

Currículo oculto

Ericka Florez

Categoría 1: texto largo

I. Salones nacionales y regionales: una visión positivista sobre el territorio

Inicialmente los salones nacionales, que fueron creados por el gobierno hace 76 años, constituían un esfuerzo por representar el arte nacional: un jurado elegía lo mejor, el arte más representativo de Colombia. En ese sentido, este formato inicial se basaba en tres ideas principalmente: 1. Que el territorio es una entidad física, que está dada por y se reduce a la geografía. 2. Que al ser así, representar con fidelidad un territorio es una tarea plausible. 3. Que existe algo como “identidad” colombiana o un tipo específico de “arte nacional”. Por lo problemático de estas ideas positivistas y esencialistas respecto al territorio y su representabilidad, hace aproximadamente diez años el gobierno cambió el formato otorgando becas de investigación curatorial por región, encargadas de investigar cada zona del país a partir de una hipótesis, un tema, una constelación de ideas. Lo más interesante de este nuevo modelo –al menos en teoría- era que, primero, ya no se hablaría de “los mejores artistas nacionales”, sino que se concebiría cada versión del salón como una constelación de ideas y formas investigadas. Segundo, este modelo pretendía cambiar lo que significa para los Salones la noción de territorio: ya no es un pedazo de tierra definido por unos límites geográficos, sino que es una red de prácticas, afectos, discursos, instituciones, etc. En ese sentido, se trata pues de una visión más performativa: no es algo dado sino que es algo que se va construyendo, que va tomando forma mientras se lo recorre. Mirar la noción de territorio de esa manera desmantela también la noción de identidad en general, y de identidad atada a un lugar geográfico. Y por último, otra cosa interesante es que este nuevo modelo –en teoría- problematiza lo que significa “representar”.

Sin embargo, todas estas implicaciones epistemológicas de este cambio no han sido suficientemente debatidas, pues las acusaciones y cuestionamientos que se le siguen

haciendo a estos eventos dan cuenta de que aunque se cambió de modelo, las expectativas del grueso del público y de buena parte de los que han criticado el nuevo modelo siguen siendo las mismas: que haya un criterio **objetivo** que nos diga cuáles obras son en **esencia** las de **más calidad** y las más **representativas** de la **identidad** colombiana.

Además del debate sobre el cambio de modelo, casi todas las discusiones que se han dado sobre los salones nacionales y regionales¹ se quedan en unas acusaciones morales que se resumen así: el debate sobre si deberían haber o no artistas internacionales en un evento que intenta representar lo mejor del arte nacional, el lugar de los salones regionales dentro de la curaduría del salón nacional, y si debían o no estar incluidos ahí; la relación de los salones regionales con los artistas internacionales dentro de la curaduría del nacional.

Se evidencia entonces que los debates hasta ahora no han logrado centrarse en el que es quizá realmente el problema en juego: cómo construir visiones más complejas sobre el territorio y cómo podemos problematizar la noción de representación. Este debate no se ha podido dar por algunos vacíos teóricos de la educación artística, y mi hipótesis es que el epicentro es la ausencia de reflexión sobre el concepto de performatividad y sus implicaciones.

II. Aún no

Quizá por esta razón y además por el contexto de conflicto y posconflicto colombiano –en el cual la distribución y el uso de tierras es el núcleo de la cuestión–, el proyecto *Aún*, la 44 versión de los salones nacionales de artistas escogió la expansión de la noción de paisaje y territorio como tema.

Se esperaría que este importante gesto de coger el toro por los cuernos hubiera aportado luces suficientes sobre el debate eterno, pero no fue así, algo en las decisiones curatoriales no permitió que se generara la discusión que se esperaría dada la urgencia del tema, y este

¹De las cuales se puede hacer seguimiento en www.esferapública.org

proyecto se sumó a ser uno más de los salones sin generar quizá ningún movimiento ni agitación.

