

DE LA IDENTIDAD DEL ARTISTA EN LA OTREDAD

DAVID ANDRES JIMENEZ CABUYA

CATEGORÍA 2 - TEXTO BREVE

Introducción

El formar a un artista es una vocación un tanto particular, ya que no solo se debe tener educadores capacitados, sensibles, críticos y creativos que estén en constante reajuste de sus contenidos, sino que las instituciones que las den, deben brindar un espacio propicio para una formación no dogmática, flexible e integral de los artistas, estructurado con diversas metodologías que garanticen una enseñanza apropiada para ellos. Eso quiere decir que el Maestro en Artes Plásticas y Visuales debería tener un abanico amplio de herramientas que usar desde antes de terminar la carrera, pero, al menos desde mi experiencia como estudiante de artes de la Universidad Nacional de Colombia, he encontrado vacíos o fallas (a mi parecer) dentro de la estructura pedagógica de la institución, que me han motivado a mirar fuera de su curso obligatorio (Asignaturas de Fundamentación o Disciplinar) para complementar con las Optativas que me permite la universidad, lo que sería para mí una educación profesional básica.

Quisiera sólo tomar uno de estos vacíos, que creo es el que atañe más al texto. Es increíble que se espere que en solo tres semestres se abarque una historia del arte que comprende desde el Arte Paleolítico hasta la época del Renacimiento o Romanticismo, eso sin tener en cuenta nuestra historia (el arte prehispánico, colombiano y latinoamericano) dentro del programa básico obligatorio como fundamentos para conocer y entender nuestra identidad artística, relegándolas a una alternativa que se puede tomar en semestres avanzados.

Me arriesgo a decir que este dilema deviene de una problemática bastante antigua: La dependencia cultural que hemos tenido desde siempre con centros de producción artística e intelectual fuera de nuestro continente, que hoy en día promueven *El mito de lo universal*, en boga de un desarrollo internacionalista que se centra en una mirada occidental (Refiriéndonos a Europa y Estados Unidos como máximo influjo mundial) y del progreso

de un mercado que usa al *Otro*, al que es diferente de su normalidad cultural, como un fetiche que rompe la comprensión y comunicación intercultural.

Todo esto me ha llevado a preguntarme si la identidad del artista es usada como un factor de exotización dentro del marco hegemónico de arte y de su mercado, haciendo que funcione como una especie de etnógrafo de su propia cultura, y si en consecuencia, esta hace parte de la identidad del artista colombiano (emergente o no). Tal vez sea una empresa ambiciosa que responderé con el tiempo, pero en este momento, estas son las preocupaciones que me ocupan en este texto y me impulsan a escribir para vislumbrar una parte de la respuesta a éstas y otras preguntas que intentaré resolver con esta investigación.

David Andrés Jiménez Cabuya

25 de Mayo del 2017.

DE LA IDENTIDAD DEL ARTISTA EN LA OTREDAD

“Los términos “nosotros” y “ellos” sólo tienen sentido juntos: dentro de su oposición mutua. Somos “nosotros” sólo en la medida en que hay otras personas que son “ellos”. Y esas personas forman un grupo, un todo, sólo porque todas y cada una de ellas comparten una característica: no son “uno de nosotros”

Zygmunt Bauman.

Como estudiante de artes, he tenido que revisar durante la carrera diversos antecedentes en los que se “deberían” formar los profesionales relacionados con las artes: Artistas, historiadores, docentes, críticos e investigadores han tenido que echar una mirada a la *historia universal del arte* para conocer en qué punto de ésta estamos hoy en día y como se ha llegado ahí. Desde el principio, el tema principal de estudio han sido la historia del arte, los artistas, *ismos*, movimientos, épocas e hitos artísticos comprendidos en los límites del continente europeo y posteriormente, en los límites de la potencia estadounidense, dejando como una alternativa o un derivado de ella, al arte e historia oriental (Continente Asiático y Oceánico), africano y latinoamericano, siendo este último el que nos atañe directamente.

