

**“La acción artística y la interacción entre la memoria individual y colectiva: el caso de  
*Sumando ausencias* de la artista Doris Salcedo”**

**Estudio de caso**

**Presentado como requisito para optar por el título de  
Politóloga – Profesional en Ciencia Política y Gobierno**

**En la facultad de Ciencia Política y Gobierno y Relaciones Internacionales  
Universidad Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario**

**Presentado por:**

**Paula Angélica Díaz Contreras**

**Dirigida por:**

**Alejandra Marín Pineda**

**Abril, 2017**

# **La acción artística y la interacción entre la memoria individual y colectiva: el caso de *Sumando ausencias* de Doris Salcedo**

## **Abstract**

*En el marco del triunfo del “No” en el plebiscito para la refrendación del acuerdo de paz en Colombia, una parte significativa de la población colombiana inició una serie de movilizaciones con el fin de presionar al equipo negociador y al gobierno colombiano para que la fase de implementación de dichos acuerdos se iniciara en el menor tiempo posible. Dentro de dichas movilizaciones, se encuentra la acción artística Sumando ausencias, una “acción de duelo” colectiva organizada por la artista colombiana Doris Salcedo. La elaboración de Sumando ausencias significó la conformación de una communitas espontánea que mediante sus distintos niveles de acción dio lugar a la formación de duelos, la generación de empatía entre sus participantes y la resistencia al olvido. El desarrollo de este artículo pretende ligar los conceptos de memoria individual y memoria colectiva a partir de una revisión de literatura, entrevistas etnográficas y la etnografía autobiográfica como metodologías, ésta última implica que las interacciones de la investigadora en el proceso de elaboración de la obra entran a ser parte del objeto de estudio. Por lo tanto, a partir de tales insumos, el presente texto pretende demostrar cómo la obra Sumando ausencias es una muestra de la interacción entre la memoria individual y colectiva, y, de forma más general, que esta obra como iniciativa artística se convirtió en una acción políticamente efectiva.*

## **Palabras clave:**

Memoria individual, memoria colectiva, acción artística, arte político, Doris Salcedo.

*After the triumph of “No” over “Yes” on the referendum for the endorsement of the peace accords in Colombia, a significant portion of the Colombian population organized a series of marches and demonstrations with the purpose of pressuring both the negotiating team and the Colombian government into implementing said accords in as little time as possible. As part of the aforementioned mobilizations, Colombian artist Doris Salcedo produced Sumando ausencias, a collective “mourning action”. The making of Sumando ausencias created a spontaneous communitas that, across its different levels of action, lead people to mourning, the generation of empathy amongst its participants and the resistance to overcome forgetfulness. This article aims to link the concepts of individual memory and collective memory through a review of literature, ethnographical interviews and an autobiographical ethnography, the last methodological choice implies that the interactions of the researcher along the making of the work of art will also be part of the object of study. Therefore, based on each one of the aspects previously mentioned, this article aims to demonstrate that Sumando ausencias was an instance of the interaction between individual and collective memory, and generally as an artistic approach to such situation, it became an effective political action.*

## **Key words:**

Individual memory, collective memory, artistic action, political art, Doris Salcedo.

# La acción artística y la interacción entre la memoria individual y colectiva: el caso de *Sumando ausencias* de Doris Salcedo<sup>1</sup>

“La vida ha sucumbido ante la muerte, pero la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada” (Todorov, 1995, p. 27).

## Introducción

El jueves 6 de octubre del año 2016, la artista Doris Salcedo inició el proceso de creación de *Sumando ausencias*, una instalación llevada a cabo el día 11 del mismo mes en la Plaza de Bolívar de Bogotá D.C.<sup>2</sup> La obra se produjo como una reacción a la inestabilidad política en la que se vio sumida Colombia, una vez se conoció el triunfo del “No” en los resultados del plebiscito del 2 de octubre, con el cual, por una diferencia mínima en las votaciones (0,47%), la ciudadanía se manifestó en contra de la refrendación del “*Acuerdo para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*” que el gobierno negociaba desde 2012 con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) desde 2012 en la Habana, Cuba.<sup>3</sup> Los resultados dejaron, entre los partidarios del “Sí”, un profundo dolor por una derrota electoral que parecía improbable; y evidenciaron la polarización existente entre las partes. Sin embargo, también visibilizaron que sectores amplios de la ciudadanía no estaban dispuestos a permitir que los esfuerzos de los acuerdos se perdieran. Fue así como los partidarios del “Sí” y los del “No” se unieron en nombre de “Todo lo que nos une y contra todo lo que nos separa” para impedir que los avances ya logrados fueran infructuosos y

---

<sup>1</sup> El presente artículo fue escrito con la asesoría de Alejandra Marín Pineda, por eso, agradezco a ella su constante apoyo y retroalimentación. También, agradezco a Javier Cárdenas por su orientación e ideas al inicio de este proyecto. Finalmente, agradezco a mis padres y a mis amigos por su apoyo en los momentos de falta de inspiración y por creer en mí y en mi pasión por el arte político.

<sup>2</sup> Doris Salcedo es una escultora colombiana, nacida en Bogotá y egresada de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Sin duda es la artista nacional más importante dentro del campo artístico mundial. Ha ganado reconocimientos como el Premio Velásquez de las Artes en el 2010, el Premio Hiroshima del Arte en el 2014, el Premio Nasher en 2015 y el premio Rolf Schock de la Academia de las artes Sueca (Semana, 2017). Sus trabajos se han expuesto en espacios como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Tate Modern de Londres, el Museo Reina Sofía de Madrid, entre otros lugares relevantes en el escenario artístico mundial. (Revista Semana, 2002).

<sup>3</sup> El acuerdo fue finalmente refrendado el 30 de noviembre de 2016 por el Congreso de la República. El resultado general fue de 205 votos a favor y 0 en contra, de los cuales 75 son del Senado y 130 de la Cámara de Representantes. Vale la pena resaltar que no se registraron votos en contra porque los opositores del proceso se retiraron de las instalaciones del Congreso en el momento de la votación (*El Tiempo*, 2016).

presionar al gobierno nacional para encontrar en el menor tiempo posible una salida negociada al conflicto.<sup>4</sup>

Doris Salcedo no fue ajena a este auge de movilizaciones. La artista sumó su duelo personal por medio de la acción artística *Sumando ausencias*.<sup>5</sup> “(...) Alcanzamos a soñar con una paz, la tuvimos cerca y de pronto se desvaneció. De nuevo estamos en duelo” (Semana, 2014). Las palabras con las que la artista justificó su intención de intervenir la Plaza de Bolívar con esta obra curiosamente coincidían con mi propia sensación: “Matamos la oportunidad de paz”. Ese duelo, del que la artista ha sido una de las más fieles testigos a lo largo de todo su trabajo,<sup>6</sup> fue el motor que animó a muchos ciudadanos, entre ellos yo, a salir de sus casas y participar de forma voluntaria en la acción que proponía.<sup>7</sup> Se trataba de escribir los nombres de una fracción de las víctimas del conflicto armado colombiano en mortajas de tela blanca que luego serían cosidas entre sí para cubrir con un manto blanco una gran extensión de la Plaza de Bolívar.

Motivada por mi interés previo por la obra de Salcedo –una artista que conocía por su forma metafórica de evocar los temas del conflicto para construir memoria– y mi duelo interno a causa del triunfo del “No”, me convertí en un miembro activo de su propuesta durante tres

---

<sup>4</sup> “Por todo lo que nos une y contra todo lo que nos separa” fue el lema de la primera gran movilización que se dio en el país: la marcha del silencio. Esta iniciativa fue la primera muestra a escala nacional de la intención de unir a los polos, aparentemente irreconciliables.

<sup>5</sup> Este artículo toma a *Sumando ausencias* como una acción artística, forma de arte que puede realizarse en cualquier espacio y con cualquier material, incluso con herramientas audiovisuales, sonoras y físicas, y permite la interacción con otras disciplinas. Además, tiene un carácter temporal y efímero ya que en su naturaleza no está permanecer en el lugar de instalación. Asimismo, en su esencia está generar una interacción con el espectador por medio de la estimulación de sus sentidos y sus sentimientos llevándolo a reflexiones que permitan un diálogo entre las intenciones del artista con la instalación de su obra y lo que el espectador sintió al interactuar con ella (*Arte Contemporáneo*, 2013). La acción como forma artística emerge dentro del movimiento del arte conceptual, popular hacia la década de 1960, en el cual la idea o concepto detrás del trabajo es más importante que el objeto finalizado (London Tate Modern, párr. 1). Este movimiento tiene un antecedente en las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX (entre ellas el futurismo y el dadaísmo), que promovían “romper el lienzo como soporte pictórico a favor de otros medios y la superioridad de la idea sobre la representación” (Andolfato, 2007, p. 41)

<sup>6</sup> Doris Salcedo es una artista de la violencia. Al respecto, ella misma dice (sobre su obra en los últimos 30 años): “Mi interés está centrado en lo que sucede en los seres humanos asaltados por la violencia. Y me he enfocado en esta, no simplemente porque sea colombiana sino porque tengo la firme convicción de que la violencia política define el *ethos* de nuestra sociedad” (Salcedo en Orozco, 2016). Además, ella menciona que su labor como artista es “abrir caminos desconocidos para definir una situación específica de la víctima y demostrar así la textura de la violencia” (Salcedo en *Razón Pública*, 2013).

<sup>7</sup> Muchos de los voluntarios eran estudiantes de la Universidad Nacional que pertenecían a la Facultad de Artes y que estaban becados; estos voluntarios eran remunerados por su contribución en la obra. No obstante, se debe tener en cuenta que la totalidad de voluntarios no estaba bajo esta figura.

días de los seis que tomó el proceso de instalación de la obra, dos de ellos en el Museo de Arte de la Universidad Nacional y el último en la Plaza de Bolívar, durante la costura de las telas. En este orden de ideas, viví *Sumando ausencias* como un intento de articular diferentes experiencias, narrativas e imágenes que las memorias individuales de algunos de los voluntarios utilizábamos para explicar la naturaleza del conflicto armado interno de nuestro país. Bajo estas consideraciones, planteo la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera la instalación de la obra *Sumando ausencias* de Doris Salcedo evidencia la interacción entre la memoria individual y la memoria colectiva?

