

## CICATRICES Y FALLAS

### El arte de Doris Salcedo

Como en cualquier plaza pública de una ciudad de la Europa occidental en un día soleado, la gente se congrega y pasea en torno a la céntrica plaza de Bolívar en la capital colombiana, Bogotá<sup>1</sup>. Las imponentes fachadas de los grandiosos edificios coloniales que flanquean la plaza aumentan su monumentalidad y su tranquilidad. Una podría fácilmente confundirla con la plaza de San Marcos en Venecia. Pero la plaza de Bolívar no es ninguna Arcadia urbana: se encuentra bajo constante vigilancia y la patrullan un alarmante número de soldados armados con metralletas. Su presencia no sólo refleja la militarización continuada de la vida civil en Colombia, sino que también hace recordar el papel específico de la plaza en su turbulenta historia. En noviembre de 1985, el Palacio de Justicia en la zona norte de la plaza fue el escenario de una de las más conocidas confrontaciones entre el ejército colombiano y los insurgentes izquierdistas del país. El 6 de noviembre, con las negociaciones entre el gobierno de Betancur y la guerrilla –FARC, M-19, ELN– desgastándose en medio de una creciente violencia del ejército y paramilitar, 35 guerrilleros del M-19 tomaron el Tribunal Supremo «en nombre de la paz y de la justicia social», exigiendo que Betancur fuera a negociar con ellos directamente. El ejército se hizo cargo de la situación e, ignorando las súplicas de los rehenes, lanzó un ataque fulminante, disparando artillería pesada contra el edificio. Cuando dio comienzo un gran incendio, los militares prohibieron a los bomberos mitigar el fuego. A la mañana siguiente el Palacio de Justicia se hallaba en ruinas y los cuerpos de guerrilleros y civiles, chamuscados e irreconocibles en su mayor parte. Habían muerto más de cien personas.

Exactamente diecisiete años después de que los guerrilleros hubiesen entrado en el edificio –precisamente a las 11:25 de la mañana del 6 de noviembre de 2002–, apareció una silla de madera desocupada en lo alto del reconstruido Palacio de Justicia que comenzó a bajar lentamente por la alta fachada de piedra. La siguió otra silla, y luego otra; no se hizo de mucho esperar el descenso de una docena de sillas, y varias docenas más después. A lo largo del

---

<sup>1</sup> Me gustaría expresar mi gratitud hacia todos aquellos que han sido tan amables y cooperadores de hablar conmigo, pero cuyo requerimiento de permanecer en el anonimato me impide mencionar sus aportaciones de una manera más explícita.

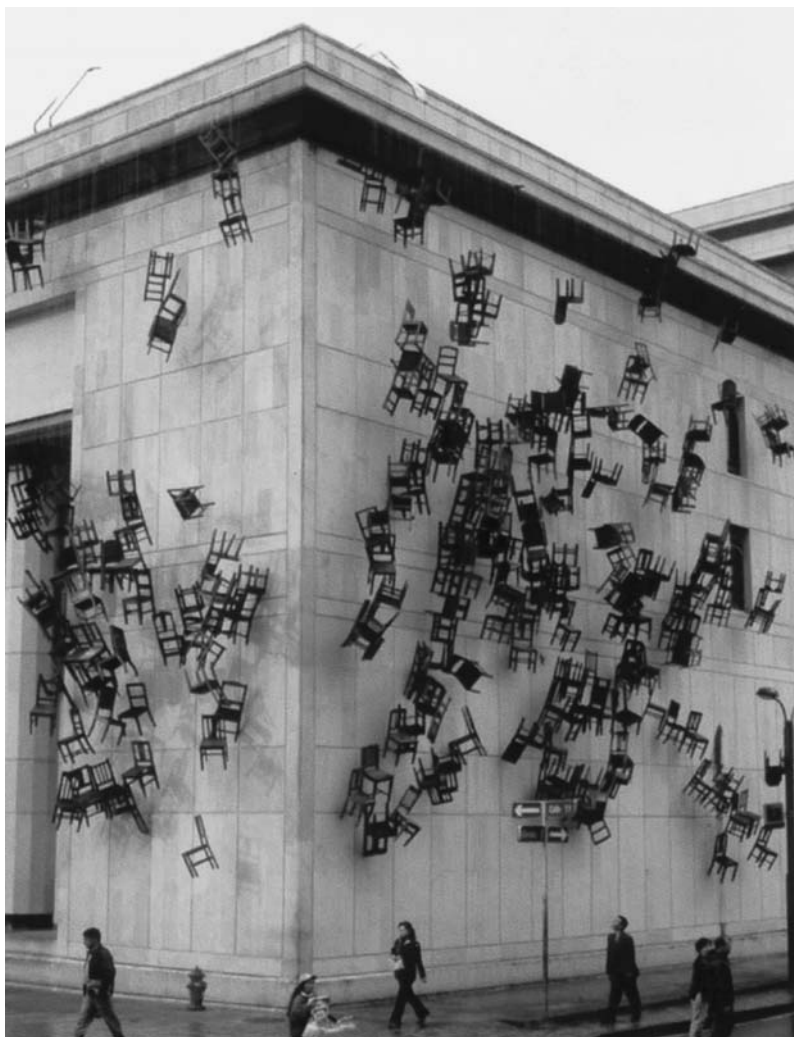
6 y del 7 de noviembre se produjo el descenso de unas 280 sillas, que terminó a la hora exacta en la que el ejército había tomado el edificio en ruinas. Las simples sillas de madera eran en su totalidad de segunda mano, y muchas de ellas se veían avejentadas por las marcas de los años pasados. Como objetos cotidianos, aludían a la ausencia de aquellos que ya no se sentarían en ellas, y la cascada a cámara lenta bajando por el lateral del edificio evocaba imágenes de personas con la esperanza de escapar a un lugar seguro.

