CATEGORÍA #1: TEXTO LARGO

LA EXTRANJERÍA CULTURAL DE LAS ARTES EN COLOMBIA

DAVID ANDRÉS JIMÉNEZ CABUYA

BOGOTÁ D.C., COLOMBIA 04 DE AGOSTO, 2018.

Introducción

Hoy en día el arte tiene un carácter internacional innegable, fruto de los avances tecnológicos que los seres humanos hemos producido y de las facilidades en el acceso a la información, con el tiempo se ha provocado la visibilización de sucesos y circunstancias de diversas índoles de manera más sencilla (sin necesariamente ser objetiva) mientras estamos situados en un medio alejado de estas. Así mismo, es más fácil encontrar y conocer las expresiones artísticas florecidas en otros lugares del planeta, teniendo una mayor aproximación a los devenires culturales que hay en otros países en una era en la que los proyectos artísticos se mueven de manera más global. Aquí se recalca la importancia de sus relaciones locales a través de las significaciones culturales con las que se estructura la obra de arte, dándole sentido dentro de marcos sociales específicos, haciendo fundamental la revisión de cómo los artistas usan sus contextos particulares (siendo el caso colombiano el sujeto a analizar) para construir un discurso y metodologías artísticas a partir de su identidad cultural, y cómo afectan de manera directa o indirecta a la comunidad.

Esta investigación es una revisión del giro etnográfico presentado por Anna María Guasch en su libro *El arte en la era de lo global* (2016), con la cual se hizo un análisis crítico de las obras "A Mercantile novel" (2014) de Oscar Murillo y "Sumando ausencias" (2016) de Doris Salcedo y su relación con el concepto "el artista como etnógrafo" propuesto por Hal Foster en su libro *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo* (2001). También se analizo las relaciones de estas obras con la figura del extranjero propuesto por Zygmunt Bauman en la primera edición de Pensando sociológicamente (1990) y el concepto de alteridad cultural desarrollado en el capítulo "El Síndrome de Marco Polo: Algunos problemas alrededor del arte y el eurocentrismo" del libro Caminar con el diablo (2010) de Gerardo Mosquera.

Habiendo revisado los giros propuestos por Guasch en su libro, he encontrado relevante la contextualización de la etnografía y la alteridad cultural en el ámbito colombiano para su análisis y estudio, haciendo una revisión crítica de dos trabajos hechos por artistas colombianos de gran impacto mediático y alcance internacional. Planteé la manera en que el giro etnográfico (y por consiguiente el paradigma del artista como etnógrafo) se relaciona con las metodologías

artísticas, la figura del *extranjero* y el concepto de alteridad en aplicación a estos casos específicos, finalmente concluyendo con el análisis de las consecuencias e implicaciones éticas del uso y aplicación de dichos conceptos.

Como un pequeño aparte, quisiera aclarar que esta indagación nace como la continuación (reestructuración) de un ensayo que escribí para concursar en el *Reconocimiento a la crítica y al ensayo: Arte en Colombia 2017*, el cual fue retomado para su reelaboración, la mejora y profundización de los conceptos explorados para este texto. Se agregaron más fotografías de las obras; se reviso y depuro la bibliografía especializada y adicionalmente se uso material audiovisual encontrado en internet. El texto anteriormente mencionado aparecerá al final de la bibliografía junto con su link.

Finalmente, considero que la relevancia de este estudio radica en la observación sobre las implicaciones éticas que podría tener el giro etnográfico sobre las metodologías y discursos artísticos colombianos; al hacer esta revisión de figuras que hablan sobre identidad cultural, se podrían generar cuestionamientos y revisiones críticas de los procesos plásticos y conceptuales que los artistas están propagando, tanto en los circuitos nacionales e internacionales, además de una posible reflexión pedagógica y académica sobre el tema, propiciando los espacios para darle relevancia a este tópico que considero no debe faltar en cualquier proceso de educación artística.

David Andrés Jiménez Cabuya 04 de Agosto del 2018.

Interpretación cultural de una sociedad llena de extraños

Todos los días nos preparamos para empezar nuestra rutina; bien sea salir a la universidad, correr al trabajo o deslizarse fuera de nuestras casas, casi siempre esta contemplará el salir de nuestro hogar a la calle. Este espacio colectivo nos inundará de información, nos guiará en un gigantesco entramado de calles y finalmente nos hará interactuar con otras personas. Estas convergencias irán y vendrán a lo largo del día hasta que finalmente se detendrán cuando metamos la cabeza dentro de nuestras casas y esperemos guardarnos en la intimidad del espacio privado, salvándonos de la mirada ajena.

Un tanto agobiante, ésta es la normalidad a la que nos enfrentamos cuando salimos a la ciudad a tener diferentes encuentros con extraños, desencadenados de diversas maneras tan variopintas como situaciones halla; el encuentro constante con desconocidos es parte de vivir en sociedad y una buena relación con ellos nos permite hacer gratos (o tolerables) los incesantes encuentros que tendremos durante el día. A veces, la sorpresa nos encuentra cuando tratamos con un extraño peculiar; tal vez es como se vea, la forma en que nos mira, sus ojos, sus facciones o las palabras con acentos foráneos o inentendibles que su boca emite. Algunas de esas veces nos es indiferente la extrañeza, otras nos perturba, como si este ser humano frente a nosotros fuera un espejo más sincero en el que nos reflejamos. Este encuentro con los *extranjeros* es la razón que hoy nos reúne.

El concepto del *extranjero* ha sido una de las figuras que ha constituido las dinámicas sociales desde la instauración de las organizaciones civilizadas: es el desplazamiento de algunas personas a territorios diferentes al propio, además del tránsito y habitar de estos individuos en las nuevas tierras a las que se han movilizado. Esta configuración social ha afectado profundamente (tanto positiva como negativamente) las relaciones entre los sujetos que conforman una sociedad definida, por lo cual esta figura sociológica ha repercutido tanto a nivel social como a nivel político, económico y cultural, siendo este último el que nos atañe en este ensayo en particular.¹

¹ En ninguno de los textos se describe con precisión que se comprende por "*extranjero*", por lo cual me he tomado la libertad de extender la definición dada por la RAE basándome en el desarrollo sociológico de dio Bauman al concepto en el texto mencionado en la bibliografía. http://dle.rae.es/?id=HOgLUWT

Aunque la figura del *extranjero* ha sido ampliamente estudiada por sociólogos alrededor del mundo, este ensayo partirá del estudio del sociólogo polaco Zygmunt Bauman, quien ha revisado y desarrollado ampliamente sus características en el capítulo "Los *extranjeros*" del libro *Pensando* sociológicamente (1990).