Este sometimiento cultural ha echado raíces desde la llegada de los conquistadores españoles al continente y nos ha avasallado a la producción del conocimiento que se generan en los supuestos centro del arte¹. Pero esta opresión ha mermado con el paso del tiempo, gracias a las independencias de los países latinoamericanos y a su desarrollo después de estas, haciendo que a mediados del Siglo XX se abriera un capítulo nuevo en la *historia universal del arte*, al incluir obras y procesos fuera de estos centros, convirtiendo a las periferias en puntos importantes de estudio que no escapan del escrutinio de los intelectuales afines a las artes. Lamentablemente, la cultura que domina el mercado sigue siendo la misma, y ahora busca satisfacer la necesidad del *Otro* a través del cumplimiento

¹ Ramón Gutiérrez, *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica (Siglos XIX y XX)*, “El siglo XIX americano: Entre el desconcierto y la dependencia cultural”, (España, Manuales Arte Cátedra, 1997)

de las expectativas de una mirada eurocéntrica y estadounidense, haciendo que la idea de *Alteridad* haya empezado a ser atractiva tal vez por las razones equivocadas.²

Este incipiente interés por las producciones fuera de las esferas hegemónicas (o con una estética fuera de ellas) había empezado a exigir de las obras periféricas una autenticidad y una originalidad enmarcadas dentro de su tradición³; una frescura exótica que los artistas debían mostrar a la hora de exponer fuera de sus circuitos regionales. Aquí es donde la necesidad de extraer de su cultura y folclor lo más llamativo se hace parte del *quehacer* del artista hasta el día de hoy. La identidad del artista se ve comprometida y se vuelve susceptible a ser entregada a las construcciones de curadores, críticos y teóricos de estos centros, que disponen de los autores como materia para una producción acorde a miramientos que intentan proclamarse internacionalistas, pero muchas veces se quedan dentro de los fundamentos de su propia cultura.

Ser “otro” en el Extranjero:

Con esta breve revisión a la idea de *alteridad*, la identidad del artista periférico se vuelve un elemento que construye la obra. Le da sentido en los contextos en que se maneje. Por esa razón, los artistas en ámbitos internacionales tienen un mayor atractivo, mientras evidencien temas de su cultura que se ajusten a las instituciones y saquen a las

² Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, “El síndrome de Marco Polo: Algunos problemas alrededor del arte y el eurocentrismo” (Madrid, EXIT Publicaciones, 2010)

³ “La lucha contra el eurocentrismo no debe llevar al arte a un mito de la autenticidad que, por paradoja, puede añadirse a la discriminación que sufre la plástica actual en el tercer mundo en los circuitos internacionales. Este mito impide apreciarla como reacción viva a las contradicciones postcoloniales y demanda una originalidad propia de la tradición y las antiguas culturas que corresponde a una situación desaparecida”. Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, “El síndrome de Marco Polo: Algunos problemas alrededor del arte y el eurocentrismo” (Madrid, EXIT Publicaciones, 2010)

problemáticas de su contexto para exponerlas como un trofeo antropológico y sociológico para su *mecena ideológico*.⁴

Esto me lleva a tratar el fenómeno social conocido como “Fuga de cerebros”, que consiste en la emigración de los talentos (no solamente científicos sino también artísticos) de una nación hacia países en los que podrían encontrar un mayor número de oportunidades o mejores condiciones para laborar⁵. Dentro de la cultura popular colombiana, en particular, esta fuga además de ser un símbolo de alto estatus social y económico, es una idea de mejor preparación y desempeño en cualquier área en la que el “afortunado” desee prosperar. Esto provoca así una escape cultural que se ensancha con el tiempo y hace eco de manera directa a la supuesta superioridad euro-estadounidense, ya que estos son los lugares predilectos por quienes salen del país, haciendo que se exalte al personaje que ha tenido la oportunidad de vivir, estudiar y trabajar afuera, tanto por la admiración a la producción y cultura de un lugar específico, como por los sitios de renombre en los que estuvo.

