

Rodrigo Facundo, Juan F. Herrán y Doris Salcedo

AL RESCATE DE LA MEMORIA



IVONNE PINI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Dentro de la variedad temática que caracteriza al arte colombiano, hay algunos artistas que orientan su reflexión hacia la memoria, preocupación que desde ángulos diversos conlleva enfrentarse a una cultura en la que predomina la amnesia, la tendencia al olvido. Esa obsesión por la memoria, tan frecuente en el arte contemporáneo, puede ser enfocada desde puntos de vista distintos y los tres artistas escogidos son ejemplos significativos de la multiplicidad de alternativas.

Subyace sin embargo en los tres la necesidad de repensar el pasado para que deje de ser un mero referente de algo que ya sucedió. Su manera de insistir en la memoria de los hechos no persigue el simple afán recordatorio, ni se buscan mitos fundacionales, ni verdades cuestionables del inconsciente colectivo. Se trata de comprender, ha-

cer comprender y sensibilizar en torno a los códigos que estructuran la sociedad en que viven, una sociedad en la que la violencia es un hecho cotidiano.

En algunas regiones donde se está bajo la presión de la guerrilla, los paramilitares y el narcotráfico, es muy difícil separar el espacio privado del público. La violencia es sufrida por los más diversos sectores de la sociedad como un evento diario, corriéndose el riesgo de ver tal situación con indiferencia, considerándolo como un modo de vida habitual.

Facundo, Herrán y Salcedo, frente a tal realidad, están lejos de producir una respuesta artística homogénea, denotando formas muy distintas de conducir su reflexión, de vivir la experiencia de habitar un mismo entorno.

Rodrigo Facundo (Ibagué, Colombia, 1958) ha venido trabajando alrededor de un tema central: reflexionar acerca de la configuración de la memoria individual y colectiva. Reflexión que no deja de amarrar a una preocupación muy latinoamericana: el sentido de identidad.

¿Qué relación existe entre la noción de querer saber quiénes somos y la forma en que manejamos los recuerdos? Esta es una pregunta que aparece reiteradamente como trasfondo de su formulación conceptual. Y la realidad se le convierte en un espacio para reconstruir un mundo en el que observa tanto su individualidad como el medio en que está inmerso, armando con tales recursos un archivo donde almacena imágenes que va rescatando y recontextualizando.

A comienzos de los 90 su pintura fue dando paso a superficies muy texturadas, en las que progresivamente involucra fotografías. Pensando en torno a una afirmación de Susan Sontag: "Todas las fotografías son *memento mori*, tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, inmutabilidad de otra persona o cosa" (1), Facundo asume la imagen fotográfica como reflejo del pasado. Son la posibilidad de congelar un momento, de mostrar el paso del tiempo, y tienen la doble alternativa de ser presencia y recuerdo, pero además permiten añorar o recomponer otra realidad. Son la huella que deja un instante que pasó.

Evocar, recordar formas ambiguas, pensar cómo se filtran los hechos en nuestra memoria, son recursos que extrae de la fotografía y le permiten reconstruir una realidad diversa al hecho original.

En su serie *Instantes y huellas* de 1991 mezcla dos elementos cargados de significados: fotografía y barro, realizando objetos que buscaban impactar directamente a nuestros sentidos. Ocultando los procesos fotográficos procuraba que el espectador los encontrara perdidos en los accidentes del barro. Y allí afloraban personajes de la historia del arte, figuras anónimas, desastres naturales rescatados por la memoria fotográfica de un olvido seguro. Se cuestionaba además el soporte tradicional del cuadro-lienzo –bastidor– y los elementos habituales de realización pictórica –pincel, óleo–.