Este proyecto recurrió a una metodología curatorial clásica en la que se escoge un tema y se buscan obras que lo ilustren: le damos al arte una función exclusivamente mimética, de representación, y esperamos que tenga injerencia en las discusiones urgentes y actuales del mundo. Quizá no logra tenerlas porque dedicamos demasiado tiempo a hacer exposiciones temáticas, lo que nos lleva a construirlas como si fueran un libro teórico: se puede delimitar claramente la estructura, se puede extraer información de ella, se puede leer con relativa claridad la intención del autor. Camnitzer diría: situaciones en las que “se actúa más por comprobación que por descubrimiento”. No generamos en el espectador una experiencia distinta a la de alguien que se desplaza por un supermercado comprobando que el queso están donde están los lácteos, las naranjas en las frutas y el desodorante en los artículos de aseo.

Si asumimos que la curaduría es hacer un ensayo con formas, éste se trata de un muy buen ensayo informativo. Es legible, el espectador es llevado de la mano en cada pasaje entre una cosa y otra: el capítulo recursos naturales, dividido en la sección cacao y café, la sección plátanos, reforma agraria y luchas sociales que lentamente nos va llevando hacia la sección problemáticas sociales y minorías como configuradoras del paisaje (prostitución, insurgencia, población LGBT, etc.), sección territorio y transporte (“me muevo por mi territorio”), sección territorio y burocracia, sección la naturaleza como agente escultor.

Pero si lo que queremos es que al espectador le queden unas ideas claras, si lo que queremos es argumentar un postulado (en este caso: que el paisaje no es una cuestión contemplativa sino que tiene muchas capas y es conveniente hacer una lectura materialista del mismo), la pregunta es: si esto es lo que queremos, ¿Por qué no escribir un libro en vez de hacer una exposición? ¿Qué puede la exposición como forma artística liberada de su obligación de funcionar como un texto?

La experiencia que le proponemos al espectador en este tipo de exposiciones es la de haber recurrido a una experiencia mental archiconocida e hipercodificada: la de ser capaz de domesticar la experiencia estética a través de la clasificación, a través de un procedimiento lingüístico. Y entonces ¿Cómo serían esas otras experiencias que el formato exhibitivo puede proponerle al espectador y ¿Cuál es la importancia de tratar de crear esas otras experiencias?

Se ve con mucha frecuencia que como curadores no pensamos en la exhibición como medio autónomo, sino que la usamos de manera instrumental: para que diga algo, para que transmita un mensaje. De esta manera no tenemos en cuenta todos los elementos sensibles/materiales y discursivos (todas las prácticas y significados históricos) que lo componen, y simplemente construimos la estructura de una exposición guiándonos exclusivamente por la temática que queremos trabajar, y no tanto pensando en lo que se puede sugerir sin palabras, entre líneas, si no diéramos por sentado el uso y función de los elementos que componen la exhibición.

Para que el arte sea crítico no es suficiente con que una obra o una exposición diga una idea sobre un tema, debe desestabilizar nuestros mecanismos usuales de comprensión (la manera en que percibimos, nombramos, clasificamos): nuestro aparato cognitivo. Quizá para lograr esto se necesita involucrar al cuerpo (a lo sensorial) de otra manera, generar sorpresa en los contextos en los que ya sabemos cómo comportarnos y cómo pensar. Causar extrañamiento a través de la alteración de algunas normas museográficas o códigos de conducta en museos, pensar en el tipo de luces que se necesitan, quitarle al espectador lo que cree que necesita y que no puede faltar (el texto explicativo, la ficha técnica, etc.), alterar el *timing* del recorrido, poner cerca obras antagonistas, crear ritmos de recorridos. Todo esto quiere decir: usar todos los componentes de la exhibición como medio, como formato, y usarlas para sugerir sensaciones y atmósferas que complejizan la dimensión lingüística y racional de la exposición que le presentamos al espectador. Usarlas para poner en jaque las expectativas del espectador respecto a lo que debería ser el arte y lo que es capaz de hacer, pues esto es lo que genera extrañeza y es lo que permite que nuestros mecanismos

cognitivos usuales, al no poder explicar tan fácilmente lo acontecido, se esfuercen por construir nuevos sentidos y nuevos mecanismos para construirlos.