Metodológicamente el presente trabajo opera de diferentes formas con el fin de responder a los objetivos que plantea cada sección. En la primera sección, que es de corte teórico, se aborda, por medio de una revisión de literatura, por qué recordar a los muertos del conflicto armado y construir memoria a través del arte es político; en la segunda sección, se describe, a partir de mi observación, de mis entrevistas en campo y de entrevistas de prensa, la escala colectiva de *Sumando ausencias* con base en sus niveles de acción (tiempo, lugar, simbología y formas de interacción); finalmente, en la tercera parte, se opera por medio de una etnografía autobiográfica para desarrollar el componente de la memoria individual en la obra.<sup>8</sup> Esto permite establecer que *Sumando ausencias*, como una manifestación de arte político, dio lugar, a partir de sus niveles de acción, a la formación de una *communitas espontánea* en los términos de Víctor Turner; esta *communitas* fue el espacio de consolidación de un proceso de construcción, y la posterior interacción entre la memoria individual y colectiva que se articuló en torno a un duelo compartido y a un acto de resistencia al olvido impulsado por la empatía entre ciudadanos.

## **1. La memoria como práctica política del arte**

Doris Salcedo afirma que su labor como artista es “demostrar la textura de la violencia” (Salcedo en Razón Pública, 2013). Esta apreciación la complementa de modo más preciso

---

<sup>8</sup> La etnografía autobiográfica es “una modalidad de investigación cualitativa que utiliza los materiales autobiográficos del investigador como datos primarios con la intención en enfocarse en el análisis cultural y la interpretación de los comportamientos de los investigadores, sus pensamientos y su experiencia a partir del trabajo de campo y de su relación con los otros y con la sociedad que estudia” (Guerrero, 2014, p. 238). Es importante tener en cuenta que para el caso de estudio el empleo de esta metodología exige el uso de primera persona en las partes que se refieren a la experiencia de la investigadora dentro de la obra.

Mieke Bal en su libro *De lo que no se puede hablar*:

La obra de Salcedo está consagrada a la memoria. Se trata de una memoria del disenso: una protesta combativa contra la violencia que borra sus huellas. Salcedo crea recuerdos donde no existen; los obtiene expresando mínimos vislumbres del pasado (...) Modulando así la idea de memoria, la vuelve profundamente política: la convierte en un asunto de agencia social. (p. 208)

Bal evidencia la interacción de tres conceptos que son de vital importancia para el desarrollo de la presente investigación: el arte, en la calificación de la obra artística de Doris Salcedo; la política, al calificar los efectos sociales que tiene la evocación de la memoria y, precisamente, la memoria, al distinguir la labor de Salcedo como creadora de recuerdos en espacios donde impera el olvido. Una vez desarrolladas tales nociones será posible afirmar que el arte que construye memoria es político y que *Sumando ausencias* es una muestra de ello.

En consecuencia, el presente apartado pretende analizar la interacción entre dichos conceptos a partir de un razonamiento deductivo, iniciando por el concepto *política*, que se tratará a partir del siguiente interrogante: ¿qué es *política* y qué es *lo político*? El desarrollo de dicha pregunta permitirá precisar ¿qué es *lo político en el arte*? y ¿qué es *lo político en la memoria*? Una vez analizadas tales nociones se podrá comprender por qué el presente texto considera como un deber político recordar a los muertos que ha dejado el conflicto armado colombiano.

### **1.1. Lo político y la política**

Para comenzar, es de vital importancia comprender que, entendidas desde una perspectiva teórica, lo *político* y la *política* no son sinónimos. La politóloga y filósofa belga Chantal Mouffe en su libro *On the Political* los distingue así: “By “the political” I mean the dimension of antagonism which I take to be constitutive of human societies, while by “politics” I mean the set of practices and institutions through which an order is created, organizing human coexistence in the context of conflictuality provided by the political ” (p. 8). De acuerdo con esta distinción, *lo político* parte de la existencia de un antagonismo que, siendo innato en la constitución de las relaciones sociales, es el que da lugar tanto al conflicto –a raíz de las fronteras amigo-enemigo que produce– como a la práctica democrática (*la política*). Esta última es producto del tratamiento de los antagonismos desde instancias institucionales que logran que las partes del disenso se legitimen entre sí y no lleven su relación antagónica a

actos bélicos. Lo anterior, recibe el nombre de *agonismo* en los postulados de la autora. Además, la teoría de Mouffe establece que la confrontación agonística es la condición de existencia de la democracia al afirmar que “Modern democracy’s specificity lies in the recognition and legitimation of conflict and the refusal to suppress it by imposing an authoritarian order” (p. 30). En otras palabras, es el *agonismo* el que permite que no haya lugar para la existencia de una versión única o para un único concepto sobre la historia, la ley o las normas sociales, entre otros asuntos, garantizando el pluralismo.

## 1.2. El arte político

Es en relación con los antagonismos mencionados como se puede definir el carácter político del arte. Jacques Rancière en *El espectador emancipado* ofrece una noción de *política* que se asemeja a la noción de *lo político* de Mouffe; para él hablar de *política* es hablar de:

La actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes. Ella rompe la evidencia sensible del orden “natural” que destina a los individuos y los grupos al comando o a la obediencia, a la vida pública o a la vida privada, asignándolos desde el principio a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir. (p. 61)<sup>9</sup>

Por otro lado, la experiencia estética, como sinónimo de la actividad artística y del arte, tiene un punto en común con la política: el disenso.<sup>10</sup> Rancière establece que este es el encargado de poner en evidencia el conflicto existente entre las formas imperantes de percepción del arte y es el que da lugar a la acción de la *política* (p. 62). De esta manera, el arte y la política se configuran como formas de disenso y como espacios para la reconfiguración de la experiencia común de lo sensible.

Así, se encuentra una relación entre ambos campos que permite hablar de una *política del arte* que determina los objetos de la experiencia común y que opera de forma independiente a los objetivos o deseos de los artistas. Del mismo modo, se habla del *arte político* como una problematización de la política, la capacidad de los cuerpos de apoderarse de su propio

---

<sup>9</sup> Para mayor claridad teórica, el autor diferencia entre *política* y *policía*, caracterizando a esta última como la que se encarga de mantener todos los cuerpos en su lugar y en el orden establecido (coincide con la noción de *política* de Mouffe). Rancière determina que la *política* tiene la facultad de romper ese orden de la *policía* para rediseñar el espacio de las zonas comunes. Por ende, para el francés, la política comienza cuando personas que se mantienen al margen de la esfera pública o inmersas en su trabajo se toman una parte de su tiempo para participar en el mundo común (p. 62).

<sup>10</sup> Para Rancière, en el arte, el disenso cumple el papel de oponerse a la noción académica según la cual la forma de ver y entender el arte son estables y continuas en el tiempo (p.56).

destino, el establecimiento de un vínculo entre el arte y las experiencias compartidas y como un camino de apertura a nuevas formas de subjetivación política.<sup>11</sup>

Por su parte, Hannah Arendt en *La condición humana* atribuye al arte una de las manifestaciones más claras de la cualidad del discurso y la acción. A pesar de que en este apartado la filósofa política alemana le otorga al teatro la categoría de ser el arte político por excelencia por ser el espacio en el que se “transpone la esfera política de la vida humana” (p. 216) y por ser “el único arte cuyo tema es el hombre en su relación con los demás” (p. 216), a lo largo del presente artículo se podrá evidenciar que la obra *Sumando ausencias* de Doris Salcedo logra hacer lo mismo. Siendo, además, evidencia de la noción arendtiana de la *política*: “la política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres (...) se trata del estar juntos, los unos con los otros de los *diversos*. Por lo tanto, *el* hombre, sólo existe (o se realiza) en la política con los mismos derechos que los más diversos le garantizan” (Arendt, 1995, p. 46).

### **1.3. Lo político y la política en la memoria**

La pluralidad aparece también como un problema de la memoria en la medida en que implica controvertir el *sentido* institucional del pasado. En este orden de ideas, se puede pensar, retomando la distinción de Mouffe, en *la política y lo político* de la memoria. *La política* de la memoria se hace evidente en las prácticas e instituciones creadoras de orden a través de la construcción de nación. La memoria, como herramienta de la historia, ha facilitado la construcción de un sentido de *nación* que es el que, desde los planteamientos del filósofo alemán Johann Gottlieb Fichte, crea al Estado como autoridad máxima cuyo objetivo es garantizar la paz interna. De este modo, se evidencia cómo las narrativas y las tradiciones fruto de la memoria dan lugar a la celebración de días patrios, días de duelo en honor a un prócer o gran líder fallecido/a y además, son las que han permitido que características culturales hagan parte de la identidad y organización de un pueblo.

---

<sup>11</sup> Michel Foucault fue el primero en definir la subjetivación política como el efecto que tienen las relaciones de poder en la configuración de la identidad de los individuos. El término no hace referencia a la percepción de sí mismo sino a la oposición que el sujeto percibe de sí mismo hacia la normatividad y disciplina que le imponen tales relaciones. Rancière utiliza este concepto para hablar de la impugnación de la distribución de las actividades de una comunidad, como cuando el obrero se involucra en actividades sobre lo *común* que no están relacionadas con la tarea que se le ha dado dentro del sistema productivo (Benítez, 2009, p. 85).

Por otra parte, esta se asocia a un derecho que debe garantizar el Estado; en palabras del filósofo y lingüista francés Tzvetan Todorov en *Los abusos de la memoria* “los individuos y los grupos tienen derecho de saber; y por tanto de conocer y dar a conocer su propia historia” (p. 24). Por lo tanto, de la concepción de la memoria como derecho deben desplegarse dos acuerdos fundamentales entre el Estado y la sociedad: primero, ninguna de las instituciones del Estado debe imponer a la sociedad civil la legitimación de su versión oficial de los hechos; segundo, no es facultad del Estado otorgar permisos o prohibir la reconstrucción del pasado a partir de testimonios, así estos diverjan de dicha versión oficial.

Por su parte, *lo político* de la memoria se explica en el siguiente planteamiento de Todorov: “la memoria como tal es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados” (p. 22). En otras palabras, la selección es un rasgo constitutivo de la memoria que responde, en términos de Halbwachs, al lugar que cada individuo ocupa dentro de la sociedad y las relaciones que mantiene con otros medios (1968, p. 51). Ello implica que su construcción es *antagónica per se*, ya que en mayor medida responde tanto a la naturaleza de los hombres como a las versiones y perspectivas que cada uno tiene de los hechos.

