

Implicaciones políticas de la violencia en lo privado en las series de mesas *Unland* (1995-1998) y *Plegaria muda* (2008-2010) de Doris Salcedo

Political Implications of Violence in the Private Sphere in the Series of Tables *Unland* (1995-1998) and *Plegaria Muda* (2008-2010) by Doris Salcedo

Torres Silva, Diana

Diana Torres Silva
ditorres@live.unc.edu
University of North Carolina at Chapel Hill, Estados Unidos

Estudios del ISHIR
Universidad Nacional de Rosario, Argentina
ISSN-e: 2250-4397
Periodicidad: Cuatrimestral
vol. 10, núm. 28, 2020
revistaestudios@ishir-conicet.gov.ar

Recepción: 04 Mayo 2020
Aprobación: 23 Octubre 2020
Publicación: 31 Diciembre 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/422/4221785007/index.html>

Resumen: De entre la producción artística de Doris Salcedo – anterior al acuerdo de paz de 2016— dos conjuntos escultóricos, *Unland* (1995-1998) y *Plegaria muda* (2008-2010), utilizan, como estructura material y conceptual, mesas domésticas. Este artículo da cuenta de cómo el sometimiento de los muebles a un doble nivel de violencia sugiere la índole política de la victimización en lo privado. Para mostrarlo, contextualizaré las obras en el momento histórico al que obedecen; examinaré su simbólica indicando elementos comunes y de contraste; analizaré lo político en las series y daré cuenta de cómo la violencia, ejercida en lo privado, constituye un fenómeno público, de naturaleza política.

Palabras clave: Doris Salcedo, Mesas, *Unland*, *Plegaria muda*, Público/privado, Arte, Violencia.

Abstract: Among the artistic productions of Doris Salcedo, prior to the peace agreement between the Colombian government and the guerrilla movement FARC (2016), two sculptural groups -*Unland* (1995-1998) and *Plegaria muda* (2008-2010)- were produced with tables as a material and conceptual structure. This article shows how the subjection of furniture to a two-sided level of violence suggests the political nature of victimization in the private sphere. To show it, I will contextualize the works in the historical moment in which they were created. Then I will examine its symbolics by indicating common and contrasting elements. At last, I will analyze the politics in the series and give an account of how violence, while exercised in the private sphere, constitutes a public phenomenon of a political nature.

Keywords: Doris Salcedo, Tables, Publicity/private, *Unland*, *Plegaria muda*, Art, Violence.

INTRODUCCIÓN

Dos diferentes series de mesas hacen parte de la producción artística de Salcedo, anterior al acuerdo de paz entre el gobierno colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). La primera, *Unland*, fue diseñada entre 1995 y 1998 casi en simultánea con *Sin título* (1995-2008) y *La Casa Viuda* (1992-1995), grupos escultóricos con los que guarda elementos materiales y conceptuales comunes.¹ La segunda serie, *Plegaria muda*, realizada entre 2008 y 2010, señala un retorno de la artista a lo intimista, después de proyectos públicos de gran escala.² Las dos obras,³ desarrolladas en épocas de una desenfadada conmoción pública, responden a una propuesta estético-política que tematiza la guerra colombiana y sus víctimas en un trabajo realizado con muebles domésticos.

Las mesas de Salcedo no son industrializadas, ni de producción masiva. Son de fabricación artesanal y de madera, una materia prima de dimensiones simbólicas que comparte su carácter orgánico con el cuerpo humano. Bajo ciertas perspectivas, son enseres “clásicos” y, bajo otras, “pasados de moda”. Ya no tienen lugar en la vivienda moderna. Han sido reemplazadas por objetos industrializados y sobreviven en casas de época, fincas y pueblos donde la modernidad no ha acabado por aniquilar su presencia. Son una especie mobiliaria en vía de extinción. Piezas que tienden a desaparecer y cuya presencia sugiere un pasado premoderno.

En las dos producciones, las mesas son sometidas a procedimientos técnico-estéticos que violentan su naturaleza. El resultado son entidades chocantes que, metonímicamente, sugieren la manera como la violencia afecta a sus víctimas y a sus supervivientes en la intimidad de lo privado. Una nueva dimensión de violencia se ejerce sobre las piezas cuando, expuestas en la galería, se les impone la mirada del público. Destinadas originalmente al ámbito de lo privado, las mesas se ven forzadas a un ámbito que no les pertenece. Pese a su distancia en el tiempo y a sus diferencias conceptuales, los dos conjuntos escultóricos, doblemente violentados, dan cuenta de la índole política de la intimidad violentada. En tanto *Unland* (1995-1998) enfatiza en la naturaleza social de la violencia sufrida en la privacidad de los no combatientes, *Plegaria muda* (2008-2010) señala al Estado colombiano como origen de la violencia y alerta sobre sus estrategias represivas para controlar a los estamentos que identifica como amenazantes: la disidencia ideológica y la clase trabajadora.

UNLAND (1995-1998)

Imagen 1. *Unland*, 1997



Mesas de madera, seda, pelo humano e hilo. “La Caixa” Contemporary Art Collection.
Vista de la instalación, Santa Fe, 1998–99. Foto: Herbert Lotz, © Doris Salcedo

En épocas en que Salcedo trabajaba en las primeras obras que le merecerían reconocimiento internacional (entre 1992 y 2002 aproximadamente), Colombia intentaba reponerse de la llamada “Década del miedo”.

Dos grandes fuerzas habían desestabilizado al país durante los ochentas: el narcotráfico, con la prominente figura de Pablo Escobar, y los grupos guerrilleros, encabezados por el Movimiento 19 de abril (M-19).

