

#19

HUELLAS (DES) CALZADAS: RASTROS Y DESPLAZAMIENTOS DE LA TEORÍA ESTÉTICA HEIDEGGERIANA EN *ATRABILARIOS* DE DORIS SALCEDO

Romina Wainberg
Stanford University



Resumen || Este ensayo tiene el propósito de establecer una relación de intertextualidad hipotética entre «El origen de la obra de arte» (1935-1936) de Martin Heidegger y la obra *Atrabiliarios* (1992/2004) de la artista colombiana Doris Salcedo. Si bien no existen actualmente pruebas explícitas de que Heidegger haya formado parte constitutiva de la biblioteca de la artista, el derrotero de este análisis permitirá inferir que la interacción de Salcedo para con la teoría del arte de Heidegger es verosímil. El presente análisis argüirá que esta interacción verosímil, tal como es materializada en *Atrabiliarios*, no supone una mera refracción o un caso ilustrativo de la teoría estética heideggeriana, sino un distanciamiento crítico de sus presupuestos filosóficos.

Palabras clave || Bibliotecas de artistas | Estéticas Latinoamericanas | Filosofía del arte | Artes visuales y plásticas | Doris Salcedo | Martin Heidegger

Abstract || This essay aims to establish a relation of hypothetical intertextuality between “The Origin of the Work of Art” (1935-1936) by Martin Heidegger and the work *Atrabiliarios* (1992/2004) by Colombian artist Doris Salcedo. Even though there is no explicit evidence of Heidegger being part of Salcedo’s personal library, her works and recent interviews suggest that she might have been influenced by Heidegger’s aesthetic theory. This analysis will demonstrate that the aforementioned influence, as exemplified in *Atrabiliarios*, does not entail a mere refraction or an illustration of Heidegger’s theory of art, but rather a critical departure from its philosophical presumptions.

Keywords || Artists’ libraries | Latin American aesthetics | Philosophy of art | Visual and plastic arts | Doris Salcedo | Martin Heidegger

Resum || Aquest assaig té el propòsit d’establir una relació d’intertextualitat hipotètica entre «L’origen de l’obra d’art» (1935-1936) de Martin Heidegger i l’obra *Atrabiliarios* (1992/2004) de l’artista colombiana Doris Salcedo. Si bé no existeixen actualment proves explícites de que Heidegger hagi format part constitutiva de la biblioteca de l’artista, el rumb d’aquesta anàlisi permetrà inferir que la interacció de Salcedo respecte a la teoria de l’art de Heidegger és versemblant. Aquesta anàlisi argumentarà que la interacció versemblant, tal com és materialitzada a *Atrabiliarios*, no suposa una simple refracció o un cas il·lustratiu de la teoria estètica heideggeriana, sinó un distanciament crític dels seus pressupostos filosòfics.

Paraules clau || Biblioteques d’artistes | Estètiques llatinoamericanes | Filosofia de l’art | Arts visuals i plàstiques | Doris Salcedo | Martin Heidegger

1. Punto de partida: Panorama contextual y horizonte metodológico

Las bibliotecas de los artistas son, incluso en los casos en que se descubren póstumamente o son exhibidas por sus dueños en vida, inaccesibles. Las colecciones personales incluyen gemas ocultas. Libros olvidados debajo de la cama. Volúmenes prestados a otros artistas que no los devolvieron nunca. Esta dislocación implica que la tarea de recomposición de la biblioteca de un artista es, en cierta medida y siempre, una especulación. Esta especulación no se confunde con el delirio en cualquier rumbo, sino que implica la postulación de un verosímil, una inferencia que se extrae de una constelación de huellas del artista rastreables en su obra, en sus entrevistas, en sus fotografías, en su trayectoria formativa y/o en las maneras accesibles de sus relaciones domésticas e interpersonales. En la configuración actual de las huellas de Doris Salcedo (Bogotá, 1958), no hay ninguna que explicita que Heidegger haya formado parte de su biblioteca. No obstante, el hecho de que su formación haya incluido el paso por universidades cuyos programas incluyen cursos sobre historia y teoría del arte, sugiere que su exposición a la teoría estética de Heidegger es plausible. En solidaridad con esta hipótesis se encuentran ciertos fragmentos extraíbles de sus entrevistas, específicos patrones hallables en sus obras y el hecho (tal vez menor, pero no desestimable) de que una variedad de críticos haya vinculado estas obras con la teoría del arte heideggeriana¹.

