

9 789586 952941
ISSN 2145-5910

ENSAYOS SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA

2009 – 2010

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA
VI VERSIÓN.

ensayo largo

Después de Omega
David Gutiérrez

Tatzu Nishi y los
públicos del arte
contemporáneo
en Bogotá
*Mauricio
Montenegro*

El arte del padeci-
miento y el
padecimiento
del arte
Elkin Rubiano

ensayo breve

Copio... luego
existo
Andrés Gaitán

Shibboleth: la
grieta en la
construcción
del otro
*Nelsa Judith De
La Hoz*

El niño quemado
y las nínfula
Carlos Rojas

ENSAYOS SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA

2009-2010

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA
VI VERSIÓN

 **Universidad de
los Andes**
Facultad de Artes y Humanidades


Ministerio de Cultura
República de Colombia

6.0 *PRESENTACIÓN*

ensayo largo

6.1 *DESPUÉS*
DE OMEGA
David Gutiérrez

6.2 *TATZU NISHI Y LOS PÚBLICOS DE ARTE*
CONTEMPORÁNEO EN BOGOTÁ
Mauricio Montenegro

6.3 *EL ARTE DEL PADECIMIENTO Y*
EL PADECIMIENTO DEL ARTE:
UNA MIRADA A SEIS EXPOSICIONES
Elkin Rubiano

ensayo breve

6.4 *COPIO... LUEGO EXISTO*
TRES GENERACIONES INDAGAN
SOBRE EL LUGAR DEL “YO”
Andrés Gaitán

6.5 *SHIBBOLETH:*
LA GRIETA EN LA
CONSTRUCCIÓN DEL OTRO
Nelsa Judith De La Hoz

6.6 *EL NIÑO QUEMADO Y LA NÍNFULA*
Carlos Rojas Cocoma

6.7 *ANEXO I*

6.8 *ANEXO II*

Colombia. Ministerio de Cultura

Premio nacional de crítica : ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, tercera versión / Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte. -- Bogotá : Ministerio de Cultura : Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2007.

112 p. ; 17.9 x 21.6 cm.

ISBN 978-958-695-294-1

1. Crítica de arte – Colombia – Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte moderno – Colombia – Ensayos, conferencias, etc. 3. Apreciación del arte – Colombia – Ensayos, conferencias, etc. I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte II. Tít.

CDD 701.18

SBUA

Primera edición: octubre de 2011

© Alejandro Perdomo Daniels, Nicolás Gómez Echeverri, Halim Badawi, Lauren Mercedes Mendinueta, Carlos Alfredo Rojas Cocoma, Federico Guillermo Serrano López, Alvaro VillaloboHerrera

© Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Arte
Dirección: Carrera 1ª. No. 19 – 27. Edificio S.
Teléfono: 3 394949 – 3 394999. Ext: 2626
Bogotá D.C., Colombia
infarte@uniandes.edu.co

© Ministerio de Cultura
Dirección: Cra. 8 No. 8 – 09
Teléfono: 3369222
Bogotá D.C., Colombia
<http://www.mincultura.gov.co>

Ediciones Uniandes
Carrera 1ª. No 19-27. Edificio AU 6
Bogotá D.C., Colombia
Teléfono: 3394949- 3394999. Ext: 2133. Fáx: Ext. 2158
<http://ediciones.uniandes.edu.co>
infarte@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-695-294-1

Corrección de estilo
Ines Elvira Rocha

Diseño y diagramación
monocromo

Litho Copias Calidad
Cra. 13ª N° 35 – 32
Teléfono: 573 40 49
Bogotá D.C., Colombia

Impreso en Colombia – Printed in Colombia

Esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin el previo permiso de los editores.

DESPUÉS DE OMEGA;
*OBJETOS TESTIMONIALES EN LAS
INSTALACIONES RE-CORRIDOS,
BARRIO SANTA INÉS-EL CARTUCHO
Y LIMPIEZA DE LOS ESTABLOS DE
AUGÍAS DE MAPA TEATRO^I*

David Gutiérrez

ganador
ensayo largo

6.I

*Para Pedro E. Gutiérrez y
Cristóbal A. Jácome
Por incitar la confianza*

La posesión nunca es la posesión de un utensilio, pues este nos remite al mundo, sino que es siempre la del objeto abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto.

*Jean Baudrillard,
El sistema de los objetos*

PREÁMBULO...

Hay sujetos y sus objetos. Algunos sujetos están sujetados a sus objetos, a su valor, a su significación, a su recuerdo. Otros dejan pasar sus objetos, otros les reclaman. Unos los desean, hacen su vida en su búsqueda; unos los reciben y se comprometen por ellos. En algunos casos nos cansamos pero algunas veces el aprecio que le hemos puesto nos hace reclamarlos. A veces, les vendemos, luego vamos a su compra. Otras veces se olvidan, luego son genialmente recobrados, por uno por los otros. Otras veces nuestros objetos están predestinados de alguna manera por nosotros mismos, serán preservados por otros; son coleccionados. Aun así, infinitos objetos abandonamos. Día tras día dejamos atrás, de lado, debajo, en lo

incógnito, objetos que una vez significaron, valieron, nos sujetaron y que ya no nos significan, valen o sujetan. Estos objetos están desposeídos, des-sujetados. No valen ritualmente. Si ya no importan, ¿Para qué poseerlos? Han llegado a su fin, Omega.