El M-19, una guerrilla de tipo urbano, asistida por los Tupamaros y los Montoneros,⁴ era dada a las acciones audaces de gran impacto. El secuestro, por dos meses, de cincuenta y una personas, entre ellas diecisiete diplomáticos, en las instalaciones de la embajada de la República Dominicana en 1980, así como la toma del Palacio de Justicia en 1985, con su macabro saldo de ciento cincuenta muertos, son las más recordadas.⁵ A la conmoción pública provocada por la guerrilla, contribuía la mafia narcotraficante que, en un intento por evitar la extradición a los Estados Unidos, aterrorizaba al país con bombas y escuadrones de muerte. Para principios de los noventa, cuatro aspirantes a la presidencia, uno de ellos liberal y tres de izquierdas, habían sido asesinados, y un partido político, la Unión Patriótica, formado por excombatientes guerrilleros, había sido exterminado en casi su totalidad. La muerte, en 1993, de Pablo Escobar, lejos de apaciguar al país, marcaría el inicio de una lucha sangrienta, entre la mafia y la guerrilla, por el control del negocio de las drogas y una expansión dinámica del paramilitarismo.

Tolerado por el Estado, en su afán por reprimir la rebelión armada, el paramilitarismo ha sido identificado por la organización *InSight Crime*, como el agente que más masacres ha cometido en Colombia. De un total aproximado de 1700 masacres ocurridas entre 1982 y 2013, los paramilitares protagonizaron alrededor de 1200.⁶ Sus acciones supusieron la muerte de muchos civiles y el aniquilamiento de grupos políticos de izquierda, entre ellos, la ya mencionada Unión Patriótica, el Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR); y la casi la totalidad del Partido Comunista Colombiano (PCC).⁷

La guerrilla también cometió abusos. A consecuencia de la arremetida paramilitar, a la guerra sucia respondió con prácticas de terror que no diferenciaban entre combatientes y población civil. Es tristemente conocida la masacre de Bojayá, (2002), en la que el grupo guerrillero FARC atacó a un pequeño poblado marginal con cilindros de gas propano, dejando un saldo de 200 muertos; 120 de las víctimas no eran combatientes.⁸

A este trastornado contexto de violencia hiperbólica y a la manera como afectaba a las víctimas sin agencia responde, de acuerdo con las declaraciones de Salcedo, la primera serie de mesas: *Unland*.⁹ La palabra-concepto “Unland”, ideada por la artista, se opone a la noción de “utopía”. Lejos de un lugar idealizado al que se aspira, se trata de un lugar en el pasado que, de familiar e íntimo, se ha tornado ajeno y hostil. Un lugar con el que la relación de pertenencia se ha extrañado y en el que, sin embargo, se está obligado a permanecer:

Cuando se viaja a zonas de guerra, compruebas que allí la vida es imposible. Allí no existe un lugar que puedas denominar propio (...). Habitar un lugar es lo que hace que la vida del ser humano sea posible. Pero, en muchos lugares, en Colombia y en el resto del mundo, eso no es viable (...). Lo disfuncional, la negación misma, lo absurdo de la guerra (...) distorsionan o pervierten lo familiar. El título [*Unland*] proviene de esa yuxtaposición... de esa imposibilidad para vivir (Salcedo, citada por Herzog, 2004: 154).

Unland compone, con las colecciones *Sin título* (1995-2008) y *La Casa Viuda* (1992-1995), un único cuerpo conceptual. Se trata de un conjunto escultórico de tres objetos modestos, con apariencia de mesas de cocina muy alargadas. Expuesto a plena luz y en un salón cuyas dimensiones le exceden, luce desolado. Las mesas, de aparente rusticidad y reciedumbre, comunican cierta fragilidad y delicadeza. La sensación se acentúa cuando se observa que se trata de unidades conformadas por la yuxtaposición de dos fragmentos –visiblemente provenientes de diferentes mesas– que, apoyados el uno en el otro, no acaban por encajar completamente.

Pese a que cada escultura cuenta con una identidad singular y un nombre único,¹⁰ su composición primordial es la misma. Los trozos se asemejan en sus formas básicas –rectangulares, planas, lisas– y difieren en sus niveles de deterioro, color y altura. Todas las mesas cuentan con un detalle, para muchos, perturbador: la incorporación de pelo de color negro a su superficie a través de pequeños orificios horadados en la madera.

Al análisis, las mesas-escultura, tan solo aparentan ser mesas; la naturaleza original del objeto familiar y doméstico ha sido violentamente modificada y un artefacto desconocido, que alude al hogar, pero que no le pertenece, ocupa su lugar. El detalle del pelo enfatiza, aún más, esta adulteración de lo familiar/doméstico y le añade un elemento insólitamente orgánico: *“It is always the idea of something that is common, that we all recognize, turned into something that has undergone a process that is obviously violent ... these tables are sick, something has happened”* (Barson, 2004). El pelo cosido a través de perforaciones a la superficie de las mesas sugiere, primariamente, la piel humana y, secundariamente, la resistencia a la desintegración que los restos humanos suelen presentar. Es así que las esculturas estarían o habrían estado vivas. “Son”, metonímicamente, seres humanos; seres humanos que encarnan la frontera entre lo que fue y lo que es, entre un pasado que se percibe “armónico” y un presente brutalmente trastornado por la violencia.