De este modo, *lo político* de la memoria implica que su orden institucional puede ser sometido a controversia, lo cual explica que, en ocasiones, “la reconstrucción del pasado es percibida como un acto de oposición de poder” (Todorov, 1995, p. 19). En este orden de ideas, recordar es un acto de resistencia frente a un contexto político, frente al régimen que se enfrenta o frente a una “versión oficial” del pasado. En consecuencia, la construcción de memoria es *antagónica* y se configura como un *agonismo* porque brinda un espacio de disenso legítimo que permite la emergencia de otras narrativas y el uso de la información para que el acto de recordar y narrar reminiscencias diferentes a las oficiales tenga lugar.

### **1.3.1. La memoria individual y la memoria colectiva**

Teniendo en cuenta la interdisciplinariedad que plantea el concepto de memoria individual, para el desarrollo de la presente investigación, se tendrán en cuenta la concepción filosófica y sociológica de la memoria individual a partir de los planteamientos de Paul Ricœur y Maurice Halbwachs. Se adopta esta perspectiva porque tales nociones dan lugar a la

interpretación del individuo y de la construcción de su memoria a partir del contexto social, político e histórico que le rodea.

Se entenderá a la memoria individual como la conciencia singular de las impresiones del pasado que garantiza la continuidad temporal de la persona (Ricoeur, 2003), ya que está vinculada con el tiempo en lo que respecta al paso hacia el futuro y de este o el presente hacia el pasado por medio del recuerdo. Esta memoria tiene un carácter social ya que “un recuerdo, así sea el más personal, existe en un conjunto de nociones que dominan a los seres humanos más que otras relacionadas con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje e incluso razonamientos e ideas” (Halbwachs, 1968, p. 38). En consecuencia, no se debe entender a la memoria individual como el antónimo de memoria colectiva, sino como un punto de vista sobre ésta última que se define según el lugar que cada individuo ocupa dentro de la sociedad y las relaciones que mantiene con otros medios (Halbwachs, 1968, p. 51).

Por su parte, la memoria colectiva es entendida como el soporte de grupo de la memoria (Halbwachs, 1968) que legitima la memoria individual a partir de los recuerdos compartidos por un pasado que puede ser real o imaginado (Ricoeur, 1999), en el cual tienen cabida la tradición oral y escrita (Nora en Candau, 2006). Es de gran relevancia hacer énfasis en que la evocación de la memoria colectiva no significa la representación idéntica del pasado, y más si se tiene en cuenta que su construcción no puede depender de un solo narrador. Por el contrario, la memoria colectiva es una construcción social que tiene como base las diferentes maneras en las que cada individuo evoca los recuerdos del pasado (Candau, 2006).

#### **1.4. Recordar a los muertos del conflicto armado interno colombiano**

En *lo político* de la memoria, recordar a los muertos del conflicto armado interno colombiano se configura como uno de los actos de oposición al poder que definió Todorov. Una de las razones para recordar a nuestros muertos se encuentra en comprender y lograr dimensionar cuáles son los vestigios que dejó el pasado.<sup>12</sup> Al ser la memoria selectiva *per se*, lo que se

---

<sup>12</sup> Un ejemplo claro de ello ha sido el establecimiento del Centro Nacional de Memoria Histórica, cuya labor etnográfica, recolección de material periodístico y jurídico le permitió elaborar el informe *¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, siendo este el que goza de mayor reconocimiento pero no el único que se ha elaborado. Paralelamente, se desarrollaron iniciativas propias de las víctimas como las campesinas “Tejedoras de Mampuján”, desplazadas de su pueblo por los paramilitares; H.I.J.O.S, de las víctimas de falsos positivos en

recuerda, en su mayoría, corresponde a la versión de personajes o grupos sociales con un lugar dominante dentro del orden social. Por ello, la supresión, transformación y atenuación de las huellas que del pasado dan lugar a que, en ocasiones, sean mentiras o invenciones las que tengan eco dentro de la sociedad (Todorov, 1995, p. 15).

Recordar a los muertos que ha dejado el conflicto, sin importar el lugar social de donde provienen, su ideología o condiciones económicas, permite que se lleve a cabo el ejercicio de “inscribirnos en la historia de un país como individuos y de asumirnos como parte activa de ese todo que llamamos sociedad” (Maya, 2010, p. 201). En otras palabras, esta idea va más allá de recordar y de construir monumentos en honor a los héroes caídos, los cuales, si bien son importantes, no constituyen el único fin de hacer memoria en Colombia. El objetivo consiste en que la ciudadanía se apropie de su presente a partir del conocimiento de su pasado.

En este orden de ideas, recordar a *nuestros* muertos es salvaguardar la memoria y apropiarse de las herramientas informativas que están a disposición para fortalecer los procesos de resistencia que impiden la llegada del olvido. Por consiguiente, la conmemoración y el reconocimiento de las historias de las víctimas debe llevar “al rescate de su fecundidad histórica” (Giraldo, 2010, p. 197) por medio de la justicia, más aún si se tiene en cuenta que “la falta de memoria o la falsificación de la memoria, alimentan y sostienen la impunidad” (Maya, 2010, p. 204). Así pues, en Colombia, serán la construcción sana de memoria y sus herramientas las encargadas de doblegar la impunidad, las cadenas de violencia y el olvido.

En conclusión, es posible identificar al arte político como un ejercicio antagónico que permite la reconfiguración de lo que *nos* es común y se convierte en un espacio para que aquellas narrativas o versiones de la historia que han sido suprimidas, transformadas o atenuadas por otros actores emerjan a la esfera pública. Es por ello que el arte político como una manifestación del carácter social de la memoria permite dimensionar el pasado por medio de la evocación de eventos históricos que parecen invisibles o cuya relevancia no ha sido dimensionada, poniendo en evidencia la lucha en la que están inmersas *nuestras* memorias.

---

el municipio de Soacha, Cundinamarca y documentales como “La toma” que conmemoró los 26 años de la toma del Palacio de Justicia en Bogotá, entre muchas otras.

## 2. El lugar, el tiempo, la interacción y la simbología en *Sumando ausencias*

Cuando a María Belén Sáez de Ibarra, directora de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, le preguntaron qué era lo que buscaba esta obra que entre ella y Doris Salcedo estaban convocando contestó: “*Sumando ausencias* busca traer a la memoria colectiva una imagen, entre varias que se han venido gestando recientemente a raíz de los movimientos ciudadanos. Una imagen que además simboliza que el país necesita ser remendado por todos” (*El Tiempo*, 2016). Del mismo modo, cuando a Doris Salcedo le preguntaron por sus razones para realizar esta acción de duelo afirmó: “Hemos tenido múltiples experiencias de duelo en Colombia, han matado líderes políticos, candidatos presidenciales, soldados, guerrilleros, civiles, amigos, periodistas... y sin embargo, este duelo, cuando nos mataron la paz, ha sido el más duro de todos” (*BBC*, 2016). Si se analiza el contenido de las respuestas de ambas se encuentra que en ellas está inscrita el “nosotros” ya que es precisamente este el encargado de sentir el dolor y hacer el duelo (Doris Salcedo) pero también el encargado de reconstruir las relaciones entre los miembros de la comunidad (María Belén).

Dicha noción del “nosotros” que se buscaba generar a través de una acción artística como la propuesta remite a la *communitas* de Victor Turner, retomada por Ileana Diéguez en su libro *Cuerpos en duelo* para hacer referencia a:

Una antiestructura que parte de la relación yo-tú. (...) No es el no estar más junto al otro (y, cabría añadir, por encima y por debajo) sino con los otros integrantes de una multitud de personas. Es la sociedad experimentada y vista como una comunión de individuos iguales, reunidos en una situación de encuentro totalmente contrario a lo que representan y convocan las estructuras, directamente involucradas con la ley. (Turner en Diéguez, 2013, p. 25).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> La noción de *communitas* no ha sido tratada solamente por Víctor Turner. El Estado del arte sobre este término implica abordar, principalmente, a Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben y Roberto Esposito quienes han pensado en lo *común* a partir de la figura de comunidad en el trasfondo de los totalitarismos del siglo XX (a excepción del primero de los autores). Dicho contexto explica el interés de los autores por pensar a la comunidad por fuera de lo identitario ya que ello redundaría en la exclusión del *otro*. Por un lado, Nancy entenderá que todo en cuanto existe tiene la característica de ser singular y plural porque está siempre con otros y expuesto (1996); además, se hizo discípulo del presupuesto de Bataille, junto con Blanchot, de comunidad negativa, es decir la comunidad de quienes no tienen una comunidad. Por su parte, Agamben (1987) piensa en la negatividad de la comunidad desde una esfera más trascendental como el lenguaje. Esposito, retomando la noción de *comunidad de la muerte* de Bataille, llega a entender que la comunidad es impolítica, es la ausencia de una lógica de representación, de presencia de un pueblo que tiene un carácter expropiatorio porque permanece ajena a la tradición de la *soberanía* y la *propiedad* (Saidel, 2013, p.p. 440-

Las afirmaciones de Salcedo y Sáez para describir *Sumando ausencias* dan lugar a que la obra se entienda como una *communitas* porque, al ser una iniciativa no institucional, permitió que desde *sus* diferentes lugares en la sociedad, *todos* hicieran parte de ese duelo y de ese gesto de reconstrucción.

Para definir el término *communitas*, Turner habla de una situación de no *status*, a la que llama *liminalidad*, en la cual las personas eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural (Turner, 1969, p. 102). Por lo tanto, cuando se hace referencia a un ser liminal se habla de una persona que, en un momento dado, no tiene un distintivo que indique un rol o una posición dentro de dicha estructura, situación que hace que la relación entre estas personas sea, como bien dice Turner, de “camaradería e igualitarismo” (p.102).

Precisamente, este tipo de vínculo permite hablar de *communitas* ya que las interacciones de quienes se encuentran en un espacio liminal dan lugar a “un momento ‘en y fuera del tiempo’, dentro y fuera de la estructura social secular, que evidencia, aunque sea fugazmente, un cierto conocimiento (...) de un vínculo social generalizado (...)” (p. 103). Es importante aclarar que la noción de *communitas* no es el antónimo de la estructura social;<sup>14</sup> por el contrario, como parte de la vida social, ambas se encuentran en un proceso dialéctico entre el carácter pragmático de la estructura y el especulativo y creador de imágenes de la *communitas* (p. 104, 139). Es decir que la *communitas* crea condiciones que propician entre sus miembros la voluntad de transformar dicha estructura.