Paradójicamente estos objetos-desposeídos son vueltos a poseer, por desposeídos. Esta posesión es *otra*, más allá de los objetos que nunca han perdido su sentido precisamente por que lo han perdido todo: es la posesión del desecho, del desechable. El, ella, algunos, *recorren* y *recogen*. Toman objetos antes de devenir basura, antes de la inutilidad absoluta. El, ella, algunos, hacen con estos objetos lo que nosotros hacemos con los objetos: se sujetan a ellos, les significan, les valorizan, les reclaman, les desean, hacen su vida en su búsqueda, los recibe, se comprometen por ellos, se venden, se compran, se olvidan, se recobran, se preservan, se coleccionan y, también, se abandonan. Aun así nunca serán como nuestros objetos, llevan la marca de nuestro abandono, pero ahora son sus objetos, relativo a ellos: de alguna manera otra estos objetos hacen a sus desposeídos *sujetos*, le constituyen.

Ω

SIENDO PRECARIO

¿Cómo tratar a estos objetos-sujetados?, ó mejor aun, mas sensato, ¿Cómo reconocer la manera en que se hacen hablar, más allá del animismo ó de una condición ritual? ¿Cómo reconocer cuando los objetos se hacen significar como proceso de la memoria? ¿De qué memoria se habla? ¿La de los objetos o la de los sujetos a los que están sujetados?

Una consideración para abordar estos objetos: Cuando Eleonora Fabiao (2006) se acercó a las creaciones objetuales y azules que el brasileño esquizofrénico y paranoico Arthur Bispo había concebido en el Asilo Colonia Juliano Moreira de Río de Janeiro, develó un adjetivo: precariedad. Este adjetivo fue tan profundo que en su pensamiento fue repetitivo y constitutivo: precario, precariedad, *precarious*. Estos objetos fueron creados en el trato afectuoso de aquello que había sido desechado, desposeído y, a su vez, revitalizado y divinizado por la cosmogonía que construyó sobre sí mismo el propio A. Bispo. E. Fabiao considera:

Habitante
del Cartucho.
Foto del
Equipo del
proyecto
C'undua.
Tomado del
Catalogo
del proceso.
Ed. Alcaldía
Mayor de
Bogotá,
2004.



Estos objetos tienen la naturaleza paradójica de ser, simultáneamente de convertirse en vida y convertirse en muerte. Por lo tanto, me gustaría sugerir que por la cualidad intrínseca y latencia paradójica... debería denominarse Becoming Objects (Objetos Siendo)... Estos Becoming Objects, como seres paradójicos, son simultáneamente corporizados y momificados, ideas y cuerpo: ambos siendo paridos y muriendo, siendo paridos mientras mueren, muriendo mientras son paridos. Los Becoming Objects son paradójicamente palabra y cosa, nombre y objeto, sentido y designación: son objetos anormales en su inexorable modo de combinar lenguaje y objetos, palabra y forma ².

Podemos llevar a los *Objetos Siendo* un poco más allá de A. Bispo y E. Fabiao, con ella gracias a él podemos tomar la pausa y comprender una manera de ser del objeto. El objeto-desechado del desposeído es afirmado en su precariedad como contendencia vital, continúan siendo por el *acto* de poseerlo: *lo hace a él, a ella, a algunos siendo*. Mas allá de usar los objetos se hace con ellos, se hacen cosas que no son solamente de su uso ya que este ha sido desechado aunque por su uso siga siendo usado. Hay algo más. Unas tijeras oxidadas, unos retablos húmedos, unos juguetes de plástico sucios, unos radios sin maquinaria, unas botellas rotas, unos ladrillos partidos, un sillón corroído, una estera de plástico manchada, una cama desmantelada, un orinal de cerámica roto, unas puertas de madera viejas y sin cerradura, y una casa vieja abandonada no son unas tijeras, retablos, juguetes, radios, botellas, ladrillos, sillón, estera, camas, orinal, puerta y casa tal como las concebimos, cargan la marca de nuestro abandono. Por el abandono los objetos a algunos sujetos les resultan ser, es paradójico. Siendo por que cosen con tijeras oxidadas, enmarcan en retablos húmedos, juegan con juguetes de plástico sucio, arreglan radios sin maquinaria, beben en botellas rotas, construyen con unos ladrillos partidos, descansan en un sillón corroído, se arropan en una estera de plástico manchada, duermen en una cama desmantelada, orinan en un orinal de cerámica roto, cierran sus habitaciones en unas puertas de madera viejas y sin cerradura, y viven una casa vieja abandonada³.