Esta extraña conmemoración era, en efecto, obra de la artista colombiana Doris Salcedo, quien consistentemente intenta que sucesos como el sitio del Palacio de Justicia –acontecimientos que tanto Occidente como muchos en Colombia preferirían ignorar, o bien olvidar– permanezcan vivos en la memoria de las personas y en la conciencia pública. En su calidad de artista cuya obra, desde la década de 1990, se ha expuesto en escasas ocasiones en su país natal, la representación que hace Salcedo de las víctimas de las guerras civiles colombianas no declaradas plantea importantes cuestiones sobre su recepción y consumo en Occidente: no sólo en museos de arte públicos, sino también en los mercados en los que se explota y en los que se comercia con su arte. A pesar de que no es habitual que la crítica de arte trate el lado mercantil de la producción artística, resulta sin embargo importante darse cuenta de que el arte y el comercio se encuentran en una relación simbiótica intrincada y a menudo oscura. La fricción generada por este conflicto de intereses resulta particularmente grave para una artista cuya obra posee una orientación política y que expresa la violencia y el sufrimiento humanos.

La naturaleza bipartita de este ensayo tiene por objeto poner de relieve la naturaleza contradictoria de la industria artística actual y el tipo de dilemas a los que se han de enfrentar los artistas políticamente comprometidos que viven tanto en la esfera del arte como en la del mercado, de cara a poder funcionar en ambos. Tomando como ejemplo aquellas obras de Salcedo inspiradas directamente por la toma del Palacio de Justicia de 1985, investigaré cómo la recepción de su arte en Estados Unidos y en Europa es característica del modo en el que el mundo del arte occidental consume y se apropia de las obras provenientes del «Tercer Mundo». *Shibboleth* –la famosa «grieta en el suelo» de Salcedo en la prestigiosa sala de Turbinas de la Tate Modern en 2007– ilustra los modos en que los artistas del «Tercer Mundo» se adaptan y se consumen dentro de un discurso cultural predominantemente occidental. Con esto, naturalmente, no se quiere decir que Salcedo sea paradigmática: ningún artista latinoamericano ha conseguido igualar lo que ella ha logrado en tan poco tiempo dentro de tan importantes instituciones artísticas occidentales, tanto públicas como comerciales<sup>2</sup>. Sin embargo, su relación con las instituciones artísticas de Occidente constituye un ejemplo clarificador de cómo es posible que un ar-

---

<sup>2</sup> Otros destacados artistas latinoamericanos, o bien han conseguido el éxito tardío en su carrera artística –por ejemplo, el brasileño Cildo Meireles era diez años mayor que Salcedo cuando se organizó su exposición en la Tate en 2008–, o bien su éxito comercial todavía no se ha correspondido con un reconocimiento institucional –la mexicana Teresa Margolles, a pesar de haber expuesto en muchas galerías importantes, hasta ahora no ha entrado en ninguno de los grandes museos.



Doris Salcedo, *Noviembre 6 y 7*, Bogotá, Colombia, 2002. © La artista, cortesía de White Cube.

tista que trabaja entre dos mundos gestione y se asegure con éxito una posición destacada en el mundo de la cultura. No es fácil trazar un mapa de los intrincados mecanismos de contactos y relaciones sociales dentro del mundo del arte contemporáneo, pero puede que sí sea posible apuntar algunas coyunturas históricas significativas en las que algunos personajes o instituciones clave han ayudado a dar forma a la carrera de una artista.

### *Trayectoria*

Como cualquiera de otros muchos artistas del «Tercer Mundo» que se desplazan a los centros del arte contemporáneo estadounidenses o europeos

en busca de formación, Salcedo cursó sus estudios de posgrado en Nueva York; una experiencia que no sólo proporciona a los estudiantes de posgrado oportunidades para continuar creciendo profesionalmente, sino que también les facilita frecuentemente la ocasión de establecer contactos y en general el acceso a las instituciones artísticas de Occidente. Una vez terminado su máster en Escultura en la New York University en 1984, Salcedo retornó a Colombia y expuso principalmente en Bogotá durante los ocho años siguientes<sup>3</sup>. Su debut en una institución artística occidental vino de mano de la exposición colectiva *Currents 92. The Absent Body* en el Institute of Contemporary Art de Boston en 1992. Al siguiente año Salcedo estuvo presente en una muestra colectiva en una de las galerías de arte más importantes de Nueva York, Brooke Alexander, y también apareció en una sección especial de la 45.ª edición de la Bienal de Venecia –posiblemente el mayor encuentro de especialistas de arte allá donde los haya–, que colocó su obra en la escena artística mundial por primera vez.

No se hizo esperar demasiado la primera exposición individual de Salcedo, *La casa viuda*, en la Brooke Alexander Gallery de Nueva York en 1994; a ésta la seguiría otra muestra individual en la galería White Cube de Londres en 1995, *Doris Salcedo. La casa viuda VI*. Estas sucesivas exposiciones de Nueva York y Londres indicaban que Salcedo se había asegurado una posición aventajada en la esfera comercial del arte. Con Carnegie International en 1995, la Bienal de São Paulo de 1998 y la primera Bienal de Liverpool el año siguiente, llegó una mayor publicidad en el ámbito internacional. Y el final de la década de 1990 trajo consigo tres muestras individuales en algunos de los más prominentes museos de arte occidentales: *Unland/Doris Salcedo* en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York en 1998, que itineró en 1999 al San Francisco Museum of Modern Art, y *Art Now 18. Doris Salcedo* en la entonces Tate Gallery de Londres en 1999. A pesar de ocupar un espacio reducido y en cierta manera remoto dentro del museo, el ciclo *Art Now*, dedicado exclusivamente a artistas jóvenes y emergentes, se erigió como un lugar importante en donde mostrar nuevos talentos. El entrar a formar parte de la colección de la Tate constituyó probablemente un punto de inflexión en la carrera de Salcedo, especialmente al tener en cuenta el sólido apoyo de su director, sir Nicholas Serota. Al cabo de algunos años, Serota y sus colegas la seleccionarían para realizar una intervención en la sala de Turbinas de 2007. A finales de la década de 1990, por tanto, Salcedo ya era una artista consagrada en el panorama artístico occidental, tanto en el mercado como a nivel institucional, y se movía con facilidad entre ambas esferas.