Irremediablemente en las artes pasa igual: También los artistas nacen y estudian en Colombia para luego continuar su vida en el extranjero, como el caso de María Fernanda Cardoso, o pueden solo nacer en el país e irse desde muy jóvenes, como el artista Oscar Murillo. Observando las relaciones entre la vida y las obras de estos artistas, podemos encontrar las claras referencias a Colombia; la simbología de su trabajo está fuertemente permeada por nuestra cultura. En el caso de Cardoso, tomando elementos biológicos con su

⁴ Hal Foster, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, “El artista como etnógrafo” (Madrid, Ediciones AKAL, 2001) Pg. 177

⁵ Aunque toma como caso su propio país, pienso que no atañe a México solamente, sino en general a toda Latinoamérica. “Fuga de cerebros, la diáspora del conocimiento”, Miriam Maltos, DGDC-UNAM, http://ciencia.unam.mx/leer/150/Fuga_de_cerebros_la_diaspora_del_conocimiento, 2013.

Aquí no lo trato, pero quisiera mencionar brevemente que esto no es solo un fenómeno internacional sino también regional, ya dentro de nuestro propio país tenemos una concentración de capital humano en las grandes ciudades que deja a los municipios desiertos de los profesionales que necesitan en distintas áreas. Publicaciones SEMANA S.A., <http://www.dinero.com/economia/articulo/el-caso-fuga-cerebros-colombia/149043>, 2012.

respectiva carga cultural y en el de Murillo, la toma de las realidades de sus allegados antes de su emigración hacia Inglaterra.

Ambos artistas toman elementos de su tradición y los colocan en sus obras, aunque es en la obra de Murillo donde podemos ver una problemática de identidad y etnografía más claramente. Su trabajo de carácter biográfico, ha sido tomado como vehículo de la Galería David Zwirner, una de las más importantes del mundo, y lo ha convertido en un *boom* dentro del mercado, inflando los precios de sus obras a cifras exorbitantes.



Maria Fernanda Cardoso

Pirarucú

1992

Escamas de pescado, metal

70 x 60 x 60 cm.

Fotografía de la Colección
Banco de la República.



Oscar Murillo, *A mercantile Novel*, 2014

Instalación

Fotografía de la Galería David Zwirner /New York

Murillo resalta dos factores que me llevan a pensar que él es usado como un producto de la *alteridad* y la exotización por parte de una mirada euroestadounidense, de principios culturales céntricos y mercantiles: Primero, él mismo se halla fuera de la categoría de “Arte colombiano” en el que las instituciones (La galería que lo representa y el Estado colombiano) y los medios lo encasillan. Segundo, él admite que su obra está marcada por un sensacionalismo alrededor de su origen que han generado los medios de comunicación, y eso hace que su cotización sea tan alta.⁶ Siendo un artista joven que aun está en su

⁶ “Yo vivo en Londres y Colombia está en otro mundo. Yo no soy un artista colombiano, no tengo nada que ver con el arte colombiano, estudié en Londres y Nueva York, soy colombiano, pero ya. Mi única referencia son los diez años que viví ahí y cada vez que vuelvo a visitar.”, “-¿Cambió su manera vivir y sentir el arte cuando sus obras empezaron a venderse a precios exorbitantes? -No, no. No cambio nada, yo seguí trabajando en el mismo estudio, en el mismo taller [...] Es una locura, yo de esa plata no tengo nada. - Pero lo ayuda a cotizarse.....-Pero no siempre por las razones buenas, sino por un tono de sensacionalismo que no me interesa”, “El vallecaucano Óscar Murillo, gran protagonista de la Feria Internacional de Arte Arco”,

búsqueda, él dice encontrarse ajeno a ese proceso volátil y variante del mercado que caracteriza sus obras, lo que nos lleva a preguntarnos ¿Cómo fue que su obra se disparó a ser una “revolución en el arte”⁷?