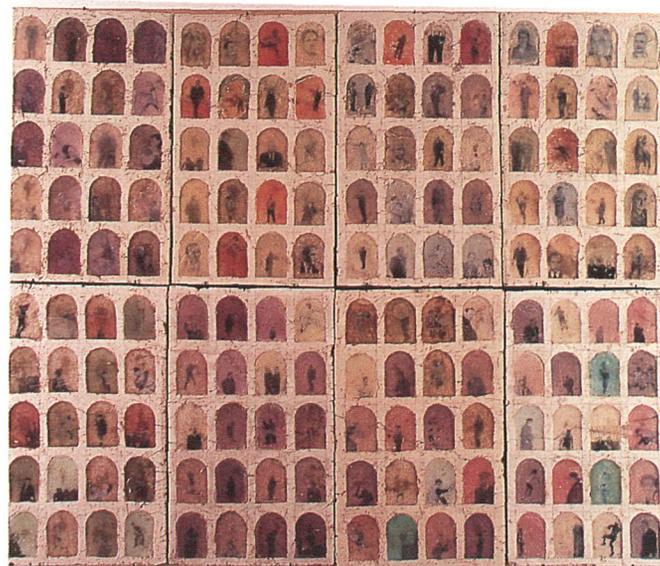
La sensación de lugar funerario, de pérdida y elaboración del duelo, se concretan más diafanamente en su *Luz perpetua* del 92. Muerte, violencia y memoria de los desaparecidos se vuelven una constante para quien vive y sufre la cotidianidad colombiana. Facundo trata de sublimar esa cotidianidad, de verla de una manera más poética, reorganizarla, recomponiendo los fragmentos de recuerdos. Dentro de



Rodrigo Facundo, *Sin título*, 1993.

pequeños nichos colocados linealmente, como aparecen en los cementerios, puso fotografías que se difuminaban por la capa de parafina con que las cubrió. El tiempo pasado, la memoria, se volvía presente para nuestra percepción.

En la secuencia fotográfica de *Luz perpetua* o de *108* (2), el material de soporte se agrieta, el paso del tiempo lo deteriora y sólo que-



Rodrigo Facundo, *Luz perpetua*, 1992.



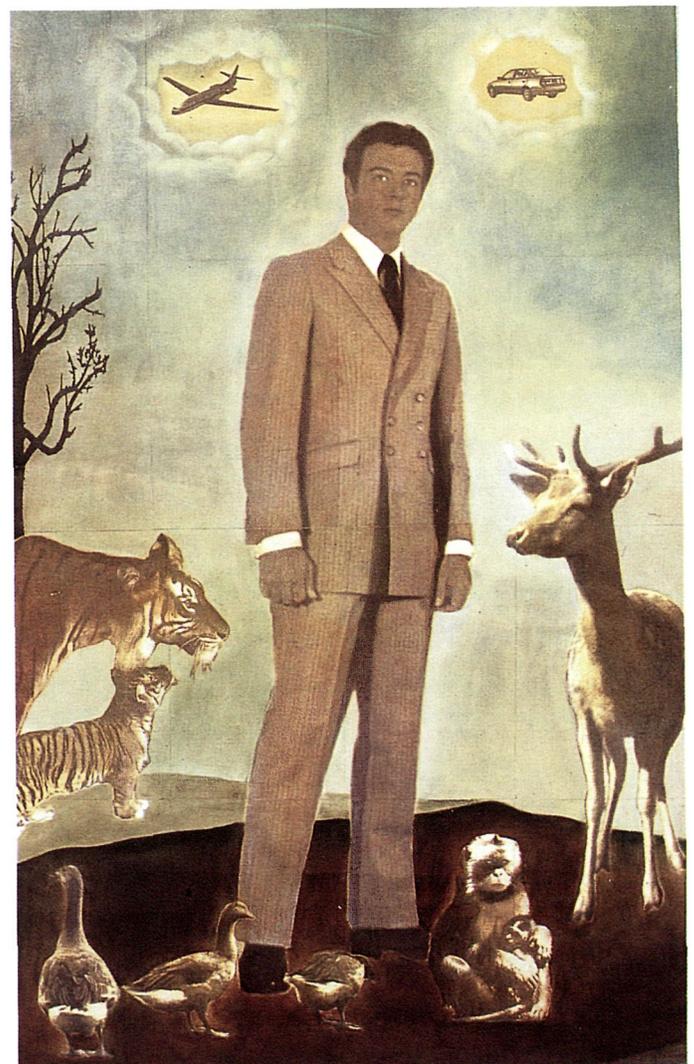
Rodrigo Facundo, *Sin título*, 1995.