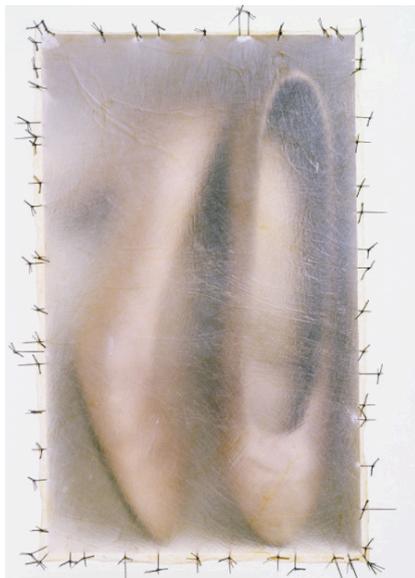
Este ensayo se inscribirá en la serie de intentos por establecer esa vinculación. En lo que respecta a la obra de Salcedo, el presente estudio se centrará la instalación visual *Atrabiliarios*, elaborada entre los años 1990 y 1992 y expuesta durante las últimas décadas en el MoMa, el LACMA, el MACBA (Barcelona), la LA Louver Gallery, Guggenheim, el MCA de Chicago y la Art Gallery de New South Wales. El punto de partida de este artículo será la configuración material de la obra, con prescindencia de sus interpretaciones preponderantes (incluso, de aquellas provistas por la artista). Estas interpretaciones preponderantes serán traídas a consideración en una segunda instancia de análisis, en la que serán comprendidas como un primer modo de vinculación entre la obra de la artista colombiana y la teoría estética de Heidegger tal como es elaborada en «El origen de la obra de arte» (1935-1936). Una tercera etapa de indagación comprometerá la comprensión de *Atrabiliarios* no como un caso ilustrativo de la teoría heideggeriana, sino como un distanciamiento crítico que lleva consigo las marcas del discurso del que se aparta. Una última instancia de análisis implicará el retorno a la materia de *Atrabiliarios* como revalorización de su capacidad para establecer resonancias, matices y desplazamientos estético-políticos.

NOTAS

1 | Tal como se indica en la descripción biográfica de Salcedo, en las diversas galerías en las que fuera expuesta su obra (ver Bibliografía), la artista realizó un B.F.A. en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (UTADEO) y un M.A. en New York University (NYU). Estos programas, cuyos planes de estudio incluyen cursos sobre teoría e historia del arte, son un primer indicio de la plausible interacción entre Salcedo y los escritos sobre arte de Heidegger. En cuanto a los rasgos propios de las obras y de las posturas de Salcedo que abonan a la hipótesis de este análisis, un corpus de fragmentos evocativos extraídos de sus entrevistas –especialmente, de las conversaciones de la artista con Carlos Basualdo–, serán explicitados en los próximos apartados de este artículo.

2. Poéticas de la huella: Cuatro zapatos campesinos

Atrabiliarios (1992/2004) es una instalación en muro con yeso, madera, zapatos, fibra animal e hilo quirúrgico. En la configuración de la obra, los zapatos aparecen en nichos como cajas abiertas incrustadas en la pared, cubiertos por una capa semi-transparente de fibra animal estirada y preservada. Las cajas que contienen los zapatos están también hechas de fibra animal y se encuentran fijadas a la pared por medio de suturas médicas. Los zapatos que moran en su interior pertenecieron a mujeres desaparecidas en diferentes zonas rurales de Colombia durante la guerra civil iniciada en los años 60 y, en el contexto de esa desaparición, fueron empleados como modos de identificación de las víctimas ausentes. A pesar de que la experiencia perceptual de la obra es irrecuperable en esta instancia retrospectiva y mediada de textualidad, es pertinente traer a colación la cualidad casi magnética que a ella han atribuido sus receptores empíricos: esta cualidad se ha transparentado históricamente en una tentación por tocar la obra o verla de cerca, y en una curiosidad desprendida de las suturas quirúrgicas que, al tiempo que apartan los zapatos de la visión inmediata del receptor, cosen la obra a la pared de la galería (Davis, 2015).



