

OTRA FORMA DE DECIR

Artículo de reflexión

SECCIÓN
TRANSVERSAL

Sofía Cabrera

Universidad Jorge Tadeo Lozano / sofdisof@yahoo.es

Estudio en Artes, Escuela de Artes de Bogotá. Diseñadora industrial por la Universidad Nacional de Colombia. Fundadora y directora de la Galería de Arte y Diseño Objetual. Candidata Maestría en Estética e Historia del Arte. Universidad Jorge Tadeo Lozano. Cofundadora Casa del Parque, espacio de investigación y creación de proyectos artísticos.

Yo no creo que el espacio pueda ser neutral. La historia de las guerras, y quizás incluso la historia en general, no es más que una lucha interminable para conquistar el espacio.
Doris Salcedo

La casa, el albergue, la morada, constituyen nuestra referencia espacial primaria, el lugar donde el cuerpo encuentra protección y cobijo, y donde tienen lugar las relaciones más significativas y duraderas de nuestra vida. El lugar en el que la persistencia de las cosas, su dispensar permanente, hace que se incorporen a nuestra existencia, al movimiento de nuestro cuerpo, como en una relación simbiótica de pertenencia y de “ser con” las cosas. Para algunos, la casa está siempre ahí, incondicional, como el útil que no falla, se hace entonces invisible. Para otros, la casa es una conquista diaria, es el trofeo de una batalla ganada y en esta contingencia se magnifica su significado, se hace visible. La casa es así, el lugar configurado material y simbólicamente por las distintas condiciones de nuestra existencia.

La casa como espacio poético, como nido, como hogar, contiene una inmensidad de asociaciones gratas, de reminiscencias. Pero si miramos en sentido contrario, la pérdida del hogar, su vulnerabilidad o destrucción representa para los seres humanos uno de los traumas más dolorosos. Simboliza la pérdida de referencia, de centro, de lugar de partida y de llegada, de encuentro, de continuidad y de rastro. En situaciones de guerra o de conflicto social, como en el caso del conflicto colombiano, la pérdida de la casa, del lugar de arraigo de manera forzada, es apenas parte de una tragedia mayor que es la pérdida de la vida o el peligro de perderla. De manera que el abandono o la destrucción de la casa, es el vestigio del dolor.

Es precisamente esta poética del dolor la que motiva a la artista colombiana Doris Salcedo. Desde la década de 1980 se ha interesado en hacer presentes acontecimientos violentos de la vida del país a través del silencio de sus obras, del testimonio mudo de las cosas arrancadas de su lugar, del mobiliario de espacios que ya no son, de fragmentos dolientes por la ausencia y por la muerte. Su obra, de manera reiterada pretende resignificar el espacio, ponerlo como un lugar de conflicto, de ruptura, un lugar anómalo. Pone allí la tragedia, trae a la memoria hechos que la han conmovido como artista y que han conmovido al país, pero el relato de la tragedia no aparece como un discurso anticipado, la tragedia sucede a cada instante en el encuentro con su obra, de manera que abre un mundo en donde somos parte y somos dolientes al igual que sus instalaciones.

En este texto propongo una mirada a la serie de instalaciones que la artista Doris Salcedo tituló: *La Casa Viuda*, realizada entre 1992 y 1995, la cual, considero que abarca reflexiones relevantes sobre el espacio. Una de ellas es la concepción que la artista tiene sobre el espacio como *acontecimiento*. El espacio de reflexión que alude en sus instalaciones, es sin duda un espacio histórico y fenoménico, ya que el punto de partida es la experiencia vital, la integración de manera estructural del hombre con su espacio-tiempo. El segundo aspecto que me llama la atención, es que su obra se pone allí como presentación, pero también como representación, fundiendo el aspecto ontológico y el aspecto comunicativo del arte y la cultura, y en ese sentido su obra adquiere un fuerte ingrediente de contemporaneidad. El tercer aspecto es el carácter trasgresor de la obra. Las cosas, el mobiliario, el utensilio adquieren un nuevo sentido al aparecer en una relación espacial absurda. Sus instalaciones son capaces de crear en el espectador situaciones existenciales extremas, relacionadas con el dolor del otro.