A pesar de trabajar en Estados Unidos, en el Reino Unido y en Europa, Salcedo ha escogido en particular seguir viviendo en su ciudad natal. En esto contrasta claramente con muchos otros artistas contemporáneos nacidos fuera de Europa occidental y de América del Norte, que eligen emigrar a una

---

<sup>3</sup> Datos biográficos extraídos de Nancy Princenthal, Carlos Basualdo y Andreas Huyssen, *Doris Salcedo*, Londres, Phaidon, 2000.

de estas dos áreas para avanzar en sus carreras profesionales<sup>4</sup>. En este sentido, la carrera de Salcedo es atípica en lo que se refiere a los artistas del «Tercer Mundo». Ella es también excepcional en el modo en que ha escogido trabajar: en comparación con la mayoría de los artistas de su generación, ha producido bastante poco en términos cuantitativos. Cada una de sus obras es una pieza única y no suele trabajar en ediciones. Desde el año 2000, se ha producido un cambio significativo en su método de trabajo: ha creado principalmente proyectos públicos específicos para el espacio en que se ubican que en términos prácticos no resultan muy vendibles. Es más, en tales circunstancias, a pesar de ser práctica habitual que el artista haga circular en el mercado esbozos o notas preparatorias, hasta la fecha Salcedo no ha vendido ningún dibujo<sup>5</sup>. Dado que un gran número de sus obras de la década de 1990 forman parte de colecciones públicas, quedan muy pocas piezas en circulación en el mercado, lo cual hace que la demanda de sus obras sea alta y quede constantemente insatisfecha. Más adelante trataremos cómo es probable que se resuelva esta situación, pero primero examinaremos de cerca la producción de Salcedo, para comprender mejor por qué está su obra tan solicitada y qué es lo que hace que su aportación específica al arte contemporáneo sea tan original.

### *Monumentos conmemorativos*

Entre finales de la década de 1980 y durante la de 1990, Salcedo basó toda su obra en testimonios directos que recogió durante muchos viajes de estudio al campo de su país natal, a aldeas abandonadas y a lugares de fosas comunes y de grandes masacres. A pesar de que nunca se declaró oficialmente en Colombia una guerra civil como tal, el país se ha visto constantemente asolado por la violencia de diversos agentes armados: el ejército, los paramilitares, los capos de la droga y la guerrilla. Al emplear –más bien reciclar– objetos domésticos personales usados por las propias víctimas del conflicto, Salcedo hace que estos restos y fragmentos de la vida cotidiana se conviertan en la voz del cuerpo ausente y del desaparecido, y también comunica el dolor y la pena que la ausencia trae consigo<sup>6</sup>. En una de sus instalaciones más famosas, *Atrabiliarios* (1991-1996) –de la expresión latina que significa «bilis negra», y que connota la melancolía del luto–, coloca zapatos usados, en su mayoría de víctimas mujeres, dentro de nichos cuadrangulares encasillados directamente en los muros. La parte frontal de los nichos está cubierta con una fibra animal translúcida, bien

<sup>4</sup> Véase mi «Biennials sans frontières», *New Left Review* 57 (mayo-junio de 2009) [ed. cast.: «¿Bienales sin fronteras?», *NLR* 47 (julio-agosto de 2009)].

<sup>5</sup> El galerista de Salcedo en Nueva York, ante la pregunta de si ésta estaría dispuesta a vender sus dibujos preparatorios, respondió: «La verdad es que ella no hace dibujos. Esboza en algunos cuadernos, pero hace dibujos. Simplemente, no es parte de su obra», entrevista con Carolyn Alexander, 18 de octubre de 2010.

<sup>6</sup> Salcedo ha dicho que había recogido de las víctimas del 20 al 30 por 100 de los objetos que ha usado en su obra, entrevista con la autora, Estambul, 20 de septiembre de 2003.

tensada y cosida con hilo de sutura. Los zapatos usados, que hacen referencia a modo de sinécdoque a sus dueños ausentes, son las memorias remendadas que los supervivientes han de acarrear consigo.

En *La casa viuda*, una serie de cinco obras realizadas entre 1992 y 1995, Salcedo inserta huesos, cremalleras y fragmentos de ropa en puertas y otros elementos usados del mobiliario doméstico tales como marcos de camas o taburetes. El título de la obra evoca de antemano la imagen de una mujer desconsolada a solas con su pena. La inserción de restos humanos en los muebles refuerza la complejidad visual del objeto, dado que la intimidad de las cremalleras y de los fragmentos de prendas personales, entretejidos con la domesticidad de los objetos usados, provoca inevitablemente la asociación con los propietarios ausentes de los objetos. No obstante, en la obra de Salcedo tales asociaciones emocionales siempre están cuidadosamente controladas y, de hecho, su potencia reside en la ambigüedad y en la modestia de la representación.

En estas obras, Salcedo buscaba identificarse con, y ponerse en el lugar de, las víctimas. Tal y como ella misma ha expresado:

Intento aprender absolutamente todo sobre sus vidas, sus trayectorias, como si yo fuera un detective que reconstruyera la escena de un crimen. Me doy cuenta de todos los detalles de sus vidas. En realidad no puedo describir lo que me sucede porque no se trata de algo racional: en cierto modo, me convierto en esa persona; existe un proceso de sustitución<sup>7</sup>.