Atrabiliarios, 1992/2004

Estas aprehensiones cuasi-táctiles aparecen con escasa intermitencia en los sitios web de los museos y en los artículos críticos sobre *Atrabiliarios*. Mediando u obviando la materia, los críticos han insistido en describir la obra en términos de sus interpretaciones, y de limitar sus interpretaciones a un par preponderante. Este par está compuesto por una lectura analógica, en virtud de la cual los zapatos velados son como el silencio es a la muerte, y una lectura metafórica, según la cual la obra es un modo de abordar simbólicamente los

efectos de la guerra y la opresión política propios del contexto histórico-social de las desapariciones en Colombia. Algunos sitios han llegado a postular que los zapatos apenas visibles son una evocación a la ausencia de sus dueñas que evoca, al mismo tiempo, rastros de los campos de concentración nazis². Este modo de leer, que en los casos de su intertextualidad para con la coyuntura colombiana parece estar fundado en la producción y constitución de la obra misma³, es limitado en un sentido específico. En «El origen de la obra de arte», Heidegger permite pensar este sentido como un modo particular del ejercicio de la alegoría y del símbolo, que no es sin embargo el más fundamental.

De acuerdo con Heidegger, la obra es alegoría en la medida en que da a conocer públicamente otro asunto que su carácter de cosa material, y es símbolo en cuanto que reúne ese carácter de cosa con algo más⁴ (Heidegger, 2010: 12). En el marco de las interpretaciones de los críticos ya citadas, pareciera que ese algo más que da a conocer la obra es, respectivamente, la muerte, el sentido de la pérdida, la coyuntura política colombiana y un parentesco entre modos de violencia que recuerda, a través del caso colombiano, la violencia del nazismo alemán. No obstante, una lectura heideggeriana de *Atrabiliarios* no podría sino aprehender las interpretaciones previas como atropellos del acontecimiento esencial que ocurre en y por medio de la obra (2010: 14). Este acontecimiento que la obra pone en marcha y deja ocurrir, y sin el cual ninguna obra de arte es tal, es la llegada de la verdad (2010: 12). La verdad no es sin embargo una coyuntura histórica o un sentimiento más o menos abstracto, sino el espacio de lo que Heidegger llama «una oposición entre el claro y el encubrimiento» (2010: 29). Es decir, entre el des-ocultamiento de lo que puede ser traído a la inteligibilidad y el señalamiento de las condiciones de posibilidad de ese des-ocultamiento. En el acontecer de la verdad que abre la obra, los entes que ella deja emerger salen a la intelección por medio del des-ocultamiento (des-cubrimiento) de su ser esencial. Esta emergencia visibiliza, también, aquello sobre lo que se constituye la posibilidad del hacerse-inteligible y que sin embargo permanece siempre inapropiable para la intelección. Heidegger llama a esto último «tierra». Tierra es, en una palabra, aquello que se cierra esencialmente en sí mismo. La obra de arte, al traer a la inteligibilidad las zonas de lo que no puede apropiarse (la tierra), no lo oculta, sino que lo trae *aquí* como aquello mismo que se sustrae a su apropiación (2010: 25). Sobre eso que aparece en cuanto que se cierra así mismo, la obra levanta su mundo. Levantar un mundo, sugiere Heidegger, no es sino hacerle sitio a la espaciosidad en la que ocurre la lucha misma entre el mundo y la tierra. El ser-obra de la obra consiste entonces en la disputa del combate entre el mundo y la tierra (2010: 26). O, en otros términos, en el dejar acontecer la verdad como combate entre el encubrimiento