Sobre todo, lo que genera es que no nos sirvan nuestros mecanismos usuales de pensamiento, y es ahí donde el arte puede funcionar como una crítica que abre en el espectador una grieta a través de la cual puede cuestionar la cultura a la que pertenece y sus mecanismos de reproducción. Por eso el arte, más que considerarse crítico por que denuncia un tema o por que su lectura nos revela un enunciado controversial sobre un aspecto determinado, es crítico por que cuestiona nuestras posiciones epistemológicas: cómo como “sujetos cognoscentes” nos enfrentamos a los que consideramos nuestros objetos de estudio y representación, cómo concebimos la relación sujeto-objeto. Estas posiciones epistemológicas con las que nos aproximamos al mundo, su estudio y representación, soportan nuestras posiciones éticas.

Así pues ~~que,~~ aunque se esperaba que este salón sacudiera las bases sobre las que se soportan las ya gastadas discusiones sobre el formato de los salones nacionales y regionales, aunque intentó plantear una perspectiva más performativa sobre la noción de territorio, su aproximación a las obras precisamente carecía de esa perspectiva ~~performativa~~. Todas las obras y los proyectos exhibitivos de esta curaduría, en general, se quedaron en el campo de la representación sin producir ningún efecto de desajuste o desdibujamiento de lo aprendido: ninguna de las obras insertó algún tipo de ruido en ningún circuito ideológico ni proporcionó una experiencia que permitiera desestabilizar nuestras posiciones epistemológicas.

III. Sistemas frágiles y voluntad de poder

Hubo un caso en el que unos curadores decidieron experimentar con estas posibilidades plásticas que les ofrecía la exhibición como medio, y fueron fuertemente castigados por la recepción crítica del momento.

El proyecto *Reuniendo Luciérnagas* se llevó a cabo con el apoyo de una de las becas estatales de investigación curatorial para los *14 Salones regionales de artistas* que otorga el Ministerio de Cultura de Colombia. Este proyecto era el ganador en la zona pacífico, en la que están incluidos tres departamentos muy heterogéneos del país, pero que han sido asociados bajo la etiqueta “pacífico” por su proximidad geográfica: Valle del Cauca, Chocó, y Cauca.

La exposición principal se llamaba “Las cosas en sí. Un sistema frágil”. Abrió en julio de 2015. Los demás proyectos, publicaciones y eventos que componían el proyecto curatorial general, estarían por realizarse durante los siguientes dos meses. Sin embargo, en horas de la mañana del siguiente día, ya estaba circulando públicamente una crítica generalizada a todo el proyecto curatorial, que apenas empezaba. Empezó a circular vía correos electrónicos de agentes del campo local un texto escrito por quien hasta hace pocos años había sido durante casi tres décadas el único curador de la ciudad donde tuvo lugar la exposición. Esta persona se mostraba fuertemente molesta por la exposición, arguyendo que algunas obras habían sido desmembradas, que no había ficha técnica con información de las obras y de los autores, que objetos no artísticos se habían puesto al lado de objetos artísticos, que en vez de texto curatorial había un poema, y que de cada artista seleccionado no se había mostrado lo más representativo de su trabajo (que para eso eran las exposiciones, para mostrar lo mejor y más representativo de cada artista). Así mismo usaba en tono irónico el subtítulo de la exposición principal “...Un sistema frágil...”, tratando de señalar la debilidad del método curatorial.

Junto con este texto circuló otro, escrito por un docente otrora artista y crítico. Ambos acusaban a los curadores de haber “desmembrado”, alterado y afectado gravemente algunas de las obras participantes de la exposición. Ambos textos también coincidían en afirmar que se trataba de “una mala curaduría”, “una mala museografía”, y que todo se explicaba por la inexperiencia, la falta de idoneidad y de rigor de los curadores.