El espacio artístico como acontecimiento

Para la artista Doris Salcedo, tanto el espacio existencial como el espacio artístico, son en sí mismos puntos de encuentro, de manera que no concibe el espacio como estático, preestablecido, sino como lugar de relaciones y sentidos. “El espacio no es simplemente un escenario, sino lo que hace posible la vida. Es el espacio el que hace posible los encuentros. Es el sitio de la proximidad, donde todas las cosas se cruzan” (Princenthal, Basualdo y Huyssen, 2000, p. 12). “...todas las cosas nos suceden en términos espaciales. Para colocar la experiencia de lo invisible de las personas marginales en el espacio, es necesario encontrar un lugar para ellos en nuestra mente. Creo en el espacio en términos de lugar, un lugar para comer o un lugar para escribir, un lugar para desarrollar la vida. Así que no hay forma de aislar la experiencia de vida de la experiencia espacial: es exactamente lo mismo. Algunos trabajos contemporáneos subrayan este aspecto de la escultura como una topografía de la vida” (Princenthal, Basualdo y Huyssen, 2000, p. 17). Esta mirada fenoménica del espacio determina toda la obra de Doris Salcedo, no solo la manera como percibe el entorno social, sino también la forma en que se expresa artísticamente. Solo entendiendo el espacio como intersección y su escultura como “punto de encuentro” es posible el vínculo entre la dimensión social del espacio y la dimensión estética.

El espacio de la vida que le interesa a Doris Salcedo, es decir, la experiencia, se hace espacio social cuando sale del anonimato. Para ello, la artista, a

través de su obra, intenta hacer visible aquello que permanece oculto, la experiencia trágica y el dolor que suscita la violencia. Pero el acontecimiento trágico permanece siempre inasible porque pertenece al pasado y no puede existir más que como *un memorando*. La obra puesta allí, tiene su propia existencia, su propio presente y es allí donde habita su potencialidad. Cada espectador vivencia la obra en forma diferente, la materialidad genera distintas evocaciones y sentimientos, la propia memoria interactúa con la memoria de la artista, con la señal de los relatos, con los vestigios, con los indicios. Allí, cada instante desaparece con el siguiente, ya que ese es el modo de operar de la experiencia, de la vida y es el modo de operar del acontecimiento.

He considerado importante este énfasis en el acontecimiento, porque nos permite comprender el espacio como una dimensión más compleja y abarcadora de lo que tradicionalmente había sido entendido, y la obra de Doris Salcedo contiene esta complejidad. El espacio, no solo ligado a la vida del hombre que implica la condición de la experiencia, sino que más allá, reconocer entre el hombre y su espacio, como lo precisa Otto Bollnow, una relación intrínseca, referencial y originaria. El acontecimiento aquí, no es simplemente el hecho que cobra relevancia histórica y social, el acontecimiento es la pequeña fracción de nuestra espacialidad; es decir, de nuestro espacio-tiempo. Cobra sentido y duración cuando una multiplicidad de acontecimientos encadenados es agrupada y subrayada por el hombre bajo parámetros que considera relevantes para su existencia. De modo que el acontecimiento es en realidad una multiplicidad de acontecimientos que configuran el acontecer histórico.

Utilizando la idea del espacio existencial y del espacio plástico como topos (lugar) (Aristóteles, 1995, pp. 1-71)¹, el concepto de espacio tiene su esencia en el hecho de *ser lugar*. Es decir, su esencia está en el ser el sitio de relaciones, lugar *coligante*. Esto significa que la esencia del lugar está en el permanente acontecer. El acontecimiento ocurre como un accidente, como una rugosidad de la topografía, lejos del sentido común, es el aquí y el ahora de cada ser, tiene estructuralmente un carácter histórico dado por nuestra conciencia del tiempo. Heidegger indaga en esta estructura originaria del hombre con el espacio-tiempo, considera que el ser no “es”, sino que acaece temporalmente, se hace presente. Así, en sus últimos escritos resalta la idea de la pertenencia del dasein al ser como “evento” (*Ereignis*). El evento es lo que acaece. Dasein, viene a ser así “apertura que acaece en el evento” (Berciano, 1991, pp. 91, 118). Sin olvidar que el dasein es espacial en un sentido originario, ser y tiempo, en su relación de co-pertenencia están determinados por el evento. Al pensarse al ser en relación con el tiempo, equivale al hacerse presente de la verdad, y la verdad del ser, es el acaecer histórico, contingente, no calculable

que se impone al hombre.

