

T
30

TUTUCU
TAKIMLARI
KESICI
TAKIMLARI
ÖLCÜ
ALETLERİ
KESME
SIVILARI
C.N.C
KATERLERİ
SERT
MADEN
UÇLARI
SERT
MADEN
FIREZELERİ



Doris Salcedo

La visión de los vencidos es una mirada invertida

QUIERO AGRADECER a Cuauhtémoc Medina la invitación para compartir esta mesa con mi maestra Beatriz González quien, como ustedes verán a lo largo de esta charla, ha sido punto de partida e inspiración permanente en la elaboración de mi obra, y quien con gran generosidad y lucidez formó a todos, todos los artistas de mi generación en Colombia.

A un grupo de jóvenes estudiantes de arte nos enseñó la importancia de la comprensión histórica, nos llevó a reconocer las fuerzas que produjeron y dieron forma tanto a movimientos artísticos como a fenómenos políticos. Aprendimos a utilizar la historia como herramienta para combatir la amnesia cultural.

Cuando Beatriz González dice: “Hago una pintura subdesarrollada para un país subdesarrollado”, con esta frase afirma que su obra está ligada a un tiempo y a un lugar específicos. De igual manera al decir: “mi pintura es un arte provinciano que no puede circular universalmente si acaso como curiosidad”, o al declararse como una pintora de provincia, Beatriz González hace de la periferia una elección, o como escribe Holand Cotter hace de la periferia una escarapela de orgullo.

Tal vez esta es la lección más importante que aprendí de ella: me enseñó a ser artista en la periferia.

Soy una artista política que vive y trabaja en el tercer mundo. Por lo tanto los conflictos políticos y las estructuras de poder no sólo constituyen el centro de mi obra, sino que definen la perspectiva desde la cual

elaboro mi trabajo, por esta razón, toda mi obra está construida a partir de lo que Miguel León Portilla denomino: *la visión de los vencidos*.

Hoy presentaré a ustedes imágenes de mi obra, pero sólo haré un análisis extenso de tres obras, dado que estas obras, de manera casi literal, son construcciones de espacios políticos. Entiendo lo político como el espacio del antagonismo, el conflicto y el desacuerdo. La intención, pues, con estas obras, es construir no sólo esculturas o instalaciones sino eventos que demarquen espacios políticos.

“La visión de los vencidos” es una mirada invertida, Reyes Mate dice que la víctima ve las ruinas que ocultan el progreso y la modernidad. Las víctimas ven las cosas de otro modo, ven aquello que los demás no queremos ver y que, sin embargo, forma parte esencial de nuestra realidad. Las víctimas no habitan sólo en el pasado: su experiencia permanece y transforma nuestra realidad. Forman parte de una realidad que ha sido silenciada.

Mi trabajo está basado en hechos históricos, pero es un trabajo que ocurre en el presente y, sin embargo, con mi obra quiero señalar la imposibilidad de remediar lo ocurrido en el pasado, la redención estética no existe. Intento en vano recuperar lo irreversible.

Walter Benjamin escribió que el elemento propio de la memoria no es la recepción neutra del pasado, sino su peligrosidad. Es una apropiación del pasado “tal y como relumbra en el instante de un peligro”. La memoria es peligrosa para el presente, pues revela que éste se inscribe en un olvido compuesto de ruinas y dolor.

Más que piezas inertes, silenciosas, veo mi obra como actos. Acciones inútiles; como si pudiésemos recomponer la realidad. Son un esfuerzo vano por restaurar la presencia de la víctima en nuestro tiempo presente. Estas obras son pura ausencia. Reyes Mate escribe que cada asesinato introduce en nuestra realidad una ausencia y en nosotros una responsabilidad con respecto a los ausentes. Esto es lo que Benjamin llamaba la débil responsabilidad mesiánica, esta responsabilidad es el duelo político. Cada una de mis obras es una acción de duelo.

Mi trabajo está basado en los acontecimientos más extremos de nuestro tiempo; se centra en la violencia política, en la fragilidad de la vida humana, y en la manera como manipulan la vida quienes detentan el

poder. La obra surge a partir de la experiencia de quienes han sido destituidos del género humano.

Vivo en Colombia, un país en guerra y, actualmente, uno de tantos epicentros de catástrofes. Uno de tantos lugares en los que la catástrofe parece ser un acontecimiento continuo. Mi trabajo se ocupaba del hecho que tenemos que vivir con una amenaza permanente de guerra; la sombra de la guerra cae sobre las acciones de todos nosotros, porque establece un orden del que no podemos escapar; la guerra se produce como pura experiencia. Nada es externo a la guerra.