da —como en la realidad— la emotividad con la que el tiempo presente carga esas imágenes estáticas del pasado. Pero además se juega con las formas ambiguas y la cera funciona como filtro, recuperándose el acontecimiento como recuerdo e incitando al espectador a rescatar nuevamente la memoria de eventos pasados, a través de la secuencia fotográfica. La fotografía cambia de sentido: ya no es la imagen que se mira indiferente en un periódico que ilustra hechos de violencia. La forma en que imprime los negativos en las placas de barro lleva a otra lectura. La presencia congelada del rostro anónimo busca incitar al espectador a vivir él también un duelo, que ya es colectivo.

Tal vez recordando las reflexiones de Baudrillard sobre los objetos, Facundo comienza en el 93 a mezclar objetos cotidianos con figuras anónimas. Sus *Objetos melancólicos* son figuras recortadas, im-

presas en papel o tela y recubiertas de cera, y entremezcladas con plantas domésticas. Apoyados en la pared dan una sensación de fragilidad, de levedad, de posible desaparición. Múltiples objetos, tales como revólveres, huesos, portarretratos, están camuflados y aluden tanto a la violencia doméstica como a la externa. La violencia permea el ambiente, se habla de la muerte, de la historia. Las cosas que acompañan al hombre están allí, su huella y sus recuerdos también. La fotografía lo ayuda a profundizar el sentido y la función del objeto cotidiano, pero también le permite reconstruir la historia, y la muerte termina reconocida en un objeto que invita a la reflexión.

El año 95 fue el del regreso a la pintura. Trabajando con telas de gran formato y valiéndose de técnicas mixtas, vuelve a insistir en el paso del tiempo, en el rescate fragmentado de los recuerdos, en la recuperación de la memoria. La fotografía no pierde su papel protagó-



Rodrigo Facundo, *El rey de los animales*, 1995.

nico y en obras como *El rey de los animales* incorpora grandes ampliaciones fotográficas que toman como referentes iniciales imágenes salidas de la iconografía religiosa del periodo colonial. Y como la memoria es rescate, es no olvido, las va trayendo a la época contemporánea. Los fragmentos de diferentes imágenes que lo conmueven son puestas en un nuevo contexto en el que no falta la mezcla entre realidad, vivencias personales subconscientes, recuerdos colectivos.

Investigar sobre la memoria es para Facundo el camino para acercarse a su país, a su ciudad, a su entorno, reconstruyendo la realidad no para generar visiones miméticas, sino para seguir buscando respuestas a sus preguntas esenciales.

La memoria histórica y la cultural constituyen una dualidad siempre presente en la obra de **Juan Fernando Herrán** (Bogotá, 1963) quien se introduce en problemas de identidad con una actitud semejante a la del arqueólogo. Desde sus objetos de fines de la década del 80, Herrán exploró las posibilidades de un material cargado de historia como es la arcilla, la modeló con sus ojos cerrados para darle prioridad a lo táctil, dejando la huella de sus dedos sobre irregulares herramientas expresivas. Resultaron objetos con una cierta referencia precolombina pero que aludían a funciones distantes de la original. La agresividad del medio en que se gestaron plantea una peculiar mirada: se puede ser sujeto activo o pasivo respecto de esas inquietantes herramientas, que despiertan en el observador sentimientos latentes, no explícitos.

Sugieren formas precolombinas pero también instrumentos de tortura, y el artista apela a los referentes, a la memoria, para que el espectador se enfrente a una lectura abierta. Herrán no pretendía denunciar sino mostrarlos como una respuesta al espacio que los generó, sin estridencias ni desbordes. Esa dualidad en la lectura también involucra al material elegido: la arcilla sin cocer remite a culturas del pasado, pero es a la vez un material tan frágil que tiene la condición de objeto efímero.

En la década del 90, durante su permanencia en Londres, fue dando pasos progresivos hacia la indagación en la memoria histórica, a través de objetos que construye y propone como elementos fosilizados de la civilización actual, en esta época de desechos y de intoxicación industrial, valiéndose de materiales no convencionales como son huesos y pelo.