Al analizar su desarrollo conceptual se encontró la posibilidad de hacer una transposición de los conceptos expuestos al nivel cultural, creando una relación análoga en la concepción del *otro* como un sujeto cultural alterno que incide de manera directa o indirecta en la producción y consumo cultural propio de toda sociedad a la que pertenezca. La equivalencia de los puntos tratados por Bauman es traducida de la siguiente forma:

- i. Separación cultural: La ruptura entre "ellos" y "nosotros" (una división en términos sociales con base en definiciones dialécticas de identidad social)² es una distinción cultural que clasifica y dispone a los sujetos según la producción y consumo de símbolos, emblemas y referencias específicas de su experiencia personal, permitiendo diferenciar y delimitar las dinámicas sociales con mayor facilidad.
- ii. **Diferenciación cultural:** Al verse ampliada la variedad de consumo cultural por el flujo de información y los movimientos físicos que hagan los sujetos en nuevos territorios, podemos ver como las distinciones rompen la "simetría simbólica" entre las relaciones y categorías al verse interpretadas dentro del contexto social³; los medios, las dinámicas sociales y la constante interacción transforman y configuran sus metodologías según la nueva geografía, descolocando a estos nuevos sujetos. Esto no asegura una buena comunicación cultural y evidencia así la condición foránea de las personas que traspasan los límites de su propia cultura.
- iii. **Categorización cultural:** Al crearse los grupos sociales "ellos" y "nosotros" como complementarios entre sí, se representan los límites identitarios en categorías sociales definidas que funcionan de manera dialéctica; en esta relación,

5

² Zygmunt Bauman, "Los extranjeros" en Pensando sociológicamente, Buenos Aires, Nueva Visión Argentina. Pg. 1.

³ Ibíd, Pg. 1, 4.

los extranjeros no logran encajar al no pertenecer a ninguna categoría social definida, ya que estos crean una tercera zona que rompe con el "equilibrio social y cultural" llamada "zona gris",⁴ que terminaría siendo (traduciéndolo de los términos de Bauman) esta ambigüedad y amplitud de los elementos culturales desde la que los sujetos reflejan y comparan los fundamentos socioculturales de las sociedades.

Además, habiendo sido determinado como un elemento ambiguo, el *extranjero* cumple con la cualidad de "conocer" la cultura en la que sumerge, ya que debe advertir de antemano (por pobre que sea su conocimiento) algunos aspectos de la comunidad a la que va a llegar y también cumple con la cualidad de "ser distinguible" dentro de dicha cultura, ya que al moverse en la "zona gris" logra impregnarse de la cultura anfitriona sin tener que adoptar dichas cualidades identitarias en la inmersión cultural⁵ que hace como viajero de paso, turista, residente o naturalizado; al ser un sujeto alterno, éste evidencia sus rasgos culturales personales mientras se intenta mantener al margen o se hibrida con su experiencia cultural pasadas, mestizando sus dinámicas sociales.

Esta mirada sociológica parece dejar a los *extranjeros* como un elemento social particularmente negativo, pero esa interpretación no podría distar más de la intención real del autor; lo que hace Bauman es identificar el proceso de diferenciación social y denunciar los maltratos y estrategias de "convivencia" usadas en una sociedad moderna, en una "cultura cultivada", para combatirlos y lograr tomar conciencia de nuestra responsabilidad moral sobre nuestros iguales.⁶ Esta denuncia hace eco en todos los ámbitos que componen una sociedad y también en las propuestas de otro autor que ha pensado, desde lo cultural, estos problemas de identidad y comunicación en el arte internacional, dimensionando las dificultades en factores

⁴ Ibíd, Pg. 2.

⁵ Ibíd, Pg. 2 - 6

⁶ Bauman desarrolla después esta idea en sus libros *Modernidad y holocausto* (1998) y *La posmodernidad y sus descontentos* (2001) como parte del concepto de la "Metáfora del jardinero", estructurada y conceptualizada durante la década de los 90's y comienzos del 2000.

específicos que alimentan la incomprensión de culturas alternas a los denominados "países del primer mundo". Este autor es Gerardo Mosquera.

Mosquera es una de las voces del arte latinoamericano más importantes del momento, con lo cual ha logrado trabajar a nivel internacional sus nociones de internacionalismo, pluriculturalidad y comunicación intercultural, siendo una de las plumas más novedosas que ha permeado la curaduría y teoría del arte contemporáneo. En su texto "El síndrome de Marco Polo: Algunos problemas alrededor de arte y eurocentrismo" de su libro *Caminar con el diablo* (2010), Mosquera desarrolla la idea de este síndrome en alusión a la posibilidad de ser puente entre culturas a través del arte, siendo a su vez razón de la incomprensión por el otro al tener la posibilidad de provocar una conducta social y culturalmente dependiente con las esferas de poder y manteniendo una perspectiva monocultural generada gracias a las nociones etnocéntricas, más específicamente eurocentrista. El síndrome de Marco Polo es la insinuación de la desconfianza natural de quienes vienen de otra cultura y cuestionan los ordenamientos y relaciones de otras sociedades a través de la aceptación y apropiación de los elementos de estas; es la referencia a la cautela que se tiene hacia estos sujetos ambiguos que reflejan nuestras dinámicas culturales, a estos habitantes de la "zona gris" llamados *extranjeros*.

