

X Jornadas Internacionales de Historia, Arte y Política, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 27 al 29 de junio de 2019.

“Materializar el pasado en su latencia. Acerca de la violencia política en las poéticas de la artista Doris Salcedo”

María José Melendo
UNCo/UNRN

El siglo XX estableció numerosas tramas en lo que involucra la relación del arte con lo político, y es posible advertir que aún resuena el eco de la intención de las vanguardias de devolver el arte a la *praxis vital*; durante décadas, dicho impacto ha cristalizado en el modo como el arte piensa la tensión autonomía y política.

Por su parte, también fue en el siglo XX donde se instaló la necesidad de establecer procesos de introspección conceptual y procedimental en torno al arte que hoy persisten en la medida en que desde entonces, éste ha venido incorporando aristas autocríticas en los procesos puestos en acto. Así, se derrumban una serie de mitos: se establece el fin del medio específico en favor de la hibridez o impureza disciplinar, se cuestiona la idea esencialista de autoría, emergen y se proyectan destinatarios críticos, lo conceptual ya no es una herramienta secundaria que surge en una fase posterior a la conformación de “la obra”, sino parte constitutiva del hecho artístico que acontece.

Asimismo, y en directa relación con lo que se viene narrando, también el siglo XX instaló la necesidad de pensar la relación del arte con la memoria, estableciendo una mirada crítica respecto a los recursos canónicos de los que parte lo monumental a saber: lo eterno de sus materiales, lo colosal de su escala, lo centralizado de su ubicación; lo heroico o celebratorio de sus motivos. Dicha autocrítica se enmarcó en los desafíos que acontecimientos inéditos en su violencia desataron, por caso: el Holocausto¹, considerado por algunos teóricos el acontecimiento negativo del siglo XX, que ha desplegado profundas aporías respecto a cómo representarlo, evocarlo, conmemorarlo; tales objeciones a la concepción tradicional del monumento produjeron desplazamientos semánticos cristalizados en términos como: antimonumento, contramonumento, monumento negativo, marcas de memoria, por citar algunos.

¹ Gina Beltrán Valencia (2015) plantea una lectura de las poéticas de Salcedo enmarcadas en las paradojas inherentes a la representación de lo que se presenta como irrepresentable. En este sentido, cabe destacar las intensas discusiones transdisciplinarias que se desataron desde las diversas valoraciones del *dictum* de Adorno respecto a que no es posible el arte o la poesía después de Auschwitz, dando lugar a la justificación de lo que se ha denominado retóricas de la inexpresabilidad o del silencio en relación a acontecimientos traumáticos considerados límites.

El punto de partida de este trabajo es la reflexión sobre la actualidad de tal legado heredado de las vanguardias y para ello reparo en la poética de la artista colombiana Doris Salcedo en la medida en que sus producciones están amarradas a la temporalidad y situacionalidad política que la atraviesa como colombiana, pero el tratamiento artístico de la violencia vuelve a sus gestos trascendentales a ese testimonio específico del que parten.

Su impronta crítica supone un tratamiento poético de la violencia que busca separarse deliberadamente de estéticas extremas, proponiendo la reconfiguración del vínculo entre el arte y la política. Salcedo enaltece la huella, el indicio de aquello que persiste latente y propone gestos que en su materialidad buscan *presentar ausencias*, restituir voces silenciadas.

Si se piensa en la Modernidad y el arte, cabe recuperar el momento en que las llamadas "bellas artes" ganaron en especificidad, quedándose separadas de artesanías y trabajos manuales y apartaron al arte de su dependencia a una intención religiosa o política para ser la materialización de una *belleza desinteresada* (finalidad sin fin, citando a Kant). Así, la autonomía comenzó a defenderse con celo de aquella dependencia a una determinada función para garantizar su impoluta libertad.

En este sentido, el impacto de las vanguardias fue decisivo por su ataque a aquella custodiada autonomía, pues, en primer lugar y desde un alcance más inmediato, las vanguardias se relacionaron con otros medios y disciplinas que desarticulaban esa pureza.