Así como A. Bispo actúa sobre los objetos y de esa manera se constituye, este acto-siendo por los objetos del desechable hablan de una materialidad sensible y de una supervivencia. De una vitalidad. *Son objetos siendo testimonio de estos sujetos*. A estos sujetos se les llama recicladores.

Habitantes
del Cartucho.
Foto del
Equipo del
proyecto
C'undua.
Tomado del
Catalogo
del proceso.
Ed. Alcaldía
Mayor de
Bogotá,
2004.



Ω

El objeto es lo que más se presta a ser ‘personalizado’ y contabilizado a la vez. Y para esta contabilidad subjetiva, no hay nada exclusivo, todo puede ser poseído, investido o, en el juego del coleccionista, colocado, clasificado, distribuido. El objeto, de este modo, es en sentido estricto un espejo: las imágenes que nos remite no pueden menos que sucederse sin contradecirse y es un espejo perfecto, puesto que no nos envía las imágenes reales, sino las imágenes deseadas. En pocas palabras, es un perro del que no queda más que fidelidad. Y puedo mirarlo sin que él me mire. He aquí porque se invisten los objetos de todo aquello que no pudo lograrse en la relación humana.

*Jean Baudrillard
El sistema de los objetos*

UN LUGAR DEL MUNDO LLAMADO EL CARTUCHO

Hacia la década de 1930 las calles del prestigioso barrio Santa Inés y San Victorino del centro de Bogotá contaban con la más ilustre e incipiente burguesía comercial de Colombia⁴. Desde entonces ha sido una zona siempre deseada. Cercana a los centros de poder económico y político del país, el barrio Santa Inés conservó varios de los aspectos urbanos más relevantes de la modernidad: plazas de mercado, vías de transporte intermunicipales, primeras plazas comerciales, principales vías ferroviarias, y algunas de las construcciones más avanzadas en el desarrollo arquitectónico. Santa Inés era elegante. Los migrantes campesinos llegaron y se radicaron en los barrios aledaños, la añoraban. Los principales productos de comercio se adquirieron en sus plazas. Los invitados extranjeros caminaban por sus calles contemplando la energía propia de una pequeña ciudad que se adelantaba al alba de su proyecto de nación.

Como suele suceder, la ciudad creció. La zona norte de la ciudad prometió nuevos enclaves de urbanización y la burguesía los tomó. San Victorino pasó a ser zona comercial, Santa Inés, traicionada, poco a poco fue desposeída de su clase social y comenzó, no sin desgano, a permitir que migrantes de la violencia de la década de 1950 y la incipiente clase media baja urbana la hiciesen suya.

Años pasaron. La violencia partidista dejó sus estragos, nuevas gentes vinieron buscando oportunidades urbanas. Bogotá se hizo extensa. Santa Inés ya no tan coqueta como en sus treintas se permeó de otros mundos, el alcohol, las drogas y la corrupción. En la década de 1980 ella ya era baja, perdió su antiguo glamour, se hizo adicta, puta, grosera, sucia, decadente. Los narcos la usaron. Los rateros la usaron. Los hijos de sus antiguos amantes ya no la vieron, se dice que desdeñaban de ella. El Estado la abandono por completo. Ella era compleja, dura, desechable. Ella se hizo ilegal, dio asilo a todo aquel que estaba fuera del orden que había cobijado, traicionó a los suyos de la sociedad capitalina: drogadictos, putas, gamines, recicladores, guerrilleros, y paramilitares se posaron en sus entrañas y se inventaron una vida posible. Ella transgredida perdió su santidad, se travestió⁵, se hizo El Cartucho. Ahora era un tugurio. La sociedad bogotana no olvido su afrenta, 20 años después logro acabarla.

El Cartucho, Santa Inés hecha hombre sucio y desechable, se denominó a una sociedad extensa de 501 hogares, 12 mil personas, 5030 personas en condición de extrema pobreza (de los cuales 1170 eran niños y 1880 mujeres), 602 bodegas, muchos expendios de droga, varios mercados de objetos sucios tomados de construcciones y la más alta concentración de recicladores de Colombia. Habían indigentes, putas, ladrones, drogadictos, recicladores, limosneros, niños huérfanos ó que huían de sus casas, migrantes rurales, vendedores informales, obreros de construcción, desplazados por la violencia, travestis, malabaristas y cirqueros, cocineras, empleadas de servicio, amas de casa, y comerciantes. Todo aquel que de la nada inventaba una potencia vital, allí habitaba⁶.

En el año 1998 el alcalde de Bogotá Enrique Peñalosa convocó a la ciudad a ejercer una reforma urbanística radical. Su centro proyectivo: destruir por completo a El Cartucho y construir sobre las ruinas de su victoria el Parque Tercermilenio. La institucionalidad pública entera de la ciudad se forzó coherente para que tan solo en 4 años el parque se inaugurará. Se compraron predios a costo inferior de su valor en el mercado, se desalojaron hogares, reubicaron comerciantes en zonas aun no habilitadas, se mitigaron niños, se fomentaron microempresas, y no se formalizo el reciclaje. Una labor mítica urbanística, así como Heracles limpiando los establos del rey Augías, en cuestión de 10 años. Hasta el año 2008 se puede decir que el proyecto llegó a su etapa última.