Pero cuidémonos de malinterpretar; esto no es una connotación negativa de la extranjería, ya que Mosquera acepta la posición del *extranjero* no como un elemento desestabilizador a nivel social, sino como un componente que construye la cultura contemporánea, e interpreta y comprende la cultura como un ente cambiante. En su texto, nos presenta los distintos factores que sostienen las cualidades provechosas de la *alteridad cultural* y como lo que antes hacía del *extranjero* un sujeto de dudoso valor, sea convertido en un individuo imprescindible en la suscitación de conocimiento y una comunicación intercultural mucho más fructífera, sin olvidar desvelar las trampas e inconvenientes en que se puede llegar a caer.

i. "Universalidad" occidental: Existen relaciones culturales que están sometidas al "mito de lo universal" dado en nociones etnocéntricas

-

⁷ Gerardo Mosquera, *El Síndrome de Marco Polo: Algunos problemas alrededor de arte y eurocentrismo* en Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismo y culturas (Madrid, EXIT Publicaciones, 2010) pg. 16-18.

postcoloniales, más concretamente, eurocéntricas. Mosquera propone esto como un estado que está terminando su ciclo pero que aún se halla imperante en los círculos artísticos internacionales, con el cual se debe tener cuidado para no seguir alimentándolo. 9

ii. **Independización cultural:** Las culturas empiezan a rebelarse contra la situación de sometimiento en la que se encuentran y empiezan a pensarse desde sus contextos específicos, luchando contra "el mito de la autenticidad" y descentralizando sus metodologías de creación e investigación, intentando *separándolas culturalmente* de las metodologías hegemónicas. Los artistas empiezan a generar herramientas a partir de un quehacer particular, relacional y apropiador que no se rige por percepciones estereotipadas de los centros de poder, desarrollando un lenguaje con valores, discurso e iconografías personales.¹⁰

Un ejemplo de esto, mencionado por Mosquera, es el artista cubano José Braulio Bedia. Este artista de ascendencia congolés logra combinar los medios plásticos generados en los "centros culturales" con un discurso y estética personales que reconcilia las relaciones latinoamericanas y africanas con una metodología hibridada; su obra es una reflexión sobre la incidencia de la herencia cultural en la actualidad y las culturas populares sobre la cosmogonía particular de cada sociedad, construyendo y configurando el sistema identitario de un micro-cosmos.¹¹

⁸ Aquí incluiré el canon estadounidense a esta noción, ya que Colombia está más sometida a la influencia norteamericana que a la europea en estos momentos, aunque aún perduran ciertas características de los modelos europeos de finales del siglo XIX y de todo el siglo XX. Ramón Gutiérrez, "Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica (Siglos XIX y XX)" en *El siglo XIX americano: Entre el desconcierto y la dependencia cultural* (España, Manuales Arte Cátedra, 1997) Pg. 15 – 29.

⁹ Véase la nota 7. Pg. 16

¹⁰ Ibíd, Pg. 20 - 21

¹¹ http://josebedia.com/biography/

iii. Cánones y prejuicios: Cuando el arte periférico entra en los círculos internacionales, las nociones de interculturalidad llevan a la obra a ser analizada y evaluada por las culturas del "primer mundo", encontrando la influencia de estos centros hegemónicos. Si se es descuidado o desinteresado, esta influencia intervendrá el trabajo artístico y curatorial periférico para satisfacer percepciones e interpretaciones identitarias correspondientes a los imaginarios culturales que se tengan de las sociedades alternas a la propia. Esto es una diferenciación cultural que se hace a través de juicios de valor que "aprueban" o "reprueban" las obras artísticas encontrando como condiciones la exotización de una cultura para que sea "primitiva" o "inusual", el mimetismo del arte periférico con respecto al arte céntrico, el menosprecio a derivaciones, la desautorización de apropiaciones en la práctica contemporánea sobre elementos de identidad cultural y la relativización cultural dada en el ámbito social.¹²

Aquí retomaremos como ejemplo el trabajo de Bedia, ya que no solamente es una obra reflexionada como una expresión de independencia cultural, sino como un trabajo que supera esta serie de cánones y prejuicios condicionantes, desentendiéndose de dichos requisitos para madurar artísticamente; la obra de Bedia toma fundamentos no occidentales y los deseuropeiza de la construcción de una cultura contemporánea cubana y *kongo*, llevando a estas a la integración internacional y a la mixación con la perspectiva postmoderna que caracteriza su trasfondo cultural.¹³

iv. **Comprensión y diálogo:** Mosquera propone la integración cultural Sur-Sur, (no sólo en términos americanos) unida por el proyecto común de enfrentamiento frente al dominio cultural y la difusión-divulgación de la cultura entre periferias, además, insistiendo en la reafirmación de una

¹² Véase la nota 7. Pg. 18 - 22.

¹³ Ibíd, Pg. 20.

comunicación horizontal (entre iguales) entre Sur-Norte. ¹⁴ Esto es una *categorización cultural* que delimita el influjo de las sociedades céntricas en la periferia y desdibuja las relaciones de hibridación cultural dadas entres ambos, permitiendo que la comunicación con los *otros* sea la reafirmación de un lenguaje mestizado que reformule y construya la cultura contemporánea de las sociedades.

Habiendo evidenciado las relaciones entre la figura del *extranjero* y el concepto de *alteridad cultural*, cabe preguntarnos por la pertinencia de estas figuras en el ámbito colombiano: En este ensayo se considera que estas son afecciones socio-culturales que atañen a las dinámicas entre los individuos y su producción cultural sin importar su ubicación geopolítica, por tanto, las anteriores caracterizaciones son aplicables a las sociedades y culturas de todo el mundo, entre ellas la sociedad y cultura colombiana. Esto se puede demostrar al pensar en la situación actual de la migración de venezolanos que se ha producido en el último año, gracias a la burbuja económica que ha estallado y colapsado todo el sistema social del vecino país.

La relación colombo-venezolana ha desmejorado gradualmente gracias a las complicaciones sociales que produce el desplazamiento forzado y nosotros (como colombianos) empezamos a percibir a este extranjero de diferentes formas; quienes culpan a la nueva ola de inmigrantes por los crímenes cometidos en su entorno tomando una postura hostil¹⁵, quienes solidariamente tienden una mano amiga, quienes son indiferentes pero perciben su presencia y deciden ignorarlos con una *distracción cortés*. ¹⁶ Aquí las estrategias de convivencia son aplicadas como reacción a una situación de "malestar", pero así mismo este efecto ha impulsado la comunicación y diálogo entre ambos países, aunque de manera poco mediatizada, se ha dado a través de las expresiones culturales. El evento Cuerpo/ Medio/ Poder¹⁷ es muestra de dicho diálogo entre sociedades; esta exhibición, que tenía como eje central una reflexión política, logra de manera intuitiva una comunicación Colombia - Venezuela (Sur-Sur) y un uso apropiativo de

_

¹⁴ Ibíd, Pg. 21 - 23

¹⁵ Véase la nota 2. Pg. 4

¹⁶ Ibíd, Pg. 7 - 8

¹⁷ Evento realizado el 11 de Abril de este año en la Cinemateca Distrital, http://www.traficovisual.com/2018/04/06/cuerpo-medio-poder-muestra-de-arte-de-video-se-presentara-en-venezuela-y-colombia-de-forma-simultanea/

herramientas y metodologías hegemónicas (Video-arte y video-performance), constituyendo una independencia estética y una idiosincrasia identitaria particular que comprende al *otro* y al mismo tiempo problematiza nuestro contexto.¹⁸

El extranjero y la alteridad cultural son precisaciones que envuelven el desarrollo de las culturas en un marco de relevancia global, generando un impacto real en la comunidad al conferirle al arte el poder de expresar estas condiciones en productos culturales de gran valor, no solo relegando su provecho a un nivel teórico-privado, sino expandiéndose a los ámbitos creativo-públicos como alternativa para concientizarnos de la importancia de comprender al otro, en una constante comunicación intercultural y una relación ética con nuestros semejantes.



