

**PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA Y ENSAYO: ARTE EN COLOMBIA.
MINISTERIO DE CULTURA-UNIVERSIDAD DE LOS ANDES**

CATEGORÍA 2 – TEXTO BREVE

SEUDÓNIMO: BAKUNIN

2014

NO SON INDEPENDIENTES, SON ALTERNATIVOS: NOTAS SOBRE LOS ESPACIOS AUTOGESTIONADOS EN COLOMBIA

Hay libros que, por aquellas casualidades de una lectura sin rumbo, arrojan una luz particular sobre alguna confusión conceptual recurrente en un ámbito cultural específico, convirtiéndose así en tentadores vademécums para resolver cuestiones ajenas a su interés inmediato. En este caso, el libro mencionado es *El arte y la izquierda en Europa: de la revolución francesa a mayo de 1968* de Donald Drew Egbert, publicado originalmente en inglés en 1970 como primera entrega de un proyecto histórico en tres tomos sobre la incidencia de las ideas radicales de izquierda en la cultura crítica estadounidense durante el siglo XX, y el hallazgo celebrado radica en las críticas conceptuales lanzadas por los anarquistas contra los socialistas relativas a la financiación de las artes por parte del Estado. Distinción ideológica que, sin desconocer las insoslayables distancias históricas tratadas en la obra, puede proyectarse como horizonte de comprensión en el que ubicar la *independencia* y la *alternatividad* como términos opuestos de algunos de los debates sobre el proceso de institucionalización de los espacios del arte contemporáneo, y cuya utilidad inmediata se hará evidente cuando se quiera esbozar la historia de algunos de los espacios “independientes” del arte colombiano como un intento grandilocuente de camuflar su carácter alternativo bajo la apariencia de una auténtica exterioridad.

*

Gracias al rastreo realizado por Egbert sobre el uso histórico del término *socialismo* en la tradición europea, se puede decir que su sentido hegemónico para designar una etapa anterior y preparatoria al comunismo, acuñado por Karl Marx en su *Crítica del programa de Gotha* (1875), y retomado por Vladimir I. Lenin en su afán de justificar un Estado dirigido por la cúpula burocrática de un solo partido, ha fungido como una de las principales argucias ideológicas con la que varios gobiernos han legitimado un periodo de transición durante el cual debe soportarse la presencia estatal como un mal menor. Algo inevitable si se quiere asegurar la sostenibilidad de una economía planificada por y para el

proletariado, en un curioso movimiento dialéctico que consiste en trasladar la riqueza desde los individuos y corporaciones burguesas hacia una institución política gobernada por un único partido, con el fin de centralizarla temporalmente hasta que puedan darse las condiciones de existencia necesarias que requiere una economía fundada en la propiedad colectiva. De algún modo, es como si el papel intermediario del socialismo retomara estructuralmente la forma del Estado liberal en su forma de institución objetiva que ha de garantizar los mecanismos para alcanzar el igualitarismo económico y la distribución racional de la riqueza: *la auténtica ruta de escape hacia la sociedad comunista.*

Fue precisamente esta sujeción al Estado patriarcal y benefactor lo que motivó los ataques anarquistas contra un sistema de gobierno que, tras la racionalidad de una institución organizada para garantizar la democratización económica, ocultaba una actualización institucional del soberano monárquico. Una traición a la herencia revolucionaria que le exigió al anarquismo, con el objeto de mantener su diferencia, manifestarse ante un sistema conceptual que, en su dimensión menos explícita pero, no por ello, menos verdadera, “concentra y devora en sí mismo, para el beneficio del estado, todas las fuerzas de la sociedad, y conduce inevitablemente a la concentración del poder en sus manos” (Egbert 1981: 209). Utopía fundada en la creencia de que un sistema de gobierno con un poder centralizado optará finalmente por liberar al individuo de su instrumentalización por parte de la voluntad general, del mismo modo en que el Estado socialista, la denominada *alternativa* transicional, desembocará en una sociedad tan descentralizada como para *independizarse* de su patria potestad.