Sin perder de vista la relación hombre-naturaleza, su interés se



Juan Fernando Herrán, *Sin título*, 1992 (detalle).

centró en el río Támesis y en otros ríos perdidos de Londres sobre los cuales pesaba el crecimiento de la ciudad que terminó encauzándolos, encerrándolos, convirtiéndolos en alcantarillas, incluidos en un sistema de canalización que desnaturaliza su función esencial.

Valiéndose de material fotográfico, dibujo y texto, intenta rastrear la historia que hay detrás de ese ocultamiento. El artista recrea los recorridos de esa naturaleza domesticada a través de fotografías de los sitios que antes fueron importantes puntos de comunicación y hoy son simples rastros clausurados por pesadas tapas que ocultan su finalidad inicial. Y usó el dibujo para transferir a las paredes los planos de canalización que nos dan cuenta del estado actual de esos recorridos reprimidos. Los textos que ordenadamente se involucran con los demás elementos fueron tomados de John Hollingshead, quien en 1862 hacía descripciones de los túneles del alcantarillado, que coinciden con el trazado de los ríos. Tales textos tienen la peculiaridad de ser por una parte muy técnicos y por otro lado detenerse en descripciones matéricas donde interviene el olor, el color, el sonido.

Las preguntas de Herrán en esa investigación no estaban orientadas hacia el estudio de la naturaleza como paisaje, sino a la amenaza que se cierne sobre ella por el crecimiento urbano, por la desnaturalización de funciones a que la somete el hombre. Dirige la mirada a la naturaleza para replantear su papel tradicional de objeto estético portador de belleza, para volverlo una reconstrucción arqueológica, perdiéndose el concepto de paisaje como lugar de encuentro entre el hombre y el lugar.

El río le sirvió como base para hacer una crítica a la represión, pero también para conseguir materiales. Allí encontró múltiples restos

óseos que fue reuniendo y armó una bola de huesos que constituye una especie de compendio de referentes culturales. Su situación de latinoamericano en un lugar que le atraía pero sentía ajeno, fortaleció una tendencia de su trabajo: el fuerte componente manual que rodea cada uno de sus objetos o instalaciones dan fe de una constante en nuestro medio: no sólo lo manual tiene mucho peso, sino que existe una marcada tendencia a que las cosas se reciclen, reasumiendo funciones distintas de las que tuvo el objeto original. La bola de huesos se usó para una instalación en Londres (*Inter faeces et urinam nascimur*, 1993) y fue parte central del proyecto enviado a la Bienal de La Habana en 1994.

Partiendo de un estudio detenido de las corrientes marinas, proyectó un recorrido ideal para que los huesos llegaran a La Habana. Luego los acondicionó en un contenedor apropiado y se lanzaron al mar. *Lat 50° 02' N. Long 5° 40' W*, fue el nombre del proyecto que reunió dibujos del recorrido ideal, textos y fotos del momento en que la acción del lanzamiento de la caja portadora de la esfera ósea era lanzada al mar y se perdía en el horizonte, llevada por corrientes favorables. Los textos fueron extraídos de un libro de navegación del siglo XIX que describe la mejor ruta entre Land's End en la costa inglesa y La Habana. Desde las costas europeas iba para América un objeto depositario de elementos de la memoria cultural de una ciudad, pero esta vez era un latinoamericano quien daba cuenta de tal proceso, queriendo llegar simbólicamente a un lugar del que otros quieren salir.

En 1996, de regreso a Bogotá, la investigación retorna a un tema local que ha generado fuerte conmoción y controversia a nivel nacional: el llamado *Proceso 8000* mediante el cual se juzga a personajes de la vida nacional acusados de permitir el ingreso de dineros del narcotráfico en la última campaña presidencial.