Imagen del evento "Cuerpo/ Medio/ Poder" 19

11

¹⁸ Véase la nota 7. Pg. 24

¹⁹ Véase la nota 17.

Cultura y creación etnográfica en la otredad

Habiéndonos ocupado de la relación entre la *extranjería* y la *alteridad cultural*, es momento de aterrizar estos conceptos en el campo metodológico de nuestra creación artística; las dinámicas colombianas son fuentes inagotables de cualquier trabajo investigativo sobre la identidad por su riqueza cultural, biodiversidad natural (que afecta a los individuos inscritos dentro de sus geografías) y su amplia historia social, política y económica.

Todos estos elementos dotan al arte colombiano de un semblante particular frente a las producciones culturales a nivel internacional, y aunque sean especialmente llamativos los productos que alimentan la idealización de nuestra tierra tricolor (producciones de origen o estética indígena, propaganda turística, narconovelas, etc.), una parte de las obras colombianas superan la exotización superficial y los prejuicios sociales que se levantan al mencionar a Colombia en una conversación al otro lado del mundo. Aun así, debo decir que más que una revisión optimista de las obras "A Mercantile novel" (2014)²⁰ de Oscar Murillo y "Sumando ausencias" (2016)²¹ de Doris Salcedo, esta parte se dispone a tomar dichos trabajos como ejemplos relevantes para el arte colombiano y los confrontara con la estructura de diferenciación social planteada por Bauman y las características del Síndrome de Marco Polo (expuestas en la sección anterior), evidenciando al mismo tiempo su relación con el modelo "El artista como etnógrafo" propuesto por Hal Foster²² y el giro etnográfico denotado por Anna María Guasch²³, siendo esta investigación más recelosa con las posibles bondades que estas obras dicen estar brindando a la sociedad.

Para empezar, debo mencionar las determinaciones que se han tomado para escoger a estos dos artistas y dos de sus trabajos como objetos de estudio; primero, estas obras denotan implícitamente un procedimiento etnográfico y un pensamiento reflexivo a partir de su contexto

²⁰ David Zwirner, Oscar Murillo: A Mercantile Novel (Galería David Zwirner, Nueva York, martes 03 de junio. 1:54 min. 2014)

²¹ Centro de Memoria Histórica. Sumando ausencias con Doris Salcedo (acceso el 02 Mayo de 2018, 2016)

²² Hal Foster, "El artista como etnógrafo" en *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. (Madrid, Ediciones AKAL, 2001)

²³ Anna María Guasch. "El giro etnográfico" en El arte en la era de lo global (Madrid, Alianza Editorial, 1° Edición, 2016)

nativo, en el cual ponen en tensión las relaciones de sus vínculos personales (directos e indirectos) con las comunidades en Colombia y Estados Unidos. Bogotá D.C., La Paila (Valle del Cauca) y New York City (Nueva York) son los territorios en los que se captaron todas las particularidades que hacen de estas obras trabajos de campo etnográficos. Segundo, la correspondencia que tienen las obras con respecto a algunos aspectos sociales y culturales expuestos en los textos de Bauman y Mosquera. Tercero, el perfil internacional de los artistas, y en consecuencia, su impacto mediático-social dado gracias a la circulación y divulgación institucional y estatal a nivel nacional e internacional. Cuarto y último, la temática de las obras y coherencia plástico-conceptual en el abordaje a la identidad y experiencia de comunidades concretas que son interpretadas en el ámbito estético (una traducción de una realidad social a un lenguaje cultural).

❖ Siendo "otro" en el extranjero: Oscar Murillo

Habría que preguntarse que hace a un individuo pertenecer o no a cierto grupo o sociedad en concreto. ¿Acaso será su lugar de nacimiento, el idioma que habla, sus experiencias con el lugar o con otros individuos de una misma clase? Que todas estas preguntas sirvan de preludio para introducir el primer problema que encontramos al analizar la obra de Oscar Murillo: no es claro de qué lado está. Para esclarecer dicha cuestión, deberemos abordar la experiencia biográfica que Murillo ha tenido y su metodología creativa. Nació en Colombia en 1986 y efectivamente compartió parte de su niñez con "su gente" en las calles del corregimiento de La Paila, pero es cierto que su desarrollo, crecimiento y por ende, maduración artística se hizo fuera de dicho contexto, ya que desde los 10 años cambió las calles acaloradas de La Paila por las lluviosas aceras que cubren Londres. Bien dice él:

"Yo vivo en Londres y Colombia está en otro mundo. Yo no soy un artista colombiano, no tengo nada qué ver con el arte colombiano, estudié en Londres y Nueva York, soy colombiano, pero ya. Mi única referencia son los diez años que viví ahí y cada vez que vuelvo a visitar."²⁴

Esto es una indicación para dirigir nuestro análisis; con esta declaración, Murillo genera una **auto-separación y diferenciación cultural** que distingue su delimitación identitaria, no sólo en términos de relación personal con otros sujetos sociales, sino también sus métodos y procesos artísticos en términos de su identidad cultural. Debemos tener en cuenta este hecho al revisar la obra de Murillo ya que presenta su "folclor" y parte de su identidad como un rasgo distintivo en su obra artística (en la mayoría autorreferencial), confiriendo a la experiencia personal una importancia en sus metodologías artísticas. Aquí el artista intenta entrar en diálogo con una herencia cultural en la cual se sumerge esporádicamente como un observador-participante en una sesión de "trabajo de campo"²⁵, exponiendo una parte de sí a los espectadores, arrancándose un pedazo de su historia para contárnosla. Partiendo de esta base, ahora podemos revisar qué y cómo relata el trabajo de Murillo su discurso particular, y examinaremos las relaciones entre el resultado plástico y los conceptos anteriormente desarrollados.