La crítica que plantearon estos dos autores rápidamente fue seguida por una inmensa oleada de manifestaciones de jóvenes y estudiantes de arte que pusieron a circular memes y posts

en *blogs* anónimos que reproducían las ideas de sus maestros (o de los agitadores iniciales de la coyuntura), y fue seguida también por la prensa, la cual no presentó una voz alternativa o contrastante a la ya presentada en estas críticas iniciales. La prensa local que se interesa poco o nada en la difusión de eventos artísticos, sacó al respecto una nota semanal durante un mes. Quizá al no ser contundentes los argumentos de por qué esta era una curaduría “mala” o “poco profesional”, tanto la prensa como los memes y comentarios anónimos y las discusiones en Facebook recurrían a acusar a los curadores de ladrones de la plata pública. Esto para mostrar el alcance de la coyuntura y el nivel de injerencia que puede llegar a tener un docente en sus estudiantes y el daño que puede causar si se promueven posiciones reaccionarias.

Quizá esto no hubiera tenido lugar si se hubiera aclarado que por “desmembramiento”, los críticos se referían a obras que inicialmente eran series pero que en esta exposición se habían mostrado de manera parcial, con consentimiento previo del artista. Otro caso de desmembramiento fue el de una artista que, sin haber visitado la exposición, participó activamente en las acusaciones públicas hacia los curadores, diciendo que su obra había sido gravemente violentada, ocultando el hecho de que los curadores le habían sugerido hacer una copia de su obra (que consistía en un naipe dibujado) para cuidar de la obra original. Se había acordado que el naipe se mostraría como un manotón y que sólo se mostraría la imagen completa de algunos. Pero la artista se sintió violentada por que su obra no estaba sola en un pedestal-vitrina forrado de terciopelo rojo, sino que estaba en una vitrina junto con otras obras. Otro caso de desmembramiento fue el de un bodegón que tenía un marco de arabescos en madera pintados de dorado. En este caso, el curador le pidió permiso al artista para retirar el color del marco para acentuar la idea de la exposición y no generar un contrapunto muy fuerte en la paleta de colores. Y el caso más grave fue la instalación de un tapete de ceniza que formaba un rectángulo grande en el piso y que había aparecido con huellas de pisadas de algunos espectadores. Frente a esto, el artista dijo que como estas cenizas le pertenecían a la comunidad indígena de la que él era parte, pues esta injuria no sólo se había cometido contra él sino contra toda una comunidad indígena. Lo que el artista no dijo públicamente es que esa obra había sido montada antes en otras exhibiciones en las que sí era permitido que el público la pisara. Todos estos artistas que se

habían sentido vulnerados firmaron una demanda legal en contra de los curadores por afectar sus derechos de autor.

Fue tal el alcance, el nivel de ruido y miedo que esto generó, que ninguno de los implicados sentó una posición que pudiera responder a estas acusaciones. Pero quizá lo que más preocupa era la reacción de algunos profesores de escuelas locales de arte: ninguno era tan agresivo como el tono de la crítica que circulaba por internet, pero todos estaban de acuerdo con que se trataba de un caso de inexperiencia y falta de rigor, diciendo en los pasillos físicos y digitales comentarios como: “Si, qué pesar, no es que los curadores sean malos o tengan malas intenciones, sino que les falta experiencia y profesionalismo. Por ejemplo: a quién se le ocurre colgar una obra debajo de los 1.50 mts. , algo que dicta el manual básico de museografía tradicional, a quién se le ocurre quitarle aire a las obras para ver qué pasa cuando se acercan, a quién se le ocurre desacralizar una obra de arte, a quién se le ocurre experimentar con otro tipo de iluminación en sala que no sea la estándar de los manuales de museografía estándar”. En resumen: “¿Por qué no hacen las cosas según el manual, por qué se atreven a experimentar?”

