

Premio Nacional de Crítica
Barriobajeando rumbo al prestigio
Kiki Acevedo
cc. 52.817.803

Según Roberta Smith, crítica del NY Times, “el arte marginal (*outsider art*) está, con frecuencia, convenientemente exento de artista; hecho por alguien que se encuentra, como el término implica, en los márgenes –pobre, sin educación, no blanco, mentalmente enfermo, muerto o en todo caso inaccesible.”¹ El término actual fue inventado en 1972 por Roger Cardinal como equivalente a la noción de *art brut* acuñada por Jean Dubuffet, quien lo define como “...obras creadas a partir de... impulsos creativos puros y auténticos, en los que la preocupación por la competencia, el aplauso y la promoción social no interfieren... en relación con estas obras, el arte cultural aparece por completo como el juego de una sociedad fútil, un desfile falaz.”²

Si bien estas categorías se han articulado desde muy diversas posiciones, es común a las dos definiciones arriba consignadas la idea de una práctica artística más honesta y sincera, no contaminada por los dictámenes del mercado o el aparato ideológico del museo. En sus manifestaciones menos críticas, la marginalidad clama por una Verdad con V mayúscula, y lo hace debido a su exclusión de las estructuras socioeconómicas dominantes. No se trata, por supuesto, de una idea inédita en la tradición de la crítica cultural marxista, cuyo objeto de contestación era la institución burguesa del arte autónomo, definido a partir de muy similares ejercicios de exclusión. En su texto de 1996, “El artista como etnógrafo”, Hal Foster escribe: “se asume que el

¹ Roberta Smith, “Outside In,” *New York Times*, 26 enero 2007, traducción mía.

² Jean Dubuffet, “Place à l’incivisme,” *Art and Text* no. 27 (dic. 1987/feb 1988). p. 36, traducción mía

sitio de la transformación artística es el sitio de la transformación política, y que este sitio está siempre en otra parte, en el campo del otro... [y] que este otro está siempre afuera y que esta alteridad es siempre el punto primordial de subversión de la cultura dominante.”³

Quisiera conectar esta valoración de la alteridad como elemento subversivo en la cultura con la práctica del *slumming* cultural –una actividad que puede ser rastreada desde el Londres victoriano, cuando el East End se convirtió en una especie de atracción turística para las clases altas. Si bien se presume que quienes se involucraban en el *slumming* estaban interesados en aproximarse desinteresadamente a estas comunidades para llevar a cabo actividades de caridad y beneficencia, según cierto escritor “los tugurios de Londres funcionaban, irónicamente, como sitios de liberación personal y autorrealización para muchas generaciones de hombres y mujeres educados.”⁴

El crítico de arte Joshua Decter ha escrito sobre prácticas actuales de *slumming* en su texto “Schmoozing and Slumming” en el que se juntan dos prácticas en apariencia contradictorias pero que, de hecho, son muy similares. Decter describe el *schmoozing* como “un comportamiento social visto a menudo en fiestas, cenas, beneficencia y otros eventos colectivos [que responde] a la evolución de las culturas tecnócratas y profesionales.”⁵ Puesto en otras palabras, el *schmoozing* es un componente fundamental del ascenso laboral. Volviendo a la definición de Dubuffet, el *schmoozing* es, precisamente, lo que parece estar ausente del arte marginal y lo que lo hace moralmente superior a un sistema artístico que se ve agotado por tanto *schmoozing*. En todo caso, Decter es un defensor de esta práctica, de la que afirma que, en tanto no es más que un

³ Hal Foster, “The Artist as Ethnographer?” *The Return of the Real* (Cambridge: MIT Press, 1995), p. 302, traducción mía.

⁴ Seth Koven, *Sexual and Social Politics in Victorian London* (Princeton University Press, 2006), p. 5, traducción mía.

⁵ Joshua Decter, “Schmoozing and Slumming,” *TRANS>arts.cultures.media*, vol 1, no. 2, 1996, traducción mía.

mecanismo de autopreservación, no es reprochable. El *slumming*, por el contrario, resulta muy problemático en tanto postula un empoderamiento del yo a través del desempoderamiento del otro mientras pretende hacer exactamente lo opuesto.