La obra *A Mercantil Novel (2014)* es una instalación realizada en la galería *David Zwirner* en la que se trasladó una línea de producción de *Chocmelos* (masmelos cubiertos de chocolate) de la fábrica Colombina desde el corregimiento La Paila y fue puesta en funcionamiento desde el 24 de Abril hasta el 24 de Junio en los espacios de esta galería ubicada en Nueva York, Estados Unidos. Junto a esta exhibición se instalaban una serie de dibujos sobre hojas de vida y solicitudes de empleo de la compañía, se reproducían videos con entrevistas de los funcionarios que participaban de la obra, además se regalaban los *Chocmelos* con el ánimo de que los espectadores se llevaran uno de los empaques diseñados por Murillo y se tomaran una foto con ellos desde diferentes partes de la ciudad o inclusive fuera de ella, compartiéndola en redes sociales.²⁶

⁻

²⁴ "El vallecaucano Óscar Murillo, gran protagonista de la Feria Internacional de Arte Arco", Patricia Medrano, El País (Calí), http://www.elpais.com.co/cali/el-vallecaucano-oscar-murillo-gran-protagonista-de-la-feria-internacional-de-arte-arco.html, 2015.

²⁵ Véase en la nota 24. Pg. 229, 231.

²⁶ David Zwirner Gallery. *A Mercantile Novel*, acceso el 14 de Abril de 2018.



Oscar Murillo, A Mercantile Novel, 2014, Instalación Fotografía de la Galería David Zwirner /New York



Oscar Murillo, A Mercantile Novel, 2014, Instalación Fotografía de Art Observed

En esta obra, Murillo descoloca la realidad de la empresa fuera del Valle del Cauca para insertarla en una galería situada en la ciudad de Nueva York, tomando un sitio geográfico específico para resignificarlo como un lugar informacional que encadena una serie de referencias étnicas, políticas e históricas para que correspondan a un imaginario antropológico, localizado en un discurso estético con una metodología etnográfica.²⁷ Esto hace que la obra se convierta en un trabajo de campo dado a través de una observación distante (participativa como interventor estético) con respecto a las experiencias con las que trabaja, que bien sería catalogada por Guasch en el paradigma postcolonial al ser una autoetnografía y una alegoría etnográfica²⁸.

Esta obra es una *categorización cultural* creada a partir de la separación y diferenciación de su identidad y producción cultural, dada en una identificación reducida²⁹ de una serie de símbolos y emblemas que intentan corresponder a percepciones sometidas a nociones occidentales de universalidad propios de la Modernidad; al sacar las relaciones de La Paila y la empresa Colombina para llevarlo a la ciudad de Nueva York, Murillo realiza una separación territorial y espiritual³⁰ de la obra: territorial al poner una crítica o comentario de un lugar específico fuera del alcance socioeconómico de la comunidad de la que parte dicho comentario, y espiritual al ejercer una autoridad cultural y desligarse del compromiso real con esta comunidad, únicamente haciendo una muestra de relaciones culturales sin retribución alguna.³¹

Estas características convierten la interpretación de Murillo en una mirada extranjera de su propia cultura, su observación y apreciación a la experiencia de sus padres y conocidos en un contexto que no es del todo propio, es una reafirmación ambigua de las raíces sociales y étnicas de su trabajo. En este punto, más allá de reiterada su extranjería (en términos espirituales), no sobra mencionar que las razones por las que Murillo se categoriza fuera del arte colombiano contemporáneo son válidas en dos aspectos; primero, su consumo cultural y experiencia personal lo separa del contexto colombiano, ya que al cambiar los referentes y sustratos comunes en los procesos artísticos colombianos por unas didácticas y antecedentes revelados en una sociedad

²⁷ Véase en la nota 24. Pg. 234 – 235.

²⁸ Ibíd. Pg. 232 – 233.

²⁹ Véase en la nota 23. Pg. 178

³⁰ Entiéndase "espiritual" como mental y moral. Véase en la nota 2. Pg. 8.

³¹ Véase en la nota 23. Pg. 200.

distinta en muchos niveles convierten a Inglaterra en su nuevo contexto. Segundo, al ubicar su expresión y obra en la "zona gris" se convierte en un sujeto cultural ambiguo al "navegar entre dos aguas" (identidad colombiana-percepción europea), provocando una *alteración del yo* que reconfigura e interpreta la cultura direccionada por su categorización cultural, dando como resultado una hibridación de la cultura inglesa y colombiana, en la cual se abraza con carácter eurocéntrico la herencia cultural como parte de su trabajo, pero a sí mismo, haciéndola caer en una autoabsorción que podría tomarse como una autorenovación de una fantasía primitivista.³²

Todas estas características hacen de la instalación de Murillo una obra con una perspectiva de *universalidad occidental* que reitera las nociones etnocéntricas del "primer mundo" con respecto a lo generado en las periferias de este, y aunque bien podría pensarse también como un diálogo entre culturas en los términos de Mosquera, la relación justificada en la obra entre los contextos y comunidades de una metrópolis cosmopolita estadounidense y un corregimiento en medio de la ruralidad colombiana son una relativización cultural que muy forzosamente puede ser válida y mucho menos equiparable.

❖ Siendo "otro" en Colombia: Doris Salcedo

Teniendo definida la identidad cultural de un artista podríamos pensar que es más sencillo abordar las problemáticas identitarias que éste podría tratar en su obra. Hasta cierto punto puede ser así, pero al ser más claros los términos y categorías sociales en los que el sujeto artístico se inscribe, el carácter político-social de la obra empieza a imperar sobre las relaciones personales que el artista tenga con su contexto, siempre que la identidad sea parte del tópico tratado. Aún así, las distinciones dentro de una sociedad son muy variadas y pueden hallarse sujetos alternos a la homogeneización dialéctica que se produce en las categorizaciones sociales y culturales. ¿Es posible convertirse en un *extranjero* dentro de su misma cultura? El trabajo artístico de Doris Salcedo parece responder a esta pregunta con una afirmación, pero antes de analizar la obra que trabajaremos en este ensayo, debemos hacer algunas anotaciones que nos contextualizarán sobre las metodologías y procesos que ella usa en la creación de la gran mayoría de sus obras.