La conexión entre el espacio artístico como lugar de relaciones y el acontecimiento, no viene dada por similitud, es más bien una identidad y, por tanto, transita en los dos sentidos. Gilles Deleuze considera que toda obra es un acontecimiento, produce acontecimiento; del mismo modo, todo acontecimiento es incesantemente creador. En la obra de arte es posible rescatar conceptos y sensaciones de la multiplicidad del *caos* (Deleuze, 1989, p. 121)², del conjunto de los posibles y las fuerzas heterogéneas como con un tamiz. Y es que el caos y el orden configuran la dinámica del acontecimiento, o más bien, es esta dinámica la que llamamos acontecimiento. Deleuze afirma que “cada obra de arte es una metáfora del acontecimiento que es vivir, pero, al mismo tiempo, nada en ella es metafórico puesto que ella en sí misma es acontecimiento, vida en permanente despliegue” (http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-73532011000100005&script=sci_arttext).

El acontecimiento requiere del pensar, de la intervención de las fuerzas sociales para cobrar sentido, el artista sirve allí de puente. Doris Salcedo, en su obra intenta fijar el acontecimiento efímero para hacerlo eterno, no como un monumento físico infranqueable, sino como la memoria que se renueva con cada mirada. La artista provee la obra de un lenguaje e introduce nuevos significantes, en ocasiones acentúa el gesto de lo que a su parecer es relevante, pero también, en ocasiones queda muda y es con el vacío con lo que puede revelar algún sentido. A pesar de ello, el espacio artístico, como despliega acontecimiento se desenvuelve en el imprevisto, no es posible que se transparente en él la emoción del artista, las percepciones que recorren la obra, los fantasmas que se evocan o los sentimientos que despierta.

La obra de Doris Salcedo como *presentación y representación*

El “aparecer” que ocurre en la memoria, es siempre otra cosa, deja de ser imagen del pasado, se convierte en presente, en cuerpo o acontecimiento memorizado. En una conferencia que la artista Doris Salcedo dio en el Auditorio Fabio Lozano de la Universidad Tadeo Lozano, decía:

1. Para Aristóteles el lugar “topos” es un accidente que tiene existencia real, pero no una existencia independiente en el sentido de un ser sustancial.
2. Deleuze, en *El pliegue*, se refiere a que “el acontecimiento se produce en un caos, en una multiplicidad caótica, a condición de que intervenga una especie de criba”.

Los acontecimientos a los que se dirige mi obra están en el proceso de aparecer y desaparecer, por lo tanto no pueden ser plenamente representados, puesto que no están presentes, no ocupan un lugar preciso, la obra misma es el único *locus (lugar)*, donde tienen lugar estos acontecimientos distantes” (<http://esferapublica.org/nfblog/?p=2170>).

La obra como totalidad no puede ni representar de manera especular la experiencia de la víctima de la violencia política, ni tampoco presentarla, porque parte de un recuerdo. Lo que hace la obra es abrir un mundo posible que oriente nuestra mirada hacia esa experiencia, de esa manera se hace presente, es *presentación*, porque es algo nuevo en el espacio-tiempo y solo es posible abrir ese mundo, darle existencia, en la medida en que lo pensemos, y aparece en la obra para nuestro entendimiento.

El arte lleva ya un largo camino en el que ha cuestionado la idea según la cual la existencia es reducible a la materia representable. El arte bajo una perspectiva heideggeriana hace visible la verdad que se oculta tras la arbitraria apariencia de la realidad, ya que el sentido inherente a los fenómenos del mundo no lo constituye el sujeto desde sí, sino que emerge a sus espaldas, insalvable. En *el origen de la obra de arte* Heidegger se refiere a esto como un desocultar y precisa que “cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad”...“según esto, la esencia del arte es ponerse en obra de la verdad de lo ente” (Heidegger, 1985, p. 25).