Aunque la obra de Cardoso y Murillo tengan en su esencia una identidad colombiana, se deben abordar de manera diferente, no solo por su técnica o elementos formales, sino también por su posición y tratamiento dispar, que cambia tanto en Colombia como en el Extranjero: Mientras que Cardoso se consolida por lo refinado de su sólida trayectoria a través de la biología, el arte y la materia, Murillo lo hace gracias al poder mediático que logró manejar su representante, sin necesidad de un recorrido amplio que sustentara la sensibilidad o madurez en su trabajo.

Aunque ambos artistas están sujetos a miradas subjetivas y parcializadas que los etiquetan en miras del interés común de varios grupos de personas que ejercerían su *mecenazgo ideológico*, Cardoso no usa su identidad colombiana como componente exotizante, ni como un comodín para ingresar y volatilizar el mercado con su obra. Tampoco entra en la figura del etnógrafo, ya que su obra reapropia elementos culturales y los articula fuera de paradigmas identitarios de una *Otredad* subyugada; son asimilaciones ausentes de fundamentalismos occidentales hegemónicos. Pero es la presentación de la realidad colombiana que él interpreta, la forma en que la aborda y la consolidación prematura en el mercado de la obra de Murillo, lo que me da una respuesta afirmativa a la cuestión de la identidad del artista usada como agente exotizante dentro del marco occidental y su cultura económica.

Patricia Medrano, El País (Calí), <http://www.elpais.com.co/calí/el-vallecaucano-oscar-murillo-gran-protagonista-de-la-feria-internacional-de-arte-arco.html>, 2015.

⁷ Título parte de la estrategia de *Espectacularización* usada por los medios de comunicación masivos, “El colombiano que ha revolucionado el mundo del arte”, Jesus Ruiz Mantilla, El País: El periódico global (Edición América), http://elpais.com/elpais/2015/03/27/eps/1427483053_191694.html, 2015.

Ser un “otro” colombiano en Colombia:

Pasamos ahora del Otro fuera de la periferia, del colombiano en el Extranjero, para trabajar una figura variante de esta: El colombiano que es extranjero dentro de su propia tierra. Pienso que no necesariamente se tuvo que haber nacido en otro país para ser un extranjero; sólo el hecho de que nazcamos en una región específica, nos aleja de la mirada que pueden tener otros sobre las realidades dentro de nuestra propia nación. En esta parte, me interesa tomar el caso de la artista Doris Salcedo que representa esta idea de ser *Otro* dentro de su propio país; desde su trabajo con el conflicto armado y su aproximación foránea a éste.

Doris Salcedo es una artista reconocida mundialmente que trata en su obra la violencia y el drama político colombiano que la causa. De una contundencia monumental, sus objetos escultóricos e intervenciones gritan de dolor y de amarga esperanza por la pérdida de un ser querido y su improbable vuelta. Una obra poderosa que tiene valor por la empatía que genera a terceros que no conocen la realidad de las víctimas, vista a través de la experiencia de un testigo secundario⁸. Es esto último lo que me lleva a entender su obra como un trabajo de etnografía no primitivista⁹. Si bien la intención y forma de la artista es válida, no puede escapar a la idea de que su sensibilidad trabaja con una experiencia unidireccional, no recíproca, como todo acto estetizante que parte de llevar lo social a lo cultural.

⁸ “El enigma de Doris Salcedo” Revista Semana, <http://www.semana.com/cultura/articulo/el-enigma-doris-salcedo/54505-3>, 2002.