Es esta semejanza entre *schmoozing* y *slumming* la que me lleva directamente al objeto de este ensayo: el *slumming* cultural en el arte colombiano contemporáneo, que tiene su propia historia y un léxico particular, es frecuentemente referido en el contexto local como “pornomiseria”, un término despectivo que entró en uso durante la década de los 70 para describir una versión local del *cinéma vérité* a la que se acusaba de explotar problemas sociales para ganar prestigio y reconocimiento internacional. *Gamín*, una película realizada en 1978 por Ciro Durán, “documentaba” la vida de un niño de la calle de una forma superficial y postiza que terminó definiendo un estilo de cine que se replicó por toda América Latina y que inspiró a Carlos Mayolo y Luís Ospina para la realización de *Agarrando pueblo*, un documental satírico que impidió la llegada de sus realizadores a todos los grandes festivales internacionales de cine, pero que terminó convertido en un hito del cine experimental en Colombia. Lo que resulta interesante en torno a este caso, y común en muchos otros, es que el problema no atañe solamente a la posición etnográfica que se percibe del realizador en su propio contexto cultural, sino al modo en que esa posición alcahuetea a las estructuras de dominación que operan a través del consumo de imágenes de la marginalidad que hace el público primermundista. Hal Foster ha señalado un cambio interesante que se dio a finales del siglo xx, cuando un modelo de transformación política previamente identificado con la idea universal del proletariado fue desplazado sobre otro de naturaleza cultural: el postcolonial oprimido, subalterno o subcultural.

El término pornomiseria ha gozado de un reciente resurgimiento en el discurso crítico colombiano, sobre todo en el contexto de los múltiples debates que han tenido lugar en Esfera Pública y otros blogs y grupos virtuales de discusión que han facilitado la ocasión precisa para la gritería. Según creo, el término empezó a circular alrededor de *La vida es una pasarela*, la serie de dípticos fotográficos en la que Jaime Ávila retrataba a jóvenes indigentes en contextos urbanos decadentes iluminados con lucecitas que emulaban a esos afiches panorámicos de ciudades que se suelen encontrar en las tiendas para turistas. Tomadas al estilo de la fotografía de moda, estas imágenes increíblemente fetichizadas estaban cargadas de homoerotismo y pretendían documentar el “estilo personal” de los modelos escogidos por el artista. Junto a las fotos se disponían algunos textos que incluían información biográfica sobre algunos de ellos, anécdotas en torno a la realización de la obra y relatos del artista sobre un viejo amigo suyo que terminó viviendo en las calles.

Uno de los proyectos más celebrados y simétricamente criticados dentro del conjunto de aquellos que han lidiado con representaciones de la marginalidad en Colombia es el Museo de la Calle, un archivo de objetos acumulados por un grupo de estudiantes de arte que empezó a realizar trueques en el Cartucho, un próspero vecindario bogotano venido a menos décadas atrás hasta el punto de convertirse en refugio de recicladores, jíbaros, chulos y prostitutas. El proyecto arrancó en 1999 cuando Carolina Caycedo y Federico Guzmán, durante una incursión rutinaria en busca de drogas baratas, quedaron cautivados de inmediato por la sordidez del lugar que, en ese preciso momento, acababa de ser destinado a la demolición total por parte de la administración distrital con el fin de reestratificar el área. Guzmán y Caycedo, obsesionados con la inminente

destrucción del vecindario, empezaron a establecer vínculos con sus residentes a través de un servicio gratuito de peluquería en la cuadra. Seguidos luego por otros estudiantes con los que se terminó consolidando un colectivo, empezaron a involucrarse en la economía informal de la zona llevando a cabo actividades de trueque con las que iban almacenando en un carrito esferado las piezas de una creciente colección. En 2000, el colectivo recibió invitaciones para mostrar su colección de objetos en muchas exhibiciones artísticas de altísimo perfil en Europa, entre las que se contaba *De adversidade vivemos*, la famosa curaduría de Carlos Basualdo que acabaría convirtiéndose en el “Quién es Quién” de las futuras superestrellas del arte joven latinoamericano. Carolina Caycedo ha defendido la participación de su grupo en contextos artísticos institucionales al afirmar que la colección nunca fue pensada para exhibirse como un conjunto de objetos estáticos, sino más bien como artículos dispuestos para el intercambio, por lo cual todas esas invitaciones internacionales no hacían más que fomentar la circulación de dichos objetos fuera de su contexto original. El carrito esferado fue posteriormente regresado a los habitantes del vecindario mediante una rifa gratuita que tuvo lugar muy poco tiempo antes de que toda esta parte de la ciudad fuera completamente borrada de la geografía urbana.