Bogotá ha sido maquillada, pero en sus ruinas recuerda que una suya fue otra, fue otro. Ahora esta dispuesta a dejarse ser otra más decente. Ideas como

gentrificación y plan centro rondan en las conversaciones. Como si un deseo capitalístico de urbanidad la vistiera ahora de seda. Pero aun así, aquellos sujetos desposeídos le siguen recordando que la solución estetizante de sí no oculta sus contradicciones.

El alcalde Peñalosa acuñó el término de *desencartuchar* como proceso de estetización urbanística de Bogotá. Este remite a fundar las lógicas vitales aparte de las significaciones materiales, éticas y culturales que el cartucho hace contingente como habitar. Una subjetividad ordenada de la civilidad donde se ataca un habitar desvinculado, hacinado, pobre y vicioso: en tugurio. ¿Quién quisiera vivir encartuchado, en un tugurio? Pero este no es el asunto relevante aquí. Evidentemente la respuesta social del proyecto urbanístico respondió que nadie. Aun así más de 12 mil personas habitaban encartuchados, y *este es el asunto relevante aquí*.

La subjetividad encartuchada es recicladora, retoma el sistema de los objetos abandonados y se hace ser de ella. Es del desechable, del sujeto desposeído, de aquel que se hace siendo en un sistema de objetos-basura en el Cartucho. Es de aquel que funda las condiciones de existencia bajo la marca del abandono. El asunto relevante aquí es que desencartuchar, o quitar las condiciones miserables a la ciudad, pasa sin elaborar las condiciones sensibles y de producción de subjetividad a la cual un grupo social se vio abocado. Los habitantes del Cartucho hicieron del desecho su realización, su modo de vida, su colección. Ser conscientes del reciclaje, de lo encartuchado, como re-colocación, reubicación, resignificación nos lleva a considerar el modo cultural en que se constituye la persistencia vital. Más allá de una sociedad de objetos de cuidado por la emanación, significación o valor de su consistencia material y simbólica estos objetos-casas, objetos-cartones, objetos-puertas, objetos-botellas, objetos-basuras resultan *siendo* como desecho vitalizados: nos habla de una producción de subjetividad y de modos de vida ignorados.

Ingrid Morris⁷ ha podido comprobar documentalmente que el proceso de estetización urbanística concentró las fuerzas institucionales en pro de la destrucción y la reconstrucción de espacios físicos y esto no le permitió concentrarse en elaborar los espacios psíquicos y culturales de este habitar desagradable que estaba siendo destruido. Los sujetos encartuchados fueron mitigados y reubicados en planos objetivos de intervención (aun así sin éxito), sin considerar la profundidad que el ataque al travestismo de Santa Inés conllevaría en sus trayectorias vitales. El proceso institucional ignoró como estos modos de vida y estos objetos devienen

pathos, potencia o desenfreno pasional que se constituye en la muerte o en la desidia, en el desecho⁸.

En la siguiente administración pública el proyecto continuó desde su dimensión urbanística claramente intacto. Pero la administración del Alcalde Antanas Mokus en el 2000 enunció institucionalmente este espacio psíquico y cultural profundo en la vida de los habitantes del Cartucho. Con el apoyo de Alicia Eugenia Díaz, secretaria privada del Alcalde, se invitaron a varios intelectuales, sociólogos, antropólogos y artistas a considerar los procesos de elaboración de la memoria en estas circunstancias. Tal vez desde hoy podamos decir que la iniciativa faltó en algunos mecanismos de orden institucional y de diálogo con los organismos de asistencia social y sus objetivos programáticos⁹, pero en la historia institucional y cultural de Bogotá ha sido tal vez la más importante iniciativa donde los procesos de creación se acercan a modos de vida más allá de la documentación y el asistencialismo. Se acercaron a activarlos. Las instalaciones que me propongo analizar las realizaron Mapa Teatro en este contexto.

Ω

MAPA TEATRO Y LAS INSTALACIONES

En el marco del *proyecto Cúndua: Pacto por la vida*¹⁰, el colectivo colombiano Mapa Teatro desarrolló un método de trabajo con comunidad denominado el Laboratorio del Imaginario Social, cita explícita al trabajo de Heiner Müller¹¹ (1929 - 1995). En éste, los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden¹² elaboraron una noción de agenciamiento artístico con los cuales movilizar reflexiones sobre la vida comunitaria con los habitantes del Cartucho: una conjugación de trabajo creativo y experimental con miembros de las comunidades límite con quienes trabajaban acerca de interpretaciones sobre un relato mítico, historia o experiencia vital contrastado con su propia vida. Los procesos de creación se implementaron como un espacio de reconocimiento de un hecho significativo que une como entidad simbólica a una comunidad y la posibilidad de presentación pública de los relatos y los modos de habitar. Siguiendo estas ideas, podemos entender la iniciativa del laboratorio como un ejercicio para hacer participe a cierto otro, ubicado en un lugar endógeno, de un proceso de diálogo de experiencias de manera poética¹³: se moviliza la autonomía de pensamiento de este



*Re-Corridos,
Barrio Santa
Inés-El Cartucho.
Mapa Teatro.*
Foto: Mauricio
Esguerra.
Tomado de la
página web de
Mapa Teatro.
2004

otro y la interpretación sobre el presente de su lugar usando como referencia una narración y un planteamiento artístico.