Pero, en la obra hay también *representación*, y tiene que ver con la función del lenguaje en todos los ámbitos de la cultura. Cuando los objetos que aparecen nos son familiares, cuando con la puerta evocamos la casa, e incluso cuando presentimos e interpretamos en la obra la presencia de un acontecimiento violento que reconocemos en nuestra historia común, y aún más cuando la artista intenta materializar un sentimiento a través de su instalación, el lenguaje plástico cobra una dimensión representativa, que si bien en ocasiones fragmenta la percepción de la totalidad, tiene que ver con la manera de acercarse al mundo a nuestro entendimiento. Esto muestra que *la obra encierra una paradoja dentro de sí*, la memoria, supone un mundo configurado de antemano, un evento susceptible de ser recordado o señalado en otro tiempo, susceptible de ser representado, con todo y eso, es otra cosa diferente al modelo original, puesto que cada obra es una presencia renovada.

La fenomenología indica que los objetos que aparecen ante nuestros sentidos son, desde el primer momento, *presencia*, presencia con una específica significatividad. La presencia no es simplemente un estado estable de la materia en el tiempo. En un sentido más esencial, la presencia es lo que une el estar aquí y ahora y lo que esto significa, con la ausencia, con lo que está oculto; es decir, con lo que no es, pero es posible, contiene lo visible y lo invisible.

Según Stuart Hall la *representación* “es una parte esencial mediante la cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura, implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que representan cosas...es la producción de sentido a través del lenguaje” (Hall, 1997, pp. 13-74). La obra de Doris Salcedo posee una complejidad común en las obras conceptuales, ante todo por el hecho de que su lenguaje no es convencional, ni tampoco lo es su narración. No puede ser interpretada colectivamente como un enunciado. Recordemos la obra de Josep Beuys, que tiene una gran influencia sobre la obra de Doris Salcedo. Solo en un sentido amplio algunas cosas evocan sentimientos y sensaciones similares, no hay en su obra una narración anecdótica, organizada como una sucesión de eventos o una secuencia implícita necesaria para producir sentido, todo lo contrario, está dada como una intermitencia, discontinua, dislocada. De modo que su obra no es la puerta o la silla o el armario, a pesar de que contiene lo que cada uno de estos objetos significa. La colisión violenta de estos objetos reconocibles, puestos en otro lugar, negando su propia esencia de ser útil, separados del ser que los usa, desencadena algo desconocido. La instalación está allí ocupando el lugar del objeto olvidado como “un recordatorio de la presencia de lo extraño en nuestro presente”, pero es algo más que lo fantasmal, es algo que escribe su propia narración. Cuando el espectador se pone frente a la obra reconoce algunas cosas, pero también se enfrenta a lo extraño, el proceso de interpretación es un ir y venir entre la representación y la presentación.

Las fases de acercamiento a la obra de Doris Salcedo funden lo fenomenológico y lo hermenéutico. Las cosas que identificamos y que no son ajenas a nuestro arsenal existencial, a nuestro entorno más próximo están allí, pero las encontramos en una relación espacial diferente y requieren un desciframiento simbólico, que no pretende ser sistemático, ni totalizante, pero sí provee a la obra de algunos sentidos. Carlos Basualdo, en su entrevista a Doris Salcedo menciona el proceso que opera en el surrealismo y que se experimenta en la obra de Doris Salcedo, un

proceso de condensación y uno de desplazamiento, que coincide con los procesos del inconsciente en los sueños y en las obras surrealistas. Hay síntesis y también apertura, transferencias de significados. Esto se da tanto a nivel de la producción artística como de la recepción. No se trata de asumir la obra como un jeroglífico, sino de saber que allí el sentido se construye entre lo que aparece a la vista y lo que presentimos ausente.

Las cosas de la casa

"...un grupo de hombres armados nos echó abajo la puerta de la casa mientras dormíamos; derribaron los muebles y rompieron todo. Ataron a mi padre a una silla..."

(<http://abcblogs.abc.es/colombia-y-sus-mujeres/2010/12/10/hablan-mujeres-victimas-la-guerra-colombia/>).

Así comienza el relato de una mujer víctima de la violencia en Colombia y cuyos testigos mudos fueron las cosas de la casa.