El carácter desestructurado de las *communitas* favorece la interacción humana inmediata y, por ende, la creación de relaciones entre las personas que, según Turner, son generadoras de símbolos, metáforas y comparaciones que favorecen la creación artística y religiosa más allá de la política o de los asuntos legales (p. 133). En este orden de ideas, para Turner los artistas son gente liminal, son “observadores periféricos” que se esfuerzan por salir de los roles impartidos por el *status* para compartir con otros seres humanos y reflejar en sus obras el

---

441). Para profundizar más ver: Saidel, M. (2013). *Ontologías de lo común en el pensamiento de Giorgio Agamben y Roberto Esposito: entre ética y política*.

<sup>14</sup> En *El proceso ritual* Turner afirma, a partir de la definición de estructura social de Herbet Spencer, que este término plantea una relación con la ordenación de posiciones o *status*, lo cual implica la institucionalización y persistencia de los grupos y de las relaciones (p. 131).

potencial evolutivo que hay dentro de la *communitas* que no ha sido exteriorizado en la estructura (p. 133). De este modo, el artista y la interacción entre quienes hacen parte de la *communitas* dan lugar a acciones que reclasifican el rol de los individuos en la sociedad, o que promueven cierto tipo de comportamiento o valor y, sobre todo, son acciones que incitan a la reflexión y que son capaces de afectar a sus participantes en distintos niveles psicológicos.

Entre los tres tipos de *communitas* que el autor establece, este artículo se vale, particularmente, de la *existencial* o *espontánea*, definida como un “*happening* que surge de la reciprocidad inmediata, cuando cada persona conoce plenamente al ser de otra” (p. 142), lo cual corresponde con las características de *Sumando ausencias*.<sup>15</sup> Para desarrollar más a fondo la categorización de *Sumando ausencias* como una *communitas espontánea*, en esta sección se analizará la obra a partir de sus niveles de acción: el lugar, el tiempo, la simbología y las formas de interacción. Una vez analizados dichos niveles será posible evidenciar la escala colectiva de *Sumando ausencias* como acción artística y además, se hará más clara su relación con la *communitas* de Turner que se ha mencionado.

## **2.1. El tiempo**

Desarrollar la idea del tiempo en *Sumando ausencias* implica distinguirlo de dos maneras diferentes: primero, el tiempo de la obra con respecto a su contexto y, segundo, el tiempo de la obra como una acción efímera; el cual a su vez puede categorizarse en el tiempo de elaboración de la obra desde su convocatoria, el tiempo de instalación, su no permanencia en la Plaza de Bolívar y la noción individual del tiempo de sus participantes.

### **2.1.1. La coyuntura del Plebiscito**

Para una gran porción de los colombianos el plebiscito era un hito en la historia del país, una oportunidad que debía aprovecharse en nombre de las víctimas pasadas y potenciales del conflicto armado interno. En vista de los resultados, *Sumando ausencias* se convirtió en una oportunidad para llamar la atención sobre la coyuntura, tal y como lo manifestó una de las

---

<sup>15</sup> Las otras dos clasificaciones de *communitas*, según Turner, son las *normativas*, las cuales implican la transformación de la *communitas existencial* en un sistema duradero para la consecución de sus objetivos, su organización y la movilización de recursos. Por otro lado está la *communitas ideológica* que consiste en una descripción de los efectos sociales internos de la *communitas existencial* y las condiciones especiales en las que se esperaría que tales circunstancias se superen o se multipliquen (Turner, 1969, p. 138).

voluntarias, Lucía Ramírez: “Es dirigir la atención sobre los verdaderos afectados con todo el rollo (sic) del plebiscito: las víctimas; quienes, se supone, eran la razón por la que todos debimos haber salido a votar por el “Sí”. Este es el momento, no hay otro” (Entrevista en campo, 11 de Octubre de 2016).<sup>16</sup> Si el plebiscito era una oportunidad histórica, *Sumando ausencias* se configuró como un acontecimiento necesario y oportuno para llamar la atención sobre la premura que debe tener un fin negociado del conflicto.

### 2.1.2. Lo efímero

La obra, como una acción participativa, fue de carácter efímero. Por ello, debe tomarse el jueves 6 de octubre de 2016 como referencia ya que es la fecha de inicio de la convocatoria general realizada por medio de un evento en Facebook que se llamaba “Sumando ausencias – Hilos de Paz” (Ver Anexo 1). Allí se planeó un periodo de cinco días de elaboración y uno de performance, de manera que una vez finalizada la costura de las telas, el manto producto de este ejercicio sería retirado. Precisamente, esto permite hablar de la no permanencia de la obra como una forma que define su temporalidad, teniendo en cuenta que la intención de la artista era volver *presencia* esa suma de ausencias para que, una vez fueran retiradas, hicieran falta. Este último punto se abordará más a fondo en el componente simbólico.

Ahora bien, es importante tener en cuenta cómo el tiempo individual de las persona se inscribe en este acto efímero, es decir cuál es la percepción del tiempo para cada uno de los voluntarios y qué porción de tiempo pudieron destinar con base en su disponibilidad laboral, familiar o académica. Tania Pérez Bustos, profesora de la Escuela de Género de la Universidad Nacional y una de las voluntarias de *Sumando ausencias*, comentó en entrevista: “mientras yo cosía estaba concentrada, muy concentrada. Como que estoy aquí desde las 7:00 a.m. y no tengo hambre (2:00 p.m.), por ejemplo. Como que el tiempo se va en ese acto. Es un acto muy íntimo, una suerte de meditación, te envuelve” (Entrevista en campo). En este sentido, la participación en *Sumando ausencias* diluyó los tiempos normalmente establecidos para las responsabilidades y los horarios de cada quien para unirse a un tiempo compartido dentro de la *communitas*.

---

<sup>16</sup> Todas las entrevistas aquí citadas se realizaron el 11 de Octubre de 2016 en la Plaza de Bolívar mientras transcurría la acción artística.

Ahora bien, se debe tener en cuenta que la obra no fue ajena a la sensación de presión y de afán que el corto tiempo disponible para la elaboración daba tanto a la artista como a su equipo y a sus voluntarios.<sup>17</sup> No obstante, como se verá más adelante esto no implicó que la mortaja perdiera su simbolismo, ni que la totalidad de la gente que asistió fuera completamente indiferente a lo que hacía y vivía.

## 2.2. El lugar

Además del tiempo, es importante considerar el lugar como nivel de acción de *Sumando ausencias* desde tres perspectivas: primero, están los lugares tangibles de la obra; segundo, el carácter simbólico de estos lugares, cuestión que se enunciará pero que será abordada en el nivel de acción de la simbología, y tercero, el lugar visto por el individuo (los voluntarios) como un espacio de acción y como una salida de la zona de confort.

El Museo de Arte Moderno de la Universidad Nacional, como el primer espacio de reunión, fue el lugar de preparación para el duelo. Dicho museo, perteneciente a la universidad pública más importante del país, acogió la creación de toda la simbología y el inicio de la interacción y colaboración entre los participantes de la obra. María Ortiz, una de las voluntarias afirmó:

En el Museo en lo primero que llegué a ayudar el sábado fue en la salita en donde estaban las telas secándose y había una cosa como en la gestualidad de agarrar la tela, de extenderla... fue algo muy fúnebre la verdad, muy individual. (...) todos estábamos en un estado de ánimo de conectarse de verdad con el duelo... de decir como “si no asumo que me duele cómo hago para negociar con eso” (Entrevista en campo).

Lo anterior muestra al Museo de Arte Moderno como un lugar del duelo que se exteriorizó en el desarrollo de tareas como la escritura de los nombres, de elevar las telas y de llevarlas hasta su lugar de secado. Todas estas tareas implicaron toda una gestualidad y generaron una impresión y una reacción en cada uno de sus participantes. Tal y como lo ilustró Nicolás Jiménez: “Mientras estuvimos en el museo fue increíble... fue como cargar y soltar mucha cosa que estaba por dentro. Esto aligera el alma, sin duda” (Entrevista en campo).

---

<sup>17</sup> Se conoció en redes sociales una carta de Isabel Zuluaga para Doris Salcedo en la que decía: “No puedo negar que inicialmente lo vi como un acto potente (...). 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. (...) Al final, cada pedazo de tela perdió su simbolismo y una vez más, ganó la indiferencia” (Zuluaga en *Tejiendo Memoria*, 2016).

Por otra parte, cuando Cecilia Orozco Tascón, periodista de *El Espectador*, le preguntó a Doris Salcedo por qué había escogido la Plaza de Bolívar como lugar para llevar a cabo *Sumando ausencias* ella le contestó:

Por la importancia de llevar a los ausentes a los espacios en donde los vivos hacen sus manifestaciones: la Plaza de Bolívar. Lo bello es que los participantes comprendieron el valor de tener a los ausentes en el sitio al que concurren los vivos porque a ellos –a los ausentes–, los tenemos que llevar nosotros: su única posibilidad de existir en este mundo es dentro de nosotros (Salcedo, 2016).

De una afirmación como esta se puede empezar a vislumbrar el carácter simbólico del lugar por su significado político, histórico, religioso, social y comercial, y más si se tiene en cuenta que está enmarcada por el Palacio de Justicia, el Capitolio Nacional, la Catedral Primada de Colombia y el Palacio de Liévano (Alcaldía Mayor de Bogotá). En tal sentido, lo que Doris Salcedo propone es que en *Sumando ausencias* “pongamos a las víctimas en el centro: en el centro de nuestra vida, en el centro político de este país que es la Plaza de Bolívar” (Salcedo en López, 2016).

La Plaza de Bolívar como centro significa “visibilidad”, tal y como lo dijo Isabel González, coordinadora de la Red Nacional de Tejedoras: “participar en esta obra es muy vital porque finalmente es Doris Salcedo, o sea, quién fuera Doris Salcedo para que le presten a uno la Plaza de Bolívar. Nosotras hacemos actividades semejantes en muchos lugares en Antioquia, nos hemos tomado las plazas pero son a escalas muy chiquitas” (González, 2016) (Ver Anexo 2).

