilla en su cabeza, asiste a la búsqueda de los cuerpos, conoce la textura del pánico, la mirada perdida de una madre ante una fosa común en la que quizás esté su hijo (...) Almacena y registra esas experiencias sin digerirlas y se instala un tiempo dentro de ellas (...) hasta que surge del hemisferio más artístico de su cerebro la imagen que describe el dolor de los que se quedan (Valcárcel, 2015:1)

Señales de Duelo (1989-1990) es el eslabón inicial de una serie de obras en las que la artista definirá materialidades, gestos y modulaciones espaciales de acuerdo a una relación anecdótica y directa con historias específicas: marginación, desplazamientos del lugar de origen, desapariciones y masacres vinculadas al accionar del narcotráfico, la guerrilla y los grupos paramilitares, entre otros. Se trata en este primer caso de las masacres de Honduras y la Negra, dos plantaciones bananeras en el Urabá antioqueño, ocurridas en 1988. La



Figura 3 · Vista de la instalación *La casa Viuda* (1992-1996), de Doris Salcedo en Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2015). Fotografía: Massimo Saviola.

instalación está conformada por once columnas formadas por camisas blancas apiladas, perfectamente planchadas y dobladas, rellenas de yeso y atravesadas por una estaca de hierro que les sirve de estructura (Figura 1 y Figura 2). Completa el conjunto un grupo de seis catres blancos, dos de ellos dispuestos verticalmente contra la pared. La parte de los catres en la que se apoya habitualmente el cuerpo está intervenida con tripas secas de animal. De camas como aquellas fueron sacados por la noche los obreros de las fincas para ser asesinados frente a sus propias compañeras. Testigos de la masacre, ellas lavan meticolosamente sus camisas de algodón, las apilan y las guardan en espera de su quimérico regreso. “El yeso representa la sepultura, el ritual de la limpieza de una camisa como otro espacio sin cuerpo” (Valcárcel, 2015:3)

El proceso de trabajo de esta obra involucra entonces, además del reconocimiento de los actos violentos que le dieron origen, un deslizamiento de la atención hacia la figura de los testigos. Así, la acción de envolver parte de la cama con membranas de intestinos animales se asocia al gesto de vendar, y a través de éste, a la necesidad de sanar heridas e intentar restablecer el espacio quebrantado del cuerpo ausente. Desfuncionalizadas por el cemento, las camisas clausuran muchos de aquellos rituales domésticos que no volverán a repetirse, haciendo foco en esa segunda víctima: la que sobrevive y puede recordar.



Figura 4 · Vista de la instalación *Plegaria muda* (2008-2010) de Doris Salcedo, en Museo Guggenheim New York (2015). Fotografía: Owen Conway.

Figura 5 · Vista de la instalación *Plegaria muda* (2008-2010) de Doris Salcedo, en Museo Guggenheim New York (2015). Fotografía: Owen Conway.

Figura 6 · Vista de la instalación *Plegaria muda* (2008-2010) de Doris Salcedo, en Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2015). Fotografía: Massimo Saviola.

2. *La Casa Viuda y otras ausencias*

La noción de casa aparece habitualmente vinculada a las cuestiones más íntimas del ser. Promueve relaciones que entretejen las esferas de lo público y lo privado, contribuye a afianzar los sentidos de pertenencia y de identidad, e incorpora resonancias simbólicas que la identifican con su morador, haciendo del habitar un rasgo que nos modela y nos define (Uzcátegui Araujo, 2011: 203-204). Por eso en la obra de Salcedo la reflexión sobre la violencia que recae esencialmente sobre el cuerpo ausente, involucra con frecuencia a la casa en tanto imagen reducida del mundo, y por extensión a la dimensión comunitaria en su conjunto.

En la serie titulada *La casa viuda* (1992-1996) produce obras con objetos encontrados en las viviendas que han sido abandonadas como consecuencia del conflicto armado entre el ejército colombiano, el narcotráfico, las guerrillas y los grupos paramilitares: mobiliario usado, objetos personales, enseres domésticos, materiales industriales y orgánicos se presentan como rastros, como huellas silenciosas de aquellos cuerpos que ya no están. En las seis obras que conforman la serie se trastoca el orden natural de la casa, a través de operaciones que hacen que los objetos se fusionen, incrusten y confundan. Esa fragmentación y la inexplicable convivencia de materiales, el deterioro y la negación de sus posibilidades de uso dejan entrever la presencia de los que allí habitaron (Figura 3).

La unión forzada de los objetos y prendas de uso personal (un peine, una cremallera que se funde en la madera de un armario) configuran un desplazamiento del cuerpo por el objeto, convirtiendo a éste último en signo del horror que se abatió sobre la casa clausurando su condición de espacio habitable y materializando la escisión del individuo con su propia vida.

3. *Plegaria muda*

La instalación titulada *Plegaria muda* se presenta también como una huella, una alusión silenciosa a aquello que queda después de la violencia.

La obra — iniciada en 2005 — conecta dos episodios: Por un lado, la sucesión de ejecuciones entre jóvenes pandilleros de origen latino en Los Ángeles; una espiral de violencia en la que los roles de victimarios y víctimas se confundían en un territorio gris, como producto de una cadena de venganzas al interior de un mismo grupo. Por otro, el tema de los llamados *falsos positivos*, nombre con que se conocieron hacia 2008 las revelaciones que involucraban a miembros del Ejército colombiano con la matanza de civiles inocentes, a efectos de hacerlos pasar como guerrilleros muertos en combate en el marco del conflicto armado.