**

Con esta esquemática distinción histórica derivada del rechazo anarquista a la centralización exigida por el Estado socialista, se hace factible esbozar un sencillo comentario sobre la comprensión articulada por muchos de los espacios auto-gestionados en Colombia, que se asumen como “independientes”, cuando en realidad son espacios que han izado sus banderas en la reivindicación de una distribución mucho más equitativa de la

torta gubernamental –con la esperanza de que el pedazo sea cada vez más grande y con harta crema. Una estrategia que, para el caso del espacio bogotano M.I.A.M.I.¹, se encuentra mucho más alineada con la alternatividad que en su momento se articuló desde el neoyorquino *Kitchen Center*, fundado en 1971 por Woody and Steina Vasulka como un espacio experimental para la *performance*, el video y la música experimental, y que ya en 1976 recibía un considerable aporte de casi la mitad de su presupuesto del gobierno federal, que con la tradición de ruptura anarquista asimilada por el espacio mexicano *La Panadería* (1994-2002), fundado por los artistas Yoshua Okón y Miguel Calderón en su afán de consolidar un espacio estrictamente *independiente*, financiado en su totalidad por la venta de licor durante las inauguraciones de sus proyectos expositivos, y que años más tarde le serviría de inspiración al espacio bogotano *El Bodegón*².

¹ Fundado en 2011 por Gabriel Mejía, Daniela Marín, Juan Peláez, Adriana Martínez, María Paola Sánchez y Paula Tejada, con el objeto de consolidar una plataforma de intercambio de ideas, proyectos, propuestas y productos mediante la colaboración de curadores, artistas y talleristas, M.I.A.M.I. es tal vez el ejemplo más visible de la confusión que se ha venido discutiendo. Y es que, conceptualmente hablando, en su página de Facebook se lee que su independencia consiste en no depender “económica ni programáticamente de ninguna entidad privada ni del estado”, a pesar de que, dado el caso y la necesidad, no habría ningún reparo en utilizar los recursos asignados a través de las becas del *Instituto distrital de las artes de Bogotá* (IDARTES) o el *Ministerio de Cultura de Colombia* para “alivianar los gastos de producción” (Quintero 2012). Entonces, ¿a qué están jugando estos alternativos al ondear una bandera negra en la fachada de su sede de trabajo? ¿No sería más honesto aceptar la modesta noción de “autogestión”, que les permite seguir manteniendo algún tipo de libertad administrativa frente al Estado, tal como en su época hicieron los bucaneros ingleses con sus patentes de corso, sin renunciar a aceptar en algunos casos la mano paternal del Estado para pagar algunas de las cuentas?

² La épica historia de este espacio podría considerarse como el mejor ejemplo de “independencia” respecto al incipiente mercado del arte nacional y el afán lagarto de lograr algún tipo de patrocinio estatal. Constituido originalmente como un lugar de trabajo horizontal para impulsar prácticas y proyectos de artistas emergentes o con poca presencia en el ámbito institucional bogotano, en sus últimos años se consolidó como una de las versiones más sólidas de la crítica institucional que haya tenido lugar en la historia reciente del arte colombiano –algo que alcanzó su versión más elaborada con la parodia de la muestra *Tras los hechos. Interfunktionen 1968-1975* (2008), organizada por el *Museo de Arte del Banco de la República de Colombia* a partir de la revista alemana, *Interfunktionen*, editada en Colonia entre 1968 y 1975, y cuyo elocuente título, *After the Fact: Dysfunktionen 1968-1975* (2008), no necesita explicación. Fue por este tipo de proyectos, y otros tantos que valdría la pena recordar, que *El Bodegón* terminó mordeándose la cola, tal como lo señaló el colectivo *Interferencia* en su documental del 2011, en el intento de mostrar cómo Edwin Sánchez, Juan Peláez, Lorena Espitia, Cindy Triana, María Isabel Rueda, Humberto Junca, Andrés Moreno, Gabriela Pinilla, Guillermo Vanegas, Víctor Albarracín, Juan Manuel e Isabel Lara, Alfonso Pérez, Liliana Parra, Juana Luna, Carlos Bonil, Francisco Toquica, Kevin Mancera, Paola Sánchez y Natalia Ávila, perseveraron entre 2005 y 2009 en el intento *outsider* de no venderse a la institucionalidad.