La autonomía también involucra la relación con la política, ya que como fue señalado, desde sus orígenes, el arte ha estado unido a un contexto, situación que las vanguardias también evidenciaron al trasladar al arte la responsabilidad política de reaccionar ante el absurdo de la guerra, tal como sentenciaron los dadaístas.

Por su parte, cabe referir las discusiones sobre arte y política que mantuvo Theodor Adorno con Georg Lukács y también con Walter Benjamin en relación a cómo opera en el debate sobre dicha oposición la cuestión de la autonomía. Estos debates plantean una mirada dicotómica: o bien se defiende la tesis de que el arte debe conformarse al servicio de un mensaje político y evitar la frivolidad de *l'art pour l'art* o se debe defender la autonomía del arte: la soberanía de sus recursos, posición defendida por Adorno. Para ejemplificar su posición respecto a la imprescindible no literalidad del arte respecto a la materialización del un mensaje político Adorno menciona el Guernica de Picasso y afirma:

“Por su expresión las obras de arte aparecen como heridas sociales, la expresión es el fermento social de su autonomía. El principal testigo de lo que decimos es el Guernica de Picasso que por ser irreconciliable con el obligado realismo, consigue en su inhumana construcción esa expresión que lo convierte en una aguda protesta social más allá de cualquier malentendido contemplativo. Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada hace que salga a la luz la falsedad de un estado social”.

Quisiera aquí exponer un modo artístico que en sintonía con la posición de Adorno plantea la necesidad de una reflexión política en torno a la violencia y su dimensión inabordable, al tiempo que enaltece una mirada contramonumental sobre la memoria: la poética de Doris Salcedo, quien se define como escultora pero a mi juicio correspondería agregar que también es una pensadora que despliega tanto narraciones sensibles y agudas como proyecciones discursivas que sostienen sus proyectos.

También Salcedo refiere a esa obra para ejemplificar cómo piensa la representación de la violencia desde el arte, **///DIAPOSITIVA** “ocurrió el bombardeo de Guernica y muchos otros, sin embargo recordamos ese bombardeo porque existe una imagen que humaniza ese acto completamente inhumano. No es que narre exactamente lo que ocurrió, ni que consuele a las víctimas pero nos dignifica como humanos, no es una memoria específica sino que aborda algo inmemorial”.

Como indica la **///DIAPOSITIVA** con sus 61 años Salcedo se ha pasado la vida sumando ausencias, título de la instalación que analizaré en este trabajo. Resulta oportuno citar las palabras de la artista cuando refiere que **///DIAPOSITIVA** “Los acontecimientos a los que se dirige mi obra están en el proceso de aparecer y desaparecer, por lo tanto no pueden ser plenamente representados, puesto que no están presentes, no ocupan un lugar preciso, la obra misma es el único locus (lugar), donde tienen lugar estos acontecimientos distantes”.

La artista afirma que sus instalaciones son siempre sobre la violencia política de su país; esta decisión de anclar su producción a su contexto, me parece remarcable, en tanto busca determinar desde el arte la textura de la violencia, los olvidos en los que caen las sociedades sin desplegar estéticas extremas². Aspira a proponer

² En un trabajo escrito en coautoría con Julia Isidori, “Aquí y ahora. Poéticas artísticas que desandan el canon” (Melendo Isidori en: Borsani; Melendo, 2016) planteamos el análisis de un corpus de obras de Salcedo a las que opusimos el análisis de Santiago Sierra y sus estéticas de lo extremo para poner de manifiesto la intención de aquella de hacer hablar al silencio, de trabajar con las ruinas, de no reproducir la violencia.

imágenes de la violencia que se opongan a las imágenes de la barbarie que esa violencia desplegó. En esta dirección es que le atribuye al arte el poder de tal restitución simbólica: un gran poder.