En los casos en que los objetos, por así decirlo, contienen las huellas de sus anteriores dueños, la sustitución metonímica resulta más fácil de imaginar y de sustentar. Pero, para las obras relacionadas con los acontecimientos del Palacio de Justicia en 1985, Salcedo se vio forzada a abandonar su anterior praxis de utilizar objetos que en efecto habían pertenecido a y sido usados por las víctimas. Forzada, tanto por consideraciones prácticas –el gobierno le denegó el uso de cualquier objeto que se conservara del edificio<sup>8</sup>– como por la necesidad de garantizar la supervivencia de la memoria colectiva de los trágicos acontecimientos que habían sacudido a un país ya de por sí traumatizado. En su propio y elocuente texto sobre *Noviembre 6 y 7*, escribe: «Existe para nosotros una primordial necesidad de entender nuestro pasado» y, por lo tanto, «la actividad fundamental del artista en periodos de crisis es elaborar imágenes que hagan posible articular una memoria cultural basada en el conocimiento colectivo del pasado». Para alcanzar este objetivo, Salcedo evoca el concepto de la «memoria activa»:

Una memoria activa presupone dos operaciones: evocar y narrar. Evocar es realizar un deliberado esfuerzo de memoria, pero [...], si reducimos el recordar a

<sup>7</sup> «Carlos Basualdo in conversation with Doris Salcedo», en N. Princenthal, C. Basualdo y A. Huysen, *Doris Salcedo*, cit., p. 14.

<sup>8</sup> Entrevista con la autora, Bogotá, 18 de febrero de 2003.

esto, sin la capacidad de narrar, lo convertimos en una experiencia aislada: la víctima traumatizada recuerda en soledad. Cuando la memoria se transforma en una acción narrativa, busca un interlocutor y de este modo se transforma a sí misma en memoria social o colectiva. La memoria activa es, por tanto, sobre todo una narración. El artista es un agente de la memoria, un narrador que invoca momentos históricos difíciles que el país trata de olvidar<sup>9</sup>.

Hasta el momento Salcedo ha producido dos obras importantes sobre la toma del Palacio de Justicia. La primera, *Tenebrae. Noviembre 7, 1985*, se expuso por primera vez en el Camden Arts Centre de Londres en 2001, y más tarde en la Documenta 11 de Kassel en 2002. Como en el caso de *Noviembre 6 y 7*, las sillas proporcionaban la metáfora central. En *Tenebrae*—literalmente, «tinieblas»— Salcedo bloquea una habitación con barras alargadas y sillas metálicas volcadas. No obstante, al examinar la obra más detenidamente, lo que parecían tacos metálicos que impedían que los visitantes se pudieran acercar a la obra son en realidad las patas de las sillas. La ambigüedad de la relación vigente entre las sillas, sus patas y el espacio definido y bloqueado por éstas es el resultado del lenguaje escultórico pos-minimalista con el que Salcedo elige trabajar. A pesar de que se trata de una obra abstracta, emana de ella realmente una cierta sensación de violencia; este efecto lo confirman, o quizá incluso lo refuerzan, varios fragmentos de sillas prensadas colocados fuera de la sala (*Noviembre 6*), una instalación que se ampliaría posteriormente para su exposición en la Documenta. Al igual que las de dentro de la sala, estas sillas están hechas de acero inoxidable, plomo, madera y resina, pero una fuerza indeterminada las ha prensado juntas violentamente. Algunas de ellas se encuentran, cual cuerpo maltratado, muy desfiguradas y resultan apenas reconocibles como sillas.

A pesar de que es evidente el maltrato infligido a las sillas, ¿en qué medida puede la abstracción minimalista de estas piezas representar el contenido específico que dan a entender las fechas del título? ¿Hasta qué punto pueden fabricarse estas sillas para que se refieran a la experiencia del pueblo colombiano, especialmente desde el punto de vista del público occidental? Durante la pasada década, a pesar de su creciente fama internacional, Salcedo apenas ha expuesto en Colombia. Con la importante excepción de la instalación del Palacio de Justicia en 2002, las obras de Salcedo —aunque no se hayan creado a propósito para su exposición y consumo en Occidente— hasta la fecha han sido mayormente contempladas únicamente fuera del contexto social que realmente las inspira. Dada esta descontextualización, resulta llamativo que las interpretaciones, críticas o de otro tipo, de la obra de Salcedo en Occidente siempre se vean teñidas de un énfasis en el hecho de que ella es de Colombia y de que su obra aborda la situación en ese país; énfasis, ha de decirse, en parte fabricado por la propia Salcedo y del que la artista es muy consciente<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Doris Salcedo, «Un acto de memoria», *DC 9*, diciembre de 2002; gracias a Tim Girven por su traducción.

<sup>10</sup> Entrevista con la autora, Bogotá, 18 de febrero de 2003.

La contemplación de estas obras en una sala de exposiciones occidental plantea, por tanto, algunos problemas específicos. La visión de la obra sin ningún conocimiento previo de la artista o de sus trabajos anteriores es una experiencia completamente diferente a la de alguien que sepa algo de su origen colombiano. Para mayor complicación del asunto, se producen diferencias dependiendo del contexto en que se contemple. Solamente necesitamos, por ejemplo, comparar las divergentes reacciones suscitadas por las exposiciones en el Camden Arts Centre y en Kassel. Los visitantes del primero tienden a ser personas que visitan exposiciones regularmente y quizá sea más probable que posean un conocimiento previo sobre Salcedo y su obra. En este entorno de «cubo blanco» del centro de arte las obras ocupaban la totalidad del espacio, ofreciendo al espectador una atmósfera contemplativa más concentrada, cuando no más controlada. Por el contrario, en el Museum Fridericianum de Kassel, la obra de Salcedo estaba expuesta en una gran sala que compartía con trabajos de Leon Golub. La magnitud del espacio hacía que *Tenebrae* y su instalación adjunta parecieran bastante perdidas. La naturaleza de Documenta –un espectáculo artístico que expone cientos de obras de cientos de artistas diferentes, con miles de visitantes aglomerándose en las salas de la exposición– impedía cualquier lectura específica de la obra de Salcedo como colombiana (algo que, por cierto, consternó a la propia artista).