-

³² Ibíd. Pg. 181, 183 – 184.

Salcedo a tomado la violencia política como el eje central de todo su trabajo artístico, como su *sitio específico* de reflexión partiendo de su identidad política y cultural³³: En búsqueda de los límites de la representación del dolor del ser humano, ella intenta inscribir este sufrimiento en la memoria de las sociedades a través de objetos estéticos que sacan a las víctimas del silencio y soledad en el que están relegadas³⁴ (simbólicamente hablando). Esto hace que realice un "trabajo de campo" en el que visita a las víctimas en los sitios de conflictos y recoge sus testimonios para transformarlos en objetos estéticos, cumpliendo con un proceso antropológico en el que ella, como un tercero, se apropia de la experiencia de uno de los dos grupos identitarios definidos del conflicto armado colombiano (víctimas – victimarios) y la convierte en un objeto de consumo.³⁵ Con estas apropiaciones del otro, podemos afirmar que la obra de Salcedo **separa culturalmente** al distinguir víctimas, victimarios y a ella misma con símbolos y emblemas particulares y **diferencia culturalmente** al definir y configurar estas delimitaciones identitarias en su obra, resultando en su **categorización cultural** como una extranjera dentro de las comunidades que aborda.

Ahora entendiendo sus procesos y metodologías creativas, podemos aproximarnos reflexivamente a su obra *Sumando ausencias* (2016).



Elaboración de "Sumando Ausencias", Foto de Paula Doria, Revista Semana

³³ Véase en la nota 24. Pg. 233.

³⁴ "«Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre»: Doris Salcedo" Cecilia Orozco Tascón, El Espectador, https://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581, 2016.

³⁵ Véase en la nota 23. Pg. 182.

Este trabajo es una instalación llevada a cabo en la Plaza de Bolívar en Bogotá (Colombia) después de los resultados negativos que tuvo el *Plebiscito por la Paz* el 2 de Octubre del 2016, siendo el "*No*" el que superara el "*Sî*" en las urnas para legitimar los Acuerdos de paz que se llevaban con las FARC en la Habana. ³⁶ Durante la jornada de preparación de la obra, más de 10.000 personas dirigidas por Salcedo ayudaron con el montaje de recuadros de tela que cubrirían la plaza, en la cual se encontraban escritos con cenizas algunos nombres de las víctimas del conflicto según el listado oficial del Centro de Memoria Histórica³⁷. Una obra monumental y profundamente emotiva, pero desafortunadamente tendría que agregar con cierta culpa de irresponsabilidad social y ética.

En primer lugar, una de estas irresponsabilidades es la negación de la *comunicación y diálogo* horizontal con las manifestaciones alternativas que se generaban ese mismo día y lugar, imponiendo una autoridad social, cultural y estética: Bien como lo denuncia la artista Jimena Andrade en una entrevista para *Museos en contexto*, este acto estético desplaza la manifestación social a cambio de una expresión domesticada que reprime la alteridad cultural que generaba el Campamento por la paz y la comunidad de indígenas de la tradición Misa, sumándose a ella el artista Jaime Barragán en la misma entrevista, agregando que la obra de Salcedo se convierte en un filtro que restringe la potencia de la manifestación social hasta institucionalizarla, haciendo que se genere una ambigüedad metodológica y conceptual en la instalación, gracias a la pérdida del espacio público y la diversidad remarcando una desconexión con el contexto local y social.³⁸ En segundo lugar, este tizne de imposición sacro-institucional de la obra se reitero con la presencia constante de María Belén Sáenz, directora del Museo de Arte de la Universidad Nacional, políticos y personalidades que apoyaban mediáticamente la obra, haciendo que este *mapeado sociológico* confirmara la autoridad de Salcedo frente a la comunidad, convirtiéndose en un acontecimiento museístico donde la crítica es mediada y validada por lo institucional.³⁹

³⁶ "La polarización que se trasladó a las urnas", El Tiempo, http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/resultados-del-plebiscito-2016-44074, 2016.

³⁷ Véase en la nota 22.

³⁸ William Alfonso López, *Museos en contexto: El papel de las artes frente a la coyuntura III*. Programa radial de la UN Radio (98.5) de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., domingo 06 de noviembre del 2016.

³⁹ Véase en la nota 23. Pg. 195.

La inoportunidad de la realización de la obra (dependiendo el punto de vista), el trato cuestionable al colectivo participante y el aislamiento de la intervención del Campamento por la Paz⁴⁰ y la comunidad indígena Misa, mostró la faceta displicente que se ocultaba tras las buenas intenciones de la artista, convirtiendo a la obra en un *testimonio vaciado*⁴¹ que no cuestiona los modos dominantes de percepción social o evidencia, más allá de la versión institucional, las experiencias de las víctimas del conflicto armado que reclaman como victimario no sólo a los grupos armados sino al mismo estado colombiano.

Cabe ahora saber que se hizo el vestigio físico de *Sumando Ausencias*; si la obra es vendida nos corresponde conocer el paradero del ingreso que generará en el mercado, ya que puede que de este trabajo "que es de todos (los colombianos)" no haya retribución a las víctimas más allá de una restauración simbólica y la mediatización de su experiencia y dolor particulares.

Esta separación espiritual es el resultado de métodos antropológicos que llevan la obra de Salcedo al terreno del paradigma postcolonial⁴³, ya que la naturaleza de su obra es una autoetnografía cultural que toma fragmentos de una historia política y social para evocar imágenes de una realidad/ relato local, que si bien ubica su *sitio específico* "hablando cerca de" el oprimido social, las metodologías y circunstancias contradicen la intención al posicionar a *Sumando Ausencias* en una jerarquía horizontal que, aunque reafirma una identidad cultural claramente, asevera una postura de observación y autoridad antropológicas que "hablan acerca de" este oprimido social, inhabilitando una comprensión y diálogo real con el otro.

⁴⁰ "Las críticas a Doris Salcedo por su intervención en la plaza de Bolívar", Paula Doria, Revista Semana, http://www.semana.com/cultura/articulo/criticas-a-la-obra-de-doris-salcedo-sumando-ausencias/498873, 2016.

[&]quot;Pensar la Escena: análisis del debate en torno a "Sumando Ausencias" de Doris Salcedo" Nicole Cartier, Esfera Pública, http://esferapublica.org/nfblog/debate-sumando-ausencias/, 2017.