⁹ En este caso, vuelvo a retomar a Foster y su idea del etnógrafo y el artista-autor/productor como un Otro con acceso a una Alteridad considerada primitivista, pero esta vez, cambio la Alteridad primitivista por una sociedad y problemáticas contemporáneas que son siguen siendo vistas desde una posición ajena a esa realidad concreta. Hal Foster, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, “El artista como etnógrafo” (Madrid, Ediciones AKAL, 2001)

Uno de sus trabajos en especial, despertó en mí esa idea. “Sumando ausencias” del 2016, fue el detonante que me llevó a preguntarme por su obra en lo que ha corrido este semestre.



Sumando ausencias, 2016

Intervención

Fotografía de Sara Malagón para la Revista Semana

Esta obra se llevó a cabo en la Plaza de Bolívar en la ciudad de Bogotá después de los resultados negativos que tuvo el Plebiscito por la Paz¹⁰ el 2 de Octubre del 2016, en los que el “No” superó al “Sí” en las urnas para legitimar los Acuerdos de paz que se llevaban con

¹⁰ “Por qué la apuesta por el plebiscito para refrendar la paz”, El Tiempo, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16424318>, 2015.

las FARC¹¹. Durante la jornada, más de 10.000 personas dirigidas por Salcedo, ayudaron con la realización de una enorme tela que cubría la plaza, en la cual se encontraban escritos con cenizas, algunos nombres de las víctimas del conflicto armado colombiano. Monumental y dicente, pero desafortunadamente oportunista. La posición y carácter de Salcedo le quitó a la obra el aura de duelo que la acompañaba y le dio un tizne sacro-institucional que ella y María Belén Sáenz, directora del Museo de Arte de la Universidad Nacional, defendieron de sus detractores. La inoportunidad de la realización, el trato cuestionable al colectivo colaborador y el aislamiento de la intervención del Campamento por la Paz¹², mostró la faceta displicente que se ocultaba tras las buenas intenciones de la artista.

Salcedo toma el papel de un etnógrafo de lo contemporáneo, apropia fragmentos de una identidad que no le pertenece del todo y refuerza, sin que sea intencional, la supremacía de un mercado de carácter y fundamentos culturales hegemónicos. Esta situación evidencia que aunque se tenga contacto con una experiencia desgarradora de segunda mano, no hace que haya una verdadera comunicación entre las partes, entre individuos o comunidades. La obra se desvincula de la realidad para convertirse en una extracción sin alma de una preocupación, se objetiza una problemática y la hace, sin más, entrar en las dinámicas del mercado, para ser finalmente un objeto con valor comercial sustentado por las instituciones.¹³

¹¹ “La polarización que se trasladó a las urnas”, El Tiempo, <http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/resultados-del-plebiscito-2016-44074>, 2016.

¹² “Las críticas a Doris Salcedo por su intervención en la plaza de Bolívar”, Paula Doria, Revista Semana, <http://www.semana.com/cultura/articulo/criticas-a-la-obra-de-doris-salcedo-sumando-ausencias/498873>, 2016. “Las dudas que levantó la obra de Doris Salcedo en la Plaza de Bolívar”, Vice Media, https://www.vice.com/es_co/article/doris-salcedo-plaza-bolivar-victimas-sumando-ausencias, 2016.

¹³ Curiosamente, encontré un testimonio que habla del un momento de una de las obras de Salcedo al entrar en el mercado internacional. Aclaro: Evidentemente no es culpa de la artista que su obra pierda sentido con el ingreso al mercado, pero es la consecuencia de la extracción y estetización de cualquier problemática. “Margarita Rodríguez”, Humberto Junca Casas, Revista Arteria #56, Pg. 23.

Conclusión:

Gustosamente, esta investigación resolvió las preguntas que me planteaba al inicio de este ensayo, aunque me abrió varios puntos críticos en los que pensar. Intentaré abordarlos más adelante de manera breve.

Empezaré diciendo que la identidad del artista, consciente e inconscientemente, es usada como un factor relativamente importante dentro del mercado del arte. La *Alteridad* de su lenguaje, discurso e iconografía se muestra de una forma poderosamente atractiva, más aún cuando corresponde a los juicios culturales con los que le evaluamos. Cabe añadir, que no en todos los artistas es el eje central de su trabajo, pero es un componente importante a la hora de evaluar su contenido, su estética y la técnica usada para dar un cuerpo a la obra de arte.