Si el contexto político específico de la obra de Salcedo puede a veces, por tanto, no llegar al público occidental, en su tierra natal sucede todo lo contrario. En su instalación del Palacio de Justicia, *Noviembre 6 y 7*, Salcedo escogió la hora y la ubicación concreta para realizar su acto de memoria<sup>11</sup>. En *Tenebrae* la distorsión de las sillas, tiradas en el suelo y con sus extremidades grotescamente prolongadas, servía como un recordatorio adicional de la tortura a la que habrían sido sometidos aquellos que podrían haberse sentado en ellas en el pasado. En *Noviembre 6 y 7*, las sillas vacías que descendían por la fachada del Palacio de Justicia transmitían de forma descarnada la ausencia de las personas que deberían estar sentadas en ellas, más que la experiencia traumática en sí. Al colgar estos banales pero íntimos objetos domésticos delante de un muro exterior del edificio, Salcedo estaba dándole la vuelta al edificio, sacando afuera su interior, y añadía de este modo otra nota más de desasosiego. «La obra presentaba el absurdo de una silla vacía colgando en la fachada de un edificio; algo que normalmente se encuentra dentro, en el exterior. Me interesa lo exterior,

---

<sup>11</sup> A fecha de hoy, Salcedo ha realizado otros dos actos conmemorativos públicos. En el primero, cuando el periodista satírico y defensor de la paz Jaime Garzón –conocido por haber negociado con las FARC la liberación de rehenes– fue asesinado por los paramilitares en 1999, Salcedo, junto a otros artistas, colocó 5.000 rosas rojas a lo largo de un muro de 150 metros cerca de donde Garzón vivía. Sin embargo, Salcedo declaró que ella nunca había pensado esta acción como obra de arte; véase «Carlos Basualdo in conversation with Doris Salcedo», cit., p. 33. En julio de 2007, justo antes de la inauguración de su encargo para la Tate, Salcedo organizó otra instalación en la que colocó 25.000 velas en la plaza de Bolívar tras el asesinato de 11 representantes regionales secuestrados cinco años antes; véase César Paredes, «Chévere que fuera una mentira y ellos estuvieran vivos», *Semana*, 4 de julio de 2007.



mostrar que, en donde hay violencia, no es posible la interioridad», ha expresado la artista.

Era la intención del acontecimiento artístico efímero de Salcedo el provocar que los transeúntes revivieran sus propios recuerdos de los trágicos acontecimientos, así como mostrar su solidaridad con las familias de las víctimas y con los supervivientes. No menos importante es el hecho de que el Palacio de Justicia se ubica en el principal espacio simbólico de Colombia. El propio carácter público de la plaza de Bolívar, en la capital del país, concede a cualquier acción privada que allá se desarrolle un sentido político que resulta inevitablemente colectivo. Mediante la apropiación de este espacio, Salcedo escenificó una protesta silenciosa de forma pública, que contrastaba con el silencio cómplice del gobierno de Uribe y de la Administración de Betancur, cuya torpe atrocidad había provocado la tragedia inicial.

### *Contraseñas*

El contemplar la obra de Salcedo fuera de sus fronteras nacionales, sin embargo, plantea una serie de problemas y dilemas para la mirada occidental: ¿en qué medida no se convierte el espectador en un observador cómplice, satisfecho de estar de acuerdo sin asumir la responsabilidad de una solidaridad política activa?, ¿y hasta qué punto —una se atreve a preguntar— es el éxito crítico de Salcedo en Occidente consecuencia de la necesidad de los poderes del mundo del arte de tranquilizar su conciencia liberal? Esta cuestión se ha tornado aún más importante desde el anuncio en 2007 del encargo de producir la 8.<sup>a</sup> instalación Unilever en la sala de Turbinas de la Tate Modern. Salcedo fue la primera artista de Latinoamérica invitada a llenar tan prestigioso espacio, y la tercera mujer en recibir tal honor. Si se puede decir que la Tate Modern es uno de los más prestigiosos museos de arte contemporáneo del mundo, al mismo nivel que el MoMA de Nueva York, la presencia de Salcedo en un espacio de semejante visibilidad sin lugar a dudas marcó su ascenso a una posición de considerable prominencia.

*Shibboleth* consistía en una fisura de 167 metros que se extendía a lo largo de la amplísima sala de Turbinas. Para aquellos que entraban en el museo, la grieta apenas resultaba visible en un principio. Posteriormente serpenteaba por el suelo, aumentando progresivamente de tamaño y profundidad a medida que se bifurcaba en el centro de la sala, creando una separación de cerca de 30 centímetros de ancho y 1 metro de profundidad. A partir de este punto el corte iba disminuyendo gradualmente hasta desaparecer finalmente en el extremo más lejano de la sala. El interior de lo que parecía ser una falla sísmica se había creado mediante un vaciado en forma de roca dura pero con tela metálica incrustada, evocadora de cárceles y de campos de concentración. De hecho, el título bíblico se refiere a un proceso de diferenciación social: en el Libro de los Jueces, *shibboleth* era la contraseña que usaban los galaaditas para distinguir a sus enemigos, los efraimitas, in-

capaces de pronunciar su primera sílaba. En la Tate Modern, sin embargo, la obra era más popularmente conocida como «la grieta».

Crear una «grieta» de estas proporciones no fue, por supuesto, tarea fácil. Por un lado, *Shibboleth* constituía una intervención directa en la estructura del espacio arquitectónico de la Tate Modern –hay quien incluso dice que un ataque a la integridad del edificio–. Salcedo no se ha mostrado nada reacia a la hora de contarle exactamente a su público qué es lo que ella considera que significa su obra: *Shibboleth* «se refiere a la laguna en la historia que marca la insondable diferencia que separa a los blancos de aquellos que no lo son. La laguna en la historia a la que me refiero es la historia del racismo, paralela a la historia de la modernidad, y su lado oscuro pendiente de ser escrito». Además, señaló que

esta pieza es inoportuna [...]. Su presencia altera la sala de Turbinas del mismo modo que la presencia de inmigrantes altera el consenso y la homogeneidad de las sociedades europeas. En la gran tradición occidental lo 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<sup>12</sup>.