⁴¹ Alejandro Gamboa. "Víctimas del arte" en *Reconocimiento a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia 2015 – 2016.* Versión #12, Bogotá D.C, Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes. 2017.

⁴² Véase en la nota 34.

⁴³ Véase en la nota 29.



Doris Salcedo, Sumando Ausencias, 2016, instalación. Foto por Camila Builes, Periódico El Espectador



Doris Salcedo, Sumando Ausencias, 2016, instalación. Foto por Secretaría de Cultura de Bogotá.

Una corta reflexión sobre nuestra ética

La conciencia identitaria es una cualidad propia de la introspección reflexiva; es sentarnos y cerrar los ojos para ver hacia adentro y tener una pequeña charla con nosotros mismos, que podemos extender aún cuando abrimos los ojos para seguir con nuestro día a día, eso sí ha calado algo nuestros pensamientos. Esta conciencia se despierta cuando la sacamos de nuestras divagaciones y la confrontamos con la realidad y experiencia que habitamos, se queda con nosotros mientras la alimentamos de las dudas y contradicciones, y aflora solo cuando digerimos nuestro presente junto con todos los pasos que nos llevaron hasta aquí. Hal Foster en "El artista como etnógrafo" quería transmitir precisamente esa preocupación por la atención del presente que las metodologías etnográficas producían en el arte y en sus procesos, relegando al pasado a la idealización que las políticas culturales instauraron durante la Modernidad; para él, un artista (que valga la pena) maneja en su práctica artística dos ejes metodológicos que ponen en tensión crítica y artística las problemáticas de su tiempo, una relación sincrónica y diacrónica, presente y pasada.⁴⁴

En este marco, Oscar Murillo y Doris Salcedo desarrollan esta consciencia identitaria de manera etnográfica en los ejes metodológicos pensados por Foster, ya que su práctica artística sustrae la realidad social y cultural de Colombia junto con su historia, para traducirla y deconstruirla como un *sitio específico* en el ámbito cultural. Esto lo podemos ver en las relaciones principales de sus obras: las memorias de espacios geográficos concretos y la relación de estos con la comunidad que los habita y los transita. Ejemplos de estos, además de las obras trabajadas en este ensayo son *Noviembre 6 y 7 (2002) y Acción De Duelo (2007)* donde Salcedo vuelve a ocupar la Plaza de Bolivar⁴⁵ e *If I was to draw a line, this journey started approximately 400km north of the equator (2013)* donde Murillo usa nuevamente su ciudad natal para trabajar su obra; ambos localizan sus metodologías y las inscriben en contextos sociales y culturales

⁴⁴ Hal Foster, *Del etnógrafo al archivista: dos tendencias en el arte contemporáneo*. Conferencia presentada en el evento Hal Foster + Lucrecia Martel en la Universidad de los Andes, Bogotá D.C., jueves 15 de Septiembre del 2011.

⁴⁵ Doris Salcedo, *Doris Salcedo on Bogotá: The forces here are brutal*. Video producido por el periódico The Guardian para su serie "Artist Cities", Bogotá D.C., 2016.

⁴⁶ South London Gallery, Oscar Murillo - South London Gallery. Video producido por la galería South London Gallery para presentar la exposición en solitario de Murillo, Londres, miércoles 16 de octubre del 2013.

colombianos para el quehacer plástico y conceptual de sus obras, usando lógicas antropológicas para traducir estéticamente estos ambientes.

El principal problema del empleo de estas metodologías no se encuentra en el uso de herramientas antropológicas, la cuestión radica en la distancia espiritual que se tiene con los contextos, en el diálogo de las obras con las recontextualizaciones y las comunidades involucradas, además de las reafirmaciones que hacen de los estamentos de poder que imperan sobre la cultura.

Partamos de la importancia de "la ciudad" como un elemento en la dinámica artística de ambos. Murillo basa gran parte de su trabajo en su ciudad natal La Paila, la cual visita periódicamente para conseguir elementos que usará en la construcción de sus obras; productos que serán realizados a 8664 km de ahí y serán expuestos en diferentes galerías entre Nueva York y Londres, de las cuales muy pocas tendrán circulación en nuestro país. La separación y diferenciación cultural que él hace al quedarse con su herencia colombiana pero no inscribirse como un artista colombiano genera una ambigüedad en la identificación y catalogación de su trabajo artístico (lo que ya de por sí lo inscribe en el concepto de extranjero que Bauman trabajó), produciendo un tambaleo que lo encasilla en la interpretación hegemónica de los países euro-norteamericanos y presente la noción de universalidad occidental que Mosquera mencionó como un rezago de la Modernidad, haciéndolo caer dentro del canon del mimetismo con respecto al arte céntrico. A Mercantile Novel es una obra que perpetúa la influencia de los centros y elimina las particularidades de lo "local", forzando una traducción de una tradición cultural a un entorno antagónico. En vez de independizarse culturalmente, sus dinámicas apropiadoras sólo reafirman las percepciones estereotípicas (cánones y prejuicios), eso sin contar que, bien sea por sus relaciones mercantiles o culturales, no trasladan esta transcripción al contexto colombiano para que se genere una comunicación real con el entorno nacional, un diálogo que analice y reinterprete dicha traslación.

En el caso de Salcedo, la ciudad es su espacio de exhibición y Bogotá es su catalizador social y estético. Como instalaciones emplazadas en un lugar particular (la Plaza de Bolívar), sus obras están dispuestas en el espacio público y tienen una relación con el espectador muy diferente a que si estuvieran ubicadas dentro de galerías o museos: el diálogo entre los elementos que conforman el lugar y la comunidad que transita dicho espacio es inevitable. Pero en el caso

de **Sumando Ausencias**, que es una obra colectiva y participativa no es admisible el desconocimiento y descuido de las dinámicas sociales y culturales posibles. Tal vez sea aceptable para quien no sea parte de la sociedad específica en la que se delimite la obra o quien reniegue de ella, pero para quien pertenece, participa y usa elementos propios de esta cultura en función a su producción artística es más que reprensible dicha negligencia, y la obra de Salcedo lo hace al negar el diálogo con las manifestaciones sociales dadas el día de su realización y al marginarlas-reprimirlas estéticamente. De igual forma, esta desconexión visibiliza un problema de mecenazgo ideológico por parte de la institución estatal y privada⁴⁷, en la cual de manera indirecta se homogeniza y "doma" la manifestación civil a favor del impacto mediático para el uso en las políticas sociales del gobierno de turno, sublimando indirectamente el trabajo institucional⁴⁸ en los Acuerdos de Paz.

