



Doris Salcedo

Las memorias y las cosas

Sol Astrid Giraldo

Cuando apenas despuntaba el siglo XX, Duchamp puso un inodoro en la mitad de una sala de exposición y así le abrió la puerta a todo tipo de objetos, cosas, detritos y materiales que inundaron los impolutos recintos del arte. Desde entonces hemos visto en galerías y museos, materiales de demolición, llantas de carro, computadores, ropa y, por supuesto, las cajas y latas de sopa, entre las miles de posibilidades que ofrece la cultura material de nuestros días.

No es que la materia y los objetos fueran precisamente recién llegados al arte. Desde la oscuridad de la materia y el silencio de lo prosaico, los objetos habían estado siempre al lado del hombre, plenos de significados. Pero el arte occidental, por siglos, no los había visto ni escuchado con la suficiente atención. Resignados a ser las comparsas mudas del retrato o del paisaje, saltaron, sin embargo, con una fuerza avasalladora al primer plano de la escena del arte contemporáneo después del boquete que abrió Duchamp con el más prosaico de los utensilios.

Ahora no bastaba con que los objetos fueran representados como las jarras ideales de Vermeer o las palanganas de Zurbarán. Los objetos empezaron a presentarse en su materialidad plena: ya no se pintaban, aparecían. Rauschenberg no dibujó una gallina, la disecó y nos la lanzó a la cara. Y estos objetos empezaron a hablar. Primero con Duchamp, quien los desfuncionalizó y creó nuevos pensamientos para ellos, luego con el pop que los sacralizó como los nuevos objetos sacros para unos tiempos profanos que continuaban con ganas de rezar. Hasta pasar, luego, a una serie de propuestas en las que estos objetos reclaman su fuerza semántica, su polivalencia, su carga antropológica y sociológica, desatando una cadena de significaciones y asociaciones que el arte está dispuesto a explotar.

El objeto así interrogado ha abierto mundos inéditos y cercanos al hombre. El artista de las últimas décadas se la jugó en la afirmación de que todos los objetos están impregnados de significación cultural. Y trabajó con empeño estos objetos existentes como significantes en sí mismos. Las cosas dejaron de confundirse con sus signos, como en la pintura mimética, para convertirse en signos de sí mismas, como dice Pere Salabert. En estas, nuevas propuestas, el objeto se erige, lo real existe.

En el arte colombiano contemporáneo, en otro sentido, lejos del *ready-made* indiferente de Duchamp, de la sacralización del objeto de consumo del pop, de la búsqueda de artificialidad de Cragg, se han dado búsquedas específicas que no se pueden extrapolar a estas corrientes internacionales. Pues esta vuelta a los objetos de los artistas no es una fórmula, ni una casilla ni sucede unívocamente.

Es precisamente en este campo donde se plantea la pregunta de este texto. ¿Cómo se ha dado la emergencia de los objetos en la obra de Doris Salcedo? En una sociedad como la nuestra, donde no podemos hablar de la estética del residuo, del desperdicio en los términos de los países industrializados, ¿qué significan para esta artista y para nuestra cultura los objetos? ¿Qué problemas se está planteando Salcedo y desde dónde, cuando se sumerge en sus particulares universos objetuales? ¿Cuál es la materia que esta artista privilegia, los objetos que usa, las constelaciones que construye con ellos?

Los objetos cargados de Doris Salcedo

Hay varias palabras claves para abordar el trabajo de Doris Salcedo: memoria y olvido, ausencia, política, rito, espacio... pero todas ellas pasan por un filtro espeso de materia. El mundo de Salcedo es un sistema solar de objetos tan mudos como elocuentes. Una puerta añosa, una silla rota, un encaje, un armario con su vientre solidificado por el cemento, unos zapatos difuminados por una delgada piel animal... Todo en Salcedo parecería ser contundente presencia física, tridimensional, espacial, plena de gravedad. Todo existe, todo se toca, todo tiene una textura, ocupa un espacio, un lugar en el mundo. Todo llega a través de los sentidos, todo pasa por la materia. No estamos en el mundo de las ideas de

Platón. Salcedo nos ofrece un paisaje de inmanencias. Su repertorio es de objetos y estos están ante nuestros ojos con su inevitable existencia.