Estos asesinatos dan origen a una investigación que Salcedo inició poniéndose

en contacto con las madres de los jóvenes muertos y escuchando sus testimonios sobre el proceso del reconocimiento de los cadáveres. La posterior materialización en obra apela nuevamente al mobiliario, a través del que alude al cuerpo humano y a su ausencia, a la fragilidad de la condición humana, y la tensión constante entre la vida y la muerte.

Para *Plegaria* se construyeron 166 mesas que replican la proporción de ataúdes. En cada presentación se las apila de dos en dos, colocando una invertida encima de la otra, e incrustando entre ellas un bloque de tierra apisonada en el que se siembra hierba. De este modo la artista se propone anular el uso más habitual y a la vez más simbólico de la mesa: su funcionalidad cotidiana, práctica y utilitaria; y sus significaciones profundas, simbólicas y poéticas: su capacidad de congregar personas en torno a sí, y su rol clave en el ritual de la alimentación.

Con esta repetición modular funda un laberíntico camposanto, recreando el terrible momento en que una madre debe reconocer el cadáver de su hijo en una fosa común. Pero en contraposición a este escenario luctuoso, las mesas superiores, invertidas, devienen en continente de vida: porque al crecer, la hierba escapa por las grietas de la madera. Y de esta forma se logra construir una doble imagen: una que remite al imaginario de soledad y el abandono, y otra que dibuja los contornos de un mensaje más esperanzador: la fuerza de la vida improbable, que se sobrepone a las circunstancias extremas y surge aun en los lugares más estériles (Figura 4, Figura 5, Figura 6). La artista ha señalado que

La muerte de cada joven genera una ausencia y cada ausencia demanda una responsabilidad con respecto a los ausentes, ya que su única posibilidad de existir es dentro de nosotros, en el proceso mismo de la elaboración del duelo. 'Plegaria Muda' es un intento de elaboración de dicho duelo, un espacio demarcado por el límite radical que impone la muerte. Un espacio fuera de la vida, un lugar aparte, que recuerda a nuestros muertos. (Salcedo, 2011:1)

4. Reflexiones finales

Ileana Diéguez afirma que las prácticas artísticas vinculadas a la puesta en acción de la memoria y las deudas de la justicia son fundamentalmente acciones vinculadas a duelos irresueltos. Imágenes de duelo son, entonces, las que intentan restituir presencias improbables, ausencias ligadas a muertes violentas que imposibilitan la recuperación del cuerpo y la realización de ritos fúnebres (Diéguez, 2013:24-30)

Las instalaciones de Doris Salcedo entrelazan dos cuestiones fundamentales para dar cuenta de la fragilidad de la condición humana: la violencia como experiencia cotidiana y la memoria como última frontera contra el olvido. Por

eso materializan la ausencia de los cuerpos y llevan a cabo una reflexión estética que hace frente a la amnesia colectiva para establecer un lugar de encuentro, de rememoración, donde la historia particular de cada víctima se entremezcla con los duelos y dolores colectivos; un espacio donde lo público y lo privado convergen, visibilizando la dimensión trágica de seres humanos escindidos entre la destrucción de sus propias vidas y el recuerdo de sus muertos.

En este sentido, podemos afirmar que su obra se consolida en torno a las tensiones entre presencia y ausencia:

Presencia de los objetos y ausencia de sus habitantes, presencia velada de objetos (zapatos) u objetos obstruidos, tapiados (alacenas, armarios, mesas, sillas), objetos antropomorfos, fracturados, vendados, heridos, cosidos o vestidos. Todos "objetos encontrados" que sirven de metáfora del cuerpo y de la casa, que son testimonio y testigos de la tragedia humana convertida en poética del silencio y del luto (Uzcátegui Araújo, 2011:257)

En un continente históricamente marcado por las tensiones sociales, la violencia y las dictaduras, la obra de Salcedo propone una mirada al pasado que interroga a la historia oficial y que acude al rescate de las memorias individuales como herramienta de reivindicación, dignificación y justicia.

Referencias

- Diéguez, I. (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumenA/Escénicas.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/Museo del Barro - FONDEC.
- Mosquera, G. (2010) *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit.
- Piñero, G. (2015) "Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera". *CAIANA Revista Académica de investigación en Arte y Cultura Visual* [en línea] Disponible en <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/6-pdf/Piñero.pdf>
- Rosemberg, A. (2015). "Fidelidad en la diversidad". In *Catálogo de la exposición de la Colección Daros Latinoamérica*. CABA: Fundación PROA
- Salcedo, D (2011). "Plegaria muda". In *Flora Ars+Natura* [en línea] Disponible en <http://arteflora.org/2014/02/doris-salcedo-plegaria-muda/>
- Uzcátegui Araújo, J. (2011). *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrč, Doris Salcedo y Sydia Reyes*. Madrid: Eutelequia
- Valcárcel, M. (2015). "Doris Salcedo. El arte como cicatriz". En *Alejandra de Argos* [en línea] Disponible en <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>