NOTAS

2 | Esta afirmación no presupone de ningún modo que la mayor parte de los análisis sobre las obras de Salcedo hayan obviado o colocado en segundo plano el relieve de su materialidad específica. Lo único que se propone aquí es que *Atrabiliarios* en particular ha recibido o bien una atención marginal por parte del ámbito académico, o bien interpretaciones persistentemente des-materializantes (metafóricas, analógicas, metonímicas). Estos modelos de interpretación preponderantes se hacen específicamente evidentes en las descripciones de *Atrabiliarios* ofrecidas por los museos en los que la obra fuera expuesta. El énfasis en la pérdida y la mortalidad es explícito en la descripción brindada por la galería de New South Wales, mientras que el contexto histórico-social del que la obra proviene es enfatizado, aunque brevemente, en la descripción confeccionada por el MoMa (ver Bibliografía para acceder a las descripciones completas). Por su parte, Tim Marlow ha sugerido en una entrevista con el Museum of Contemporary Art Chicago que los zapatos de la obra de Salcedo «relate to the Holocaust, to the concentration camps» (Marlow, 2014). Si bien este tipo de interpretación simbólica es dominante, es también subrayable la publicación de artículos que analizan *Atrabiliarios* en una clave alternativa a la ofrecida por este análisis, y prestan especial atención a su textura. Entre ellos, se destacan los trabajos «Troubled Materiality: The Installations of Doris Salcedo» (2010) de Laura García Moreno, «Speak, memory» (2015) de Arthur Lubow y «Material Remains: Doris Salcedo» (2017) de Rebecca Comay.

y el claro: entre aquello que se abre como inteligible al receptor y aquello que aparece en cuanto que no puede ser apropiado por él. En conformidad con «El origen de la obra de arte», el carácter creado de la obra puede ser caracterizado como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido (2010: 28)⁵. El caso al que Heidegger apela para escrudiñar eso que es traído adelante, es una obra de Van Gogh en la que mora un par de zapatos de mujer. Curiosa o en absoluto casualmente, estos zapatos parecer ser los de una trabajadora rural.

Lo que es de interés a este trabajo con respecto al análisis heideggeriano, son tres cuestiones: La primera cuestión es que, de acuerdo con Heidegger, la obra de arte es aquí la que nos hace saber lo que es de verdad un zapato. El ser-zapato del zapato como útil-para-el-trabajo se des-oculta en la obra de arte porque ha sido arrancado de su contexto de uso en el que «la campesina se limita sencillamente a llevar puestas sus botas» (2010: 18). El ser-zapato de ese zapato, que lleva consigo las marcas del mundo que habita cuando es «sencillamente» usado, es traído delante en la apertura del mundo que funda la obra. Al mismo tiempo, en la obra lo que obra no es solo «algo verdadero», sino la verdad misma. El cuadro que muestra el par de botas labriegas no solo revela qué es ese ente aislado en cuanto tal, sino que deja acontecer al des-ocultamiento en relación con la existencia de todo lo ente en su totalidad (2010: 28). La segunda cuestión relevante para el presente estudio es que, según Heidegger, en la obra de arte el ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer (2010: 20). Aun cuando se ha derrumbado el mundo al que pertenece el ente en su ámbito de uso, el ser del ente y las huellas de su mundo derrumbado permanecen en el espacio que la obra abre gracias a ella misma⁶. El tercer aspecto que interesa a este análisis es que «El origen de la obra de arte» sugiere una poética del traer al frente en la obra. De acuerdo con esta poética, «cuanto más sencilla y esencialmente aparezca sola en su esencia la pareja de botas y cuanto menos adornada y más pura aparezca sola en su esencia la fuente, tanto más inmediata y fácilmente alcanzará con ellas más ser todo lo ente» (2010: 28).

Hay por lo menos dos maneras de volver a la obra de Salcedo después de este derrotero esotérico-heideggeriano: una es subrayar posibles reverberaciones entre el análisis de Heidegger y *Atrabiliarios*. La otra manera compromete no dejarse cegar por la identidad de esa resonancia y dejar emerger, también, zonas críticas de distanciamiento. Porque es cierto que puede decirse de los zapatos de *Atrabiliarios*, como se enuncia de los zapatos del cuadro de Van Gogh, que «en la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena» (2010: 18). Es posible decir, también, que los zapatos de las campesinas de *Atrabiliario* traen consigo (literal, realmente) las huellas del mundo derrumbado

NOTAS

3 | Como se explicita en las descripciones de la obra ofrecidas por críticos y por museos y, en específico, en la descripción rastreable en el sitio del MACBA, la elaboración de *Atrabiliarios* presupuso la interacción de Salcedo con los familiares de las mujeres desaparecidas en zonas rurales de Colombia. De esta interacción surge la donación, por parte de estos familiares, de los zapatos que *Atrabiliarios* coloca en un espacio fundamental.