Para concluir esta última sección, debo cerrar con dos comentarios finales sobre el valor cultural de las obras analizadas y una nueva cuestión surgida del análisis de estos artistas que será desarrollada en un nuevo texto más adelante: En primer lugar, *A Mercantile Novel* es un trabajo más que pertinente para un estudio y valoración rigurosa por sus planteamientos sobre la identidad (y todos los problemas que acarrea consigo) pero debe ser reajustada y discutida en un contexto mucho más conectado con la realidad particular de nuestro país, por tanto, debería imperar su exhibición en Colombia para realmente crear vínculos con la comunidad que representa y retroalimentarse con la sociedad de la cual sustrae los elementos culturales que constituyen la obra.

En segundo lugar, a pesar de los problemas éticos que genera *Sumando Ausencias* y la distancia natural con los grupos sociales en los que se sumerge como intérprete cultural, el trabajo de Salcedo es una expresión de *independencia cultural* que traduce sistemas hegemónicos al contexto colombiano y los apropia con gran vigor, dándole la capacidad de ser un férreo compromiso con la memoria social de sus compatriotas, que es potenciado por la refinación poética y estética que ha desarrollado en su larga trayectoria artística. Con su alto valor cultural y su posicionamiento en el mercado internacional del arte ha logrado visibilizar a

⁴⁷ En esta última me refiero concretamente al Museo de la Universidad Nacional, ya que por el tipo de manejo que ha tenido en la última década y la desconexión con la comunidad universitaria ha perdido, a mi parecer, su carácter público y se ha convertido en algo más semejante a una galería que al museo de la universidad pública más grande del país.

⁴⁸ Véase en la nota 23. Pg. 199 – 200.

nivel global las problemáticas colombianas y ha puesto el lugar de transformación artística en el lenguaje de la sociedad colombiana; aunque polémica y desacertada en algunos aspectos, *Sumando Ausencias* es, como *A Mercantile Novel*, un trabajo que debe seguirse estudiando por sus conceptos y problemáticas sociales, teniéndolo como referente no solamente para la educación de las próximas generaciones de artistas del país, sino para cualquiera que se piense su cultura como parte de su propia identidad.

Finalmente, para rematar esta vuelta a casa después de un largo paseo entre extraños, esta investigación pretende dejar un nuevo aliento que alimente las posibles meditaciones de quienes han llegado hasta el final de este texto: dejo a la cavilación de los lectores las características que hacen colombiano al arte colombiano, ¿acaso lo define la procedencia (nacionalidad) o experiencia sociocultural del artista? ¿o es el uso de símbolos y significados propios de nuestra cultura, sin importar la procedencia del consumidor-productor cultural, lo que distingue nuestra identidad artística?

BIBLIOGRAFÍA:

- Bauman, Zygmunt. (1990) "Los *extranjeros*" en *Pensando sociológicamente*, Buenos Aires, Nueva Visión Argentina, 1° Edición. http://red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/bauman_otro.pdf
- Foster, Hal. (2001) "El artista como etnógrafo" en *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones AKAL.
- Gamboa, Alejandro. (2017) "Víctimas del arte" en Reconocimiento a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia 2015 2016. Versión #12, Bogotá D.C, Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes.
- Guasch, Anna María. (2016) "El giro etnográfico" en El *arte en la era de lo global*, Madrid, Alianza Editorial, 1° Edición.

- Gutiérrez, Ramón. (1997) "Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica (Siglos XIX y XX)" en *El siglo XIX americano: Entre el desconcierto y la dependencia cultural*, España, Manuales Arte Cátedra.
- Mosquera, Gerardo (2010) "El síndrome de Marco Polo: Algunos problemas alrededor del arte y el eurocentrismo" en *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, EXIT Publicaciones.

VIDEOGRAFÍA:

- Foster, Hal. (2011) *Del etnógrafo al archivista: dos tendencias en el arte contemporáneo*. Conferencia presentada en el evento Hal Foster + Lucrecia Martel en la Universidad de los Andes, Bogotá D.C., jueves 15 de Septiembre. 49 min. https://www.youtube.com/watch?v=zcHBdyPHjkI
- López, William Alfonso (2016) Museos en contexto: El papel de las artes frente a la coyuntura III. Programa radial, UN Radio (98.5) de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., domingo 06 de noviembre del 2016. 26:11 min. http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/museos-en-contexto/article/el-papel-de-las-artes-frente-a-la-coyuntura-iii.html
- Salcedo, Doris (2016) *Doris Salcedo on Bogotá: The forces here are brutal.* Video producido por el periódico The Guardian para su serie "Artist Cities", Bogotá D.C., martes 26 de julio. 6:06 min. https://www.youtube.com/watch?v=i8Rsa-k5KT0
- South London Gallery (2013) Oscar Murillo South London Gallery. Video producido por la galería South London Gallery para presentar la exposición en solitario de Murillo, Londres, miércoles 16 de octubre. 5:14 min. https://www.youtube.com/watch?v=ZHQmX1fyacA

Zwirner, David (2014) Oscar Murillo: A Mercantile Novel. Video producido por la galería David Zwirner para presentar la exposición en solitario de Murillo, Nueva York, martes 03 de junio. 1:54 min. https://www.youtube.com/watch?v=bZl0OvDfNhw

PÁGINAS WEB:

- Centro de Memoria Histórica. (2016) *Sumando ausencias con Doris Salcedo*, acceso el 02 Mayo de 2018.
 - $\underline{http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/de/noticias/noticias-cmh/arte-por-la-paz}$
- David Zwirner Gallery. (2014) A Mercantile Novel, acceso el 14 de Abril de 2018.
 https://www.davidzwirner.com/exhibitions/Mercantile-novel/press-release
 https://www.Mercantilenovel.com/
- Jiménez, David Andrés (2017) De la identidad del artista en la otredad, acceso 10 de marzo de 2018. https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/DE-LA-IDENTIDAD-DEL-ARTISTA-EN-LA-OTREDAD.pdf
 - (Este es el texto que se reestructuró para plantearlo en el ensayo presente)