La grieta de *Shibboleth* representa claramente una separación, una falla geológica que atraviesa el conjunto de nuestras convenciones sociales, políticas y culturales. Lo aparentemente sólido se ve en realidad socavado por un defecto básico y estructural. Sin embargo, resulta cuestionable si esta obra representa o no el racismo tal y como lo define Salcedo. Como en cualquier otra obra importante, el significado de la grieta permanece abierto a un gran abanico de lecturas. A pesar de toda su ambigüedad inherente, resulta evidente que la obra lleva a cabo un ataque físico sin precedentes en la estructura de la institución que la acoge. Ninguna otra obra de arte ha dejado una cicatriz permanente en el suelo. En palabras de una crítica: «La Tate Modern, monumento triunfalista de nuestra cultura occidental moderna, es desgarrada en dos por una obra de arte que hace que cuestionemos los propios fundamentos de nuestras formas de pensar»<sup>13</sup>.

Al igual que hizo para otras instalaciones públicas, Salcedo facilitó para *Shibboleth* una nota explicativa de en qué pensaba exactamente al comienzo del proyecto. De este modo, resultaba capaz desde el primer momento de dirigir, hasta cierto punto, el discurso crítico que su obra ocasionara. El discurso sobre el racismo no es ninguna excepción: en el clima actual de lo políticamente correcto en el mundo del arte, esta interpretación de la obra no solamente se toleró sino que se adoptó de muy buen grado. El director de la Tate, Nicholas Serota, declaró en la rueda de prensa de la inauguración de la obra: «Hay una grieta. Hay una línea y finalmente habrá una cicatriz.

<sup>12</sup> Doris Salcedo, «Proposal for a project for the Turbine Hall, Tate Modern, London 2007», en Achim Borchardt-Hume *et al.*, *Doris Salcedo. Shibboleth*, Londres, Tate Publishing, 2007, p. 65.

<sup>13</sup> Rachel Campbell-Johnson, «The jagged edge of art», *The Times*, 9 de octubre de 2007.

Eso es algo con lo que nosotros y otros artistas tendremos que convivir<sup>14</sup>. A diferencia de los colombianos desaparecidos, cuyo rastro borraba el gobierno de Uribe y Salcedo reavivaba, la cicatriz que la artista ha dejado en la Tate Modern no resulta únicamente imposible de borrar, sino que, al parecer, es recibida con los brazos abiertos por el mundo del arte occidental.

Efectivamente, el modo en que la Tate Modern hizo lo indecible para adaptarse a la artista resultó prácticamente extraordinario. El verdadero modo de producción de *Shibboleth* se ha mantenido fuera del alcance de cualquier examen público, del mismo modo que la sala de Turbinas permaneció vallada, cubierta y oculta durante las seis semanas en las que se desarrollaban los trabajos de la obra<sup>15</sup>. Podría resultar comprensible –aunque no necesariamente aceptable– que se mantuviesen en secreto los detalles de la financiación de este trabajo. Pero incluso cuestiones técnicas sencillas tales como de qué manera se había construido la pieza y cuál era la profundidad real de la grieta permanecieron determinadamente sin respuesta. En la rueda de prensa de *Shibboleth*, el director de la Tate, el comisario y la artista evitaron deliberadamente responder a las preguntas de este tipo que les lanzaban los periodistas cada vez más frustrados. Al parecer, también se les había ordenado a los trabajadores de la obra no revelar ningún detalle sobre la construcción de la pieza, aunque hubo quien se sintió tan orgulloso como para admitir: «Claro que sé cómo se hizo la obra». Esta intrigante falta de transparencia resultó ser, al investigar, una condición impuesta por la propia artista. El hablar de cómo se fabrica el arte ha constituido una parte esencial del discurso artístico; pero, aun así, la Tate Modern se consideró capaz de hacer la vista gorda con respecto a su cometido de educar al público y accedió a los requerimientos de Salcedo. Que la Tate estuviese dispuesta a llegar tan lejos resulta una prueba interesante de la relación establecida entre la autoproclamada artista del «Tercer Mundo» y la institución artística del «Primer Mundo». Hasta la propia Salcedo se mostró sorprendida del visto bueno sin condiciones de la Tate Modern: «Resulta bastante increíble que la Tate quisiera aceptar este proyecto; no hay muchos museos en el mundo dispuestos a asumir tal reto»<sup>16</sup>.

### *Efectos secundarios*

El encargo de la Tate lanzó a Salcedo innegablemente a una fase de su carrera en la que recibía el mismo tipo de atención global que cualquier artista occidental de su *misma fama*. A pesar de haber gozado durante bastante tiempo de un apoyo privilegiado del mundo del arte –directores de museo, críticos y comisarios–, la cobertura mediática y el reconocimiento crítico de su obra siempre fueron sorprendentemente limitados. Esto no tenía directamente nada que ver con la calidad de las obras, sino más bien con la preponderancia eco-

<sup>14</sup> «Latest Tate Modern installation is a yawning chasm», Reuters, 8 de octubre de 2007.

<sup>15</sup> No fue éste el caso, por ejemplo, de *The Weather Project* de Olafur Eliasson en 2003.