Dentro del amplio itinerario de trabajo en el Laboratorio del Imaginario Social, cercano a 6 años y más de 6 procesos de creación colectivos, Mapa Teatro conjugó mecanismos de diversas disciplinas artísticas como dispositivos de diálogo con estos sujetos sociales excluidos. En dos de estos procesos, *Re-corridos, Barrio Santa Inés-El Cartucho* (2003) y *La Limpieza de los Establos de Augías* (2004), el proceso de creación se desarrolla en la medida en que colectivamente se recolectan, se documentan, se clasifican y se disponen objetos y testimonios en una presencia espacial conformando instalaciones interactivas, espacios metonímicos de sentido que se buscaron incitar en el espectador la experiencia de este desplazamiento social.

En *Re-corridos, Barrio Santa Inés-El Cartucho* (2003)¹⁴, los artistas construyeron trece espacios diferentes e interconectados en la sede de Mapa Teatro en el centro de Bogotá. En cada espacio, los artistas habían dispuesto objetos reciclados, vídeos de habitantes del barrio, radios en desuso, mesas, carros de reciclaje, audios de testimonios de cicatrices y descripciones de habitaciones de las casas de Santa Inés; cada uno de estos objetos y vídeos mantenían puntos de significación en común en cada espacio: se disponían en la medida en que su lectura aludía a una elaboración testimonial de los habitantes de Santa Inés. Así, cada espectador al transitar por los trece espacios, como actitud fundamental ante la instalación, reconocía como se vivía en una casa del barrio y como se destruyó la última, cual era el trayecto del reciclador, como se afectaba el cuerpo en las calles, cuales eran las historias de aquellos que habitaron este lugar, así en un continuo de evocaciones. El abordaje fue distinto en *Limpieza de los Establos de Augías* (2004)¹⁵. Dos espacios fueron interconectados esta vez, no por las evocaciones que se inducían por los objetos sino por la evidencia que constataban las imágenes presentadas en simultáneo y las incitaciones de lectura que propone el título del proceso. Un primer espacio era una sala oscurecida en el tercer piso del Museo de Arte Moderno de Bogotá, allí se proyectaban contra una pared una imagen repetida tres veces: el cercado de la construcción del parque Tercermileno donde alguna vez estuvieron las casa del barrio Santa Inés. Sin notarlo, el espectador que asistía al Museo fue filmado. Su registro fue presentado simultáneamente en tres televisores dispuestos en un segundo lugar, la cerca del parque Tercermileno. Esta segunda transmisión era cortada por la presentación de testimonios de los habitantes del Barrio. Mapa Teatro discutía en este proceso la construcción del Parque Tercer Milenio como



*Limpieza de
los Establos de
Augías.
Mapa Teatro.
Foto: Rolando
Vargas.
2004.*



*Limpieza de
los Establos de
Augías.
Mapa Teatro.
Foto: Rolando
Vargas.
2004.*

espacio público realizando una comparación entre un mito clásico y el relato político que argumenta la construcción del parque. En el mito heroico de los doce trabajos, Heracles limpió los establos más sucios y mal olientes del Rey Augías, labor imposible y que hasta ese momento había llevado a la desgracia a muchos mortales, labor que afirma su gloria ante Euristeo y le devuelve su lugar designado en la realeza por Zeus. Este relato es usado para cuestionar la actitud de lo público institucional en la construcción del parque y sobre la arbitrariedad del desalojo de los habitantes del barrio Santa Inés.

Re-corridos, Barrio Santa Inés-El Cartucho (2003) y *La Limpieza de los Establos de Augías* (2004) son construcciones colectivas de objetos testimoniales. *Objetos siendo testimoniales para el Cartucho en una circunstancia de exposición*. Quisiera considerar estas dos instalaciones como disposiciones metonímicas, ¿en qué consiste distribuir espacialmente *objetos siendo testimoniales* para designar posibles significaciones de ese desplazamiento social de la comunidad del barrio Santa Inés?

Ω

DISPOSICIÓN Y METONIMIA

Dos instalaciones disponen objetos testimoniales, recolectados y coleccionados, de la vida desechable del Cartucho interviniéndolos material y simbólicamente como modo de elaboración social de la memoria. Ni los artistas ni los habitantes del Cartucho pueden representar el espacio psíquico y la agresión al travestismo del Cartucho en sí, pero la disposición de los mismos *media y simula* la impresión necesaria para *recrearla*¹⁶. La exhibición de las instalaciones es una ocasión social que envuelve varios aspectos: las circunstancias vitales de los objetos que los convierten en testimoniales para el Cartucho, la selección colectiva y disposición simbólica de los mismos en el espacio de exhibición de las instalaciones, la interacción de sentido entre quienes observan la instalación y los habitantes del cartucho a condición de los objetos testimoniales dispuestos.