Herrán revisó exhaustivamente la información existente en periódicos y revistas para recorrer la historia de los hechos y escoger un aspecto: el momento de la entrega del dinero. Como no hay memoria visual del evento, él reconstruye las imágenes de un hecho histórico del que no existe registro. El trabajo nuevamente investiga la realidad para convertirla en ficción. Se arma una escenografía, en la que la idea de la representación está muy ligada al cine y a la puesta en escena. Esa

representación tiene la doble condición de ser real, en tanto se parte de hechos que sucedieron, pero se vuelve ficción por la escenificación de una memoria visual que no existe.

Pese a la actitud de permanente apertura al cambio que a veces dificulta su recorrido, la obra de Herrán mantiene una constante identificadora: gira alrededor de la reflexión sobre la memoria cultural e histórica, premisa hasta ahora priorizada en las inquietudes conceptuales del artista.

Desde que en 1987 Doris Salcedo (Bogotá, 1958) ob-

tuvo uno de los premios en el XXXI Salón de Artistas de Colombia, se perfilaba en sus esculturas una línea central de investigación: impedir que la amnesia colectiva olvidara la violencia imperante en Colombia. Y esa búsqueda la emprendió con la clara conciencia de no limitarse a "mostrar la violencia" como una situación inherente a la realidad colombiana, y por lo tanto difícil de modificar. Su actitud va más allá de crear impacto directo con la imagen y hace sugerencias para que el observador se reconozca, si no totalmente, por lo menos en algunos aspectos de su cotidianidad.

Sus constantes viajes hacia zonas del territorio colombiano donde se palpa la violencia en toda su crudeza le permiten establecer una relación directa con las víctimas, con su entorno, con sus objetos. Esa actitud de escuchar, de vivenciar, le posibilita reconocer la situación

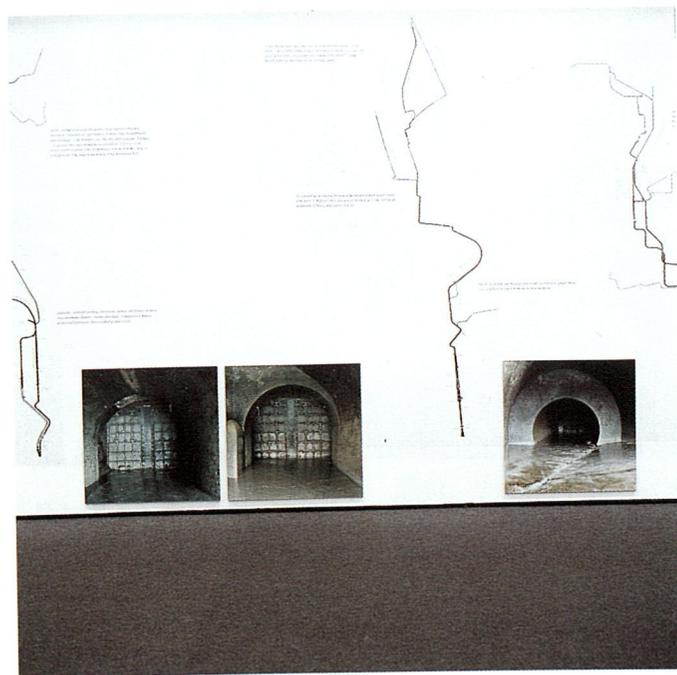


Juan Fernando Herrán, *Inter faeces et urinam nascimur*, 1993. Instalación (detalle).

del otro, entenderla y convertirla en imágenes. La intuición va entonces de la mano de la investigación teórica que precede la realización de cada una de sus esculturas.