<sup>16</sup> Ossian Ward, «Into the Breach», suplemento de *Time Out London* (octubre de 2007), p. 5.

nómica y cultural del mundo del arte occidental. El alcance y la escala del mercado del arte, el número y el prestigio de comisarios y críticos, la importancia de las revistas, publicaciones serias y libros de arte se encuentran todos mucho más desarrollados que los que un país del «Tercer Mundo» puede sustentar. El trabajo de artistas británicos como Rachel Whiteread, aproximadamente una contemporánea de Salcedo, genera inmediatamente una gran cantidad de noticias y reseñas, tanto a nivel local como internacional, cosa que no sucedía con Salcedo. Con la obra de la sala de Turbinas, no obstante, se convirtió de repente en un nombre muy conocido en el mundo del arte occidental; su éxito se hizo eco en el «Tercer Mundo», en particular en su país natal<sup>17</sup>.

El mundo del arte occidental que ofreció tan cálida bienvenida a Salcedo naturalmente no se compone únicamente de instituciones públicas como la Tate Modern. Adelantándose a la importante instalación de la Tate Modern, su galería en Londres, White Cube, inauguró una exposición individual de la obra de Salcedo el 15 de septiembre de 2007, tres semanas antes de la inauguración de *Shibboleth*. Las fechas no pudieron haberse escogido mejor a nivel estratégico o poseer una mayor orientación comercial: dada la cercanía de la publicidad de la Tate, resultaba no menos que razonable asumir que la fama de Salcedo iba a aumentar considerablemente y con ella, naturalmente, su valor en el mercado. Ocho obras de muebles de tamaño entre mediano y grande, así como un número de sillas cementadas más pequeñas, se apretujaban en el local de modestas dimensiones de Hoxton Square. Rara vez había expuesto la galería obras tan pegadas unas a otras. En términos de cantidad y de calidad, lo que fácilmente podría haber sido únicamente una exposición en un museo se convirtió realmente en una oportunidad para las ventas, dado que la oferta de las primeras obras de muebles de Salcedo era tan limitada y su demanda consecuentemente tan amplia. El hecho de que White Cube hubiese comprado cinco de las piezas antiguas a coleccionistas particulares podría, por este motivo, contemplarse como una estrategia diseñada para asegurarse el monopolio del mercado. Tal y como destacó del galerista Jay Jopling un crítico: «Él es ahora el dueño de todo: te puede dar cualquier precio para cualquier pieza». Las tres nuevas piezas de muebles presumiblemente producidas de manera específica para esta venta planteaban otras cuestiones. Aunque Salcedo nunca puso ningún punto final a su serie de muebles de la década de 1990, resultó un tanto sorprendente contemplar la resurrección del proyecto, por así decirlo, y su reaparición en el mercado tras una ausencia de aproximadamente diez años<sup>18</sup>. En 2008, Salce-

---

<sup>17</sup> A pesar de no haber apenas expuesto en Colombia durante las dos últimas décadas, Salcedo goza de fama y reconocimiento en su país natal. La revista *Semana* la ha descrito en varias ocasiones como «la artista colombiana más importante del mundo», teniendo en cuenta «los comentarios favorables y las frecuentes noticias de sus exitosas exposiciones en los principales museos de todo el mundo». Véase «El enigma de Doris Salcedo», *Semana*, 13 de octubre de 2002 y «Doris Tate», *Semana*, 14 de abril de 2007.

<sup>18</sup> En 2004 Salcedo había explicado: «Originariamente yo había proyectado hacer muchas más piezas [...], pero esto requería demasiada energía, y sentí que ya había conseguido lo que había estado buscando». Véase «Conversation between Doris Salcedo and Hans-Michael

do produjo dos piezas nuevas más para su galería de Nueva York, Alexander and Bonin. Si cada pieza tenía un valor potencial de medio millón de dólares, por lo menos, es fácil ver lo que estaba en juego.

### *¿Financiación privada?*

Las cuestiones planteadas por las exposiciones paralelas de Salcedo en la Tate Modern y en White Cube pueden más convenientemente contemplarse dentro del contexto de la problemática relación existente entre el arte público y la empresa comercial dentro del capitalismo neoliberal. En Gran Bretaña el modelo actual lo estableció el gobierno de Margaret Thatcher, que trató de asegurarse de que las instituciones públicas no pudieran funcionar debidamente sin depender en gran medida de la financiación privada y empresarial. Aunque la obra de Salcedo llevaba la etiqueta de la Unilever Series, es poco probable que el dinero de la empresa patrocinadora, en torno a 250.000 libras esterlinas por año, fuese suficiente para cubrir la totalidad de los costes de producción<sup>19</sup>. En palabras de Achim Borchardt-Hume, el comisario de la Tate que coordinó esta obra:

No es el patrocinador quien paga el proyecto, ni tampoco pagó Unilever todos los gastos del encargo para la sala de Turbinas. Sucedió más bien que Unilever se comprometió a aportar una determinada cantidad de dinero para respaldar el proyecto, pero el presupuesto del proyecto es otra cosa [...]. Obviamente la obra de Doris tiene unos costes de producción muy elevados. Desde un primer momento no se trató de una producción de bajo presupuesto. Solamente determinadas instituciones, y determinados mecanismos de producción, podrían haberla hecho posible<sup>20</sup>.

Está destinado a ser una incógnita, precisamente, cuáles eran estos «determinados mecanismos de producción». ¿Quién aportó dinero y cuánto para cubrir la producción de la obra de Salcedo? A pesar de ser un ejemplo de amabilidad en otros aspectos, Borchardt-Hume rechazó firmemente revelar ningún dato sobre los verdaderos costes de la obra de Salcedo o cualquier acuerdo de financiación referente a ésta. Tampoco la misma pregunta, presentada ante el Freedom of Information Office Group (FOD) del despacho del director de la Tate Modern, resultó más reveladora. La Tate no sólo se negó a revelar el presupuesto total, sino que también rehusó facilitar detalles so-

---

Herzog», en *Cantos/cuentos colombianos. Arte colombiano*, Zúrich, Daros Latinamerica, 2005, p. 152.