Disponer se convierte en acto de memoria, disposición metonímica. La exposición consiste en ofrecer objetos testimoniales para la inspección del espectador y para algunas reclamaciones extendidas de lo que corporalizan ofreciendo proposiciones de sentido. Como nos recuerda M. Baxandall:

No hay exposición sin construcción y sin un sentido extenso de apropiación. Primero, hay ideas, valores y propuestas de la cultura de la cual el objeto viene. Segundo, hay ideas, valores y ciertas propuestas que articulan la exposición. Estas son categorías contaminadas del concepto de cultura en las que el espectador de la exposición no está necesariamente familiarizado. Tercero, hay un espectador en sí, con todo su bagaje cultural y sistemas de ideas, valores, y propuestas.

La exposición es la articulación de estas tres instancias, una zona de contacto¹⁷, y en el caso se articulan disponiendo metonímicamente: *Las instalaciones son usos de los objetos distintos a su propio uso y con ello designan algo de la vida con referencia a otra cosa; los objetos testimoniales son dispuestos tomando el signo de su posesión por su significado del espacio psíquico del Cartucho.* Los actos de disposición de Mapa Teatro son puestas en escena, montajes de recicladores, acontecimientos documentados de circunstancias vitales del Cartucho en tanto realizaciones expositivas de los objetos relacionados.

Ω

RECICLAR, DOCUMENTAR, EXPONER: HACER

[...] el profundo poder de los objetos coleccionados no proviene ni de su singularidad ni de su historicidad distinta, no es por eso que el tiempo de la colección no es el tiempo real, sino por el hecho de que la organización de la colección misma sustituye el tiempo.

Jean Baudrillard

El sistema de los objetos (1968)

Las instalaciones *Re-corridos*, *Barrio Santa Inés-El Cartucho* y *Limpieza de los Establos de Augías* fueron concebidas, en el marco del Laboratorio del Imaginario Social, como procesos artísticos que permiten posicionar en el espacio público experiencias de vida circunscritas a un lugar y a una disyuntiva política determinada. Su

*Re-Corridos,
Barrio Santa Inés-
El Cartucho.
Mapa Teatro.*
Foto: Mauricio
Esguerra.
Tomado de la
página web de
Mapa Teatro.
2004





*Re-Corridos,
Barrio Santa Inés-
El Cartucho.
Mapa Teatro.
Foto: Mauricio
Esguerra.
Tomado de la
página web de
Mapa Teatro.
2004*

proceso es reciclaje de objetos testimoniales disponiéndolos en una panorama de sentido exprofeso, documentación de más de 6 años de destrucción de un habitar y construcción de un parque, exposición de metonimias de ese habitar destruido.

La comunidad de recicladores y vendedores informales de Santa Inés y Mapa Teatro dialogaron, documentaron y seleccionaron objetos y hechos que a través de las nociones de disposición espacial en caso de *Re-corridos, Barrio Santa Inés-El Cartucho* y enlace tecnológico en la *Limpieza*, permitieron la creación de referentes discursivos y gestuales en las diversas circunstancias de exhibición aludiendo directamente al proceso de construcción del Parque Tercer Milenio. Estos referentes, como traslapes de la experiencia del desalojo, evidencian el testimonio de la coyuntura social que atraviesa este otro, habitante del Cartucho, en la esfera pública. Es así, que las instalaciones son concebidas, como proceso, en dos sistemas de relación: ante la comunidad de Santa Inés y ante el público que las recorre. Ante estos tiene un efecto¹⁸.

El efecto de estas dos obras-procesos se devela un elemento neurálgico de la misma concepción poética de Mapa Teatro, que en el contexto de la creación con comunidad, permite considerar la manera como la circunscripción temática sobre un contexto social potencia lecturas y reflexiones sobre la vida misma: la instalación tiene una capacidad performativa, de actuar en el mundo¹⁹. Los objetos seleccionados, la disposición espacial, las imágenes y voces documentales presentadas, los enlaces tecnológicos y la conexión discursiva de los títulos sitúan en el cuerpo del espectador, gracias a su movilidad por el espacio urbano real ó metafórico, en la paradoja de enunciación de una serie de experiencias vitales circunscritas a la memoria presente y contradictoria de los habitantes del barrio Santa Inés. El propio recorrido del cuerpo expectante es la elaboración sensible de una experiencia en relación a esta memoria viva.