Esta última frase de Isabel no significa que la obra haya sido únicamente de Doris Salcedo sino que ella, como una personalidad del mundo del arte, logró visibilizar el contexto colombiano incluso a niveles internacionales. Justamente, se trata de lo que anteriormente se enunció desde Turner: el rol de “observador periférico” del artista que es capaz de poner a dialogar. Eso fue lo que hizo Doris Salcedo, promover un diálogo entre desconocidos en torno a la inestabilidad política en la que se encontraba el país.

Por otra parte, a escala individual, el lugar de *Sumando ausencias* significó salir de la zona de confort de manifestación y actuar frente a una situación que incomoda y que duele. María Arango, aspirante a psicoanalista, dijo: “Más allá de todas las quejas que uno hace en las redes o con su grupo social, estar aquí me hace sentir que puedo hacer algo por este momento

y que de alguna manera no estoy en la casa sentada quejándome detrás de un computador. Sino que estoy aquí, en la Plaza escuchando al congreso, escuchando a las víctimas, escuchándolos a ustedes” (Entrevista de campo). Entonces, la Plaza de Bolívar como lugar de interacción es un lugar de escuchar, un lugar de acción que no se limitó únicamente a la inconformidad sino que invitó a apropiarse del espacio público para hacer escuchar la voz de una ciudadanía activa en torno a la toma de decisiones necesarias para acabar con el conflicto.

### **2.3. Simbología de la obra**

Como se vio anteriormente, la intención de Doris Salcedo era darle voz en el centro de las manifestaciones del país a quienes no la tuvieron y permanecían aún sin ser escuchadas: las víctimas. Camila Wilis, periodista del periódico *El Espectador* y voluntaria manifestó sobre su participación en la obra: “es un poco hablar por la gente que ya no puede hablar porque está enterrada. La simbología de esto es unificar a la gente en torno a un pensamiento y un sentimiento diferente a la Selección Colombia” (Entrevista en campo). Así, se concibe a *Sumando ausencias* como símbolo de la integración de los colombianos en torno a la voluntad de construir paz en el país.

Por otra parte, la obra como símbolo intenta devolverles a las víctimas del conflicto armado la dignidad que perdieron a raíz de la forma violenta en la que perecieron y por las arduas condiciones que tuvieron que soportar. En un video realizado por la revista *Semana* la artista enunció que:

Estoy tratando de describir la singularidad de la experiencia de una víctima en una obra y esa obra devuelve algo de la dignidad perdida, devuelve algo de la ausencia, devuelve la forma, devuelve el sentido perdido en el acto violento. (Salcedo en *Semana*, 2016).

Así pues, no se trata únicamente de una construcción de la *communitas* a partir de la creación de una imagen que se opone a la que dejó la violencia, también se trata de un homenaje de los vivos a los muertos que los visibiliza y los dignifica.

#### **2.3.1. La Plaza de Bolívar**

La Plaza de Bolívar, con cada uno de los edificios que la componen, se vuelve simbólica en el concepto de la obra. Al respecto, Luis Fernando, miembro del partido Alianza Verde, menciona: “Toda esta serie de símbolos es muy necesaria para este país, aquí estamos entre

todos uniendo a las víctimas. Cada uno está cosiendo, las está poniendo frente a la justicia que no las había visto (...) como siempre es el arte el que se encarga de presentar este tipo de símbolos” (Entrevista en campo). Aquí Luis Fernando destaca uno de los edificios más relevantes en la historia del país: el Palacio de Justicia. Cada víctima que se sumaba creaba una suerte de presencia que había sido olvidada por la justicia, manteniéndose ahí por un tiempo para exigir ser reconocidas. Ahora bien, frente a los otros edificios que hacen parte de la Plaza de Bolívar la presencia de estas ausencias no deja de ser relevante, puesto que estuvieron frente a las instituciones más importantes del país en donde se legisla, se toman las principales decisiones a nivel político, social, internacional y económico de Colombia y el lugar donde hace presencia el Obispo primado de Colombia como la autoridad religiosa católica de mayor jerarquía en el país.

### **2.3.2. Las telas, la ceniza y los nombres**

La intención de la artista tomando las telas, según lo manifestó a la revista *Semana*, era crear una “bandera-mortaja con una dimensión digna. (...) Aquí estamos dándoles un espacio digno a las víctimas, así sólo logremos escribir ahí el 7 u 8 por ciento de sus nombres” (Salcedo en *Semana*, 2016). La extensión general fue de siete kilómetros de tela que significó un total de 1.900 víctimas, un manto que usaba el mismo tono blanco inmaculado y solemne que se había impuesto en la marcha del silencio del día anterior.

Vistas desde lejos, los nombres de las telas eran ilegibles, sólo podían verse pequeños puntos negros en filas. Cuando la periodista Cecilia Orozco le preguntó a Salcedo al respecto, ella respondió:

Sí (...). En *Sumando ausencias* busqué trabajar con aquello que no puede ser representado: el silencio, la muerte y el vacío. (...) Los eventos que aborda mi obra están en proceso de aparecer y desaparecer. Por lo tanto, no pueden ser plenamente representados. (...) Esto explica que los nombres de las víctimas se vayan borrando en la tela. (Salcedo en Orozco, 2016).

La ilegibilidad de los nombres da cuenta de lo efímero de la presencia de las ausencias evocadas, lo cual responde a la elección de la ceniza como material principal para su escritura. Al respecto, Doris Salcedo dijo: “son nombres sobre los que ya ha actuado el olvido. Se están borrando de la memoria colectiva. Por esa razón escogí la ceniza para escribir los nombres. (...) La ceniza es un material frágil que se dispersa con una respiración cercana

(Salcedo en Orozco, 2016). Así pues, la ceniza simboliza todo aquello que se va borrando de la memoria, es volátil como el recuerdo que se tiene de las víctimas. No obstante, como ella misma le afirmó a la periodista Sara Malagón Llano de la revista *Semana* “la ceniza guarda al mismo tiempo la idea de un renacer. Hay algo que permanece a pesar de la destrucción y que recuerda la ausencia de aquello que era (...) antes de convertirse en cenizas” (Malagón, 2016). En consecuencia, el nombre no podía ser completo, se encontraría lugares en los que casi se percibiría lo que está escrito. De esta forma, la ceniza y la técnica de escritura simbolizaron los efectos del olvido, dando la idea de que siempre hay una posibilidad de renacer y reconstruir.

A su vez, los nombres de la obra pueden verse desde la evocación de lo común a través de su anonimato. La disposición de todos esos nombres creó un espacio de lo común que remitió a los voluntarios a pensar en aquel “José”, “Juan” o “Ricardo” que cada uno de ellos conocía, una sensación que sirvió para aproximarse más a la costura y para que, en algunos casos, en vez de personificar la mortaja, creciera el interés por conocer la historia de la víctima que estaba entre sus dedos. Respecto a esta última, Tania Pérez Bustos afirmó:

Es gente que yo no sé quiénes son muchos, son comunes, (...) puede pasar que haya gente con ese mismo nombre. Entonces es como esa dimensión de “esta persona podría ser alguien que yo conozco”, pero no llego nunca al punto de saber quién está [ahí] (Entrevista en campo).

De este modo, la escritura de estos nombres permitió rescatar del olvido a esas víctimas anónimas, cuyos nombres, a pesar de que no podían decir nada respecto a ellos como seres humanos, estaban ahí para representarlas y volverlos presencia para humanizarlos y reinscribir su existencia en la *communitas* (Ver Anexo 3).

### **2.3.3. El ritual y le técnica de costura**

Para los voluntarios, el ritual de costura significó un encuentro consigo mismos, un espacio de reflexión y si se quiere meditativo que no excluía darse un momento para compartir con los demás. Camila Wilis expresó en entrevista ambos sentimientos así:

Es algo muy particular porque uno puede preguntarse de qué sirve tejer, de qué sirven todas estas cosas simbólicas y yo creo que es para unificar a las personas en torno a un solo sentimiento. Entonces, es ver que la señora de al lado te ayuda a rematar la puntada (...) Es unirse al otro aunque sea desconocido pero teniendo en cuenta un sentimiento. Para mi coser es muy chévere porque yo soy de Medellín, allá coser siempre tiene una

simbología muy familiar, entonces es como si estuviera al lado de mi abuela tejiendo (Entrevista en campo).

En este orden de ideas, el ritual de costura, por su naturaleza meditativa, favoreció la evocación de recuerdos personales mientras se desarrollaba, sin que esto descartara la posibilidad de interacción y reflexión con otros miembros de la *communitas* y su apropiación de la obra.

De hecho, respecto a la técnica de costura, sucedió que al inicio de la acción Doris Salcedo y su equipo de trabajo fueron enseñando una puntada específica a los voluntarios que comenzaban a unir telas. No obstante, con el transcurso del tiempo y conforme aumentaba la cantidad de voluntarios esta técnica fue quedando en el olvido dando espacio a que cada uno, a partir de sus saberes y de su ingenio, fuera uniéndolas con base en su propia técnica. Este comportamiento dio lugar al reconocimiento de metáforas, como las que Tania Pérez analizó: “la necesidad de sostener las telas, por ejemplo; la necesidad de cerrar, de no dejar las cosas a medio coser tampoco, siempre hay que terminarlas porque o si no, se descosen” (Entrevista en campo). Entonces, se trató de un ejercicio de coordinación ya que era imposible unir telas sin el apoyo tanto de quién está al lado como de quien está en la esquina opuesta, sólo así era posible coser hasta el final de la tela. En esto último también está implícita la necesidad de unir hasta la última mortaja para que esa ausencia evocada permaneciera como parte del todo. Igualmente, puede ser visto como una metáfora a un tejido conjunto de nación en el que todos los ciudadanos –ceranos y lejanos políticamente– puedan construir un país en paz (Ver Anexo 4).

#### **2.3.4. La presencia-ausencia de la obra**

La presencia-ausencia de las víctimas es una circunstancia que responde directamente al carácter efímero de *Sumando ausencias* como acción artística. Precisamente, este carácter fue el que permitió que se creara *Sumando ausencias* como una imagen opuesta a la imagen de nublada de desaparición e invisibilización que dejó la violencia. El efecto de ello fue que, una vez esta nueva imagen desapareció, esa gran mortaja que volvía presencia a las ausencias empezó a ser extrañada. Isabel González expresó esta característica diciendo:

En este momento de la obra hay una presencia, cuando levantemos la tela vamos a sentir una ausencia y se va a sentir para todos. En este momento están aquí y estoy pensando

como: ¡Juepucha! (sic), ¿cómo se va a sentir cuando la levantemos? Los vamos a extrañar... y eso creo que es muy potente. (Entrevista en campo).