Estos objetos no llegan solos. Tienen fantasmas y, precisamente, de eso se trata. No son objetos encontrados, como los de los surrealistas cuando salían a las calles de París a dejarse asaltar por un destornillador o una aguja para desencadenar la asociación libre que abriera la cárcel de la razón. No: los objetos de Salcedo son buscados y diseccionados por una artista que los ha vuelto la razón de su trabajo. Ella es como una antropóloga que busca fósiles. Rastrea las capas de acumulaciones materiales que al desmantelarse abren el orificio a un instante pasado.

Todos los objetos están en su obra por alguna razón. Nada de sombrillas ni de máquinas de coser colocadas por el azar sobre una mesa de disección. Los objetos que llegan a sus trabajos lo hacen porque tienen un fantasma y a ella le interesa ese fantasma en particular. Puede que, en primera instancia, la artista no sepa muy bien de donde saltan, pero los ha detectado y sabe que están capturados en ese objeto como el genio en la botella. Por esto, los objetos no le interesan indiscriminadamente. Los que requiere son objetos usados y transformados por cada individuo en la práctica de su vida cotidiana, porque considera que “sobre la superficie de cada objeto está inscrita la huella de aspectos específicos de la vida del ser que lo utilizó. En algunos casos he recibido objetos que han pertenecido a víctimas... En otros escojo los objetos intuitivamente. Mi tarea se limita a evidenciar una huella, que de manera sutil, casi imperceptible, ya existía en el objeto seleccionado”.¹

Su búsqueda, resulta claro, tiene que ver con la memoria en un país que ha vuelto la amnesia su razón de Estado. Tiene que ver con la compasión en un mundo que la ha borrado. Tiene que ver con la reconstrucción en la orgía de la destrucción. Tiene que ver con la tragedia en las fauces de la barbarie. Pero nada de eso está aquí como una idea distinta y clara. Todo llega encarnado en las oscuras tinieblas de la masa de las que hablara Salabert. Estos objetos cotidianos son el puente entre dos mundos, participan de dos realidades, y por ello son elocuentes en su silencio bruto: son los rastros físicos de infiernos síquicos, de catástrofes históricas, de debacles sociales. Pero,

sobre todo, siempre y en todos los casos, son objetos concretos, expuestos a las leyes de la física, de la química, de la alquimia (los goznes de las puertas nunca dejan de oxidarse, la madera de pudrirse, el tejido animal de secarse).

En ellos se estaría dando, pues, la colisión entre significativo y significado de la que habla Salabert. Según este autor, en el arte contemporáneo después de siglos de mimesis, en los que las cosas se habían confundido con sus signos, se ha dado toda una tendencia en la que las cosas han devenido en signos de sí mismas. Así, este cosmos de Doris Salcedo nos ataca con sus inquietantes presencias, sus sillas, sus camas, sus butacos: no representados, no pintados, no modelados, sino ellos mismos. Aunque no sólo ellos mismos, porque la historia de cada objeto, la memoria de cada cosa, la energía de cada material, el acto de ser llevados por la artista a una galería, la manipulación que han padecido (aunque ésta respete al alma, la voz del objeto) los ha conducido a una nueva significancia. Son ellos, pero además se representan y representan todo el sistema cultural en el que tienen sentido.

Por esto, Salcedo también tiene algo de chamán, aunque de un chamán de bajo perfil que jamás aspiraría a convertirse en el mesiánico pastor que pretendía ser Beuys. Pero lo es en el sentido de su diálogo con la materia, de su intento vano de reconstruir el mundo a partir de sus pedazos, de su pretensión fallida de restablecer el equilibrio después de la *hybris*. También en el sentido de involucrarse ella misma con su cuerpo, con su individualidad en el centro del proceso artístico, como el espacio donde la transmutación de las cosas y los flujos de energía suceden.

Salcedo está al final del final, cuando el mundo se ha destruido y sólo quedan sus cenizas. En este eterno devenir, de lo que tiene forma a lo que no la tiene, en ese ciclo de las mutaciones históricas, las cenizas que ella atrapa están en el estado matérico. Y ella tiene muchas preguntas para hacerles.

Sus preguntas tienen la forma de la relación. Si en la mesa de la disección en la que se encontraban el paraguas y la máquina de coser todo ocurría por el azar, en la suya nada se deja al mismo. El lenguaje de Salcedo radica en la disposición racional de los objetos, en la manera como hace su exhaustiva selección, en cómo los

depura, los ensambla, los colapsa, los pone unos al lado de los otros, en cómo ocupan el espacio. Ella no quiere objetos mudos; quiere crear mundos que griten cuando el silencio parece haberse tragado todo... aunque este grito suceda calladamente. Y esta elocuencia surge de la manera como los objetos y materiales se instalan en el espacio.