Ω

OBJETOS, RECUERDOS Y MEMORIA

Lo que el hombre encuentra en los objetos no es la seguridad de sobrevivir, sino la de vivir en lo sucesivo, continuamente, conforme a un modo cíclico y controlado, el proceso de su existencia y rebasar así, simbólicamente, esta existencia real en la que el acontecimiento irreversible se le escapa... el objeto es aquello con

lo que hacemos nuestro propio duelo, en el sentido en que simula nuestra propia muerte pero rebasada (simbólicamente) por el hecho de que lo poseemos, por el hecho de que, al introyectarlo en una obra de duelo, es decir, al integrarlo en una serie en la que 'obra' de manera que se repita continuamente en ciclo esta ausencia y resurgimiento fuera de este objeto, resolvemos el acontecimiento angustioso de la ausencia y de la muerte real.

*Jean Baudrillard
El sistema de los objetos (1968)*

Objetos testimoniales, materialidades dispuestas y recuentos metonímicos: acto de memoria. Las instalaciones de Mapa Teatro constituyen un sistema de objetos que hablan de la vida y la muerte de un habitar. La conciencia expositiva de estos objetos testimoniales hablan del proceso cíclico de la existencia del Cartucho como desecho y como potencia vital. El objeto se convierte en en este caso en aquello con lo que se realiza el duelo de este habitar, elabora el espacio psíquico del cartucho y lo posiciona en el lugar público. Las instalaciones son obras de duelo.

En el panorama colombiano hay otro abordaje del duelo en tanto objeto testimonial. Corporaliza otro tipo de condición testimonial al que hemos descrito en los objetos-desecho-dispuestos. Para Doris Salcedo (1959)²⁰ el objeto se hace único y personal pero anónimo como reconocimiento de una ausencia, es una entidad. La cosmogonía de objetos-entidad de Salcedo habla de otra propiedad, de esa propiedad primera antes del desecho pero que ha sido negada en el presente. Zapatos, sillas, mesas, armarios y camisas llaman la atención en las intervenciones plásticas de Salcedo por la clausura de su uso pero ya no en tanto desecho sino porque alguna crisis violenta ha roto el vínculo de su propietario con su objeto. En estas obras hay algo latente, una pregunta: ¿por qué estos objetos estas dispuestos como obra y no siendo usados? Y hay una respuesta: la intervención plástica de Doris Salcedo sobre los objetos a condición de su falta de uso elabora simbólicamente la ausencia de propietario; el objeto carga esta ausencia violenta. Es otro tipo de abandono. El abandono del desaparecido y del asesinado. Desaparecidos y asesinados que no son solo uno son varios pero cada uno vale. Zapatos, sillas, mesas, armarios, camisas que no son solo uno son varios, como cada ausencia vale. La obra de Doris Salcedo es una serie amplia del reconocimiento de la tragedia individual.

Re-Corridos,
Barrio Santa Inés-
El Cartucho.
Mapa Teatro.
Foto: Mauricio
Esguerra.
Tomado de la
página web de
Mapa Teatro.
2004



En las instalaciones de Mapa Teatro, como en Doris Salcedo, hay una complejización retórica y discursiva de los objetos en tanto testimoniales: (1) la disposición de objetos en el espacio expositivo a su condición de contenedores/manifestadores de la energía vital de quienes los poseyeron y, (2) que sensiblemente estos objetos manifiestan las tensiones del cuerpo social por las coyunturas que pasaron sus propietarios. Las circunstancias sociales contenidas en los objetos testimoniales de Doris Salcedo no se equiparan a las de Mapa Teatro pero comparten la comprensión del objeto en tanto su dimensión sensible.

Ahora bien, aunque comparte la consciencia testimonial del objeto en sus circunstancias particulares, el tratamiento artístico de los mismos difiere en gran medida. Por un lado Doris Salcedo hace una intervención material reconstituyendo el objeto en sí adhiriendo cemento, huesos y fibras animales. Por el otro, Mapa Teatro realiza enlaces tecnológicos que iluminan en la disposición de los objetos lo que hay testimonial en sí. Por un lado, Doris Salcedo limita la enunciación personal de los objetos y los deviene anónimos, de esta manera universaliza la consideración del duelo. Por el otro lado, Mapa Teatro recicla, recolecta y significa los objetos en tanto proceso colectivo de enunciación junto a la comunidad del Cartucho, de esta manera hace propia para esta comunidad la consideración del duelo. Tanto una como otro proceso de creación es un acto de elaboración del duelo, de maneras diferentes se enuncia la memoria.

Ahora bien, para el caso de las instalaciones de Mapa Teatro se puede considerar memoria a la capacidad en el lenguaje de los sujetos sociales de construir relatos, presentes y pasados, consistentes de sus identidades y modos de vida. En este caso gracias al proceso de creación colectivo con la comunidad del Cartucho. En esa medida, la memoria viva es la conciencia colectiva del sujeto social para construir la huella de una circunstancia presente, imperativa y contradictoria. Un relato que desde el ahora se considera neurálgico de los sentidos futuros de la vida. Los procesos de creación enuncian esta memoria viva solo en la medida en que se conecta con las contradicciones del flujo vital, consciente de ellas, y posibilite fuerzas simbólicas ante ellas. Lo que he llamado disposiciones metonímicas es la capacidad de Mapa Teatro en concebir alternativas de sentido y de experiencia sobre estos relatos constitutivos del devenir social en el uso del espacios, objetos y documentos en las instalaciones. *Re-corridos, Barrio Santa Inés-El Cartucho y Limpieza de los Establos de Augías* las podemos entender hoy como esta apuesta.

