

**RECONOCIMIENTO NACIONAL A LA CRÍTICA Y EL ENSAYO:
ARTE EN COLOMBIA.
MINISTERIO DE CULTURA-UNIVERSIDAD DE LOS ANDES**

DETRÁS DEL GRIS, EL TURQUESA: NOTAS SOBRE *DES-MINADO*

CATEGORÍA 2 – TEXTO BREVE

MARTÍN ALONSO CAMARGO FLÓREZ

2017

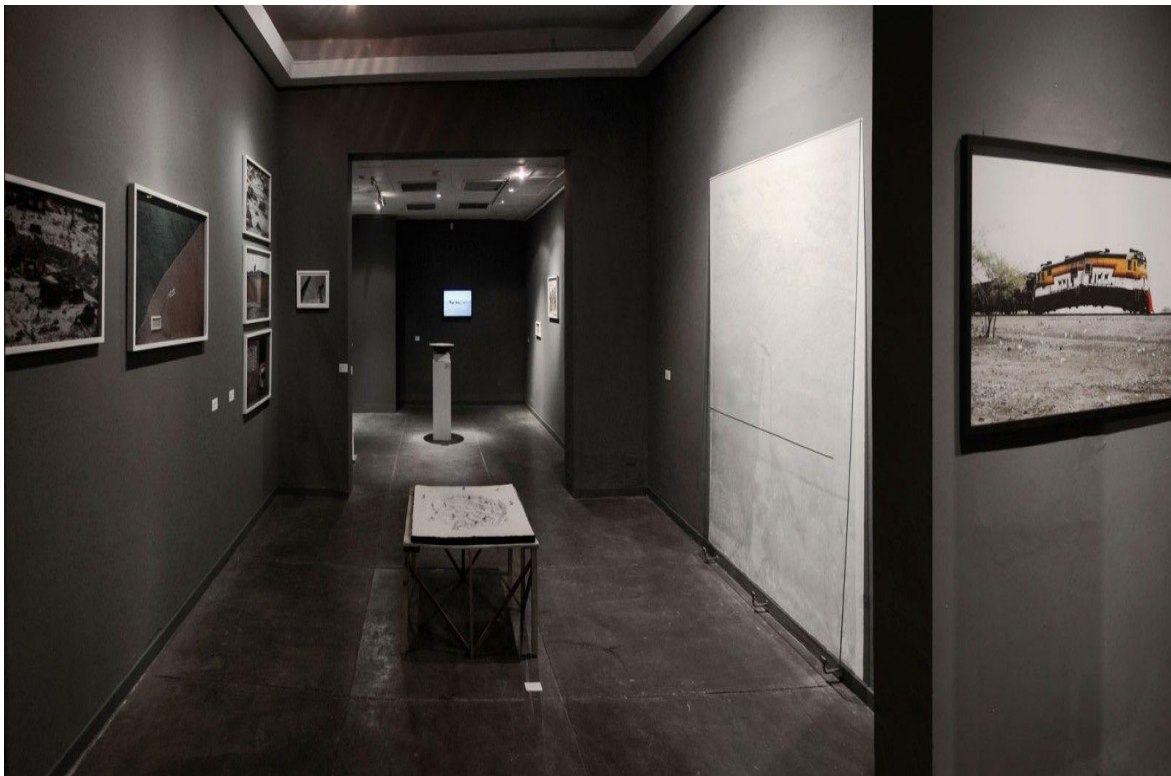
DETRÁS DEL GRIS, EL TURQUESA: NOTAS SOBRE *DES-MINADO*

Pocas veces dentro de la escritura crítica en Colombia se ha indagado por los mecanismos ideológicos que se van infiltrando en las decisiones museográficas mediante las que se escenifican los proyectos curatoriales. Tal vez este no sea el caso, pero quien lo ponga en cuestión tendrá que asumir el peso de la prueba y relacionar por lo menos una cantidad suficiente de ejemplos que logren dar cuenta de la forma en que la ineludible ideología ha incidido en las tentativas de los guiones de montaje y, posteriormente, tras ser instanciados, en las materializaciones efectivas dentro del espacio museográfico. A este respecto, podría decirse, parafraseando a Brian O’Doherty (2011), que la totalidad de los textos publicados son presa de una apelación ideológica en la que: “la pared [y, por implicación, el espacio museográfico, es concebida] como tierra de nadie en la que [las obras de arte logran] proyectar su concepto de ocupación territorial” (p. 34). Así, se trataría de textos que mantienen una comprensión hegemónica de la escritura museográfica, entendida como reflejo de un espacio constituido por una superficie geométrica sobre la cual se marcan puntos y se trazan líneas a ser transcritas en una guía cartográfica, soslayando así el hecho de que una vez el espacio museográfico se ha convertido en un campo ideológico, termina alterando todo aquello que se inscribe en su interior.