Confusión de estrategias que en su momento podría remitirse a la amnesia señalaba por Michèle Faguet en *Marginalmente exitoso: un breve cuento sobre dos espacios alternativos* (2004), en uno de cuyos párrafos señala que:

la historia de los espacios alternativos en América latina es muy corta y difícil de rastrear, pues se trata de una historia fragmentada, indocumentada desde hace mucho tiempo atrás e incluso olvidada, ya que muchas de estas iniciativas han sido víctimas de una amnesia selectiva inducida por alianzas territoriales y luchas de intereses típicas de contextos culturales en los que hay muy pocas oportunidades (Faguet 2004: 61).

Amnesia que, una década después, ya no puede ser excusa para que el portal de discusión virtual más importante del arte contemporáneo en Colombia, *Esfera Pública*, siga utilizando la etiqueta de *independientes* para referirse a los espacios *alternativos*. Sobre todo porque esta ligereza conceptual termina ensombreciendo la posibilidad de articular lecturas histórico-filosóficas basadas en precisiones semánticas como condiciones antecedentes de las estructuras narrativas propias de la historia del arte. Una responsabilidad lingüística que puede ilustrarse con la forma en que Peter Bürger denunció el fracaso de la empresa vanguardista en su libro *Teoría de la vanguardia* (1974), en términos de no haber logrado disolver la autonomía del arte en la práctica vital de la cultura, para desde allí pasar a atacar toda la compulsión de repetición neovanguardista posterior a 1945 como una patética farsa de apropiación de las formas vacías de los movimientos anteriores a la posguerra, y que, posteriormente, le permitiría a Hal Foster señalar en su texto, *¿Quién teme a la neovanguardia?* (1996), la utilidad de esta rigurosa distinción entre la *vanguardia* y su versión *neo* para “enderezar la dialéctica bürgeriana de la vanguardia” (Foster 2001: 23) mediante una interpretación de este afán de repetición no tanto como una apropiación semióticamente vacía del pasado sino como un retorno desplazado de las auténticas posibilidades institucionales, perceptivas, estructurales y discursivas latentes en la vanguardia. Clara ejemplificación del modo en que las narrativas históricas dependen de establecer nítidas delimitaciones conceptuales, y que, hablando de este contexto, revela la utilidad de “mantener la distancia” entre los pares

autogestión/alternatividad y autonomía/independencia si se desea articular algún tipo de relato sobre el fundamento ideológico de estos espacios, su vínculo con el poder estatal y las implicaciones que esto tiene para su posicionamiento en el campo del arte.

REFERENCIAS

ALBARRACÍN, Víctor (2011) *Antagonism and Failure*, New Museum: New York. Consultado el 22/06/2014 a las 19:00 horas en el siguiente enlace: [<http://www.newmuseum.org/blog/view/antagonism-and-failure>]

EGBERT, Donald Drew (1970 [1981]). *El arte y la izquierda en Europa: de la revolución francesa a mayo de 1968*. Homero Alsina Thevenet (Trad.), Gustavo Gili, Barcelona.

FAGUET, Michèle (2004). *Marginalmente exitoso: un breve cuento sobre dos espacios alternativos*. Víctor Albarracín (Trad.), Ministerio de Cultura de Colombia: Bogotá.

FOSTER, Hal (1996 [2001]) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Alfredo Brotons Muñoz (Trad.) 2001, Akal: Madrid.

QUINTERO, Susana (2012). *De artistas para artistas. Crónica viva de (deriva sutil en torno a) los espacios alternativos (independientes, autogestionados, autónomos) en Bogotá*. Consultado el 22/06/2014 a las 19:00 horas en el siguiente enlace: [http://deartistasbogota.net/files/de_artistas_para_artistas_bogota.pdf]