## 2.4. Formas de interacción

Las formas de interacción pueden analizarse desde dos perspectivas: la interacción de los voluntarios con la obra que dio lugar a la introspección de sí mismos y la interacción con los demás participantes. Mientras María Ortiz se encontraba cosiendo en la Plaza de Bolívar se cuestionó sobre su papel en el conflicto y al final concluyó:

(...) al final todos somos víctimas. Yo soy víctima... yo soy víctima indirecta, pero yo nunca me he identificado como eso porque es algo que uno no se pone para salir a la calle y me pregunto cuántos de todos los que hemos participado en esta colaboración nos hemos encontrado con la idea de 'también está bien que me duela', con la idea de que o tú o yo o el vecino puede tener una conexión emocional personal con esto (Ortiz, 2016).

Esta reflexión muestra cómo la acción permitió que sus participantes entendieran que está bien y que es posible sentir ese dolor que puede ser ajeno y a escalas menos impactantes; está bien que duela porque eso implica empatía y no por ello es un sentimiento postizo, hipócrita u oportunista.

Por otra parte, las reflexiones personales no se limitan al lugar del individuo en el conflicto armado, también evocan a cada quien momentos de su pasado. Un ejemplo de ello fue lo que Nicolás Jiménez compartió:

Esto es un poco la historia de mi familia, y creo yo, la historia de las familias de este país. Dos de mis abuelos fueron desplazados por la violencia de este país (...); mi padre lleva exiliado 8 años porque trabajó en movimientos asociados con la izquierda. A mí y a mi generación nos tocó [prestar servicio militar en] el Ejército y vivir la guerra así sea un año... poder evacuar todo eso de alguna manera es increíble. Puedo sentir que uno está haciendo las paces con eso y que eso se suma a hacer las paces con esto principalmente [la obra] (Entrevista en campo).

Por otra parte, la interacción con los demás participantes consistió en la apertura que la obra significó para sentarse y conversar en el momento en el que se deseaba. Pero más allá de la charla, estaba el apoyo que se sentía por parte de ese otro que era completamente desconocido. Así, *Sumando ausencias* fue una acción participativa que llevó a una escala empática y colaborativa la voluntad de paz de distintos sectores de opinión del país.

Cada uno de los niveles de acción analizados en este apartado permiten observar cómo un “nosotros” se configura espontáneamente desde cada nivel: en la constitución de un tiempo efímero en el cual se comparte una acción enmarcada en una coyuntura definitiva para la historia del país; en la congregación en un espacio público simbólico por ser el centro político, judicial, histórico y cultural de la nación; por la agrupación de metáforas o símbolos que ponen de presente una suma de ausencias que produce un ejercicio de experiencia compartida y, en la interacción e introspección que significó la obra para asimilar en grupo la realidad del contexto y los retos que se debían afrontar.

### **3. De lo colectivo a lo individual: duelo, resistencia al olvido y empatía**

Leonor Arfuch afirma en *Memoria y autobiografía* que el testimonio es una forma de expresión de lo indecible y de recuerdo paulatino, que *aflora* conforme la distancia de un suceso traumático o chocante aumenta (p. 25). A su vez, el recuerdo es fruto del espacio geográfico en el que habitamos o mejor, en el que *moramos* (p. 28), lo cual quiere decir que los recuerdos no siempre están vinculados a acontecimientos tristes de nuestra vida, sino que responden a *nuestros* lugares que habitamos en el mundo. Teniendo esto en cuenta, *Sumando ausencias* como un lugar que habité significó y significa para mí la evocación de distintas imágenes y emociones de mi experiencia como voluntaria de la obra.

En este orden de ideas, este apartado abordará el proceso de construcción de memoria individual a partir de sus manifestaciones colectivas más contundentes en la obra: el duelo, la resistencia al olvido y la empatía, por medio de las imágenes que ésta dejó en mí. Mi intención radica en transportar dichas manifestaciones desde la escala colectiva de la *communitas espontánea* a la escala individual de mi experiencia. De este modo, este ejercicio autobiográfico busca ser una parte más del tejido de memorias que rodearon la *communitas* de *Sumando ausencias* como acción artística.

#### **3.1. Del duelo colectivo y el duelo individual**

“A pesar de no venir de un mismo lugar y no compartir una misma historia, tengo la sospecha de que es posible apelar a un ‘nosotros’, pues todos tenemos alguna noción de lo que significa haber perdido a alguien” (Butler, 2006, p. 45).

Comienzo este apartado con esta cita de *Vida precaria* de Judith Butler porque coincide con lo que aprendí de *Sumando ausencias*; la filósofa afirma que la pérdida es capaz de reunirnos

a todos en un *tenue nosotros* y efectivamente, eso fue lo que viví, un *nosotros* tenue y efímero dentro de esa *communitas del dolor*<sup>18</sup> que se estableció de forma espontánea y temporal en torno a lo que muchos de los asistentes denominamos como la “plebitusa”.<sup>19</sup>

Hablar de duelo implica una relación de pérdida, que para mí no debe ser vista desde la noción freudiana de la capacidad de sustituir a un objeto por otro, sino desde la acepción de Judith Butler en la que este es producto de la aceptación de la pérdida que ha sufrido el individuo y de los cambios, probablemente irremediables, que tal pérdida significa para su propia vida (p. 47).<sup>20</sup> La acción de duelo que significó *Sumando ausencias* es producto de una pérdida que no era parte de los planes de quienes contábamos con la refrendación de los acuerdos. Por ello, llevé a una escala colectiva esa rabia y ese dolor que sentí ese domingo 3 de octubre; sentimientos que impidieron que mi reunión familiar siguiera de manera habitual. La explicación a tales emociones se encuentra en lo desconocidas que me resultaban las consecuencias políticas, sociales y económicas de los resultados, y de lo intolerable que me parecía tener que planificar sobre la marcha cuáles serían los escenarios de acción a seguir después de cuatro años de negociación.

Por otra parte, como también destaca Butler, el duelo es capaz de construir una comunidad política al exponer los lazos existentes entre nosotros y nuestra responsabilidad ética (p. 49). Esto quiere decir que el duelo nos obliga a salir de nosotros mismos, a cuestionar nuestro propio yo a partir de “mi” relación con los otros y “me” involucra con los demás. Es decir que la interacción dentro de esa *communitas* permitió que tanto yo como otros individuos saliéramos de nuestro duelo individual por medio de la interacción que la obra propiciaba.

---

<sup>18</sup> Tomo este término de Ileana Diéguez quien en su libro *Cuerpos sin duelo* habla de *communitas del dolor* como un mecanismo que permitía construir una “comunidad moral” a partir de la conversión del dolor individual en una experiencia colectiva (Diéguez, 2013, p. 24).

<sup>19</sup> Esta palabra (“plebitusa”) fue recurrente en muchas de las entrevistas que realicé para comparar el triunfo del “No” en el plebiscito con una ruptura amorosa, es decir con lo que en Colombia se conoce como una “tusa”.

<sup>20</sup> Como principal referencia sobre el duelo como término se hace referencia al Sigmund Freud con *Duelo y Melancolía*, allí el padre del psicoanálisis presenta, según Judith Butler, un cambio de idea repentino. Esto debido a que en un principio sugiere la idea de sustitución que ya he nombrado y después afirma que “la introyección, originalmente asociada a la melancolía, es necesaria para el trabajo de duelo (Butler, 2006, p. 46). Al respecto, Ileana Diéguez afirma que dicho texto de Freud, pese a ser un “texto canónico” en torno al tema, no toma al duelo de forma profunda, sino le da prioridad a la melancolía caracterizándola como un “duelo patológico”. Así pues, en lo poco que aborda Freud sobre el duelo, él lo define como un “afecto normal” que es producto de la “reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la libertad, la patria, un ideal” (Freud en Diéguez, 2013, p. 175). Para ver más sobre el duelo ver *Cuerpos sin duelo* de Ileana Diéguez.

Dicha interacción me permitió reconocer que mi dolor y mis razones para sentirlo no eran únicas, que a cada quien le dolía desde su propia historia y que mi deseo de permanecer en la obra aumentaba conforme escuchaba lo que los otros voluntarios tenían para decir, ya que cada narración me hacía interiorizar más la necesidad de que la implementación de dichos acuerdos fuera una realidad. De este modo, me di cuenta de cómo la interacción permitió un trámite del dolor en cada uno de nosotros que a su vez nos ayudó a dimensionar los legados atroces del conflicto armado por medio de historias que podían ser completamente ajenas a nuestra realidad, las cuales partían de la vivencia particular del otro desde su lugar en la sociedad.

### 3.2. La empatía

Dentro de las manifestaciones emocionales que vi en *Sumando ausencias* quiero hacer hincapié en la empatía como la emoción que permitía que intentáramos ponernos en el lugar del “otro” dentro de la acción, ya sea que ese “otro” fuera un voluntario o una de las mortajas que intentaba contar la historia de una víctima.<sup>21</sup> Fui capaz de imaginar la experiencia que muchas personas me contaron, por ejemplo la de Isabel González como coordinadora de la Red Nacional de Tejedoras o la de Edilma López que encontró el nombre de su hijo desaparecido escrito en una de las telas y ella misma lo cosió.<sup>22</sup> Es decir que por un momento sentí la conmoción que me narró Isabel de todas las tejedoras de la red que coordina; pude

---

<sup>21</sup> Una de las principales referencias de la empatía es Richard Rorty quien en *Derechos humanos, racionalidad y sentimentalismo* afirma que ésta tiene lugar en la ampliación del “nosotros” que permite ser consciente del dolor que provocamos en los demás y de desarrollar una capacidad identificativa con ese sufrimiento (Rorty en Truchero, 2008, p. 399). Por su parte, John Deigh, aborda esta noción con fines jurídicos; el autor recalca que la empatía puede hacer referencia a un estado cognitivo o a un estado afectivo, y citando a Martin Hoffman con su libro *Desarrollo moral y empatía*, la entiende como una “conciencia cognitiva de los pensamientos, sentimientos, percepciones e intenciones de la otra persona” o como una “respuesta afectiva indirecta hacia otra persona” (traducción propia) (Hoffman en Deigh, 2011, p. 74). Del mismo modo, Martha Nussbaum menciona en su libro *Paisajes del pensamiento, la inteligencia de las emociones* los postulados de Arthur Schopenhauer frente a la empatía como una especie de fusión entre nuestras respuestas y las de la persona que sufre. Por último, para Suzanne Keen la empatía es una forma de compartir afecto que es espontánea e independiente que puede ser resultado de atestiguar, escuchar o incluso leer sobre el estado emocional de otro; para Suzanne, la empatía es la precursora de la *simpatía* en donde se el individuo no siente lo que el “otro” siente sino lo siente *por* el otro. (Keen, 2006, p. 209).