La casa, que es un punto de referencia fundamental en la obra de Doris Salcedo, es un lugar, el lugar del habitar del hombre, la casa se abre para que el hombre habite en ella. Desde el momento en que el hombre levanta la casa sobre la tierra, se inscribe en ella una historia, ocurre en ella un desenvolvimiento inédito en el tiempo, irrumpen en ella nuevos significantes, sus paredes, techos, pisos, sus puertas y ventanas, sus muebles, sus utensilios y ornamentos, se hacen referentes de los cuerpos que la transitan, se hace lugar de encuentros y de afectos, de acciones repetidas que tejen poco a poco la existencia, también, la casa, cuando nos alejamos de ella, o cuando se violenta nuestro habitar, es el lugar de la memoria, de la ausencia, de rupturas y dislocaciones.

La Casa Viuda es una serie de instalaciones en las que Doris Salcedo expresa el sentimiento de duelo, de pérdida. Se refiere a la casa que pierde a su habitante en forma violenta, al luto por la ruptura de una relación esencial que hace que los seres humanos se derrumben, que las cosas pierdan el sentido de ser y se presenten como fragmentos desquiciados y delirantes por la ausencia. "En *La Casa Viuda*, cada una de las piezas tiene su propia historia articulada por las imágenes relativas a hechos reales. Ellas dependen en gran medida de las palabras que la víctima utiliza mientras me cuenta sus experiencias, en algunos casos, y en otros, en los objetos que me han dado. Eso es lo que los dotó con su forma peculiar... cada una de las piezas se basa en un testimonio específico. Así que el trabajo se define por la naturaleza de la experiencia de la

víctima" (Princenthal, Basualdo y Huysen, 2000, p. 18).

El sentido de las esculturas que conforman *La Casa Viuda* no está en su propia materialidad, ni la forma de presentarse estéticamente. El centro de toda la reflexión y labor artística de Doris Salcedo, lo que trae a la presencia, es paradójicamente el ser humano, "el otro", el que no aparece pero está por todas partes, la víctima de un conflicto social real y vigente. Ese otro, con una experiencia de dolor tan real y contundente ante el cual la filosofía se repliega, la poesía de la casa y del habitar se queda corta y el artista se queda mudo, se siente impotente y solo pueden señalar y memorar su dolor. El otro, es la tragedia individual, pero también es el fenómeno social de la violencia y es el espectador convocado por la obra, que en nuestro caso colombiano, comparte el dolor y es también de alguna forma víctima.

El filósofo Emmanuel Lévinas, constituye una permanente cita en el trabajo de Doris Salcedo, en la medida que entiende que la esencia del ser humano es el despliegue sobre el otro en una relación ética basada en la responsabilidad. Entiende el otro como insustituible y el yo como aquel que ha de responder del otro, de su libertad, de su sufriendo



▲ Princenthal, N. Basualdo, C Huysen, A. (2000) Doris Salcedo. Phaidon Press Inc. London and NY. Doris Salcedo. *La Casa Viuda* I, 1992-1994 (detalle)



to, de su dolor y de su muerte. *La Casa Viuda* es un poema para “el otro”, una serie profundamente existencial y elegíaca en todo su sentido, un poema de duelo, cuya huella recae sobre los objetos y sobre los fragmentos de objetos, pero cuyo protagonista es el ser ausente, la víctima humana, de carne, de cuerpo, la que ya no se sienta allí en su lugar habitual, la que ya no transita a través de la puerta, la que ya no desgasta y ya no usa, la que ya no habita.

En *La Casa Viuda I*, una puerta de madera más alta y más angosta de lo usual con un fragmento de silla incrustada en su parte inferior, se alza sobre una pared blanca y solitaria del espacio del museo. Esta imagen da al espectador la primera sacudida, se presenta algo irregular y traumático, se siente desolación. Las dimensiones de la escultura le dan cierto carácter ceremonial que se escapa por instantes de lo humano, pero cuyo material cálido y sencillo nos vuelve a hablar de lo humano, del hogar. Al reparar en el detalle, en la silla hay adheridos y cosidos pedazos de tela que en ocasiones se desvanecen en la madera como si el tiempo quisiera integrarlos, como queriendo ser una sola cosa, como cuando en un duelo queremos absorber las cosas más cercanas de nuestro ser querido, su ropa, su olor, introducirlas en nuestra piel, para que no se escape nunca, para no perderlo. La tela, una especie de velillo grabado con flores, denota lo femenino, la mujer que es la que urde, la que repara, la que arropa y la que en los episodios de guerra queda congelada, desintegrada. La unión