Emmanuel Levinas dice que la guerra es la forma más patética de lo real: “en la guerra, la realidad destroza las palabras y las imágenes que la disimulan, que ocultan su desnudez y dureza. “Dura realidad” suena a pleonismo. Levinas no está interesado en una noción limitada de violencia, como lo es el matar o herir a alguien, sino en la guerra como intromisión radical en la vida de la gente. La guerra obliga a las personas a asumir roles en los que ya no pueden reconocerse a sí mismas. La guerra hace que la gente traicione su propia identidad.

Jacques Rancière escribe que “el nuevo sujeto de la historia no es otro que todas las personas y grupos que mueren mudos, inadvertidos y no escuchados, pero cuyas voces continúan cautivando a la historia con su presencia reprimida.”

Mi obra está dedicada a aquellas víctimas que, a los ojos del poder administrativo, son vistas como población sobrante, invisible y residual. Está basado en la experiencia de aquellos a quienes Jacques Rancière llama “las partes que no tienen parte en la comunidad, aquellos que no tienen espacio en el espacio político, ni participación en el ámbito económico”. Mi trabajo está recluido en el espacio de la periferia geográfica, política y económica

El primer paso que doy al iniciar una obra es dirigirme hacia la persona a quien dedicaré dicha obra: la víctima de violencia política. Cada obra parte de un testimonio, de una experiencia particular. Cada obra va hacia una víctima, pero durante el proceso de elaboración de la obra, debo dejar la experiencia de esta persona intacta, no debo tocarla, como artista no debo llegar a ella, sólo puedo orientarme hacia ella.

Emmanuel Levinas escribe que la víctima “no sólo es colaborador y vecino de nuestro trabajo de expresión cultural, o cliente de nuestra producción artística, sino nuestro interlocutor. La víctima es aquel a quien la

expresión expresa, a quien la celebración celebra, y es tanto el término de esa orientación como su significación”. Levinas prosigue diciendo que la expresión cultural es una relación con la persona a quien expreso en la expresión, y cuya presencia es un requisito para que mi gesto cultural de expresión pueda producirse. La persona a quien expreso lo que expreso es, primordialmente, sentido e inteligibilidad, porque presta *su* experiencia a *mi* expresión.

En su sentido más preciso: mi obra se refiere a la experiencia del otro. En su análisis etimológico de la palabra Phillipe Lacoue-Labarthe escribe que, “experiencia” viene del latín “experiri”, que significa comprobar, probar, y del latín “periri,” que significa peligro, riesgo, y también de la palabra indoeuropea “per” que significa cruzar; por lo tanto, experiencia significa cruzar el peligro. La experiencia, por definición, se relaciona con un acontecimiento que ya ha ocurrido.

No obstante, este cruzar el peligro, esta experiencia, no es la mía. Es la experiencia de aquellos que están en la orilla de la vida, en las fronteras, en la periferia de la vida, en el epicentro de las catástrofes. Creo que, para no reducir estas experiencias al silencio y a la soledad de la víctima traumatizada, esta experiencia singular debe ser inscrita en un memorando, en una obra de arte.

Sin embargo, las experiencias a las que trato de dirigirme en mi obra no son anécdotas, no son experiencias directas de la vida. Son el recuerdo de la experiencia siempre evanescente, vacío generado por el olvido. La obra de arte se ocupa precisamente de aquello que no es un acontecimiento; la obra señala un acontecimiento; como lo dijo el poeta Paul Celan, está en camino hacia una fuente, pero esta fuente permanece inaccesible.

Mi obra no cuenta o narra acontecimientos, no relata una historia, no es la narración nostálgica de acontecimientos pasados. Señala la ausencia de lo vivido. Se aparta de la singularidad de una experiencia vivida pero, al hacerlo, borra esta experiencia para convertirse en lo que Celan llama un momento lírico de lo que está distante y en otro lugar, de lo que nos es ajeno, un recordatorio de la presencia de lo extraño en nuestro presente, en un vano intento por mitigar la intolerancia.