4 | Es central señalar aquí que lo que posee el carácter de añadido en la obra no es, para Heidegger, el objeto de su interpretación simbolizante (la violencia, la pérdida, la coyuntura política). Lo que es añadido es el carácter de cosa de la obra: Es decir, su aprehensión en tanto que objeto entre objetos.

5 | Este vocabulario heideggeriano resuena en palabras de Salcedo como: «The silent contemplation of each viewer permits the life seen in the work to reappear. Change takes place [...] The sculpture presents the experience as something present- a reality that resounds within the silence of each human being that gazes upon it» (Salcedo, 1999: 5).

6 | Es preciso apuntar que el derrumbamiento de mundo del que Heidegger escribe explícitamente en «El origen de la obra de arte» es el de las obras mismas, una vez que ellas han sido arrancadas de su ámbito. De acuerdo con Heidegger: «Las esculturas de Egina de la colección de Munich, la Antígona de Sófocles en su mejor edición crítica, han sido arrancadas fuera de su propio espacio esencial en tanto que las obras que son. Por muy elevado que siga siendo su rango y fuerte su poder de impresión,

al que pertenecieron y que, fuera de ese mundo, su ser aparece revelado. Es incluso posible decir de estos zapatos que «bajo sus suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde» (2010: 18). No obstante, aquí se abre una primera distinción fundamental: En *Atrabiliarios*, la soledad del camino no es solo la de la campesina cuando trabaja solitaria la tierra, sino también la del camino en ausencia de la campesina que morase allí para trabajarlo. Tanto más sentido cobra la frase de Heidegger a la luz de la obra de Salcedo, en cuanto que en ella el camino es verdaderamente solitario: Este no ha sido despojado de todos a excepción de la campesina, sino también de la propia campesina. En virtud del poner de relieve esta ausencia, en *Atrabiliarios* el ser-zapato del zapato no revela solo su ser-útil para el trabajo. Lo que revela también es que, la condición de posibilidad de la inutilidad del zapato como útil, no es que la campesina se lo haya quitado por la noche. O que el zapato no sea ya fiable para la realización de las tareas cotidianas. La condición de posibilidad de re-contextualizar el zapato en la obra es la desaparición previa del cuerpo de la campesina.

Esta primera distancia de *Atrabiliarios* con respecto al análisis heideggeriano de las botas campesinas permite señalar un segundo desplazamiento: aquel que respecta a la afirmación de Heidegger de que en la obra «lo ente alcanza la permanencia de su aparecer» (2010: 20). Aquí es fundamental volver a la materialidad de la obra de Salcedo, compuesta no solo por los verdaderos zapatos sino por fibra animal e hilos que la suturan. Como se ha sugerido en párrafos previos, los críticos han interpretado esta materialidad como símbolo de la fragilidad de la vida, de la pérdida o la violencia estatal y para-estatal. Es decir, como símbolo de la antítesis de la permanencia. Sin embargo, la simbolización —como proceso de abstracción conceptual y por lo tanto de des- o re-materialización— pierde de vista que *Atrabiliarios* no simboliza la fragilidad, sino que la encarna⁷. La obra está hecha de una materia orgánica que presupone la inevitabilidad de su descomposición. Como señala Salcedo en conversación con Carlos Basualdo, la fragilidad es «aquella que está implícita en la vida» (Salcedo, 2000b: 22), aquella que está contenida en la materialidad de la obra y no en un concepto de materia que le es atribuido en un gesto hermenéutico a posteriori. No obstante, la fragilidad de la materia implica aquí también la fragilidad de la permanencia del mundo que la obra levanta. Si la obra deja acontecer la verdad como des-ocultamiento del ser de los zapatos en relación con su mundo derrumbado, la fragilidad de la permanencia de la obra hace peligrar también la memoria de ese mundo. Si *Atrabiliarios* perece, pereciendo el espacio que se abre gracias a ella misma, puede perecer la memoria del mundo de la campesina desaparecida. Lo que es dado por hecho no es entonces la permanencia del aparecer del ser del ente en la obra, sino la

NOTAS

por bien conservadas y bien interpretadas que sigan estando, al desplazarlas a una colección se las ha sacado fuera de su mundo» (Heidegger, 2010: 22). No obstante, Heidegger afirmará también que «el único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y sólo allí» (Heidegger, 2010: 22). A este segundo sentido del «ámbito propio de la obra» hace referencia el presente trabajo.