A su vez, cabe destacar que el arte contemporáneo ha transformado la categoría "arte político" en una denominación de culto: un grupo específico que pareciera construir sus poéticas desde ciertas expectativas en torno a él en función de ciertos "lugares comunes". Parto aquí de cuestionar la catalogación de un llamado "arte político" pues entiendo que la política atraviesa todos los gestos artísticos de nuestro presente: aún las pulidas esculturas de Jeff Koons dan cuenta de una mirada política. No obstante, destaco también que hay artistas como es el caso de Doris Salcedo, que con *insistencia* se ocupan de reflexionar sobre la violencia política a través de la lente valiosa, única, paradójica, que el arte puede ofrecer, lo que en palabras de Ticio Escobar supone una política de la mirada.

Al igual que resulta oportuno reparar en la importancia de problematizar la denominación "arte político" también lo es hacer lo mismo con la de "arte conceptual" y la de "arte de sitio específico", pues, como indica con razón Escobar (Escobar en Richard, 2014) todo arte es específico a un contexto, y yo agregaría que en el presente, y debido a las transformaciones arriba mencionadas, también resultaría redundante tipificar como conceptual a un arte que siempre lo es, aunque en ambos casos corresponda decir que lo específico y lo conceptual encuentran un abordaje singular en las diversas poéticas que habitan la cartografía de lo contemporáneo.

Por otra parte, conviene advertir que la mayoría de las obras de Salcedo se exhiben en espacios tradicionales como museos, galerías y bienales, lugares a los que suele criticarse su limitado impacto y el riesgo de que la aspiración a una intención política se desvanezca ante gestos que terminan siendo herméticos, autorreferenciales o simplemente consumidos distraídamente³.

Así, obras como *Atrabiliarios* (1991-1996), *La casa viuda* (1992-1995), *Unland* (1995-1998), *A flor de piel* (2014), *Shibboleth* (2007-2008), *Plegaria muda* (2008-2010), son impactantes y también con una alta carga conceptual y resultan sostenidas y custodiadas por esos espacios canónicos en los que se exhiben. Graciela Speranza (2012) expone ante los sentidos en torno a la obra proyectados por la propia artista y también por la crítica, la eventual objeción de sobrecarga interpretativa, desde "el eclecticismo teórico con que Salcedo

³ En el presente, esto aplica con particular intensidad en aquellas instalaciones como las de Salcedo, Ai Weiwei, Christophe Büchel y a cómo el arte aborda la crisis humanitaria en Europa a propósito de los flujos migratorios forzosos.

legitimaba el potencial crítico de la obra, a su virtual connivencia con la lógica institucional que pretendía subvertir" (Speranza, 2012: 159).

A mi juicio, toda la obra Salcedo es conceptual y requiere "hacerla hablar"; en este punto creo que la artista y la pensadora convergen en las contribuciones de Salcedo: valiosos sentidos en torno a las materialidades que propone, tal como ocurre por caso con sus reflexiones sobre los modos en que es posible hacer memoria, particularmente a propósito de su proyecto *Fragmentos*⁴ inaugurado en diciembre de 2018. Es esta mirada sobre lo memorial presente en la fundamentación de aquella iniciativa la que da cuenta de las agudas reflexiones acerca de la necesidad de impugnar las miradas verticalistas, perennes y colosales respecto a los pasados, reflexiones que considero enriquecen las lecciones en torno a otras acciones realizadas por Salcedo como *Sumando ausencias*. Sin embargo, también sostengo resulta fundamental ubicar tales lecturas de la artista en torno a sus gestos como exégesis autorreferenciales entre las múltiples interpretaciones que pueden proponerse sobre sus acciones.

En esta oportunidad, seleccioné para su análisis una acción en el espacio público: *Sumando ausencias* en tanto considero que allí la artista propone una reflexión sobre la memoria, sobre su dimensión presente, sobre las dificultades que toda representación de la violencia conlleva, que deviene en un gesto político de reacción ante el presente.

Cinco son las instalaciones proyectadas por Salcedo en el espacio público. La última de ellas, fue realizada hace unos días en Bogotá.