Su obra, de definido contenido político, busca una reflexión memoriosa sobre la violencia. Su caracterización del arte como experiencia condensada (3) se carga de un sentido profundamente histórico. La historia individual de cada protagonista de un acto de violencia se entremezcla con la de los demás integrantes de la comunidad, en lugares donde el espacio público y el privado son difíciles de separar. Su proyecto estético se basa en la convicción de que para poder desarrollar una conciencia ética, debe usar la representación como tema político (4). Y pese a partir de un medio tan específico como el que Salcedo trabaja, crea imágenes que le permiten apelar a la idea de sufrimiento, de muerte, no sólo en el espacio restringido en que se genera la investigación, sino proyectarlo a otras realidades que también han sufrido la pérdida, el dolor del desplazamiento, del duelo colectivo. Por eso sus objetos son sacados del mundo real y pueden ser de cualquiera de nosotros: sus sillas, cunas, catres, armarios, puertas, despiertan la memoria del observador en un ejercicio doloroso. Quien observa no puede permanecer indiferente, aquellos son fragmentos de vida, son archivos de individualidades que vivieron, sintieron y ahora no están. Las esculturas de Salcedo se vuelven una invitación riesgosa de exploración y cada uno, en cualquier parte, se aproximará a partir de indagar en la propia memoria. Invitar a la evocación es una manera de romper el silencio con el que suele olvidarse a esos muertos y desaparecidos. Incitar al recuerdo es para Salcedo una manera de hacer hablar sobre el tema, de reconocer su existencia, de reconstruir la historia como una realidad presente.

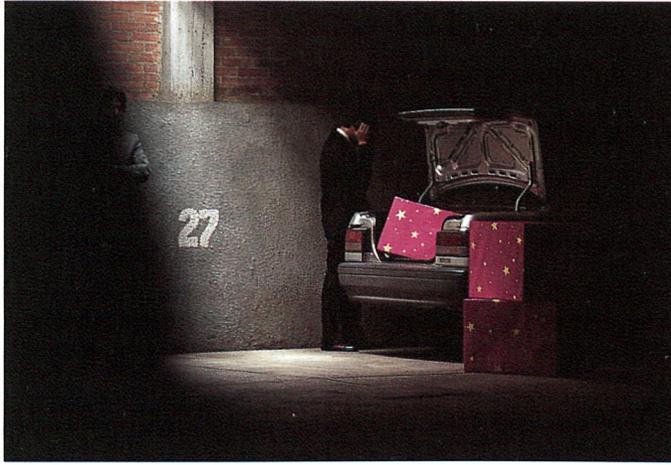
En los 90 hay un cambio sensible en la forma como efectúa su trabajo. Mientras que en las obras de los 80 manipulaba objetos que aludían al cuerpo humano (camas de hospital, cunas, bancas) interviniéndolos con materiales orgánicos y sugiriendo la idea de que habían sido violentados, en la década del 90 varió la forma de aproximarse a la recuperación de la memoria de la violencia. Si bien siguió trabajando con objetos recobrados, entró en contacto más directo con las familias de las víctimas, y a los objetos anteriores se le agregaron otros traídos del espacio doméstico. Mesas, sillas, ropa, son prolijamente cubiertos de cemento, el objeto está pero la función ha desaparecido, se convirtió en un testigo mudo de vivencias que ya no volverán a expe-



Juan Fernando Herrán, *Transformaciones geográficas*, 1995-96.

rimentarse, ese espacio no podrá ser habitado. Y así nos involucra en un problema tan contemporáneo como el exilio, o los desplazados por la violencia, fenómenos determinantes para significativos sectores de la sociedad actual.

Desaparecidos y desplazados por la violencia son aspectos trabajados por la artista en la década del 90. Dos obras clave de esta etapa son *Atrabiliarios* y *La Casa Viuda*. En la primera Salcedo trata de romper el anonimato de los desaparecidos, partiendo del punto de vista de quienes han sufrido dichas pérdidas. Abriendo nichos a lo largo de un muro, va colocando en esos espacios zapatos pertenecientes a víctimas de esa violencia indiscriminada. Cada nicho fue cubierto de una piel sacada de la vejiga de animales y cosida a la pared. Material opaco que dificulta ver hacia su interior, donde aparecen desdibujadas las siluetas de una multiplicidad de zapatos; en el suelo se suceden cajas vacías también realizadas con fibra animal. Esos zapatos rescatados del anonimato nos recuerdan que tuvieron una función, que pertenecieron a alguien, que son para sus familiares especie de reliquias, presencias reales frente a la ausencia. Permiten recordar que quien los usó tuvo una familia, un espacio propio y quedan como testimonio de una separación forzosa. Esos zapatos femeninos evocan de manera directa el drama de la pérdida, no como un número anónimo,



Juan Fernando Herrán, *Anexo 273*, 1996.

sino como una realidad que obliga a que mucha gente viva con el recuerdo del cuerpo ausente, de tal suerte que los objetos se convierten en dramáticos testigos de esa ausencia.