Dicho lo anterior, por qué no pasar a las fotografías con vistas generales del proyecto *Des-minado*¹, publicadas por Desborde Galería en su página de Facebook, en las que puede

¹ Este proyecto expositivo, con curaduría de Santiago Rueda, Gilberto Hernández y Julián Santana, fue presentado por primera vez en Desborde Galería (Bogotá, Colombia), desde el 03 de marzo al 14 de abril de 2016. En su primera versión contó con obras de los artistas colombianos Camilo Bojacá, Francisco Mojica, Hernando Velandía, Chócolo (Harold Trujillo), Eduard Moreno, Fernando Pertuz, Miguel Ángel Rojas y Julián Santana; los artistas brasileños Francilins Castilho, Leandro Couri y Alexandre Guzanshe; y el artista chileno Gonzalo Cueto. Durante ese mismo año, el proyecto se presentó en el Museo de Arte del Tolima (Ibagué, Colombia), entre el 15 junio y el 06 de julio, y en el Museo Zenú de Arte Contemporáneo (Montería, Colombia), entre el 06 al 28 de octubre. Para estas dos últimas versiones contó con algunas incorporaciones como los trabajos de la foto-reportera Zoraida Díaz y el artista Santiago Vélez, ambos colombianos.

apreciarse que la principal estrategia museográfica empleada para escapar del cubo blanco, consistió en moverse por el espectro luminoso hasta alcanzar una tonalidad media, tendente a su opuesto estructural. Lo que, en términos mucho más prosaicos, equivale a decir que las paredes se pintaron de un tono gris oscuro. Estrategia que, en términos de “campos de fuerza perceptivos” (O’Doherty, p. 20), podría interpretarse como la elocuente afirmación de que dicha tonalidad equivale a un estado intermedio, a una ambivalencia y tensión dialéctica, a un resquicio entre dos absolutos museográficos. Algo así como un punto geométrico entre el blanco y el negro, que se va craquelando hasta convertirse en una fisura sobre la fachada de un proyecto expositivo orientado a indagar por la forma en que algunos artistas plásticos y visuales de Colombia, Brasil y Chile han hecho de la minería un problema de trabajo a lo largo de un agregado de obras más bien heterogéneo.



Des-minado (vista general) / Fuente: Desborde Galería

Si se habla de un “agregado” y no de un “conjunto” de obras es porque esta tonalidad intermedia encarna a la perfección la coexistencia de dos marcos de interpretación irreductibles alrededor de las obras del proyecto expositivo. Por un lado, se encuentra un marco que ha absorbido algunas de ellas bajo el sintagma del “arte como minería simbólica”, cuyo ejemplo paradigmático sería *Superman III* de Francisco Mojica (2016). Por el otro, se encuentra un marco que expresa el deseo de escapar de dicha articulación mediante la reivindicación del “arte como des-minado crítico”, siendo el caso más representativo de la muestra *Ilusión* de Eduard Moreno (2016). Algo que, por fortuna para este texto, fue reconocido por Santiago Rueda, uno de los curadores de la muestra, al declarar para la nota publicada por la revista *Arcadia* que la exposición no podía sustraerse a la diversidad de sentidos vinculados al tema, a pesar del riesgo de caer en tal multiplicidad de significados, rayana en la contradicción (Rueda, 2016).