La violencia arrasa como un fuego cósmico. Su agujero todo lo chupa: las identidades, las historias particulares, la vida, lo humano, las formas. Y, entonces, aparece la pregunta contemporánea: ¿cómo reconstruir el mundo a partir de sus pedazos? Obviamente es una pregunta totalmente diferente a la que puedan hacerse el pop o el arte povera de una sociedad industrializada. Porque estos objetos de Salcedo, seleccionados y dispuestos a su manera, son diametralmente opuestos a los elegidos por aquellos movimientos internacionales. Los objetos del pop son indiferentes; los del povera son expuestos como arte en sí mismos. Y en ninguno de los dos casos arrastran la historia. Se consumen en su autocomplacencia y autorreferencialidad, sin tensionarse hasta el paroxismo en su afán de conectar lo inconectable como en la obra de la colombiana.

Salcedo, chamán, tiene también aquí algo de sacerdotisa y de mística. Se acerca, en silencio, de puntillas, al lugar de la hecatombe, del sacrificio colectivo de la historia. Se hace transparente, camina descalza y recoge los detritos que dejó la violencia: una camisa, un zapato, un encaje... y los escucha. No habla sólo con las víctimas, con los sobrevivientes. Sobre todo escucha las cosas. Con Baudrillard persigue “el grito del objeto en la noche”. Quizá por ello el gran ausente de su obra, aunque también su gran referente, es el cuerpo. Pero un cuerpo ausente, sugerido, susurrado, conjurado pero no representado. Convertido más bien en un campo relacional, habitado por los rastros que quedan cuando nada permanece. Sólo el ensueño, la memoria, el duelo.

El sujeto, pues, desaparece para dejar que el objeto emerja. “Cualquier objeto, un zapato, una mesa, o una puerta carga cierta inteligibilidad que añade significado a la



Stacked Chairs



Sin título (instalación), 1989 -1992



Sin título. Camisas, yeso y acero, 170 cm x 35 cm x 45 cm, 1990

pieza que yo hago”²... Y después de escuchar, conecta: “Sobre un eje físico [...] trato de sobreponer elementos de muy diversa procedencia: imágenes, tiempos disímiles, palabras, textos, objetos cotidianos y experiencias ajenas a mí. Trabajo una obra durante un largo tiempo, hasta que logro que los objetos ensamblados se transformen en una escena”³. Entonces, aparecen unos nuevos objetos híbridos, antifuncionales, antiestéticos, unos totems de dolor, unos golems revividos, unos cuerpos de Frankenstein.

Objetos colapsados

En la novela de Mary Shelley un hombre cometía *hybris* cuando jugaba a ser creador. Recogía las partes de varios cuerpos y creía poder insuflarles vida, vencer los poderes diaspóricos de la muerte suturando unos órganos fragmentados. Pero el resultado era un engendro: no un vivo rescatado de la muerte, sino un muerto viviente, alguien expulsado de los dos mundos. El milagro de la organicidad no sucedía. Era lo único que no podía recrearse. La obra de Salcedo está llena de Frankenstein. De nuevos objetos rehechos con partes de distintos cuerpos por los que pasó la vida, pero que, patéticamente, le gritan al espectador que ésta irremediamente se ha perdido, que se está en el terreno de la muerte en medio de las cenizas calientes de la vida fugada. Que no hay nada que hacer.

A diferencia del personaje de Shelley, Salcedo tiene plena conciencia de su limitación. Sabe que cuando sale con su aguja suturadora a remendar entuertos como el Quijote, los intentos serán vanos. Sólo le queda el mundo de los remiendos. Y en la torpeza de las costuras está el abismo infranqueable de todo lo que se perdió.