7 | En palabras de Salcedo, que recuerdan también la relación entre el material cuando-en-uso y el material cuando aparece en el des-contexto de la obra de arte: «The way that an artwork brings materials together is incredibly powerful. Sculpture is its materiality. I work with materials that are already charged with significance, with meaning they have required in the practice of everyday life [...] then, I work to the point where it becomes something else, where metamorphosis is reached». (Salcedo, 2000: 137). De este modo, el arte de Salcedo no re-presenta un significado que está fuera de él, sino que deja emerger un sentido complejo que es producto del trabajo transformativo con materiales inicialmente cotidianos.

fragilidad de esa permanencia: el hecho de que el mundo que abre la obra pueda perecer con el perecimiento de la materialidad de la obra. Esta fragilidad es la que exige, entonces, de su mantenimiento y cuidado. Y este cuidado no presupone solo la preservación material de la obra, sino el respeto por la especificidad de ese material que no se deja reducir por sus interpretaciones simbolizantes⁸.

Un tercer desplazamiento crucial entre la lectura heideggeriana de los zapatos de Van Gogh y los zapatos tal como son expuestos en *Atrabiliarios*, se refiere a sus poéticas del traer al frente. Si bien la diferencia entre ellas ha atravesado todo el análisis de los párrafos previos, aquí se refiere a una distancia para con la poética heideggeriana de la «simpleza». Como se ha citado, Heidegger explicita que cuanto más sencilla y menos adornada aparezca la bota en su esencia, «tanto más inmediata y fácilmente alcanzará con ella más ser todo lo ente» (2010: 17). La poética de Salcedo es, como contrapunto, una poética de la resistencia y de la mediación materiales. En *Atrabiliarios*, la visión de los zapatos está a la vez distorsionada y semi-velada por la presencia de la fibra animal, que hace de su des-cubrimiento una experiencia de la paciencia, la dificultad y la densidad. Estos tres rasgos presuponen a su vez tres aspectos propios de la recepción de la obra: la necesidad de un tiempo extendido para escudriñarla, la exigencia de un trabajo doble con los sentidos y con los conceptos que se extraen de su experiencia fenomenológico-perceptual, y la fortaleza para embarcarse en una experiencia estética cuyos materiales aparecen «ya siempre fuertemente cargados de sentido» (Salcedo, 2000: 21).

Por vía de este triple nudo, la poética que subyace a la obra de Salcedo no solo establece un contraste con la poética de la simpleza que tematiza Heidegger, sino también con modos de recepción contemporáneos signados por la superficialidad y por la ansiedad como funciones de la euforia y el automatismo (Jameson, 1991: 27-53). Este contraste no se establece, sin embargo, a la manera de una inversión de los presupuestos convencionales, sino por vía de un desplazamiento. Cuando Salcedo dice que es la proximidad o la latencia de la violencia lo que le interesa y no la visibilidad superficial del espectáculo (Salcedo, 1997: 238), lo que propone no es una sustitución de la lógica de la visibilidad por una lógica del ocultamiento. Lo que propone es un cambio paradigmático que escoge la visibilidad mediada como forma de generar una experiencia de la obra tan compleja como el mundo que ella deja emerger. Si este mundo contiene las huellas del mundo derrumbado de la campesina portadora de los zapatos, entonces el paradigma de recepción basado en la densidad implica también un paradigma no reduccionista de la lectura de la historia. Lejos de los sintagmas genéricos que los sitios web de los museos y ciertos críticos dedican a «la violencia en Colombia», *Atrabiliarios* exige un tipo de

NOTAS

8 | Si bien este aspecto excede el eje de estudio del presente trabajo, es pertinente señalar que el concepto de cuidado aquí empleado difiere sutilmente del modo técnico en que Heidegger emplea el mismo concepto, de modo que este es central a sus reflexiones estéticas. Un eje abierto a investigaciones ulteriores es el estudio de los conceptos de cuidado que pueden inferirse de la obra de Salcedo, en contrapunto con el tipo de cuidado específico que reclama Heidegger en sus escritos sobre estética.

comprensión histórica de otra sutileza. El cuidado de la obra supone, también, el cuidado de los modos de recuperar la historia que ella trae al frente consigo.