El objetivo no es mostrarnos de manera directa la violencia, sino los efectos que genera. El tema se sale de las frías estadísticas para convertirse en rituales de duelo, de recuperación de memoria. No se trata aquí vagamente de “la Violencia” en Colombia como un mal endémico, al que hay que aceptar con cristiana resignación. La propuesta de Salcedo es provocativa ya que busca enfrentar tanto la aceptación de la muerte como una redención, como el papel pasivo que juegan los espacios contenedores de arte —ya sean museos o galerías— que se limitan a ser depositarios del olvido. Esos zapatos encerrados convierten el ámbito del museo en un lugar más privado, en un lugar de conmemoración, no para los muertos sino para quienes sobreviven y deben asimilar la ausencia. Son el reflejo de una historia y memoria comunes, una memoria que lucha contra el olvido, que se politiza, que se niega a trabajar la nostalgia, sino que busca poner de presente que esos hechos sucedieron y siguen sucediendo. *Atrabiliarios* insiste en que el horror no está solo en el hecho violento sino en su olvido, o en su aceptación resignada como un evento irremediable. No se trata de recordar para después olvidar, se trata de contribuir a conscientizar y reforzar la memoria.

La Casa Viuda busca reportar una forma de vida de las áreas de violencia, donde la posibilidad de un lugar propio, de pertenencia íntima, no es posible. La gente es sacada de sus casas, asesinada fren-

te a sus familiares, o en otros casos debe emigrar para tratar de salvar su vida.

Los objetos que pueblan el espacio de *La Casa Viuda* aluden al papel de refugio, de abrigo, que la casa tuvo y perdió. El espacio del museo se convierte en un sitio abandonado. Afirma Salcedo: “*La Casa Viuda* hace una utilización precaria del espacio, lo que Smithson denominó un no lugar (*nonsite*), es decir, un lugar de paso, imposible de habitar. La reubicación de las esculturas en el espacio es una forma de trabajar la memoria. Es acercar a la conciencia del espectador, a la desaparición y el desplazamiento forzoso, enfatizando la ausencia con imágenes que se desvanecen” (5).

Aquí la ausencia alude al lugar ocupado y abandonado y los objetos recuperados que lo pueblan no sugieren presencia sino ausencia de quienes fueron sus usuarios. Los muebles muestran las trazas de la violencia y se convierten en espacios de conmemoración que buscan aportar a la creación de una ética que permita generar una sensibilidad diferente a la que precipitó la crisis. No congelan la historia como suele suceder con los monumentos, la problematizan y en tal sentido son anti monumentos.

Con una tenacidad que acompaña todo su trabajo, Doris Salcedo crea partiendo de facetas dolorosas de la realidad colombiana, buscando que su obra sea el relato de experiencias vividas por aquellos que sufren directamente la violencia, acercamiento en el que no median posturas reivindicativas o de denuncia, sino que intenta comprender, vivenciando, lo que supone sufrir sus efectos. En las esculturas que ha ido construyendo vuelca la necesidad de dar a conocer tales situaciones a partir de los pequeños eventos y objetos cotidianos. Con ellos construye imágenes que no son meros testimonios sino memoria de una realidad que el observador pretende —consciente o inconscientemente— ignorar.

NOTAS

- (1) Susan Sontag: *Sobre la fotografía*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1977, pág. 25.
- (2) El título se refiere a 108 policías asesinados en Medellín y se trabajó con fotografías aparecidas en los periódicos.
- (3) Conversación de la autora con la artista en Bogotá, agosto de 1996.
- (4) Charles Merewethwe: “Doris Salcedo”, en Catálogo de *Ante América*. Bogotá, 1992, pág. 161.
- (5) Conversación con Doris Salcedo, “Natalia Gutiérrez”, *Art Nexus*, N°19, pág. 49.