<sup>22</sup> El artículo *Sumando ausencias: el vestigio de la barbarie* de Camila Builes para el periódico *El Espectador*, cuenta la historia de Edilma López, una campesina que llegó a la Plaza de Bolívar con la intención de comprar una imagen de la Virgen de Fátima y por coincidencia se encontró con *Sumando ausencias*. Edilma exclamó: “Ese es el nombre de mi hijo. Sí, ese es. Él se llamaba Carlos. Todos los Carlos que están ahí pueden ser mi Carlos” Ahí empezó a coser, mientras lo hacía recordaba a sus vacas y empezó a cantar una canción de cuna. Una vez terminó de coser su parte dijo “Estoy muy triste. No quiero que otra mamá sienta lo que yo. ¿Dónde está mi Carlitos?” (Builes en *El Espectador*, 2016).

imaginar cómo cada sección tejida podía permitir que se fueran liberando de los dolores y de la ausencia de explicaciones ante la severidad de un acto violento. Incluso, evalué la opción de hacer esto para liberar ciertos duelos internos que es necesario dejar ir para continuar. Del mismo modo, imaginé la desesperación de Edilma López por conseguir una respuesta sobre los hechos que acabaron con la vida de su hijo y encontré en ello una explicación a la acogida que tuvo con aquel “Carlos” cuya costura la llevó a añorar el estilo de vida que tenía antes de que su hijo desapareciera. La entendí, aunque no haya podido dimensionar fielmente su dolor y pensé que, probablemente, yo hubiera reaccionado de igual forma en su lugar.

Estos sentimientos pueden pensarse a la luz de la comparación que establece Martha Nussbaum entre la compasión y la empatía, de acuerdo con la cual la empatía, a diferencia de la compasión, implica “una representación participativa de la situación del que sufre, pero siempre se combina con la conciencia de que uno mismo no es quien sufre” (2001, p. 367). Aunque el sentimiento de empatía no siempre es proporcional al sentimiento de dolor del otro ya que cabe la posibilidad de que yo, como individuo, me proyecte de forma muy intensa en la mente de la otra persona, exagere sus circunstancias o, por ignorancia, no alcance a imaginar la totalidad de su situación, ello no significa que la empatía sea un sentimiento políticamente irrelevante o hipócrita. Eso quiere decir, que es posible seguir teniendo una conciencia de sí mismo, y sin embargo, ser capaz de comprender la situación del otro y de imaginar sus circunstancias para intentar servirle de apoyo y relacionarse con él desde su situación.

### **3.3. La resistencia**

Una de las partes que más me conmovió de *Sumando ausencias* fue el levantamiento de la obra. Me quedé hasta las 9:00 p.m. junto otros voluntarios y justo a esa hora, cuando *Sumando ausencias* ya había sido terminada y observada por una cantidad innumerable de espectadores, varios de los miembros del equipo de logística nos solicitaron ayuda para levantarla. Haciendo una fila y alzando entre todos la tela empezamos a doblar a la cuenta de tres. “¡Uno, dos, tres!” gritaba el joven que nos dirigía y luego decía “Muy bien muchachos, alzamos de nuevo”; y así la cuenta se repitió una y otra vez, hasta que la enorme mortaja inmaculada quedó reducida a un rectángulo (Ver Anexo 5). Sentí ganas de llorar, pero me quedé ahí a pesar de que cada doblez que hacíamos me hacía sentir que escuchaba el golpe

de la tierra con la madera del ataúd cuando empieza el entierro de un fallecido. Alcé la mirada y vi que la mayoría teníamos la cara con esa expresión que sólo se puede tener cuando uno le da el último adiós a alguien. Pero ahí seguimos todos, intentando ayudar en lo que fuera posible hasta que un camión se llevó la mortaja que ahora era rectangular.

Después de eso, escuché cómo muchos se comprometían a asistir al día siguiente a la movilización convocada en honor de las víctimas, la denominada “Marcha de las flores”. En horas de la tarde, cuando apenas caía el sol, recuerdo haber dicho que no asistiría a esa marcha porque me sentía agotada; una vez la mortaja desapareció de la Plaza de Bolívar decidí asistir y así lo hice. *Sumando ausencias* nos hizo llevar nuestras propias fuerzas al límite y al mismo tiempo nos dio la determinación de seguir participando en las movilizaciones venideras para seguir ocupando los espacios de aparición pública y continuar con un ejercicio de presión ciudadana que para nosotros era crucial. En este sentido, la acción de duelo se convirtió en una acción de resistencia.

Frente al acto de resistir, Elizabeth Jelin explica que cuando hay una ruptura de las costumbres que conforman la *memoria habitual* del individuo hacen que éste se involucre de una forma distinta, hasta tal punto que entran en juego sus sentimientos y emociones, lo cual ocasiona la transformación de su memoria para buscar un *sentido* (p. 27). En la misma línea, Paul Ricœur en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* afirma que los hechos del pasado son incambiables y que no puede hacerse nada respecto a ellos; sin embargo, lo que sí se puede alterar es el *sentido* que tendrán tales hechos en el futuro, puesto que este no es fijo. Por lo tanto, una vez construido tal *sentido*, si se procede a observar el pasado desde el ahora, es natural que la interpretación de los hechos basada en prejuicios o cargas morales (p. 49). Ello produce una coexistencia de *sentidos* que da lugar a un antagonismo surgido de la intención de cada quien de transmitir su narrativa para que sea legitimada y así, impedir un uso específico del pasado. Así empieza la resistencia de las memorias, la cual inicia ante el olvido o el silencio al que estas se han visto sometidas, sea por la causa que sea.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Tal y como lo enuncia Todorov, Elizabeth Jelin, en su libro *Los trabajos de la memoria*, establece que la memoria es selectiva y que tal característica implica una clase de olvido que ella entiende como necesario. A partir de este punto, la autora explica los diferentes tipos de olvido que se manifiestan con “diferentes usos y sentidos” (p. 29). Entre ellos distingue aquel que es definitivo, el cual es causado por los hechos que han sido borrados del pasado; también están aquellos olvidos que son producto de la voluntad o política de olvido que crean actores que pretenden eliminar pruebas o rastros que los inculpen en el futuro, frente a ello Jelin enfatiza

Para que esa resistencia sea tangible, es indispensable la existencia de una comunidad que la soporte. Según Halbwachs, cuando el recuerdo no está enmarcado dentro de un grupo social y la memoria no está vinculada a una emoción se produce el olvido (Halbwachs en Jelin, 2001, p. 20- 26). Por ende, la conformación de una *communitas espontánea* en *Sumando ausencias* facilitó una convergencia de narrativas y de memorias que se convirtió en una forma de resistencia al olvido. Esta forma de resistir se puede entender desde lo colectivo como una manera de demostrar a los miembros de esta *communitas* la existencia de aquella fracción de ausencias representadas y la intención de volverlas tangibles de forma temporal.

Por otra parte, desde lo individual, me di cuenta de que empecé a resistir cuando comprendí que las víctimas que estaban allí enunciadas también estaban resistiendo, tanto en nombre de su historia como de la extensa cantidad de ausencias que quedaron por enunciar; igualmente, reconocí que mi resistencia había empezado cuando me uní a esa *communitas espontánea* para liberar el dolor que nos producía el contexto y demostré mi intención de seguir participando en toda acción que buscara ejercer presión para lograr la refrendación de los acuerdos de paz. Finalmente, resistí como individuo porque espacialmente permanecí ahí y, porque el *sentido* que construí a partir de mi experiencia me dio la motivación para ser parte construcción antagónica de la memoria.

#### **4. Conclusión**

El desarrollo del presente artículo permite demostrar que *Sumando ausencias* se convirtió en una forma *agónística* del arte que reveló, en la experiencia del duelo, la resistencia al olvido y la empatía, la construcción de memoria tanto individual como colectiva y la interacción entre las mismas. Partiendo de que el carácter social de la memoria radica en su facultad de elaboración de un *sentido* que da lugar a la construcción de nación y a la institucionalización del derecho de recordar, pero también en la producción de *sentidos* alternos al oficial, este trabajo muestra cómo *Sumando ausencias* se constituyó como una forma de disenso al acoger la existencia de todos los *sentidos* de sus voluntarios y permitir la reconfiguración de lo

---

que “toda política de conservación y de memoria, al seleccionar huellas para preservar, conservar o conmemorar, tiene implícita una voluntad de olvido” (p. 30); por otra parte, está el olvido *evasivo* de Paul Ricoeur el cual intenta no reflejar ni narrar lo que puede resultar hiriente, así pues, el olvido se convierte en un silencio. Finalmente, se encuentra aquel olvido que es liberador o como Jelin lo denomina, el olvido *necesario* en la vida individual, este es el que permite soltar la carga que significó el pasado para poder enfrentar el futuro. (Jelin, 2001, p. 26-33).

*común* entre personas de diferentes sectores de opinión. Se estableció así una *communitas espontánea* que, aunque efímera, rescató la “fecundidad histórica” de las víctimas poniendo en evidencia el carácter social, plural y antagónico de la memoria e invitó a sus participantes y espectadores a apropiarse de su pasado para poder apoderarse de su destino.

Así pues, el rol de Salcedo en la construcción de dicha *communitas* se limitó a ser el de una facilitadora y un miembro más, lo cual permite observar el carácter horizontal de ese nosotros que se construyó y confirma que, una vez dentro de la *communitas*, la edad, el sexo, la condición económica, la ocupación y la tendencia ideológica fueron aspectos irrelevantes en la asignación de los roles dentro de la acción, lo mismo que durante su desarrollo. Del mismo modo, se puso en evidencia el carácter colectivo e individual que tenían tanto los niveles de acción descritos como la elaboración del duelo, la resistencia y la empatía; ello demuestra que ambas formas de memoria se necesitan mutuamente y que lo colectivo se convierte en el respaldo del recuerdo individual a través de lo que nos es *común*.