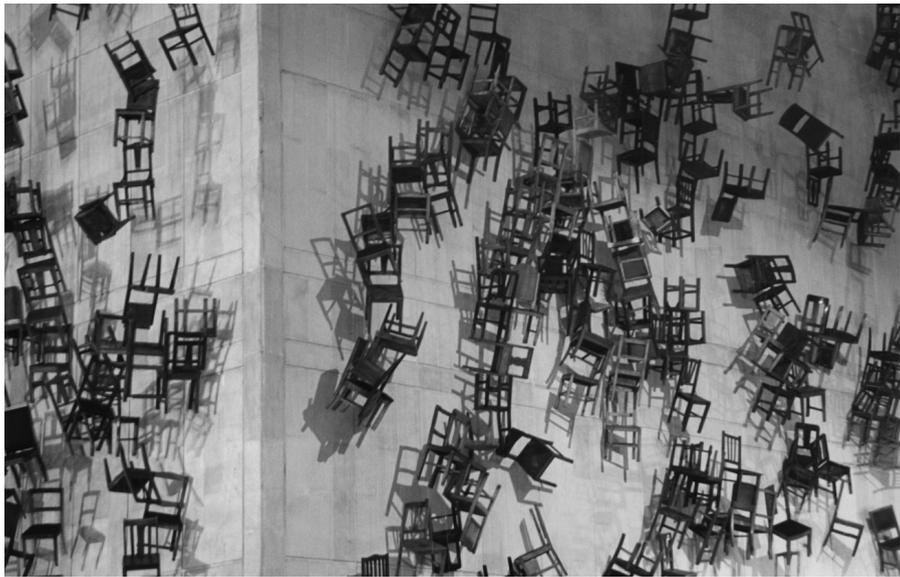
Noviembre 6 y 7

El 6 y 7 de noviembre de 1985, un comando guerrillero tomó por la fuerza el edificio de la Corte Suprema en menos de una hora; el ejército respondió de una manera igualmente violenta y, como resultado de ello, una

guerra total de dos días estalló en el centro de Bogotá. Aproximadamente 126 personas murieron, incluyendo a los magistrados de la Corte. El edificio se incendió. Se encontraron pocos restos humanos. Sólo cenizas. 17 años después, los días 6 y 7 de noviembre de 2002, presenté esta obra efímera en la fachada del nuevo Palacio de Justicia. Este acto de memoria comenzó el 6 de noviembre, a las 11:35 a.m., hora en la cual la primera víctima, uno de los guardias del edificio, fue asesinada. En aquel instante, descendió lentamente una silla vacía por el costado sur oriental de la fachada del Palacio de Justicia. Esta acción fue repetida varias veces, durante dos días completos, el tiempo que se prolongó aquella batalla. Durante este acto cubrí casi por completo los dos muros de piedra que conforman la fachada, para demarcar un espacio y un tiempo específico de conmemoración.

La obra es una topografía de la guerra, está profundamente inscrita en la vida cotidiana, a pesar que representa una experiencia extrema, el punto en el que terminan las condiciones normales de la vida y comienza la guerra ya no puede discernirse con claridad. Una imagen en la cual chocan lo privado y lo político produciendo una sensación total de desorientación.

La idea es presentar una imagen que se aproxime a las realidades existenciales de muerte, pérdida y vacío: los legados de la guerra. Una imagen que respete la tensión entre recordar y olvidar, en la que se debaten sobrevivientes y dolientes año tras año. La imagen que propongo se sitúa en la intersección entre el deseo de recordar y el impulso a olvidar.



Abismo

Abismo, obra que realicé en el Castello di Rivoli, se inscribe en un espacio que tiene un carácter absoluto, totalitario. Es, de manera explícita, arquitectura del poder.

El espacio se convierte en una categoría fundamental para cualquier forma de poder. La producción y construcción de espacio es, por lo tanto, crucial para el ejercicio del poder. La arquitectura, representa su poderío, su orden social y sus objetivos.

Abismo permite hacer un recorrido hasta encontrar la génesis del espacio, es una herramienta para decodificar la historia y la naturaleza de la sala que era, claramente, un espacio para la práctica política y constituyó el centro del poder mismo.

Abismo señala el peso excesivo que los poderosos imponen sobre las poblaciones sometidas y resultó de una larga investigación sobre el trabajo contemporáneo, esclavizante, que tiene lugar en Europa, sobre reflejado o presente en las condiciones sociales que permiten y promueven su existencia. En primer lugar, analicé el hecho de que la inmigración, en el primer mundo, es percibida únicamente como problema. Las encuestas de opinión muestran que hay un consenso entre la mayoría de la población



del primer mundo: identifican a los inmigrantes como autores de males inexplicables, como fuente de todos los problemas que padecen.

El inmigrante está confinado en su apariencia, ha sido desprovisto de su humanidad. El rechazo del inmigrante como ser humano, el hecho de que ha sido borrada su condición de refugiado político o incluso de trabajador, pone en evidencia que son objeto de odio. El inmigrante, expuesto a una brutal racionalidad económica, al carácter abyecto de la vida urbana post-industrial, no habita el primer mundo. Levinas ha cambiado la máxima cartesiana pienso luego existo por “Habito, luego existo”. Habitar es existir. Levinas va incluso más allá: habitar es estar en un lugar en el que somos bienvenidos.