Todo lo que se constituía como una propuesta sugestiva de los curadores fue interpretado como “inexperiencia” y “falta de rigor”, en vez de leer cómo estaban dispuestas las migas de pan que Gretel había dejado en el bosque. Los críticos, por ejemplo, no notaron que había una decisión novedosa en esta curaduría respecto al eterno problema sobre cómo representar la identidad local en este tipo de eventos. La novedad consistía en que, frente al reto de tener que dar cuenta y trabajar con un concepto unificador de región que unía a las malas tres contextos heterogéneos (Valle, Cauca y Chocó), los curadores decidieron investigar cuál es el modus operandi de lo colectivo: de lo que se junta y es antagónico, qué pasa cuando diversas heterogeneidades se juntan y arman un todo que pretende tener una apariencia homogénea. En resumen: ¿Qué pasaría si usamos el mestizaje no como un tema a representar sino como una estrategia para construir la exhibición?

Los curadores no recurrieron pues a representar un tema, sino a tomarse en serio el concepto y convertirlo en algo que opera. Usaron la noción de criollización de Edouard

Glissant, que plantea que cuando dos heterogeneidades se unen ninguna prevalece frente a la otra, sino que crean una tercera entidad. En vez de usar las obras para que ilustraran este tema, recurrieron a afectar ciertos patrones museográficos estándar para crear una atmósfera que sugiriera lo que implica esta operación a través de decisiones materiales.

Estas decisiones materiales fueron: construir unas vitrinas en las que las obras tenían que experimentar un grado más próximo de convivencia que el que generalmente se acostumbra. No tenían el “aire” que se les deja usualmente entre una y otra. Sin que estuvieran amontonadas, sin que ninguna perdiera visibilidad, las obras estaban cerca, como para contaminarse mutuamente, como para que juntas armaran una tercera o cuarta entidad, más allá de sí mismas, para que cada obra no fuera apreciada de manera aislada, sino haciendo el experimento de unir dos objetos a ver cómo se potencian; tal y como sucede, precisamente en los procesos de mestizaje, de criollización. No había fichas técnicas para no alterar la sobriedad de la experiencia que se proponía (todo daba a unos tonos tierra muy tenues, todo creaba una atmósfera aparentemente homogénea), y para potenciar esa noción de “opacidad” que Glissant usa para describir lo que sucede en el encuentro con el otro en el que no todo es comprensible, nombrable, y clasificable. Las fichas técnicas estaban afuera de la sala en una hoja para llevar, junto con un texto, unas frases poéticas fragmentadas que bien podían o no conformar un todo: igual como sucede en el proceso de mestizaje. Hacer un texto explicativo hubiera sido completamente contradictorio respecto a los conceptos desde los cuales la exhibición operaba: la sensación de un espectador que se enfrenta a una exposición sin ninguna mediación teórica, o en la que la mediación teórica no está antes de la experiencia corporal y material con las obras, es una experiencia análoga a lo que pasa en el encuentro con un “otro”.

La construcción de las vitrinas correspondió a la necesidad de recurrir a la estrategia de agrupación que usaban los gabinetes de curiosidades, que clasificaban los objetos con una taxonomía premoderna, si se quiere, anterior al nacimiento de las categorías que se instituyeron con el advenimiento de los museos, y después de las narrativas con las que ha sido leído el arte occidental. En esta exposición se buscaba crear un sistema de unión de los objetos que indagara sobre el método que usó Aby Warburg en su *atlas Mnemosyne*, en el

que también se trataba de cuestionar la taxonomía tradicional que se ha usado en occidente para agrupar las imágenes. En ese sentido, estas taxonomías premodernas y críticas de la modernidad occidental, son sistemas que aluden más a la materialidad de las imágenes y los objetos. A diferencia de las taxonomías rigurosas y abstractas de la historiografía del arte, se podría decir que estos son sistemas frágiles: son más difíciles de comprobar pero crean versiones posibles más sugestivas, que permiten especular más y ampliar la construcción de sentido.

El hecho de que unos argumentos tan frágiles y mal formulados hayan sido capaces de hacer dudar sobre la calidad de la muestra a los encargados del Ministerio de Cultura, a los directores y curadores de los museos y salas en donde tenía lugar el proyecto, a los amigos artistas y participantes de la muestra, y que no hayan dejado ver el carácter altamente reaccionario de los argumentos incitadores, da cuenta de la debilidad de nuestra educación en artes.

IV.