▲ Princenthal, N. Basualdo, C Huysen, A. (2000)
Doris Salcedo. Phaidon Press Inc. London and NY.
Doris Salcedo. *La Casa Viuda II*.(detalle) 1993-1994

entre puerta y silla es una colisión violenta que ha cercenado parte de la silla. Los fragmentos con su historia, de pronto se hacen visibles para reclamar el lugar que ocupaban. Sobre ellos recae la extrañeza y la locura. La obra entonces cobra un sentido humano porque está cargada de acontecimiento, porque grita con su silencio, porque indaga sobre la absurdidad de su estar allí.

La puerta, es el elemento común en las seis series de *La Casa Viuda*. La puerta articula lo opuesto en el espacio construido, es el límite de lo discontinuo del adentro y del afuera: abre y cierra la casa, conecta con el mundo y nos protege del mundo, nos permite entrar a la intimidad y el resguardo del hogar y también salir a lo colectivo y lo público, separa el espacio del uno y del otro, se abre para llegar, se cierra para partir, se abre para la libertad y se cierra para aprisionar, se abre para exponer y se cierra para cuidar. La puerta y la silla denotan casa y cada una despliega dentro de la casa su sentido, su razón de ser, son *cosas*, es decir, son materia y forma, pero también son *utensilios*, están determinadas en su elaboración para ser usadas, allí está su esencia (Heidegger, 1985, p. 20). La puerta y la casa se codeterminan, de modo que cuando se niega la esencia de la casa que es ser habitada, se niega el sentido de útil de las cosas de la casa

que es ser usadas: “El ‘útil tiene su lugar propio... el lugar propio es siempre el preciso “ahí” o “aquí” al que un útil pertenece en propiedad” (Heidegger, pp. 108-109). Cuando las cosas están en el lugar que les es propio se convierten en referencias del existir, pero al mismo tiempo empiezan a pasar desapercibidas, cobran un “carácter de lo familiar que no llama la atención” Pero cuando el útil falla o deja de cumplir con su función, nos volvemos a preguntar sobre él y deja de ser distante. La puerta ya no separa el adentro del afuera, está inmóvil contra la pared, la silla que acogía el cuerpo para olvidar la fatiga, está ahora amputada y vacía, estrellándose con el mundo, en un gesto que Doris Salcedo llama gestos “*ad absurdum*”.



▲ Princenthal, N. Basualdo, C Huysen, A. (2000)
Doris Salcedo. Phaidon Press Inc. London and NY.
Doris Salcedo. *La Casa Viuda II*.(detalle) 1993-1994

En *La Casa Viuda II*, aparece una puerta en medio del vacío, a lo único que puede dar paso es al universo de la tragedia, esta vez aparece colisionada con una cómoda sin puertas ni estantes, parecen deambulando por el espacio después de haber sido vaciados, saqueados. La cómoda, el armario, ordena, guarda lo que es de uno, la ropa, los recuerdos y los objetos que queremos proteger del exterior,

de la mirada. Bachelard nos habla de los armarios y los cajones como los que reservan los ensueños de la intimidad. Pero en el escenario no solo ha sido saqueado y vulnerada la intimidad del alma, el cuerpo ha sido violentado hasta la desintegración y la evidencia ha quedado grabada en el objeto, la superficie de la cómoda tiene la huella de los hábitos congelados de la cotidianidad y ahora tiene los fragmentos del cuerpo masacrado. La grieta que labra el tiempo sobre la madera, como las arrugas en la piel, ahora contiene vestigios humanos, astillas de hueso y fragmentos de ropa. Ha sido grabado lo sagrado sobre lo profano, como un palimpsesto trágico.