Rosemberg Sandoval es otro artista cuyo trabajo ha sido incluido en el género “pornomiseria”. Entre 2000 y 2004 realizó *Mugre*, una serie de performances en los cuales intentaba encontrar indigentes que aceptaran ser llevados a una galería o museo en los que el artista procedía a restregarlos contra las paredes y otras superficies blancas, creando una serie de dibujos hechos en su totalidad con el polvo y los residuos que se desprendían del cuerpo y la ropa de cada individuo. A pesar de que este trabajo ha sido

comprado por la Colección Daros, y de que Sandoval puede ser contado entre los más exitosos y exportables bienes del país, él ha preferido verse a sí mismo como un disidente de la escena artística local, no sólo por la naturaleza explícita y grotesca de su trabajo, sino también por sus orígenes de clase baja a los cuales permanece inamoviblemente atado, ya que le han permitido asumir una posición moral, cuando no abiertamente resbalosa, con la que ha negociado su trabajo entre la crítica social y la viabilidad comercial. En una entrevista reciente llegó a afirmar: “Estudié arte por razones éticas, estéticas y morales, y siendo adolescente tenía que decidir: o me meto a la insurgencia y soy un líder guerrillero, o me convierto en delincuente lúcido o soy un artista transgresor, entonces dije: no, voy a hacer arte.”⁶

Así pues, basados en el argumento de Decter, podemos decir que casos como estos prueban que el *slumming* es en Colombia un mecanismo útil para hacer *schmoozing* en el exterior. Después de todo, el arte latinoamericano ha sido hecho históricamente para personificar de manera romántica la otredad del norteamericano: pobre, sucio, peligroso y siempre muy atractivo.

En 2006, el Colectivo Pornomiseria realizó *Limpieza Social*, un performance de naturaleza satírica en la concurrida plazoleta del CAM (sede de la administración municipal) en Cali, con el que hacían alusión directa a una práctica común a las políticas públicas de muchos países latinoamericanos en los que sectores completos de la población, considerados peligrosos o sin valor por las autoridades o por organizaciones privadas, son exterminados. No sobra recordar que en Colombia, la población indigente ha sido nombrada “desechable”. De hecho, al ser interrogado sobre la postura ética que le

⁶ Hans-Michael Herzog ed., “Rosemberg Sandoval,” *Cantos-Cuentos Colombianos: Contemporary Colombian Art*, Zurich: Daros-Latinamerica, 2004.

permitía utilizar a personas en la indigencia como parte de su trabajo, Rosenberg Sandoval respondía: “el indigente para mí es un instrumento, no tengo por qué protegerlos. Es utilizarlos en el momento y desecharlos. Es lo que hace la sociedad con ellos.”⁷ Durante el performance, un animador vestido de blanco (entre pastor cristiano y traqueto joven) jugaba con la ambigüedad de la expresión “Limpieza Social”, invitando al público a practicarla, mientras un grupo de mujeres jóvenes escasamente vestidas y armadas con jabón, guantes y esponja, se daba a la tarea de bañar en público a diversos habitantes de la calle quienes, una vez “limpios” recibían, para ser fotografiados, una camiseta blanca en la que se leía el lema “Obra Social” y un almuerzo. Mientras esto ocurría, otros miembros del colectivo repartían entre los espectadores un panfleto fotocopiado a modo de manifiesto en el que se llamaba la atención sobre la ambigüedad moral del llamado “arte social” colombiano y, más allá, se acusaba directamente a artistas como Ávila, Caycedo y Sandoval, de producir representaciones de la marginalidad como mecanismos de explotación social.⁸