Es curioso que los que criticaron el proyecto *Reuniendo Luciérnagas* hayan atacado tan ferozmente la noción de fragilidad que trataba de exaltar este proyecto, si es precisamente la fragilidad del arte lo que le da su carácter crítico respecto a ciertas tradiciones epistemológicas occidentales, que se basan en posiciones éticas bastante peligrosas.

En la serie *Genius*, en la que se cuenta parte de la vida de Albert Einstein, se muestra a un personaje (Philipp Lenard) que sufrió toda su vida por el ascenso del reconocimiento de Einstein como el físico más innovador, y que hizo todo lo posible para. El argumento con el que acusaba a Einstein de charlatán, planteaba que la única ciencia verdadera era aquella que se basaba en el método científico, el único verdadero porque comprobaba todo de manera empírica a través de lo observable y comprobable como existente físicamente; algo contrario a Einstein, quien creaba versiones posibles de la humanidad basado en fórmulas

matemáticas. Al constatar que fracasaba en su intento de desprestigio y de defensa de “la verdadera ciencia”, Lenard no vio otra opción que recurrir al argumento de que Einstein no era de fiar porque era judío. Algo parecido a lo que hacían nuestros críticos en el caso de *Reuniendo Luciérnagas*; al quedarse sin argumentos propios de la disciplina en la que se desempeñan, recurren a señalamientos morales: los curadores eran unos ladrones.

Esta asociación entre posiciones epistemológicas comunes al fachismo y a la “defensa de la verdadera ciencia” que se veía en la serie no es gratuita; no es una simultaneidad accidental. Freud, otro judío, se dedicó buena parte de su vida a defenderse de ataques que lo acusaban también de “charlatán”. Freud creó un constructo explicativo para dar cuenta de manifestaciones comportamentales de las cuales la medicina no podía dar cuenta: el inconsciente, algo que no se podía ver pero que tenía efecto en los cuerpos y en las mentes. En un siglo completamente estructurado por el iluminismo, aceptar que un investigador se dedicara a cosas que no se pueden comprobar con los ojos era completamente inaceptable.

El estudio del hombre en aras de no concebirse como ciencias blandas, se aferró por mucho tiempo, y algunas corrientes aún lo hacen, al método científico de las ciencias exactas. Esto dio lugar a terribles situaciones en las que el ser humano era estudiado como si fuera un objeto: esto implicaba pensar que no era un sujeto histórico, sino algo con una esencia inmutable ligada a su condición biológica. Esta epistemología del positivismo hace que se abone el terreno para cosificar al ser humano, y por ende para que sea más fácil destruir al que se considera enemigo.

En la serie sobre Einstein también muestran a un colega que colabora con la creación de un gas que mata miles de personas en minutos. Este tipo de situaciones llevaron a Freud a mostrar cómo esa necesidad que tiene el hombre de controlar el mundo puede convertirse fácilmente en una voluntad de poder incontrolable en la que pasar por encima del otro es posible hasta el punto de cometer atrocidades; en ese sentido, hay un fuerte vínculo entre las posturas epistemológicas del esencialismo y del positivismo con la guerra.

Uno de los aportes de los descubrimientos de Einstein y de Freud es que nos muestran que no existe una verdad estática, que el mundo no es sólo lo físicamente observable, sino que nuestras teorías se tratan de ficciones operativas, de mitos que crean la realidad (y no tanto de mitos que representan la realidad). Por lo tanto, no existe una realidad dada sino que la construimos cada vez que la nombramos y que intentamos hacer una lectura de ella. Esta imposibilidad de la objetividad, estas precisiones sobre la especificidad del hombre como un sujeto histórico, como un producto en constante cambio constituyó una de las crisis epistemológicas más importantes de occidente: pensar la realidad como una negociación y no como una materia física inalterable. Y todo esto tiene que ver con el concepto de performatividad. El lingüista J.L Austin mostró que había unas expresiones del lenguaje que no describían una realidad, o una acción, sino que eran en sí mismos una acción, esta aseveración revolcó la representación positivista que tenía la humanidad respecto a las relaciones semióticas entre la realidad y su representación: la representación no describe una realidad sino que la actualiza, la crea.