Unland alude a la intimidad de lo doméstico y a lo pasado; un pasado en el que habría una mesa de trabajo en las cocinas en lugar de las modernas unidades integrales. Las mesas de Salcedo reconstruidas remiten, en ese pasado no-moderno, a dos diferentes edades, a dos diferentes estados de antigüedad, a dos diferentes niveles de uso. Son objetos que, dado los diferentes niveles de desgaste de las piezas ensambladas, “congelan” simultáneamente las mutilaciones de dos “todos” en diferentes estados de desarrollo y los remiendan “*frankesteineamente*” en una nueva totalidad que, ni es funcional como mesa -dadas la irregularidad de la superficie y la fragilidad del conjunto—, ni es del todo armónica. Sobre las mesas de *Unland*, ya nada puede hacerse; simulan unidad, pero están definitivamente amputadas.

Contextualizadas en la cultura colombiana, las mesas aluden a la madre en su rol tradicional de ama de casa, responsable por la preparación de los alimentos, y a su hijo o hija, de una naturaleza similar, si bien más joven. Dada la violencia intrínseca a la obra, es de creer que uno de los dos ha sido arrebatado violentamente a la vida con la consecuente doble mutilación del proceso vital de las dos personas. Aquel que sobrevive se sostiene, si bien precariamente, en el recuerdo del fallecido. La víctima, por su parte, se adhiere fantasmagóricamente al sobreviviente, como el pelo que resiste en los cráneos a la muerte.

Unland no se limita, sin embargo, a expresar el duelo privado de una víctima singular y su doliente; el carácter universal de la corporeidad de la obra otorga al dolor individual dimensión social y visibilidad política. La separación de esferas público/privado colapsa en las mesas y la víctima, metonímicamente, se constituye en Colombia entera. De acuerdo con el historiador Andreas Huyssen, *“the table gains a metaphoric presence as a body, no longer of an individual orphan but an orphaned community, deprived of normal life”* (Princenthal et al., 2000: 100).

Deformadas violentamente, las mesas escultura testimonian cómo el conflicto armado, cercenando el proceso vital de los individuos, mutila e imposibilita el desarrollo a plenitud de la sociedad colombiana como un todo.

Imagen 2. *Unland: The Orphan’s Tunic*, 1997



Madera, tela y pelo 31½ x 96½ x 38½ pulgadas. (80 x 245 x 98 cm) “La Caixa” Contemporary Art Collection. Photo: David Heald. NC State University. Design Library Image Collection, © Doris Salcedo

Imagen 3. Unland: Irreversible Witness, 1995-1998



Madera, tela, metal y pelo; 44 x 98 x 35 pulgadas. (111.76 x 248.92 x 88.9 cm) San Francisco Museum of Modern Art. Compra a través del Jacques y Natasha Gelman Fund y el Accessions Committee Fund. Photo: David Heald, © Doris Salcedo

PLEGARIA MUDA (2008-2010)

Diez años después, y en el marco del mandato presidencial del controvertido, Álvaro Uribe Vélez, Salcedo elabora, nuevamente, un trabajo con mesas como protagonistas de su proyecto artístico. Uribe Vélez, elegido en 2002, había obtenido el apoyo del Congreso para modificar la constitución y ser reelegido en 2006 para ejercer un segundo periodo. Centrando sus esfuerzos en la pacificación del país, su equipo de gobierno desarrolló, con apoyo financiero de los Estados Unidos, el “Plan Colombia”.¹¹ El plan era la contribución colombiana a la lucha antiterrorista global emprendida por George Bush a resultados del 11 de septiembre, y estaba destinado principalmente a combatir el narcotráfico y la guerrilla locales.¹² Uribe Vélez centró sus mayores esfuerzos en el sometimiento a la disidencia. Su “Política de Defensa y Seguridad Democrática” estableció una red de informantes civiles destinada a identificar actividades terroristas, así como el incentivo a la delación mediante recompensas económicas pagadas por el gobierno.¹³ En 2008, ante la Organización de Estados Americanos (OEA), Uribe Vélez declaró a las FARC como una “organización terrorista internacional”.¹⁴ Bajo esta nueva identidad, la guerrilla fue degradada como interlocutor político; se transformó en una amenaza para los Estados y las sociedades civiles globales, y su exterminio, por cualquier medio, se consideró justificado. La estrategia de “seguridad democrática” se mostró exitosa: para 2008, las FARC se encontraban claramente debilitadas.¹⁵ Matar guerrilleros se naturalizó; su muerte fue celebrada con las prometidas remuneraciones económicas y con discursos triunfalistas. No es de extrañar, en un contexto así, que en 2008 estallase el escándalo de los llamados “Falsos positivos”. De acuerdo con el Centro de Investigación Popular (CINEP), animados por el cobro de recompensas ofrecidas por el Estado, miembros del Ejército habrían asesinado a más de 1000 jóvenes de estrato bajo -incluso a discapacitados- haciéndolos pasar por miembros de la guerrilla.¹⁶ Salcedo lo describe así, en el catálogo que acompaña a Plegaria Muda:

Between 2003 and 2009 approximately 1500 young people from deprived areas were murdered by the Colombian army (...). Faced with the system of rewards and incentives, the army began to hire young people from remote and deprived areas offering them work and transporting them to other places where they were murdered and then presented as ‘unidentified guerrillas: discharged in combat (Plegaria Muda, 2011: 24-25).

Este macabro episodio que salpicaría el mandato de Uribe Vélez,¹⁷ inspira en Salcedo una nueva serie de mesas que juega con la idea de la duplicación. Una vez más, este enser doméstico, en su simplicidad aparente, sorprende y conmueve con su simbolismo trágico.