Ahora bien, en un somero intento por darle orden semántico a la oposición de los anteriores sintagmas, se apelará a las reflexiones consignadas por Patricia Viera (2016) en su artículo “Mountains Inside Out: The Sublime Mines of Novalis”. En este texto, a partir de la inconclusa epopeya de Novalis *Enrique de Ofterdingen* (1802), se puede encontrar una comprensión simbólica de la minería como un proceso asistencial durante el parto de los minerales que han ido creciendo durante varias edades en el vientre de la Madre Tierra (Viera, p. 300). Minerales que, posteriormente, y gracias al arte del orfebre, llegan a convertirse en encarnaciones de formas bellas, en joyas que encapsulan los deseos humanos. Una comprensión romantizada de la minería que, para este contexto, puede proyectarse al interior del sintagma del “arte como minería simbólica”, entendido como un marco de lectura que hace del trabajo artesanal, y por extensión, el trabajo artístico, una labor de segundo nivel. Lo que equivale a decir que el artista, a imagen y semejanza del orfebre, realiza un tipo de minería conceptual, con la que intenta superar la negatividad de aquellos fragmentos extraídos de la materia, y que, en su forma salvaje, se oponen a la encarnación de un diseño concebido totalmente por el Espíritu.

A partir de esta determinación, puede establecerse el modo en que el sintagma del “arte como minería simbólica” se articula con la obra de Mojica. A este respecto, lo que puede encontrarse en *Superman III* es que el artista, en su obsesión por reproducir en clave neo-colonial aquella escena de la cinta de 1983 en la que dicho superhéroe, de visita en una mina de carbón, decide tomar un fragmento de este material y transformarlo con la fuerza de su puño en un diamante digno de Swarovski, se entrega a un proceso de identificación sublimada con el gran Otro. Un deseo que ha sido materializado a través de “tres trozos de carbón cortados en forma de diamante, [que] descansan amorosamente en sus cajas forradas en pana japonesa y satín” (del Fierro, 2016). Un deseo que, a pesar de los visos de ironía, termina disolviéndose en el encanto de las fantasías y el hechizo que suscita la etiqueta “arte”, cuando logra incrementar el valor de cambio de los objetos que logran acceder a su ámbito ontológico.



Francisco Mojica, *Superman III*, 2016 / Fuente: Desborde Galería

Otro buen ejemplo de una obra que ha sido absorbida por este sintagma sería el de *Tayrona* de Miguel Ángel Rojas. Realizada como parte de la instalación *Unas de cal, otras de arena / El Tesoro* (2014), esta pieza se articula como el simulacro de un lingote de oro, hecho de yeso y recubierto con hojilla de oro, sobre cuya superficie puede leerse la palabra *Tayrona* junto a los sellos de las Cajas Reales de la Hacienda Española para la América Hispánica. Un trabajo que es susceptible de interpretarse como un vehemente acto de denuncia contra el colonialismo español y su obsesión con la leyenda de *El Dorado*; pero que, a causa de la suntuosidad de la hojilla de oro, sumada al contenedor en acrílico empleado para exhibirlo en la muestra, le ha dado la apariencia de un depósito en valor-oro. Algo así como una mercancía puesta a buen resguardo en la caja fuerte de una entidad bancaria especializada en capitales simbólicos, en ansiosa espera a que los euros, tal vez provenientes de la península ibérica, sean transferidos a la cuenta del artista para que el afortunado coleccionista pueda gozar de su brillo y su presencia.



Miguel Ángel Rojas, *Tayrona*, 2014 / Fuente: Desborde Galería



Eduard Moreno, *Ilusión*, 2016 / Fuente: Desborde Galería

En cambio, en vivo contraste con estas obras, podría mencionarse la pieza de Moreno. Con este trabajo, constituido por una batea de madera con una concavidad en la mitad, a través de la cual se proyecta el holograma de una pequeña rana precolombina, logra articular un dispositivo semiósico peirceano en el que un objeto dinámico logra escabullirse ante cualquier deseo de atraparlo. ¿Acaso –parecería decir esta pequeña rana de orfebrería– todo lo sólido no se desvanece en el aire? Bueno, tal vez esto sea cierto, pero, también hay que señalar que, a pesar de las intenciones críticas, la obra termina atrapada en aquel campo de fuerza que ha sido desplegado por la tonalidad gris del espacio museográfico. Una tonalidad que, asimismo, terminó engullendo el movimiento crítico de otros trabajos como *La fiebre del oro* de Julián Santana (2016) y *Desagüe* de Camilo Bojacá (2016)².