Recupero estas acciones en las que predomina (salvo en un caso) una convocatoria que responde a una determinada coyuntura, como reacción política a una situación que atraviesa a la artista como ciudadana; dichas convocatorias son una invitación a formar parte de un acontecimiento que tiene lugar en el espacio público y fueron realizadas en medio de un conflicto:/// **DIAPOSITIVA (VAN VARIAS)** 8 días después del asesinato del periodista y humorista Jaime Garzón

⁴ *Fragmentos* es considerado por Salcedo un contramonumento, el resultado de las 37 toneladas de armamento fundido entregado por las FARC. Salcedo advierte que reflexionó cuidadosamente sobre la eventual posibilidad de construir un monumento y llegó a la conclusión de que lo indicado era más bien construir algo que se opusiera conceptualmente a la noción misma de monumento, es decir, un contra-monumento y agregó que para que la experiencia de una víctima pueda ser comprendida en toda su gravedad, dicha experiencia debe ser expresada, narrada y compartida. Por ese motivo *Fragmentos*, se proyecta como lugar de memoria, tiene como misión producir y exhibir durante un periodo equivalente a la duración del conflicto diferentes obras de arte que reelaboren la memoria de la guerra. Cada año, un artista será invitado para que presente su mirada y su interpretación, de tal manera que no se tendrá solo un monumento, sino múltiples contra monumentos cambiantes, polifónicos y vivos.

(agosto de 1999)⁵, 15 días después del asesinato de 11 diputados del Valle del Cauca (3 de julio de 2009), 9 días después del resultado del plebiscito que no refrendó los acuerdos de paz (11 de octubre de 2016) y, con un tiempo más espaciado, la intervención realizada en conmemoración de las víctimas de la toma y retoma del Palacio de Justicia en 2002 (6 y 7 de noviembre)⁶. También la última de las instalaciones fue realizada en la plaza de Bolívar en reacción a los recientes asesinatos de líderes sociales. Además del carácter urgente, estas acciones han resultado inmensas en cuanto a la ocupación del espacio público y su escenificación puede cuantificarse: 5 mil rosas, 24 mil velas⁷, 7 mil metros de tela, 53 horas de duración y 280 sillas, miles de láminas de vidrio⁸.

/// DIAPOSITIVA Para concretar *Sumando ausencias* Salcedo lanzó la siguiente convocatoria: "Se nos propone dibujar, entre todos, en la premura de estos momentos de la crisis del acuerdo de paz, en un lapso de seis días, los nombres de las víctimas del conflicto armado colombiano (...). Necesitamos ser muchos. Estar todos participando para hacerlo posible. Se dibujará cada nombre con cenizas, en un tamaño de 2,50 metros. Estas telas las cortaremos y las llevaremos a la plaza el miércoles 12 de octubre para que en una acción colectiva, entre todos, podamos coser todos los nombres entre sí, con hilo y aguja. El

⁵ El 13 de agosto de 1999 a las cinco y cuarto de la mañana fue asesinado en Bogotá el abogado, periodista y humorista Jaime Garzón cuando se dirigía a su trabajo. Salcedo convocó a realizar varias acciones de memoria con mil quinientas rosas que cubrieron la distancia de 4, 5 kms que separaba la casa del periodista y el lugar donde fue asesinado; la primera acción se realizó una semana después de su muerte, la segunda, un mes después, y la última cuando se cumplió el primer aniversario.

⁶ En Sillas Vacías (2002) Salcedo busca conmemorar a las víctimas de la violencia del estado Colombiano y la guerrilla del M-19 en la toma del Palacio de Justicia en Bogotá en 1985. En aquel entonces, guerrilleros armados pertenecientes al movimiento M-19 irrumpieron en el Palacio de Justicia en lo que fuera denominada "Operación Nariño" que pretendía enjuiciar al gobierno del presidente Belisario Betancur Cuartas por traición a la patria, debido a que éste canceló las negociaciones de paz con la guerrilla. Entre tanto, el ejército colombiano irrumpió en el edificio y realizó la denominada "retoma" del Palacio, acción que dejó en el fuego cruzado víctimas civiles.