Imagen 4. Plegaria Muda 2008–2010



Wood, concrete, earth, and grass. One hundred and sixty-six parts, each: 64-5/8 x 84-1/2 x 24 inches. Overall dimensions variable. Installation view, Pérez Art Museum Miami, 2016. Inhotim Collection, Brazil Photo: World Red Eye. © Doris Salcedo

A diferencia de *Unland*, las mesas de Plegaria muda no son tratadas como individualidades y exhibidas en conjunto. En esta nueva serie destaca el anonimato que otorga la múltiple reiteración del mismo objeto.

La obra se compone de un número cercano a 80 pares de mesas de dimensiones y aspecto prácticamente idénticos. A diferencia de los fragmentos reciclados de *Unland*, las mesas de *Plegaria muda* han sido intencionalmente manufacturadas a la medida de un ataúd promedio (*Plegaria Muda*, 2011: 54). Cada par se conforma de dos mesas iguales: una en posición convencional, soporta el peso de otra, idéntica, pero, en posición invertida. En el medio, una capa de lo que parece ser tierra, de unos quince centímetros de altura, conecta y, a la vez, aísla la superficie de las dos mesas. Unas cuantas briznas de hierba surgidas desde la capa de tierra, atraviesan la superficie de la mesa invertida. Una vez más el material estructural de la escultura será orgánico: a la madera se unirán la tierra y la hierba.

El conjunto en total se dispone en el espacio de la galería a la manera de un recorrido laberíntico; la atmósfera general, acentuada por la sutileza de la luz (diferente a la plena luz de *Unland*) es silenciosa y discreta. La instalación evoca la sensación de encontrarse en un lugar sagrado, en un camposanto.

La impresión general es sobrecogedora. La redundancia de la mesa, inusitadamente duplicada en cada diada, insólitamente multiplicada en el conjunto de las mesas, e inesperadamente ubicada el espacio de la galería, sorprende e inquieta. Nuevamente y como en la serie anterior, el objeto familiar, el que evoca lo humano, ha adquirido trazas de extraño. Ha sido arrancado del hogar y ha dejado de cumplir su función doméstica. Es así que, sobre estas mesas, ya nada puede hacerse; están plena y definitivamente ocupadas. Las dos se llenan, se complementan mutuamente como polaridades invertidas cuyo lazo vinculante es la tierra. Salcedo ha creado en cada dupla, una vez más, una “naturaleza *frankensteineana*”. No lo ha hecho como lo hizo en *Unland*, recortando y uniendo trozos de mesas en posición natural, sino invirtiendo una de ellas y superponiéndola sobre la otra, creando, así, un nuevo ser espejo, simétrico y formado por opuestos complementarios. El asombro ante lo insólito de lo doméstico transmutado se incrementa cuando se observa, en la mitad invertida, que ésta, no sólo no sostiene cosa alguna, sino que, ha perdido toda posibilidad de hacerlo. La mesa parece haberse rendido a un poder violento y superior. Una potente fuerza exterior ha trastocado su naturaleza. Las briznas de hierba que surgen a través de su superficie parecen sugerir un lento y largo proceso de descomposición que sufren ella y el conjunto entero. La nueva “mesa” bifronte se desintegra poco a poco; está siendo absorbida como un cadáver por la tierra, a la que es paulatinamente restituida y a la que fecunda. Los mismos elementos se repiten incansables en todas y cada una de las duplas. La reiteración

sugiere, una y muchas veces, la misma muerte repetida: la multiplicación infinita de una muerte anónima e indistinta.

Al homogeneizar las identidades individuales de las víctimas, *Plegaria Muda* diluye la esfera de lo privado en la pública. La muerte individual, si bien presente en la instalación, desaparece en la reiteración y, al hacerlo, da visibilidad a la muerte como estrategia política: al exterminio. *"I believe that Colombia is the country of unburied death, the mass grave and the anonymous death"* (*Plegaria Muda*, 2011: sp.); en el código de Salcedo, la muerte nutre la tierra colombiana. El precio de conservar el *status quo* ha hecho del país un cementerio.

De manera sumaria, la serie se nutre de la siguiente combinación de elementos simbólicos:

Una yuxtaposición temporal, las mesas-esculturas remiten al ser humano que "dio vida", hizo suyo y "habitó" el mueble, y, simultáneamente, al ser humano "muerto", metafóricamente, en el ahora. En este sentido, las piezas son cadáveres en proceso de descomposición.

Una yuxtaposición de identidades en referencia al macabro juego de la identidad intercambiable de los cadáveres: la "propia", de la mesa oculta; la "figurada", de la mesa trastocada. La "propia", la del no combatiente asesinado hecho pasar por guerrillero; la "figurada", la del guerrillero presuntamente asesinado en el cuerpo del no combatiente. Ambas conectadas de manera irreversible por la muerte que, monstruosa, ha deformado para siempre su naturaleza.

Una reiteración de pares que sugiere el acto repetido y la ejecución sistemática del asesinato.

El deplorable suceso de los "Falsos positivos" y su duplicación de identidades, inspira en Salcedo una serie escultórica de mesas formada por pares de opuestos complementarios. La combinación de opuestos, expresa la conjunción de identidades similares y diferentes. La indiferenciación de las duplas, su anonimato. Su similitud, las circunstancias análogas de las muertes. Su reiteración, la hiperbolización de la violencia en la multiplicidad de los asesinatos. La obra, abierta, sugiere la posibilidad dramática de incorporar incontables nuevas duplas. *Plegaria Muda* desvaneciendo las diferencias entre las víctimas individuales, señala hacia la violenta estrategia de Estado que decidió su muerte: el exterminio.