La proliferación del trabajo-esclavo, la reaparición de una casta de trabajadores domésticos, sexuales, así como de trabajo servil, inseguro y mal remunerado, etc., evidencia que es posible tratar a seres humanos como deshechos.

Esta tendencia general hacia la separación, la desintegración y el racismo, es señalada por el espacio que *Abismo* se propone delinear, un espacio que no sólo contiene sino que domina el cuerpo que abriga. La obra está suspendida en tiempo muerto. No es tiempo presente, construido sobre instancias continuas, sino más bien duración inmovilizada. Dentro de la obra la recolección de recuerdos se suspende. El silencio es radical. Y espero que nos involucre en lo que sucede.

Shibboleth

Con esta obra intenté orientar el espacio modernista del Turbine Hall hacia la brecha insalvable que separa lo humano de lo infrahumano.

Shibboleth es un espacio negativo, que alude a la negación de la presencia de los-no-europeos en la historia de la modernidad, existe otra historia que corre paralelamente a la historia de la modernidad y que es su reverso, un lado oscuro no narrado: la historia del racismo.

Vista como un acontecimiento exclusivamente europeo, la modernidad es, el cultivo de la mente humana que, a través del ejercicio de la razón y del estudio de los clásicos, tenía como propósito principal la creación de una sociedad homogénea, racional y bella. Esta ha sido la versión oficial de la historia de la modernidad. En esta narración, la historia

colonial e imperial ha sido desconocida, marginada o simplemente eliminada.

El olvido de las aventuras imperiales ha desempeñado un papel activo en la formación de la imagen que Europa tiene de sí misma. Paul Gilroy dice que esta imagen mitiga la deuda ética que tiene Europa con el resto del planeta y permite, asimismo, la continuación de los privilegios que la jerarquía racial ha institucionalizado.

Los no europeos o, como se los llama ahora, los “pueblos postcoloniales”, son percibidos, en general, como el único vector de decadencia, capaz de poner en peligro el legado histórico y cultural que dio forma a la identidad europea.

Shibboleth es un intento por referirse a aquella parte de la humanidad que ha sido excluida de la historia de la modernidad y mantenida al margen de la cultura occidental. Aun cuando soy completamente consciente de que esto no es nada nuevo, sencillamente quiero abordar este tema desde la perspectiva del museo, analizando el papel que desempeñó el arte en la formación del estereotipo de la moral y la belleza humana, porque el arte occidental desarrolló un ideal de humanidad definido de forma tan restrictiva, que excluyó, a todos los no europeos, del género humano. Este estereotipo fue fundamental para el desarrollo del racismo como sistema de pensamiento.

Se nos dice que el racismo es el síntoma de un malestar contemporáneo, pero el filósofo Jacques Rancière afirma que es la enfermedad misma, “la enfermedad, en efecto, del consenso, es la pérdida de toda medida de otredad. La transformación del Otro hasta el punto frenético del puro rechazo racista”.

Esta obra es indiferencia absoluta, ningún ornamento cultural atenua la desolación y la miseria a la que alude.

Es una obra inoportuna y —al parecer— descontrolada. Aparece en el espacio de Turbine Hall. Su ocurrencia parece ser el producto de un acontecimiento irracional que atraviesa un edificio racionalista. Su aparición perturba Turbine Hall de la misma manera como la presencia de los inmigrantes perturba el consenso y la homogeneidad de las sociedades europeas. Dentro de la tradición occidental, el inoportuno que interrumpe el desarrollo, el progreso, es el inmigrante, aquel que no comparte la identidad de lo idéntico y no tiene nada en común con la comunidad.

Me centro en este límite porque creo que marca la posición desde la cual un artista puede, hoy en día, dirigirse a la experiencia de la gran mayoría de seres humanos. Como lo ha explicado el filósofo Giorgio Agamben: “Cuando el sujeto da cuenta de su propia ruina, la vida subsiste, quizá en medio de la infamia en la que existió, pero subsiste”. En este sentido el arte permite la continuación de lo humano. Por lo tanto, en estas piezas, no veo sólo el recuerdo de la existencia oprimida, sino también un *ethos* inmemorial. Más allá de todos los elementos biográficos, el arte nos confiere un testimonio de la vida.

Doris Salcedo, *Shibboleth*, Tate Modern, Londres, 2007