Es interesante señalar aquí que el término pornomiseria ha sido también aplicado a los medios locales y a sus representaciones parciales y amañadas del conflicto armado que, tras más de medio siglo de confrontaciones ha permeado todos los aspectos de la cotidianidad nacional. Si bien la mayoría de artistas en Colombia provienen de clases privilegiadas, resulta innegable e inevitable que su cercanía a la pobreza y la injusticia social han terminado haciendo de la idea de un “arte autónomo” y separado de la contingencia algo ridículamente elitista. Sin embargo, sólo ante la presencia de un sistema artístico profesional y tecnificado que responda a las demandas de una sociedad

⁷ Ibid.

⁸ El texto completo del manifiesto y algunas fotos de la intervención pueden verse en http://www.helenaproducciones.org/6_festival/6_festival.htm

que pide acceso universal podremos empezar a concebir la realidad a partir de categorías epistemológicas claras. En un contexto como el colombiano, los términos de cada argumento se transforman inevitablemente en opiniones que siguen perpetuando un interminable conflicto de clase y en preguntas sobre cómo lidiar con ese conflicto, pues se ha asumido que simplemente ignorarlo no es una opción. Pero si algo se hace evidente en las críticas a la pornomiseria es que la fetichización y el sensacionalismo de la otredad cultural no sólo no denuncian, sino que replican las estructuras de poder convencionales, creando un espectáculo falso en el que la marginalidad es representada a través de situaciones extremas, en un país en el que la marginalidad económica y social es, de hecho, el status quo. Como si fuera poco, la comercialización de este espectáculo para un creciente mercado global ávido de nuevos productos no ayuda en absoluto al posterior desarrollo de algunos términos o condiciones para el compromiso político.

Quisiera terminar este escrito señalando las discusiones más recientes en torno a los problemas de la marginalidad y a cómo esos márgenes podrían ser encaminados, dentro de una práctica artística y curatorial, de una forma más ética y rigurosa. Víctor Albarracín ha señalado un punto muy interesante al afirmar que “es innegable que el grueso de la cultura popular contemporánea nace en medio de la marginalidad, y [que] es evidente que allí, en esos espacios, la producción cultural puede ser entendida aún como experiencia más que como espectáculo”⁹ para intentar dar pie, finalmente, a modos de acción hasta ahora inéditos que hagan posible pensar una transformación política. Su señalamiento, dirigido a la curaduría realizada por Helena Producciones para el Salón Regional del Pacífico en 2006 reconocía allí la búsqueda de un terreno expandido para las

⁹ Michèle Faguet y Víctor Albarracín, “Retorno a lo real. Barriendo al margen de la zona Centro.” Propuesta curatorial en concurso para el XII Salón Regional de Artistas Zona Centro. Bogotá, enero de 2007.

artes visuales en el que se admitía un espectro más amplio de prácticas sociales y culturales, junto a nuevas instancias de resistencia política. En el espacio de esta exhibición se presentaban simultáneamente, recordemos, el trabajo de una escuela campesina de esgrima con machete, las transmisiones de una emisora comunitaria del Chocó y el simple gesto de una familia afrocolombiana que se sentaba a almorzar en el recinto como lo haría un día cualquiera. Como crítica de la idea establecida de una cultura eurocéntrica, apolítica y escrita con C mayúscula, esta exhibición buscaba contextualizar todos los objetos y acciones realizadas dentro de formaciones históricas y sociales específicas que habían sido excluidas sistemáticamente, no solo del discurso crítico oficial, sino también de las representaciones mediáticas que, como historias hegemónicas, se centran exclusivamente en individuos y eventos particulares y nunca en los contextos o procesos históricos y colectivos que permiten su producción. Peter Schjeldahl ha escrito que “el arte, para ser reconocido como tal, requiere enraizarse en la biografía personal tanto como en la cultura común.”¹⁰ Creo que es más útil empezar a pensar en dónde es, exactamente, que empezamos a situar esa idea de una cultura común.

¹⁰ Peter Schjeldahl, “Mystery Train: Martín Ramírez, Outsider,” *The New Yorker*, 29 enero 2007, traducción mía.