Si todas estas críticas respecto a la objetividad se han discutido tanto en el estudio del hombre, ¿por qué todavía vemos ciertas exigencias académicas en las facultades de arte que recuerdan a cierto positivismo científico? ¿Por qué ese afán de la objetividad y el rigor haciendo escribir a los estudiantes textos con *abstract*, justificación, etc., para que sean mas serios?

Muchos profesores y críticos de arte no tienen en cuenta que es precisamente la fragilidad del arte lo que le otorga su potencial crítico. La fragilidad del arte tiene que ver con lo “blando” del estudio del hombre: no se trata de certezas y verdades sino del poder cognitivo de la ficción, de la capacidad del hombre de construir relatos posibles que alteran la manera en que vemos la realidad.

Es de esta incertidumbre, del hecho de que no existan verdades y que todo no sea controlable, de lo que se quieren defender aquellas posiciones que exigen en el arte “rigor”. El arte nos muestra que los constructos que construimos sobre la realidad son frágiles y nos alerta de esa manera de los peligros implícitos en nuestras ansias de control, rigor y

objetividad. En ese sentido, el arte tiene la potencia de ser una disciplina que nos permite ser críticos respecto a posturas epistemológicas que le han hecho mucho daño a la humanidad. El arte es el campo en el que esta “fragilidad” de la verdad y de nuestro sistema mental y cultural puede existir, es el lugar en el que es no sólo lícito sino deseable que operemos desde allí, y las escuelas de arte, desde su afán por volver el arte algo serio recurren a enseñar la investigación en artes desde métodos, escrituras y lugares de enunciación que ya han sido señalado como problemáticos en el campo del hombre, pero que el arte importa creyendo que se está salvando de la falta de objetividad, de rigor, de seriedad.

El arte no se cuestiona sobre sus posiciones epistemológicas cuando la guerra mostró que son las posturas epistemológicas (la relación que tenemos nosotros con el conocimiento, es decir, cómo entendemos la relación entre sujeto y objeto) las que fundamentan nuestras posiciones éticas, y si el arte quiere ser político o crítico -como dicen algunos- debe ser un espacio para reflexionar sobre los modos en que construimos conocimiento y los valores, ideologías y peligros implícitos en éstos.

Vemos que en las facultades de arte en Colombia y en general en las posiciones de críticos poco se estudian las implicaciones del giro performativo, que es el que soportó importantes crisis que nos permiten ahora pensar que si no hay objetividad entonces el sujeto no es más poderoso y no está separado del objeto, lo que permite pensar otra relación del hombre con la naturaleza, con el territorio, con los otros. Y permitió también la posibilidad de pensar que no todo es nombrable, explicable y controlable, y que por lo tanto el hombre no es tan poderoso como cree. Fue el giro performativo el que permitió pensar la pertinencia epistemológica, la importancia política de una metodología basada en el riesgo, en el juego, en la improvisación, en el error, en la fragilidad del hombre.

Y en Colombia cuando se habla de performatividad se cree que se está hablando de performance y cuando se habla de performance se cree que se está hablando de drama, solemnidad, desnudez y fluidos corporales. Este desfase quizá explica *“La confusión que existe en relación a las ideas del arte conceptual/procesual ha ocasionado, en parte, que*

*ciertos artistas y críticos reviertan a los valores estéticos familiares, que se remiten más o menos al salón de la academia francesa de 1863”.*²

La preocupación que dejan fenómenos como el enardecimientos de los críticos de arte y docentes respecto a salones como el caso de reuniendo luciérnagas, es que deja la sospecha de que las escuelas de arte (salvo con contadas excepciones de uno que otro profesor en cada facultad) tienen un currículo oculto: no sólo estén educando estudiantes ajenos a su tiempo sino que están siendo máquinas generadoras de pensamiento reaccionario.

² <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/carta-abierta-de-pablo-helguera-a-avelina-lesper/64225>. Consultado en Junio 13 de 2017.