² A este respecto, y para decirlo de forma derivada a partir de Santiago Castro-Gómez (2015), aunque los procesos artísticos camuflados de declaraciones activistas manifiesten su descontento y preocupación por las desigualdades y tragedias globales que trae consigo el capitalismo, incluyendo la crisis ecológica, lo que en realidad hacen es seguir afianzando su hegemonía al cifrar su *gozo* en la producción de objetos que combaten

Y es que, a riesgo de ser políticamente incorrecto, este gris, en lugar de movilizar la negatividad inscrita en el prefijo “des”³ del “des-minado”, lo que termina haciendo es servir de coartada a una joyería que ofrece otra clase de productos de lujo. Una estrategia de camuflaje que si llegara a rasparse con espátula el gris de la negatividad crítica, lo que terminaría apareciendo sería el azul de Tiffany. ¡Sí señores, el azul turquesa!

y generan una posición alternativa (p. 105). Es por este motivo que la obra de Santana, en la que se emplea la fotografía y el video para mostrar el proceso de sudoración de una figurilla de “oro” hasta su transformación en “plomo”, afirma, sin querer queriendo, que los procesos artísticos con conciencia ecológica dependen parasitariamente de la existencia y perpetuación del desastre medioambiental como insumo ideológico con el cual alimentar su posición crítica. ¿O es que, acaso, el valor de cambio del “plomo artístico” no es mayor que el precio del plomo como valor de uso? Y, por este mismo motivo, la obra de Bojacá, que representa el impacto ambiental de la minería a cielo abierto y su incidencia sobre la frágil estructura social, termina siendo absorbida por la expansión fetichista del arte-como-mercancía, contaminando así su pretensión de exterioridad.

³ Este morfema proveniente del latín “dis” (que significa negar, privar, dar un giro), ha sido empleado en la obra de Jacques Derrida como prefijo con significado metodológico para circunscribir el movimiento interpretativo de la “deconstrucción” (*déconstruction*). Para el restringido espacio de este texto, se limitará su uso al acto de cuestionar “la creencia de que la existencia está estructurada en términos de oposiciones (...) de tal modo que tales oposiciones son jerárquicas, siendo uno de sus lados más valioso que el otro” (Lawler, 2014). Por esto mismo, si la intención original del término “des-minado” era desmontar críticamente la relación entre la minería y el desarrollo, mostrando los efectos nocivos sobre el medio ambiente y las comunidades humanas vinculadas a sus procesos extractivos, lo que parece implicar la decisión museográfica de emplear una tonalidad gris para pintar las paredes es transformar el espacio expositivo en una mina de símbolos o en una caverna de las maravillas. Para decirlo con otras palabras, si la oposición estructural entre “el arte como minería simbólica” y “el arte como des-minado crítico” tiene un polo jerárquicamente más alto, este sería el primero, pues, a pesar de la crítica implícita en el “des”, lo que queda en evidencia es que los campos de fuerza perceptivos materializados en la muestra llevan a que este sintagma asigne los valores de las obras a partir de la lógica de lo que parecería ser una joyería de bienes simbólicos.

REFERENCIAS

Castro-Gómez, S. (2015) *Revoluciones sin sujeto. Slavoj Žižek y la crítica del historicismo posmoderno*. Bogotá, Colombia: Ediciones Akal

Desborde Galería. (2016) Recuperado de: <https://www.facebook.com/desborde.galeria/>

(del) Fierro, C. (Marzo 29, 2016) Des-minado. El esplendor, la fiebre y sus condiciones de producción. *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*. Recuperado de <http://artishockrevista.com/2016/03/29/des-minado-esplendor-la-fiebre-condiciones-produccion/>

Lawlor, L. (2014) Jacques Derrida. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de <https://plato.stanford.edu/entries/derrida/>

O'Doherty, B. (2011) *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia, España: CENDEAC

Rueda, S. (Marzo 29, 2016). Des-minado, un espacio donde la minería y el arte dialogan. *Arcadia*. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/arte/galeria/exposicion-desminado-en-galeria-desborde-bogota-miguel-angel-rojas/47924>

Vieria, P. (2016) Mountains Inside Out: The Sublime Mines of Novalis. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment Volumen* (22.2) pp. 293-308
doi:10.1093/isle/isw032