Sus objetos reconstruidos hablan de esta pérdida. Unas mesas ensambladas con otras mesas, una madera tejida con pelos, una cama sin colchón, una cuna patas arriba, un tejido monumental de sillas, una mesa-puerta, una cama-armario... un despliegue de objetos antifuncionales, de monstruos de varias cabezas sin pies, de engendros de varios vientres sin ojos. La vida ha sido herida de muerte, el cuerpo aniquilado, la cultura destruida... Quedan sus residuos llenos de historia: la

mesa de parto combada por los centenares de nacimientos ahora estéril, la puerta sin un adentro y sin un afuera, la mesa del comedor desnuda, el armario relleno de cemento a falta de la calidez de un ajuar. Objetos inútiles, desfuncionalizados, caricaturescos: monstruosos. El tiempo ha colapsado y con él, el espacio. Estos objetos también: cuando el exterior explotó, ellos implosionaron como lo demuestran sus anárquicas formas, sus retorcidas conexiones, más allá de categorías y taxonomías claras y distintas.

Memoria... Olvido

La violencia colombiana es protagonista suculenta del menú diario de los medios de comunicación: ellos se alimentan de ella pero no parecen tocarla. Como dice Baudrillard: la puesta en escena mediática de la historia, su exceso de visibilidad, paradójicamente ha terminado por invisibilizarla. La orgía de los noticieros, las imágenes que vomita esa máquina infernal que nada procesa, pasan de largo por la tragedia. En medio de esta hipertrofia de imágenes de masacrados y mutilados, de pueblos quemados y explotados, de esa red telemática de inoloras, insaboras e indoloras imágenes virtuales del desastre, Doris Salcedo hace un minuto de silencio. Recoge los restos materiales de la violencia en un acto ritual y enfatiza lo que en cada uno de ellos está investido de memoria y, por lo tanto, de sentido.

Estos objetos nos abren entonces un especial microcosmos, que en contra de la noticia, la museificación y el blanqueo de la memoria, hacen parte de un relato que forma parte orgánica del acontecimiento, que es capaz de ser su huella actual. La huella de la vida en su complejidad. Aquí la muerte se dio en un tiempo y un lugar humano. No en una generalidad ni en una ficción virtual. Aquí murió la carne. La mole de cemento incrustada reiteradamente en su obra es contundente. Pesa. Detiene. Cierra las persianas de la levedad y la banalidad, petrifica las alas ligeras del olvido. Bloquea los escapes por donde podría huir el horror, taponas los desagües de la memoria, le pone zancadilla al olvido con los travesaños de hierro de las camas desbaratadas.

En la mitología de Salcedo, las camas están paradas contraviniendo la exigencia de verticalidad de su significado. Las puertas están en medio de la nada y, por lo tanto, no pueden cumplir con su exigencia mínima de abrir y cerrar. Las mesas vacías chocan unas con otras y se hipertrofian como un tejido cancerígeno. Las sillas están cubiertas de cemento e inhabilitadas contra la pared. Los armarios también están sellados con cemento, en el que naufragan impunemente algunas prendas cotidianas, como el blando vestido de una niña convertido en un amasijo petrificado. Una puerta colapsa con una silla y un encaje. Los tejidos de lino se imbrican con pelos humanos. La madera se abre con la herida de un cierre. La casa, la centralidad, el orden, han estallado con el rompimiento de la axialidad. Un puño del vestido de un saco se ahoga en un ladrillo incinerado: no es un objeto, no es un relato, no es una noticia. Es el hecho, así este se haya perdido en su pasado irre recuperable.

Así, asistimos con compasión al momento de la tragedia... Se usa aquí la palabra *compasión* en el sentido etimológico: sentir algo en la misma intensidad con alguien. Doris Salcedo, en este silencio elocuente lo logra... y de esta yuxtaposición surge el significado de la obra. Esta compasión, por supuesto, también involucra a la artista, y en esto vuelve a recordar a Beuys. ¿Cómo sentir de nuevo el paso del tiempo? ¿Cómo asistir al momento de la tragedia, de la disolución, de la catástrofe? Salcedo-chamán se para en medio de la tierra devastada y presta su cuerpo para que los muertos y sus testigos hablen a través de ella. ■

Sol Astrid Giraldo E. (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional de Bogotá. Ha sido editora cultural de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Para el Encuentro Medellín 07 realizó contenidos editoriales y participó en el programa radial *El Citófono*.

Notas

1 Natalia Gutiérrez. “Conversación con Doris Salcedo”. En: *Revista Arte en Colombia*, N.º 65, Ene-Mar 1996, p. 49.

2 “Traces of Memory”. *Harvard Review of Latin America*. En línea: <<http://drclas.fas.harvard.edu/revista/articles/view/240>>

3 Gutiérrez, Op cit p. 49.