En este orden de ideas, se puede concluir que *Sumando ausencias* fue una acción políticamente efectiva porque logró convocar, reunir y cohesionar sectores de opinión contrarios y enfrentados a raíz del plebiscito para la refrendación de los acuerdos de paz. Asimismo, el desarrollo de la obra permitió encontrar a la voluntad de paz como el lugar *común* entre dichos sectores, el cual dio paso a la formación de una *communitas espontánea* capaz de cuestionar la irrelevancia de las víctimas del conflicto en el momento de decidir si se debía o no refrendar dichos acuerdos. Además, la acción artística se convirtió en una forma de presionar a *la política* al manifestar en el espacio público central del país la urgencia de la terminación del conflicto e involucrar a los voluntarios de tal forma que los motivó a seguir participando de las iniciativas de presión venideras. Finalmente, *Sumando ausencias* como forma artística de evocar la memoria propició la emergencia de nuevas narrativas para que hicieran parte de *lo político* y propuso, ella misma, una narrativa que daba voz a quienes ya no tenían voz por medio de las metáforas y de lo simbólico.

## 5. Anexos

### Anexo 1



#HILOS  
DE  
PAZ

**SUMANDO  
AUSENCIAS**

**“ ”**

**PRODUCCIÓN**  
*[escritura de nombres en ceniza]*  
Desde el 6 de Octubre  
Universidad Nacional

**MUESTRA**  
*[unión de los nombres con aguja e hilo]*  
12 de Octubre  
Plaza de Bolívar

Doris Salcedo nos invita a dibujar entre todos, los nombres de las víctimas del conflicto en siete kilómetros de tela y luego unirlos entre sí, con hilo y aguja. ”

**OCTUBRE 11  
SUMANDO  
AUSENCIAS**

**#HILOSDEPAZ**

**DIBUJAR**  
6 a 10 de Octubre  
Universidad Nacional

**COSER**  
11 de Octubre  
Plaza de Bolívar

Fuente: Sumando ausencias- Hilos de paz

Obtenido de: <https://www.facebook.com/events/1457029867645931/>

### Anexo 2



Fuente: Propia



Fuente: Propia



**Anexo 5**



**Fuente: Propia**



**Fuente: Propia**



**Fuente: Propia**

## 6. Referencias bibliográficas

- Andolfato, M. (2007). *La historia del arte contemporáneo y su influencia en el diseño publicitario*. Obtenido de <http://imgbiblio.vaneduc.edu.ar/fulltext/files/TC071035.pdf>
- Arendt, H. (1995). *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Arfuch, L. (2013). La mirada como autobiografía. En Arfuch, L., *Memoria y autobiografía* (27 – 60). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARTE CONTEMPORANEO. (2013). *La instalación artística, emblema del arte conceptual*. Obtenido de <https://blogdeartecontemporaneo.wordpress.com/2013/02/26/la-instalacion-artistica-emblema-del-arte-conceptual/>
- Bal, M. (2010). *De lo que no se puede hablar*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BBC. (2013). *La gigantesca obra de 7 kilómetros de Doris Salcedo que se hizo en solo una semana para “urgir” la paz en Colombia* [video] Obtenido de <http://www.bbc.com/mundo/media-37631754>
- Benítez, M. (2009). *Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social*. Obtenido de <http://www.scielo.org.mx/pdf/rmcps/v51n206/v51n206a4.pdf>
- Builes, C. (2016). *Sumando ausencias: el vestigio de la barbarie*. Obtenido de <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/sumando-ausencias-el-vestigio-de-barbarie-articulo-659993>
- Butler, J. (2004). Violencia, duelo, política. En Butler, J., *Vida precaria* (45 – 78). Buenos Aires: Paidós.
- Candau, Joel. (2002) *Memorias y amnesias colectivas*. En *Antropología de la Memoria*– 1ª edición. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.

- Deigh, J. (2011). *Empathy, justice and jurisprudence*. Obtenido de <http://johnjayresearch.org/cje/files/2012/10/Deigh-Empathy-Justice-Jurisprudence.pdf>
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo*. Córdoba: Escénica Ediciones.
- El tiempo*. (2016). *La histórica refrendación del acuerdo en el Congreso*. Obtenido de <http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/como-fue-la-votacion-en-congreso-para-refrendar-nuevo-acuerdo-de-paz-31402>
- El Tiempo*. (2016). *Un enorme mando de 11.000 metros para pedir el fin de la guerra*. Obtenido de <http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/telon-en-honor-a-las-victimas-del-conflicto-en-la-plaza-de-bolivar-57108>
- Fichte, J. (1808). *Discursos a la nación alemana*. Obtenido de [http://xa.yimg.com/kq/groups/25057161/2115568208/name/Fichte.+Discursos+a+la+naci%C3%B3n+alemana+\(selecci%C3%B3n\).pdf](http://xa.yimg.com/kq/groups/25057161/2115568208/name/Fichte.+Discursos+a+la+naci%C3%B3n+alemana+(selecci%C3%B3n).pdf)
- Freud, S. (1917). *Duelo y melancolía*. Obtenido de <https://psicovalero.files.wordpress.com/2014/11/sigmund-freud-duelo-y-melancolc3ada-1915-1917-t14.pdf>
- Giraldo, J. (2010). Memoria histórica y construcción de futuro. En Barrero, E. (Ed.) *Memoria, silencio y acción psicosocial*. Bogotá: Ediciones Cátedra Libre.
- Guerrero, J. (2014). *El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa*. Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar. N°3. Universidad de Murcia.
- Halbwachs, Maurice (1968) *Memoria colectiva y memoria histórica*. Traducción de Lasen Días. Obtenido de [http://ihvm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS\\_069\\_12.pdf](http://ihvm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf)
- Jelin, E. (2001). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? En Jelin, E. *Los trabajos de la memoria* (17 – 39). Obtenido de <http://cesycme.co/wp-content/uploads/2015/07/Jelin-E.-Los-trabajos-de-la-memoria.-.pdf>

- Keen, S. (2006). *A Theory of Narrative Empathy*. Obtenido de [http://brainnarratives.qwriting.qc.cuny.edu/files/2012/12/keen-a\\_theory\\_of\\_narrative\\_empathy.pdf](http://brainnarratives.qwriting.qc.cuny.edu/files/2012/12/keen-a_theory_of_narrative_empathy.pdf)
- London Tate Modern. (s.f.). *Conceptual Art*. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/c/conceptual-art>
- López, C. (2016). *Entrevista de Claudia López a Doris Salcedo* [video en Twitter] Obtenido de <https://mobile.twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624/video/1>
- Malagón, S. (2016). “*Me he pasado toda la vida sumando ausencias*”. Obtenido de <http://www.semana.com/nacion/articulo/acto-simbolico-de-doris-salcedo-en-la-plaza-de-bolivar/498091>
- Maya, M. (2010). La memoria como constituyente de identidad social y colectiva. En Barrero, E. (Ed.) *Memoria, silencio y acción psicosocial*. Bogotá: Ediciones Cátedra Libre.
- Mouffe, C. (2005). Politics and the Political. En Mouffe, C. *On the political* (8-34). Nueva York: Routledge.
- Nussbaum, M. (2001). La compasión: trances trágicos. En Nussbaum, M. *Paisajes del pensamiento* (335 – 391). Barcelona: Paidós.
- Orozco, C. (2016) *Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre*. Obtenido de <http://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581>
- Post Office Cowboys para Razón Pública*. (2013). *El arte es marcadamente ideológico* [video] Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=q88Oq3p9iOQ>
- Rancière, J. (2008). Las paradojas del arte político. En Rancière, J., *El espectador emancipado* (53-84). Argentina: Manantial.
- Ricœur, Paul (1999); *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ediciones de la universidad autónoma de Madrid.
- Ricœur, Paul. 2003. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Saidel, M (2013). *Ontologías de lo común en el pensamiento de Giorgio Agamben y Roberto esposito: entre ética y política*. Obtenido de <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/viewFile/832/832>
- Semana. (2002). *El enigma de Doris Salcedo*. Obtenido de <http://www.semana.com/cultura/articulo/el-enigma-doris-salcedo/54505-3>
- Semana. (2016). “*Colombia merece una acción de duelo*”: Doris Salcedo. Obtenido de <http://www.semana.com/enfoque/articulo/doris-salcedo-y-obra-colectiva-para-responder-al-no-en-el-plebiscito/498199>
- Semana. (2017). *Doris Salcedo, premiada por la Academia de las Artes Sueca*. Obtenido de: <http://www.semana.com/cultura/articulo/doris-salcedo-premio-de-la-academia-de-las-artes-sueca/518621>
- Todorov, T. (1995). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Truchero, J. (2008). *Rorty y la solidaridad*. Obtenido de [https://www.boe.es/publicaciones/anuarios\\_derecho/abrir\\_pdf.php?id=ANU-F-2008-10038500408\\_ANUARIO\\_DE\\_FILOSOF%26%23833%3B\\_DEL\\_DERECHO\\_Rorty\\_y\\_la\\_solidaridad](https://www.boe.es/publicaciones/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-F-2008-10038500408_ANUARIO_DE_FILOSOF%26%23833%3B_DEL_DERECHO_Rorty_y_la_solidaridad)
- Turner, V. (1969). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- Zuluaga en Tejiendo memoria. (2016). *Carta a Doris Salcedo*. Obtenido de <https://tejiendomemoria.wordpress.com/2016/10/12/carta-a-doris-salcedo/>

## **7. Lista de personas entrevistadas en campo**

1. Wilmer Echeverry
2. Xiomara Mojica con Silvio y Miranda Herrera (sus hijos).
3. Lucía Ramírez
4. Matilde Saavedra
5. Adriana Bernal
6. Camila Wilis. Periodista de *El Espectador*
7. Carlota. Paisajista
8. María Arango. Aspirante a psicoanalista
9. Carolina Martiñón. Amiga del arte
10. Jaime Moncada. Arquitecto
11. Catalina Moncada. Joyera
12. Luis Fernando. Miembro del Partido Alianza Verde
13. Tania Pérez Bustos. Profesora de Escuela de Género Universidad Nacional
14. María Ortiz
15. Nicolás Jiménez
16. Isabel González. Coordinadora de Red Nacional de Tejedoras
17. Laura Garzón. Estudiante Universidad del Rosario