3. Breves reflexiones finales: Hacia un retorno de la materia

De los apartados previos pueden inferirse tres cuestiones centrales. La primera es que ciertas recepciones homogeneizantes de *Atrabiliarios* han pasado por alto tanto la complejidad de la historia que la obra trae al frente con su materia, como la especificidad de esa materia como potencia para la apertura de la historia. Este modo de leer la materia obviando su especificidad no anula, sin embargo, la capacidad de la materialidad para producir experiencias estético-políticas no reductibles a descripciones simbolizantes. Sí es cierto, sin embargo, que si estas descripciones simbolizantes circulan de modo preponderante en los museos y se interponen al receptor incluso antes de su interacción con la obra, pueden condicionar su experiencia estética de modo irreversible. Por eso la encarnación de la obra de la fragilidad del mundo que levanta, entendida también como un llamado a su cuidado, es especialmente central. Este llamado que emerge de la materia, y que por la fragilidad misma que compromete señala el riesgo de quedar desatendido, convoca a un retorno a la materialidad de la materia. Es decir, a un detenerse sobre la especificidad material de la obra antes de violentarla con la atribución de un significado exógeno. La dificultad que esta situación plantea es que, para oír el llamado de la materia y retornar a su especificidad, el espectador debe haber tenido que estar predispuesto a ser invadido por la materia en primer lugar. Debe haberse entregado, en algún momento de su experiencia estética, al reclamo de la materia en detrimento del impulso lingüístico simbolizante. En el enclave de esta lucha de fuerzas, la cualidad magnética atribuida a *Atrabiliarios* tal vez tenga una ventaja: la de encender de modo especialmente pujante el impulso de acercarse, de tocar, de tomarse el tiempo del mundo para ver...

La segunda cuestión que los apartados previos permiten iluminar, y que es indisociable de la primera, hace referencia a la vinculación entre la explicitada poética de la simplicidad heideggeriana y la obra de los zapatos de Van Gogh. Si se retorna a la particularidad de los zapatos analizados por Heidegger, se hace patente que no puede sino haber un desfase entre la descripción de la poética de la simplicidad, y las pinturas de Van Gogh mismas: Desde el corrugado de sus pliegues hasta la sutileza omnipresente del juego de luces y sombras, esos zapatos no parecen ajustarse al concepto (por lo demás inexplicado) de simpleza. Yendo aún más lejos, la descripción

ofrecida por Heidegger es tan laxa en relación con la materialidad del cuadro al que refiere, que el historiador Meyer Schapiro tuvo que requerir que este clarificase a qué cuadro específico de Van Gogh se refería. La respuesta de Heidegger, que aclaraba que se trataba de uno que había visto en Ámsterdam en 1930, condujo a Schapiro a identificar el cuadro con el número 255 del catálogo de *La Faille*. Lo sorprendente es que, de este cuadro, como de los otros de los zapatos pintados por Van Gogh, no podría inferirse que «expresa el ser o la esencia de los zapatos de la mujer campesina y su relación con la naturaleza y el trabajo» (Schapiro, 1999: 49). De acuerdo con Schapiro, los de Van Gogh «son los zapatos del artista, por entonces hombre plenamente de ciudad» (Schapiro, 1999: 49). Esto quiere decir que el análisis de Heidegger, del que se desprende su estética en «El origen de la obra de arte», depende de una lectura abstraída de los zapatos de Van Gogh, que a su vez se desprende de un pasar por alto la especificidad de su materia. Esto no significa, en absoluto, que el ensayo de Heidegger pierda potencia filosófica, pero sí llama a cuestionar qué otros modos de recepción estética emergen cuando se vuelve a la materialidad de los zapatos de Van Gogh sin la constricción de su interpretación heideggeriana⁹.