A las 11:35 a. m. del 6 de noviembre del 2002, una silla apareció en la fachada del Palacio de Justicia de Colombia. Exactamente en la misma fecha y a la misma hora, 17 años antes, la primera víctima de la toma del Palacio de Justicia fue asesinada. La cifra de muertos ascendería a casi 100. La instalación de Salcedo duró exactamente lo mismo que la toma: 53 horas. Durante ese lapso, las sillas siguieron deslizándose por la fachada del edificio hasta que su número igualó el de las víctimas.

⁷ La noche del 4 de julio de 2007 veinticinco mil velas fueron encendidas por artistas, académicos, figuras públicas y ciudadanos en un acto de memoria y repudio por el asesinato de los 11 diputados que habían sido secuestrados por la FARC en abril de 2002 y asesinados el 28 de junio de 2007.

⁸ El crujido de los vidrios representa el luto que no cesa en Colombia. El persistente asesinato de líderes sociales a lo largo y ancho de la geografía del país está fracturando el tejido social. Esa es la metáfora que eligió Salcedo para denunciar el hastío de la sociedad por medio de *Quebrantos*, intervención artística realizada el 10 de junio de 2019 en la Plaza de Bolívar, en Bogotá. Una acción de duelo monumental que busca enaltecer a las víctimas en el que participaron más de 70 líderes de distintas regiones, convocados por la Comisión de la Verdad y 300 voluntarios, escribieron en vidrio fracturado los nombres de 165 de los cerca de 500 activistas y defensores de derechos humanos asesinados luego de haber levantado su voz contra el despojo de tierras, los cultivos ilícitos o la minería ilegal en los dos años y medio que han transcurrido desde la firma de los acuerdos de paz entre las FARC y el Gobierno de Juan Manuel Santos en 2016.

resultado será un gran manto que cubrirá el suelo de la Plaza de Bolívar. Lo haremos a lo largo de todo el día, partir de las 8 de la mañana”.

La instalación resultó en una enorme mortaja blanca con 11 kilómetros de puntadas cosidas por miles de personas que recogía la voz de las víctimas en medio del clamor por rescatar el acuerdo de paz ya que el 2 de octubre de 2016 se llevó a cabo un plebiscito que refrendaría un Acuerdo de Paz firmado entre el gobierno y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) el cual fue rechazado contra todos los pronósticos y la multitudinaria celebración que se realizaría en la Plaza de Bolívar tras la supuesta victoria en favor del acuerdo, mostró, al final de la tarde, un espacio completamente vacío. Sin embargo, el vacío fue llenándose durante los siguientes días y semanas: distintas manifestaciones y marchas culminaron en la plaza. El 5 de octubre circuló por redes sociales⁹ la mencionada convocatoria de Salcedo que buscaba la colaboración de distintos actores sociales para la realización de una “acción de duelo” que se llevó a cabo el 12 de octubre. Los materiales utilizados fueron siete mil metros de tela blanca cortada en rectángulos para contener un nombre cada uno y una volqueta de cenizas para escribir sobre la tela los nombres de mil novecientas víctimas del conflicto armado que fueron unidos con puntadas en la plaza. El listado fue suministrado por la Unidad para las Víctimas y seleccionado de manera aleatoria. Implicó un trabajo inmenso para ser ejecutado en poco tiempo (6 días), de modo que resultó indispensable la colaboración de un gran número de personas. Cabe consignar que dos acciones convergieron en el mismo espacio: la de un grupo de ciudadanos que ocupaba la plaza, agrupados bajo el Campamento por la Paz y la iniciativa de Salcedo, lo que planteó el problema de si las dos acciones podían ocupar la plaza simultáneamente o si era necesario vaciarla para realizar la propuesta de Salcedo. Generó malestar en un sector de la opinión pública y del campo del arte local la decisión de trasladar las carpas del campamento hacia el costado norte de la plaza mientras la acción se llevaba a cabo. La instalación provocó varias críticas a sus procedimientos e intenciones¹⁰; recupero la mirada de Elkin Rubiano en torno a la necesidad de ofrecer una “descripción densa” una mirada que busque

⁹ Cabe destacar que a diferencia de los otros proyectos pensados por la artista que implicaban la participación, en esta oportunidad, las redes sociales permitieron una distribución inédita de la convocatoria.