ELEMENTOS SIMBÓLICOS COMPARATIVOS ENTRE LAS SERIES

Pese a los diez años de diferencia que media entre los conjuntos escultóricos y a obedecer a sucesos diferentes, los dos comparten elementos simbólicos comunes y consistentes en el tiempo:

En las dos series las piezas evocan lo humano a través de mesas de madera, un objeto de material orgánico habitualmente parte del entorno doméstico y familiar de los sujetos. Metonímicamente, los muebles-escultura son humanos.

La incorporación de elementos comúnmente asociados al cadáver humano, como el pelo, así como la combinación de componentes que evocan, metafóricamente, al camposanto, sugieren la muerte. Metonímicamente, las mesas-esculturas son humanos fallecidos -o sobrevivientes- cuyas vidas han sido irrevocablemente desfiguradas por la muerte.

La combinación de fragmentos de mesas y de mesas enteras con otros elementos, también de naturaleza orgánica y dueños de estructura, identidad y significación propias, da lugar a nuevos cuerpos con fisonomías "*frankensteineanas*". Dichos seres, si bien evocan lo familiar, resultan extraños y perturbadores; inarmónicos y monstruosos. Trastornados, barbárica e irreparablemente por la violencia tal y como sucede con la existencia de las víctimas y su entorno.

La naturaleza de las mesas simula conservarse idéntica en las mesas-esculturas. A la observación detenida se revela que su funcionalidad ha sido violentamente aniquilada. Las mesas de las dos series son incapaces de responder a aquello para lo que fueron inicialmente diseñadas; han perdido la capacidad de responder a las necesidades para las que fueron concebidas; han mutado en seres extraños e inservibles. La identidad original permanece, aunque solo como rastro de sí misma. Las series coinciden en la presencia simultánea de dos temporalidades: la del ser humano que "dio vida" y "habitó" el mueble, y la de aquel que ha desaparecido.

Metonímicamente, la violencia modifica irreparablemente a los seres humanos: o los elimina mediante el asesinato, o los modifica brutalmente y para siempre. De las vidas originales solo restan trazos de aquello que solían ser.

La superposición de elementos en las esculturas les provee de una identidad fluida y rica basada en una dialéctica de oposiciones binarias: presente/ausente, manifiesto/oculto; aparente/auténtico; permanente/fugaz; familiar/insólito; natural/antinatural; próximo/distante; público/privado, individual/comunitario que permite diversas lecturas.

La mesas-escultura llevan a lo público, a la galería de arte, objetos que usualmente habitan en el ámbito de lo doméstico. La exposición a la mirada pública ejerce una nueva forma de violencia sobre los objetos familiares ya torturados y mutilados por la artista. El reclamo de la mirada que su nueva condición de “escultura” demanda, violenta nuevamente la naturaleza original de las mesas que, usualmente, habitan sin notoriedad el espacio de lo íntimo. En el espacio público, el *público* se detiene ante ellas y las hace objeto de observación. La intimidad de las víctimas, metonímicamente presentes en las esculturas, es violentada mediante una acción pública metaforizada en la mirada del espectador.

De manera correlativa, las esculturas violentan(rían), a su vez, al espectador al someterlo a la visión perturbadora y extraña de las mesas atormentadas y exhibidas inesperadamente en un espacio público.

Las esculturas componen series o conjuntos. La reiteración visual enfatiza en el poder destructor de la violencia a través de la multiplicación de objetos-esculturas. En el caso particular de *Plegaria Muda*, la obra hiperboliza el exterminio y la exposición violenta del espectador a sus efectos.

En el contexto de un lenguaje simbólico compartido, las diferencias entre las series suponen, eminentemente, una cuestión de acento:

A diferencia de *Unland*, cuyo énfasis se encuentra en las dualidades ausencia/presencia, permanencia/fugacidad de los fallecidos que sobreviven fantasmagóricamente en el duelo de los sobrevivientes, *Plegaria Muda* acentúa las relaciones binarias semejanza/diferencia; ocultamiento/manifestación en referencia a la muerte violenta y absurda de una persona cuya identidad real se camufla tras una identidad similar, pero distinta. La obra expone así el macabro juego de la doble identidad del muerto no combatiente y hecho pasar por guerrillero.

En tanto la naturaleza única de cada una de las mesas de *Unland* confiere identidad personal e individualiza a cada una de las víctimas, en *Plegaria Muda*, donde las mesas son idénticas y diseñadas con dimensiones de ataúd, se enfatiza en lo común, en el conjunto. La diferencia entre las series es, eminentemente, una cuestión de perspectiva: en tanto *Unland* dirige la mirada hacia la víctima individual; *Plegaria Muda*, eliminando las diferencias entre las víctimas, la dirige hacia el aberrado acto estatal de matar.

La exhibición de *Unland* en un espacio sobredimensionado de galería enfatiza en lo doméstico violentado y en sus repercusiones. Sugiere un entorno que, de familiar y acogedor, ha sido transformado en hostil y desolado. La disposición laberíntica de las duplas de *Plegaria Muda*, insinúa, por su parte, el entorno opresivo y tortuoso de una muerte metódica en marcha, de la cual escapar no parece posible.

REFLEXIONES FINALES: LO POLÍTICO EN LA ESFERA DE LO PRIVADO

Bajo la lógica del lenguaje estético de Salcedo, víctimas no son solo el fallecido y sus dolientes, sino también los “espectadores” expuestos a “observar” los efectos terroríficos de la violencia. Para Salcedo, denegar que la violencia ejercida sobre actores diferentes a los protagonistas oficiales existe como fenómeno social y arrinconarla en el ámbito de lo privado, son acciones políticas de enmascaramiento y desestimulación al activismo. Una joven Salcedo declaraba al principio de la década de los ‘90, cómo la violencia en Colombia ha sido invisibilizada y eliminada del espacio público:

This means that although there is great attention on violence ending with death -we see it every day- this other type of violence doesn't receive any attention; nobody cares about it. If they are not touched by it then it does not exist (Villaveces-Izquierdo, 1997: 245).