Otra conclusión sería, evidentemente, que el etnógrafo planteado por Hal Foster no se halla presente en todos los procesos artísticos y por ende, no está arraigado en la identidad del artista colombiano (Emergente o no). Colombia tiene una producción artística tan variopinta que es imposible (y prejuicioso) el catalogarla en esta figura, y aunque solo di un ejemplo de esto (el de María Fernanda Cardoso), hay muchos artistas que respaldan esta idea con un excelente trabajo, una conciencia cultural madura e innovadora y una proyección nacional y/o internacional respetable: José Alejandro Restrepo, Miler Lagos, Omar Rayo, Miguel Ángel Rojas, son sólo algunos nombres que se me ocurren ahora.

Aunque este ensayo estuvo impregnado por una resistencia a lo mercantil, debo aceptar que sería inocente de mi parte, como artista, intentar que mis creaciones no entraran jamás en el mercado del arte. Incluso si lo logro durante toda mi vida, habría que destruir mi trabajo para asegurar que luego de mi muerte no se conviertan en parte de esta economía cultural. Mientras los artistas produzcamos es imposible dejar de alimentar a este monstruo que bastardiza los sentidos de las obras y las transforma en el fetiche de cualquier adinerado, sin importar de qué lado del planeta venga.

Pero la realidad económica conlleva a ser responsable con nuestra producción; no podemos tomar pequeñas partes (o toda) nuestra identidad cultural, prostituirla o desmembrarla y terminar *produciendo sólo por producir* para después, hacernos “los locos” y desentendernos de lo que ocurre con nuestro trabajo al haber salido de nuestro taller, fabrica o donde sea que la produzcamos. Seríamos una herramienta más de una supremacía cultural que se nutre de la incomprensión del otro y la dependencia intercultural a la que aún estamos atados.

Quisiera terminar afirmando, que siendo conscientes de nuestras maneras de hacer, podemos empezar a construir nuestra propia identidad como artistas, cada vez más afuera de supeditaciones impositivas. Eso permitirá que construyamos una nueva identidad como colombianos y como latinoamericanos, integrando todo el Sur a las negociaciones e intercambios culturales dados en un canal de comunicación horizontal Sur – Norte. Tal vez en ese momento, evolucionarán las percepciones del *Otro* y veremos fuera de Latinoamérica¹⁴, contemplando a todas las demás *Alteridades* como una sola, no como un derivado de la cultura Europea y Estadounidense, sino como igual de ella, en pos de un acercamiento a la idea real (no occidental) de *Universalidad*.

¹⁴Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, “El síndrome de Marco Polo: Algunos problemas alrededor del arte y el eurocentrismo” (Madrid, EXIT Publicaciones, 2010), Pg. 21 - 22.

Bibliografía:

- Bauman, Zygmunt, *Pensando sociológicamente*, “Los extranjeros”, Buenos Aires, Nueva Visión Argentina, 1º Edición, 1990.
- De Andrade, Oswald, *Manifiesto Antropófago*, Revista Antropofagia #1, Mayo 1928.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, “El artista como etnógrafo”, Madrid, Ediciones AKAL, 2001.
- Gutiérrez, Ramón, *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica (Siglos XIX y XX)*, “El siglo XIX americano: Entre el desconcierto y la dependencia cultural”, España, Manuales Arte Cátedra, 1997.
- Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 2006.
- Mosquera, Gerardo, *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, “El síndrome de Marco Polo: Algunos problemas alrededor del arte y el eurocentrismo”, Madrid, EXIT Publicaciones, 2010.
- Samaniego, Filoteo, *América Latina en sus artes*, “Raíces, asimilaciones y conflictos”, Bayon, Damian ,Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006.