¹⁰ Algunas críticas que van por esta vía pueden consultarse en Arcos Palma (2016), Peñuela (2016), Villamizar (2016). Para un análisis que las refiere a todas Véase: (Rubiano 2017).

incluir todos los matices (Rubiano, 2017)¹¹; y respecto a la decisión de mover el Campamento por la Paz dejó manifiesto que los integrantes del campamento apoyaron la acción de Salcedo y participaron de ella. Por su parte, si se piensa en la convocatoria de la instalación a participar, recupero la distinción que propone Rubiano (2017) quien en un artículo en el que analiza la instalación y reparando en las críticas que la estética relacional de Nicolás Bourriaud despertó, diferencia entre arte participativo y arte con participación. El arte participativo supone una colaboración activa en la que se toman decisiones -bien sean de gestión o creación- de manera colectiva, por lo que lo proyectado inicialmente puede tomar rumbos no planeados con anterioridad. El modelo colaborativo descentra la noción del artista como autor y autoridad para ser en este caso un propiciador para que algo ocurra y los participantes son parte constitutiva del acontecimiento. Por otro lado, Rubiano advierte que el arte con participación involucra a los colaboradores en la ejecución de un proyecto sin que necesariamente éstos ejerzan un rol protagónico en su concepción y ejecución y yo agregó que este tipo de participación enaltece la figura protagónica del artista. Acuerdo con el autor en que *Sumando ausencias* es una acción con participación, pero también observa que la participación logró conformar una comunidad efímera que transitó una experiencia estética plena en el momento en que aconteció al producirse una interrupción del flujo cotidiano para que algo extraordinario sobrevenga.

Considero que es el espacio público -la decisión de proyectar poéticas en él- el que genera esta posibilidad de establecer una discontinuidad: un extrañamiento tanto de quien participó como de quien pasó azarosamente por la plaza de Bolívar. En tal sentido, dado el carácter efímero de la instalación hoy sólo accesible a través de su documentación y de los testimonios, cabe pensar qué tipo de

¹¹ El autor señala varios testimonios unos que objetan y otros que celebran la instalación. Cfr. "Dijeron que el trabajo colectivo parecía una maquila: comentario que me dolió, porque participé en el tejido de los telones con el alma puesta en la obra y la conciencia más despierta que nunca y compartí con personas, hombres y mujeres de toda clase que tejieron también con el alma, tratando de remendar un país roto por la muerte (...) Había a mi lado un joven como de veinte años, con el pelo verde muy entusiasta enseñando a los que llegaban la dimensión y la forma de las puntadas, yo entendí que esa acción estaba por encima de Doris Salcedo y por encima de cualquier interés personal y sólo era posible de esa manera, como un objetivo colectivo. Ese remendar colectivamente era la fuerza verdadera de la obra" (Sofía Cabrera en Rubiano, 2017: s/n). "No puedo negar que inicialmente lo vi como un acto potente, pues antes de llegar me había informado sobre lo que haríamos y sabía que cada uno de los nombres correspondía a un muerto o a un desaparecido. Sin embargo, al poco tiempo de estar en eso, su afán por sacar no sé cuántos nombres al día le restó toda la solemnidad al asunto. Si bien no teníamos que trabajar a paso de tortuga y a muchos nos estaban pagando por estar ahí, un gesto tan simple como dirigirnos la palabra para generar una reflexión colectiva habría bastado para darle alma a su obra. Lo digo porque estuve trabajando con personas, que al caer la noche, aún no sabían quién era usted, para qué estábamos ahí o a quién pertenecían esos nombres" (Isabel Zuluaga Mesa en Rubiano, 2007: s/n).

experiencia puede tener quienes como yo no estuvieron aquel día en la plaza. Y es aquí donde el relato sostiene a la experiencia ahora - irre recuperable y espectral- y emerge una experiencia sostenida por lo discursivo, donde pueden recuperarse aquellas decisiones poéticas de la artista que lograron *presentar ausencias*: puede también vislumbrarse cómo abordó la acción de duelo y memoria desde el *locus* de la cantidad y la identidad¹² y propuso una acción política que aun en su escala monumental resulta contramonumental: un "aparecer" de la memoria que debe ser inexorablemente evanescente, lo que en palabras de Ticio Escobar supone "despejar o cuidar el (no) lugar del enigma (atreverse al silencio) asumir el trabajo de la memoria sin intentar consumarlo" (Escobar en Richard, 2007: 109).