Por último, lo que los apartados anteriores permiten sugerir es que, si bien la influencia de Heidegger en Salcedo es indecible puesto que no hay de ella tematización explícita, su plausibilidad tanto como su fertilidad justifican el previo análisis conjunto. Este análisis conjunto no ha implicado, como se explicita desde el inicio de este artículo, aplicar categorías heideggerianas a la obra de Salcedo. Tampoco ha supuesto postular una crítica integral de los postulados estéticos de Heidegger por vía de *Atrabiliarios*. Esto último hubiese pasado por alto la materialidad (textual) de «El origen de la obra de arte» y su relación con un dispositivo filosófico cuyo alcance desborda con creces el enfoque de este trabajo. Este trabajo ha sido, en cambio, un intento por demostrar la plausibilidad de una marca intertextual y el modo en que —desde uno entre muchos casos en el arte latinoamericano— esa marca no se procesa como una mera iteración, sino como un distanciamiento crítico. Ese distanciamiento crítico es el que le permite a la obra de Salcedo fundar a su vez una estética y una poética propias, en cuyo seno la especificidad de la materia es fundamental. Cuidar la obra y el mundo que ella abre es respetar el relieve de su materialidad e interpretarla a partir de la sutileza de ese relieve. Dejar emerger el retorno de la materia, entonces, antes que atropellarla con el símbolo.

NOTAS

9 | Tanto la imposibilidad de Schapiro de desarticular el dispositivo filosófico de Heidegger, como una serie de reflexiones iluminadoras sobre el cuadro de Van Gogh en diálogo con la interpretación heideggeriana, pueden rastrearse en *La verdad en pintura* (1978) de Jacques Derrida.

Bibliografía citada

- BLANC, N. (2017): «Se anunció el «rescate» de la biblioteca personal de Borges», *La Nación*, <<http://www.lanacion.com.ar/2035827-se-anuncio-el-rescate-de-la-biblioteca-personal-de-borges>> [06-22-2017].
- DAVIS, E. (2015): «Encounters with the Work of Doris Salcedo», *Guggenheim*, <<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/lets-talk-art-encounters-with-the-work-of-doris-salcedo>> [09-23-2015].
- HEIDEGGER, M. (2010): «El origen de la obra de arte» [1935-1936] en Heidegger, M., *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- JAMESON, F. (1999): *Ensayos sobre el posmodernismo* [1984-1989], Buenos Aires: Imago Mundi.
- MARLOW, T. (2014): «On Atrabiliarios», Museum of Contemporary Art Chicaco, <<http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/videos/#marlow-atrabiliarios>> [12-23-2017].
- SALCEDO, D. (1999): «An Interview with Charles Merewether» en Salcedo, D., *Unland: Doris Salcedo*, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- SALCEDO, D. (1997): «Art and Media-tion: Reflections on Violence and Representation» en Marcus, G. (ed), *Cultural Producers in Perilous States: Editing Events, Documenting Change*, Chicago: University of Chicago Press, 233-254.
- SALCEDO, D. (2000): «Interview with Charles Merewether» en Princenthal, N., Basualdo, C., y Huyssen, A. (eds), *Doris Salcedo*, Londres: Phaidon Press, 137.
- SALCEDO, D. (2000b): «Carlos Basualdo in conversation with Doris Salcedo» en Princenthal, N., Basualdo, C., y Huyssen, A. (eds), *Doris Salcedo*, Londres: Phaidon Press, 21-22.
- SCHAPIRO, M. (1999): *Estilo, artista, sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid: Tecnos.
- VV.AA. (1997): «Atrabiliarios: Doris Salcedo», *Art Gallery of New South Wales*, <<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/372.1997.a-o/>> [23-12-2017].
- VV.AA. (2014): «Atrabiliarios», *Museum of Contemporary Art Chicago*, <<http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/>> [23-12-2017].
- VV.AA. (2017): «Doris Salcedo: *Atrabilarious*», *Museum of Modern Art*, <<https://www.moma.org/collection/works/134303>> [23-12-2017].