El individuo no concibe la violencia que sufre en el ámbito de lo personal como un fenómeno político. Por ello mismo es incapaz de reconocerla en otro individuo. Lo que pasa en lo privado no concierne a la colectividad. En el fondo, porque no hay tal sentido de colectividad: en un país en guerra, todo colombiano es potencialmente un enemigo.

A consecuencia de la atomización, la indiferencia se promociona como la actitud correcta. El individuo, quizás horrorizado por las masacres, no se siente aludido por ellas. No se percibe víctima, tampoco responsable. No clama por reparación social porque los muertos no le pertenecen. No clama por una acción política que modifique las causas de la guerra porque la violencia no le concierne. Es un tema del Estado y de la guerrilla,

Sobre los intereses de unos y la vergüenza de los otros se sella el pacto del olvido –dirá el director del Centro Nacional de Memoria Histórica— nadie reclama un monumento a las víctimas, no hay héroes a los cuales erigirles una estatua. Puesto que no se trata de una muerte voluntaria por una causa encomiable, no hay cómo dotarla de sentido, ni para los muertos, ni para los sobrevivientes. (Sánchez, 2011: 84).

Lo que es peor, si el individuo se percibe amenazado considera justificado tomar acciones particulares de protección y defensa. Armas, conserjes armados, guardaespaldas, ejércitos particulares de mercenarios y otros sistemas privados de vigilancia paramilitar se extienden por el país sin que se cuestione su legitimidad

Cuando Salcedo da visibilidad en *Unland*, públicamente y de manera metonímica, a la tragedia privada de la víctima y sus dolientes, la obra dirige la atención al hecho que la muerte violenta de un individuo es un evento que atañe al espectador indiferente. En el violento juego circular que surge entre la obra –el mueble íntimo expuesto en el espacio público a la violencia de la mirada pública— y el público espectador –expuesto a la violenta exhibición de lo privado violentado en lo público— la frontera entre el individuo y la comunidad se diluye. El fenómeno privado se desvela como un fenómeno social y la estrategia oficial de enmascaramiento y atomización se resquebraja. *Unland* manifiesta su valor político en la visibilización pública y en lo público del dolor confinado a lo privado.

Plegaria Muda enfoca el problema con una acentuación diferente. Si bien su narrativa surge de un insidioso crimen de Estado -lo que le otorga, ya desde el comienzo, un tinte político-, no se restringe al señalamiento de lo que es evidentemente execrable. Tampoco se reduce como *Unland*, a visibilizar las víctimas y resquebrajar la atomización social. El alcance de esta serie es de una mayor radicalidad. En su pretendido silencio, *Plegaria Muda* denuncia el hecho perverso que el Estado mata de manera masiva y metódica a colombianos. La cuestión de si se trata de combatientes o de no combatientes, es irrelevante en el lenguaje de la obra. Todas las diádas aluden a la doble identidad de los cadáveres. Ninguna proporciona elemento alguno que permita diferenciar guerrilleros de civiles. En la constelación de *Plegaria Muda*, todos los muertos son iguales.

Plegaria Muda es un desafío a la retórica del gobierno de Uribe Vélez. La obradesvela cómo, en lo privado y debajo de la identidad oficial de “terrorista”, el disidente es también un colombiano cuya muerte acusa al Estado por mostrarse incapaz de garantizar la protección de todos sus ciudadanos.

La serie también expone que, a los ojos del Estado, no existe diferencia entre las vidas del civil, habitante de los barrios humildes de Bogotá y vilmente asesinado por una política oficial de recompensar la muerte, y la del guerrillero asesinado en combate. Ambas son desechables.

Denuncia que para el *statu quo* son igualmente amenazantes la disidencia ideológica y la clase trabajadora, y que, a fin de retener el poder, el Estado está dispuesto a matar para someterlas.

Revela, como afirma la filósofa Ariella Azoulay, que, pese a la aparente igualdad de derechos, para el Estado, “ciudadanos” son sólo los privilegiados:

The nation-state creates a bond of identification between citizens and the state through a variety of ideological mechanisms, causing this fact to be forgotten. This, then, allows the state to divide the governed—partitioning off non-citizens from citizens—and to mobilize the privileged citizens against other groups of ruled subjects (Azoulay, 2009).

Dos categorías dividen a los colombianos: la de aquellos que detentan el poder y la riqueza; los dueños de lo público, cuyas vidas tienen preeminencia social; y la de aquellos prescindibles, los que carecen de todo y son relegados a lo doméstico: los invisibles, aquellos cuyas vidas pueden silenciosamente ser compradas y descartadas por una recompensa de 300 dólares americanos.

Plegaria muda es también un aviso de alerta. En la reiteración de las duplas y en la composición inacabada de la serie —trágicamente abierta a recibir nuevas piezas— la obra advierte que los “Falsos positivos” no son un fenómeno del pasado. El Estado colombiano, en su afán por aparentar solidez y perpetuarse en el poder, está dispuesto a ejercer acciones violentas y subrepticias contra su población: está dispuesto a matar colombianos subrepticamente y sistemáticamente. Los hallazgos recientes de fosas comunes¹⁸ y las declaraciones en 2019 de militares preocupados por un regreso a las acciones del 2000,¹⁹ parecen confirmar el anuncio profético de la obra.