En *La Casa Viuda III* y *IV* que se refieren a relatos diferentes, Doris Salcedo introduce barandas de cama, incrustadas en una puerta. Allí, muestra violentada la intimidad y el reposo. Bollnow respecto a la cama dice: “su calor e intimidad le da al hombre la sensación de paz y de amparo”. En los relatos de violencia, muchas investidas suceden en la noche, donde se encubre el cobarde, allí, encuentra oportunidad en la indefensión del yacer y del sueño y es precisamente la paz y el amparo los que son segados de un tajo. La ropa femenina y los huesos también están presentes como signos patéticos de desaparición y muerte, pero en este caso un fragmento delicado de blusa está cosido a la madera a través de pequeños huequitos. Andreas Huyssen, quien escribe sobre la obra de Doris Salcedo: *The Orphan Tunic*, interpreta esta acción del cosido juicioso y prolongado, eterno, como un acto de resarcimiento, de reparación de la artista: “es como enhebrar el dolor y sus recuerdos a través de la superficie de la historia” (Huyssen, 2010, p. 87). La última obra de la serie, insinúa un terrible acto de violación, una silla de hierro injertada con tubos y soportada por huesos, rompe con violencia la superficie de una puerta que se dobla como un armazón angular. La escultura establece relación con otros dos ensambles de puertas similares ubicadas a la distancia, parecen como observadores silenciosos.

Cada una de las obras tiene una ubicación determinante con relación al espacio arquitectónico de las galerías donde están instaladas, la sobriedad y vacío refuerza la sensación de soledad y ausencia. La instalación, como medio de expresión en esta serie, extiende el espacio artístico más allá de la propia obra. El espacio museal hace parte de la configuración y es determinante en el sentido que cobra la obra. Pocas veces los muros fríos y blancos representan tanto una verdadera tumba como en su obra. En muchas ocasiones los discursos en contra del museo le dan el calificativo de mausoleo como una crítica política, por su función hierática frente al arte, por ser depósito de cadáveres, de vestigios de la historia. Pero obras de la memoria,

como las monumentales obras de Christian Boltanski o de Doris Salcedo ganan sentido en el silencio y la soledad casi sacros del museo. sacros del museo. La obra esta simplemente ahí, en el lugar donde se evoca lo fantasmal. Allí, se concentra en el silencio reflexivo de la conmemoración y hace posible el ser político del arte, que consiste en decir lo indecible de otra forma.



Princenthal, N. Basualdo, C Huysen, A. (2000) ▲
Doris Salcedo. Phaidon Press Inc. London and NY.
Doris Salcedo. La Casa Viuda VI. 1995



Princenthal, N. Basualdo, C Huysen, A. (2000) ▲
Doris Salcedo. Phaidon Press Inc. London and NY.
Doris Salcedo. La Casa Viuda IV. 1994

Referencias

Aristóteles (1995). *Física Libro IV*. Madrid: Gredos.

Berciano, M. (1991). *Acercamiento a la obra de Martín Heidegger El evento (Ereignis) como elemento fundamental en la filosofía de Heidegger*. Salamanca: Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía.

Bollnow, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona, España: Editorial Labor.

Deleuze, G. (1989). *El Pliegue*. (Trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta). Barcelona: Editorial Paidós.

Hall, S. (Ed.) (19978). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. (Trad. Elías Sevilla Casas). London: Sage Publications. Recuperado de www.unc.edu/~restrepo/simbolica/hall.pd

Heidegger, M. (1985). *Caminos de bosque. El origen de la obra de arte*. (Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte). Madrid: Alianza Editorial.

Heidegger, M. (s/f). *Ser y Tiempo*. Recuperado de www.heideggeriana.com.ar/.

Huysen, A. (2010). *Modernismo después de la posmodernidad. Escultura de la memoria de Doris Salcedo*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Norberg-Schulz, C. (2010). El pensamiento de Heidegger sobre la arquitectura. En *La experiencia de la arquitectura en el proyecto y el objeto*. (Trad. Carlos Eduardo Sanabria). Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Princenthal, N., Basualdo, C. y Huysen, A. (2000). *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon Press Limited. (Entrevista Carlos Basualdo en conversación con Doris Salcedo).

Conferencia de Doris Salcedo en el Auditorio Fabio Lozano de la Universidad Tadeo Lozano. Audio Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=2170>
<http://abcblogs.abc.es/colombia-y-sus-mujeres/2010/12/10/hablan-mujeres-victimas-la-guerra-colombia/>
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-73532011000100005&script=sci_arttext





Paisaje. Cortesía: Pilar Suescún Monroy. 2014. Usuario Flickr: Pilar Suescun