Bibliografía consultada:

- ADORNO, Theodor (1992), *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- ARCOS PALMA, Ricardo (2016) "Sumando ausencias de Doris Salcedo: ¿oportuna u oportunista?, en *Razón Pública*, octubre 17, disponible en: <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/9788-sumando-ausencias-de-doris-salcedo-%C2%BFoportunau-oportunista.html>
- BARBANCHO RODRIGUEZ, Juan Ramón (2014), "Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo" en *Laoconte*, N° 1, 123-129.
- BELTRÁN VALENCIA, Gina (2015), "Creadora de memoria" en *Nómadas*, N° 42 Bogotá, formato electrónico: <http://nomadas.ucentral.edu.co/>.
- BORSANI, María Eugenia; MELENDO, María José (compiladoras) (2016), *Ejercicios decolonizantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes*, Buenos Aires, Editorial del Signo.
- CABRERA, Sofía (2015), "Otra forma de decir", en *Calle 14*, N° 15, <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14>
- DE ORY, Juan Antonio (2002) "Doris Salcedo: 280 Sillas sobre el Palacio de Justicia" en *Columna de Arena*, N° 45, Noviembre, formato electrónico: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col45/02-12-16-ory.htm>
- PEÑUELA, Jorge (2016) "Sumando Ausencias: sumas estratégicas que dividen para restar", en *Liberatorio*, octubre 20, disponible en: <http://liberatorio.org/?p=6614>
- RICHARD, Nelly (2014), *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- RUBIANO, Elkin (2017), "Hacia una etnografía digital del arte contemporáneo: Sumando ausencias de Doris Salcedo" en esferapublica.org, 31 de octubre.
- RUBIANO, Elkin (2019), "Sangre, sudor y lágrimas: una nota sobre Salcedo y Margolles", en: esferapublica.org, 12 de junio.
- SALCEDO, Doris (2010) "El arte es el contrapeso de la barbarie. Diálogo con la colombiana ganadora del Premio Velázquez de las Artes", en *El Espectador*, 8 de mayo, formato electrónico: <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso-202179-el-arte-el-contrapeso-de-barbarie>
- SPERANZA, Graciela (2012b) *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama.
- TORRADO, Santiago (2018), "Las armas de la FARC se funden en un 'contramonumento' de Doris Salcedo", en *Diario El País*, 11 de diciembre, edición digital: https://elpais.com/cultura/2018/12/11/actualidad/1544492165_142263.html
- TORRADO, Santiago (2019), "'Quebrantos' el luto colectivo de Colombia por sus líderes asesinados", en *Diario El País*, 11 de junio, edición digital: https://elpais.com/internacional/2019/06/11/colombia/1560211000_126427.html

¹² Esta estrategia también fue utilizada en *Palimpsesto* (2016) instalación que Salcedo pensó para el Palacio de Cristal en Madrid y donde expuso 192 nombres de migrantes muertos en el mar cuando intentaban en precarias embarcaciones llegar a Europa. Suele recurrirse a la cantidad y a la identificación como retórica del volver visible a propósito de pasados traumáticos. Si se piensa en la memoria de nuestro pasado dictatorial en Argentina, ha habido dos marcas emblemáticas en relación a cómo representarlo: la cantidad, desde la impronta dejada por el Siluetazo y la identidad con las fotografías de los desaparecidos presentes en las marchas y en los avisos publicados en el diario *Página 12*.

VILLAMIZAR, Guillermo (2016) "Doris Salcedo: oops!... She did it again", en *Esfera Pública*, octubre 31, disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/doris-salcedo-oops-she-did-it-again/>