En un intento de desenmascaramiento y resquebrajamiento de la atomización social, las dos series desvelan el carácter público de la violencia en lo privado. *Unland*, desde la intimidad del hogar violentado. *Plegaria muda*, más radical, denuncia al Estado colombiano como asesino; expone cómo la violencia de Estado se funda en la división de clases, y alerta sobre su inveterada y persistente política de represión furtiva.

REFERENCIAS

- Azoulay, Ariella (2009). “On her book *The Civil Contract of Photography*”. *Rorotoko*. NY, 22 de enero [Recuperado 26/11/2020: http://rorotoko.com/interview/20090123_azoulay_ariella_book_civil_contract_photography/?page=1]
- Bal, Mieke (2011). “Waiting for the political moment”. En: Doris Salcedo. *Plegaria muda* (pp. 79-86). Moderna Musset Malmo and CAM - Fundacao Calouste Gulbenkian. Munich: Prestel.
- Barson, Tanya (2004). “Unland: The Place of Testimony”. *Tate Papers*. London: Tate Museum. [Recuperado 27/11/20: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/unland-the-place-of-testimony>]
- Casey, Nicholas (2019). “Las órdenes de letalidad del ejército colombiano ponen en riesgo a los civiles, según oficiales”. *New York Times*. 18 de mayo [Recuperado 27/11/2020: <https://www.nytimes.com/es/2019/05/18/espanol/america-latina/colombia-ejercito-falsos-positivos.htm>]
- Castro, Daniela. (2014). “El rastro de la muerte: 30 años de masacres en Colombia”. *InSight Crime*, 8 de mayo [Recuperado 20/11/2020: <http://es.insightcrime.org/analisis/rastro-muerte-30-anos-masacres-colombia>]
- Centro de Investigación y Educación Popular, CINEP. (2011). “*Falsos positivos*” 2010: *Clamor por la verdad y la justicia*. Bogotá: Autor. [Recuperado 27/11/2020: https://issuu.com/cinepppp/docs/_falsos_positivos__2010_clamor_por_la_vida_y_la_ju]
- Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH (2013). *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia [Recuperado 08/3/2020: <http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/>]
- Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH (2010). *Bojayá: la guerra sin límites*. Bogotá: Semana Ediciones, 15-16 [Recuperado 08/3/2020: https://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/descargas/informes2010/informe_bojaya.pdf]
- “El informe de Falsos Positivos que entregó la fiscalía a la JEP”. *El Heraldo*, 27 de mayo, 2019. [Recuperado 27/11/2020: <https://www.elheraldo.co/mundo/el-informe-de-falsos-positivos-que-entrego-la-fiscalia-la-jep-635858>]

- “Falsos positivos en Colombia: el hallazgo de una fosa común que revive el fantasma de las ejecuciones extrajudiciales”, *BBC News*, 15 de diciembre de 2019 [Recuperado 26/11/2020: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50797861>]
- Farago, Jason (2015). Doris Salcedo review – an artist in mourning for the disappeared. *The Guardian*, 10 de Julio [Recuperado 22/11/2020: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/10/doris-salcedo-review-artist-in-mourning>]
- Herzog, Hans-Michael (2004). "Doris Salcedo". En: Hans-Michael Herzog (Ed.). *Cantos Cuentos Colombianos – Contemporary Colombian Art*. (pp. 141-172). Ostfildern, Germany: Hatje Cantz. [Recuperado 27/11/2020: <http://icaadocs.mfah.org>]
- Merewether, Charles (1993). “Comunidad y continuidad: Doris Salcedo, nombrando la violencia”. *Arte en Colombia: Internacional*, 55(6), pp. 104-109. [Recuperado 25/11/2020: <http://icaadocs.mfah.org>]
- Molano, Alfredo (2015). “Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010)”. En: *Conflicto social y rebelión armada en Colombia. Ensayos críticos* (pp.151-202). Bogotá: Torreblanca Agencia Gráfica.
- Plegaria Muda. Doris Salcedo* (2011). Moderna Musset Malmo and CAM – Fundacao Calouste Gulbenkian. Munich: Prestel.
- Ponce de León, Carolina (1990). “Doris Salcedo”. *Nuevos nombres: Seguimiento*. Bogotá: Banco de la República [Recuperado 20/11/2020: <http://icaadocs.mfah.org>]
- Princenthal, Nancy, Basualdo, Carlos y Huyssen, Andreas (2000). *Doris Salcedo*. London: Phaidon Press.
- “Sí hay guerra, señor presidente”, *Revista Semana*, 2 de junio de 2005. [Recuperado 22/11/2020: <https://www.semana.com/portada/articulo/si-guerra-senor-presidente/70763-3>]
- Salazar Arenas, Carlos (2013). *Tres visiones del arte colombiano. Arte y política en Doris Salcedo, Oscar Muñoz y Miguel Ángel Rojas*. Bogotá: Agenda Cultural Gimnasio Moderno.
- Sánchez, Gonzalo (2011). “La (des)memoria de los victimarios. Silencios y voces de víctimas y victimarios”. En: Alberto Verón Ospina (Ed.). *Colombia, Memoria y significación política de la violencia* (pp. 71-80). Barcelona: Anthropos.
- Presidencia de la República. Ministerio de Defensa Nacional (2003). *Política de Defensa y Seguridad Democrática*. Bogotá: Autor, numerales 131 y 132. [Recuperado 26/11/2020: <https://www.oas.org/csh/spanish/documentos/Colombia.pdf>]
- Stanford University, Center for International Security and Cooperation, CISAC (2015). “Mapping Militant Organizations. ‘April 19 Movement’” [Recuperado 26/11/2020: <https://cisac.fsi.stanford.edu/mappingmilitants/profiles/april-19-movement>]
- Torres, Diana (2018). “Doris Salcedo: los parámetros del compromiso político en Colombia”. *A Contracorriente*, 15(3), 155-186. [Recuperado 26/11/2020: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1545>]
- United States Bureau of Citizenship and Immigration Services. (2003). *Colombia: Information on the Former Guerrilla Group M-19*. COL03002.OGC, 25 de marzo [Recuperado 28/11/2020: <http://www.refworld.org/docid/414eee264.html>]
- Villamizar Herrera, Darío (2019). *Las guerrillas en Colombia*. Bogotá: Penguin Random House.
- Villaveces-Izquierdo, Santiago (1997). “Art and Mediation: Reflections on Violence and representation”. En George E. Marcus (Ed.). *Cultural Producers in Perilous States: Editing Events, Documenting Change*. Chicago: University of Chicago Press [Recuperado 25/11/2020: <http://icaadocs.mfah.org>]