<sup>19</sup> La Unilever Series, inaugurada en 2000, es un acuerdo de financiación entre Unilever y la Tate Modern por valor de 1,25 millones de libras esterlinas para encargar obras de arte para la sala de Turbinas durante cinco años. Se renovó en 2005 por tres años más por valor de un millón de libras (la obra de Salcedo entró dentro de esta segunda etapa) y se volvió a renovar, esta vez por la cantidad de 2,1 millones de libras, por otros cinco años más entre 2008 y 2012; véanse las notas de prensa de la Tate, 13 de mayo de 1999, 6 de abril de 2007 y 18 de julio de 2007.

<sup>20</sup> Entrevista con la autora, Londres, 30 de noviembre de 2010.

bre otra financiación adicional, exponiendo que «la Tate no puede desvelar el alcance del presupuesto de instalaciones individuales»:

El alcance del presupuesto de *Shibboleth* permanece protegido amparado por la sección 43(2) de la Ley de Libertad de Información [...] pues es nuestro parecer que dicha revelación perjudicaría a los intereses comerciales de la Tate [...]. Con respecto a la financiación adicional, el FOI considera que la facilitación de esta información perjudicaría a los intereses comerciales de la Tate en relación con estas fuentes, y que el interés público en que se desclasifique esta información no posee un mayor peso que el interés público de la continuada capacidad de la Tate de trabajar con dichas fuentes<sup>21</sup>.

La ausencia de respuesta de la Tate Modern es un ejemplo de desinformación amparada bajo la así denominada Ley para la Libertad de Información.

No es imposible imaginarse que *Shibboleth*, producida y fabricada en un primer momento en Bogotá por una gran cantidad de empleados durante varios meses y transportada posteriormente a Londres para su instalación in situ, durante un periodo alrededor de seis semanas, que fue llevada a cabo por Salcedo y una plantilla colombiana y local consistente en un buen número de personas trabajando en equipos, podría haber incurrido en costes que fácilmente podrían superar la cifra de un millón de libras esterlinas<sup>22</sup>. No se podía esperar que ningún coleccionista privado financiase un proyecto tan claramente pensado para aumentar el prestigio de la Tate Modern; en todo caso, las grandes piezas de muebles de Salcedo ya formaban parte en su mayoría de colecciones públicas, no privadas. Es más, como el trabajo ya contaba con el apoyo comercial de Unilever, cualquier patrocinador adicional tendría inevitablemente que permanecer más o menos en el anonimato. Parece probable que los agentes comerciales de Salcedo en Nueva York y en Londres fueran quienes proporcionaran el único mecanismo posible a través del cual la obra vería asegurada su financiación extra. De ser éste el caso, no resultaría en absoluto sorprendente ver a estos galleristas interesarse directamente por aumentar la reputación y los precios de mercado de un artista. No es ningún secreto en el mundo del arte que las galerías desempeñan a veces un papel en la financiación de la participación de sus artistas en las bienales internacionales.

<sup>21</sup> Ruth Finlay, Senior Press Officer de la Tate, correspondencia a través de correo electrónico con la autora, 11 de febrero de 2011.

<sup>22</sup> Salcedo declaró en una entrevista: «Hay alrededor de 100 personas trabajando en equipos». Véase Ossian Ward, «Into the Breach», cit., p. 5. En algunas informaciones aparecidas en la prensa, se describía *Shibboleth* como «una nueva obra de arte de 300.000 libras esterlinas»; véase Nigel Reynolds, «Tate Modern reveals giant crack in civilization», *Daily Telegraph*, 8 de octubre de 2007. Sin embargo, fuentes bien informadas no están de acuerdo con esta cifra. Según un periódico sensacionalista, el transporte de la obra de Colombia a Londres costó 23.410 libras y la artista recibió una comisión de 3.000 libras; véase «Revealed: How the Tate Modern's "crack in the ground" cost the taxpayers £23,000», *Daily Mail*, 24 de febrero de 2008.

La falta de transparencia en torno a la producción de *Shibboleth* hace saltar a un primer plano la problemática naturaleza de la «colaboración» pública y comercial; la simbiosis entre la Tate Modern, en esencia una institución pública, y una entidad comercial como la galería White Cube. ¿Es éste un buen maridaje basado en el interés común de producir una obra de arte memorable para el público, a cuyo servicio debe supuestamente su existir la Tate Modern? ¿O se trata quizá de una maniobra comercial disfrazada, que avanza los intereses comerciales de White Cube, y no los de la artista?

Como artista del «Tercer Mundo», Salcedo ha producido una obra que posee un carácter crítico con respecto a las estructuras de poder de las instituciones artísticas occidentales pero que también es inevitablemente cómplice de las mismas estructuras que desea criticar. La paradoja resulta quizá inevitable mientras que el *statu quo* permanezca sin cambios, con la jerarquía del mundo del arte contemporáneo dominada todavía por las instituciones occidentales. Después de todo, la visibilidad universal de Salcedo en términos de su alcance a nivel mundial únicamente puede conseguirse si trabaja con y expone en potentes galerías occidentales, y si instituciones como la Tate Modern continúan aprobando su crítica de las estructuras existentes. Al negociar su camino entre los dos mundos de Colombia y Norteamérica/Europa occidental, Doris Salcedo ha forjado una provechosa carrera tanto a nivel de logros estéticos como de éxito material. No obstante, las obras de arte y las prácticas que tienen como objeto el cuestionar las relaciones de poder existentes no pueden tener cabida en el mercado sin que su legitimidad haya de ser hasta cierto punto puesta en entredicho. ¿Qué sucede cuando unas obras, laboriosamente concebidas y producidas originariamente para conmemorar la terrible realidad social de los desaparecidos en Colombia, se reproducen posteriormente bajo los imperativos comerciales de un sistema dominado por Occidente que condona y que de hecho apoya con ayuda militar las estructuras de poder existentes y las diferencias sociales en Colombia? Cuando este tipo de obra se convierte en esclava de la manipulación comercial, el propio arte se arriesga a la neutralización.