NOTAS

- 1 Estas series han sido expuestas en diversas ocasiones en renombradas galerías y museos. Algunas exposiciones individuales, en la que Salcedo ha tenido la ocasión de presentar *Unland*, han sido: New Museum of Contemporary Art, New York/SITE Santa Fe, New Mexico (1998), San Francisco Museum of Art (1999), Tate Gallery (1999) y, más recientemente, junto con *Plegaria Muda*, en las retrospectivas del Museum of Contemporary Art, Chicago (2015), Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2015) y Pérez Art Museum, Miami (2016).

- 2 La producción de Salcedo se conforma, hasta la fecha, de exposiciones en galerías y museos, así como de intervenciones en lugares públicos. Algunos de los proyectos públicos a gran escala, anteriores a *Plegaria Muda* (2008), son: *Noviembre 6 y 7* (2002); *Sin Título* (2003); *Shiboleth* (2007) y *Acción de duelo* (2007).
- 3 *Tábula rasa* (2018), un tercer conjunto escultórico de mesas, es un trabajo post-acuerdo, asociado temáticamente con el “contra-monumento” público, *Fragmentos* (2018). *Fragmentos* fue financiado por el gobierno del presidente Juan Manuel Santos para conmemorar la firma del acuerdo de paz de 2016 con las FARC. Dadas estas particulares condiciones históricas, la serie de mesas y el montaje público ameritan un análisis conjunto, por fuera del alcance de este trabajo. A la fecha, *Tábula Rasa* ha sido presentada en el White Cube de Londres (2018) y en Kunsthalle St. Annen, Lübeck (2019). *Fragmentos*, ubicado en el centro histórico de Bogotá, se encuentra a muy pocos pasos del edificio de gobierno.
- 4 Stanford University, 2015, sp. <https://cisac.fsi.stanford.edu/mappingmilitants/profiles/april-19-movement>
- 5 United States Bureau of Citizenship and Immigration Services, 2003. <https://www.refworld.org/docid/414eee264.html>
- 6 Castro, 2014.
- 7 Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH, 2010,p.163
- 8 CNMH, 2010,pp.15-16
- 9 Algunos apartes de esta sección han sido tomados de Torres (2018), con permiso del editor.
- 10 *Audible in the Mouth, Irreversible Witness and The Orphan's Tunic*.
- 11 El texto puede encontrarse en <http://www.derechos.org/nizkor/colombia/doc/planof.html>
- 12 “El Plan Colombia y el Tratado de Extradición se convirtieron en las llaves con que EE.UU subordinó a sus intereses el orden público y el modelo de desarrollo. El resultado ha sido debilitamiento del Estado, postración de la justicia y escalamiento bélico” (Molano, 2015: 200).
- 13 *Política de Defensa y Seguridad Democrática*, 2003, numerales 131 y 132. <https://www.oas.org/csh/spanish/documentos/Colombia.pdf>.
- 14 Uribe Vélez usa este artilugio del lenguaje como un arma para devaluar políticamente a las FARC y al ELN y quitarles toda aura de romanticismo frente a la comunidad internacional y toda pretensión de legitimidad a sus acciones armadas. Quiere mostrarlos como un Pablo Escobar que pone bombas y no como un Che Guevara que reivindica con su fusil al hombro causas sociales. Uribe Vélez se apoya en el nuevo paradigma del pos 11 de septiembre y alinea su discurso con la cruzada antiterrorista del presidente George W. Bush, que, aunque con menos furor también ha calado en algunos países de la Unión Europea (*Revista Semana*, 2 de junio de 2005).
- 15 “El año 2008 sería recordado por los integrantes de las FARC como el año en que recibieron más golpes significativos en su estructura de mandos, nunca antes en su historia sufrieron tan duras pérdidas, lo que ya implicaba un quiebre en la correlación de fuerzas” (Villamizar Herrera, 2019: 733).
- 16 CINEP, 2011, sp.
- 17 Un informe que entregó en junio del año pasado la Fiscalía a la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), encargada de juzgar los crímenes cometidos en el marco del conflicto (...) subraya que el 97% de los casos (de Falsos positivos) investigados ocurrieron entre 2002 y 2008, periodo durante el cual el presidente era Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), y en la comandancia del Ejército estaba el general Mario Montoya (2006-2008), quien firmó en octubre del año pasado el acta de sometimiento a la JEP, ha insistido en su inocencia frente a esos crímenes (El Herald, 27 de mayo de 2019).
- 18 BBC News, 15 de diciembre, 2019.
- 19 “Hemos regresado a lo que estábamos haciendo antes” (Casey, 18 de mayo, 2019).