NOTAS

1. Este texto tiene varias fuentes en mi trabajo de investigación sobre Mapa Teatro. Recoge ideas del texto *Disposición y Metonimia* próximo a publicar en el libro monográfico sobre Rolf Abderhalden editado por Marta Rodríguez; de la entrevista realizada a Rolf Abderhalden en el 2008 publicada por María Fernanda Cartagena en la revista electrónica Latinart en el 2009 (<http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=399>); y de la investigación *Procesos Artísticos como Herramientas para el Aprendizaje Significativo* (2009) realizada junto a Sylvia Suárez, Paola Camargo y Luisa Ungar para la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Los diálogos constantes con Ingrid Morris permitieron reconocer la historia política detrás del Proyecto Parque Tercer Milenio. Pablo Assumpção Barros Costa me colaboró en la revisión de investigaciones sobre performatividad. El documento definitivo como sus versiones parciales fue revisado y comentado en México por Cristóbal A. Jácome, Ileana Diéguez, Deborah Dorotinsky, Sandra Rozental y Yersón Rojas, y en Colombia por María Clara Cortés, Rolf Abderhalden, Marta Rodríguez e Ingrid Morris. El apoyo de Heidi y Rolf Abderhalden y del equipo de Mapa Teatro, Claudia Torres y Ximena Vargas, ha sido vital para reconocer el devenir del laboratorio y también para interpretar fuentes primarias. Hacer parte del Taller de Historia Crítica del Arte (THCA), conformado además por Halim Badawi, María Clara Cortés, Luisa Fernanda Ordóñez, William López y Sylvia Suárez, me ha enriquecido con una plataforma crítica para desarrollar pensamiento sobre el arte en Colombia. A todos mi profundo agradecimiento.
2. FABIAO, Eleonora (2006) *Precariedad, Precariedad, Precariedad: Historia Performativa y Energías de la Paradoja*. Arthur Bispo y Lygia Clark. *Trabajos en Río de Janeiro*: Estados Unidos; Disertación para Título de Doctora en Filosofía del Departamento de Performance Studies de la Universidad de Nueva York; 460 págs. Sin publicar. La traducción y las cursivas son mías.
3. Para ver testimonio: BELTRÁN, Marta (2002) *Los actores de El Cartucho* publicado en: El Tiempo del 29 de Noviembre de 2002: Colombia. Pág 16.
4. Para ver información: GUTIERREZ, Natalia (2008) *Ciudad – Espejo*; Ed. Facultad de Arte Universidad Nacional de Colombia: Colombia. Y MORRIS, Ingrid y MONTOYA, Guillermo (2010) *Del Cartucho al Parque Tercer Milenio y los intereses en el espacio dentro de la construcción de Ciudad en OPCA: Tensiones entre Proyectos de Desarrollo y el Patrimonio de las Comunidades*:

- Colombia; Universidad de los Andes; Págs 6 a 21. Consultado en abril de 2010 <http://opca.uniandes.edu.co/boletin/02/>
5. Giusepe Campuzano discute como los procesos de cambio de faz, de ocultar un verdadera apariencia, de postura en lugares liminales entre los géneros, los sexos, los límites de las ciudades, los cambio de actitudes de los espacios regulados repercuten en fuertes mecanismos de violencia y de control. Un control incontrolable precisamente por los modos en que se subvierten los códigos de conducta. A toda esta dinámica se le denomina travestismo. CAMPUZANO, Guiseppe (2007) *El Museo Travesti del Perú*: Ed Biblioteca Nacional del Perú; Lima.
 6. MORRIS, Ingrid y MONTOYA, Guillermo (2010) Del Cartucho al Parque Tercer Milenio y los intereses en el espacio dentro de la construcción de Ciudad en *OPCA: Tensiones entre Proyectos de Desarrollo y el Patrimonio de las Comunidades*. Colombia; Universidad de los Andes; Págs 6 a 21. Consultado en abril de 2010 <http://opca.uniandes.edu.co/boletin/02/>
 7. *Ibid.*
 8. Al igual que Annette Weiner considera: *Simmel una vez comentó que los objetos corporalizan el 'pathos' por que ellos abarcan los límites y limitaciones en las relaciones sociales. Una perdida no es solamente la perdida de una cosa en sentido social, o incluso en sentido económico, pero una perdida puede indicar la percepción de debilidad en la identidad de un grupo por lo tanto en su poder de sostenerse a si mismo para futuras generaciones. Tal perdida es una destrucción del pasado que en últimas debilita el futuro.* Ver: WEINER, Annette (1985) *Inalienable Wealth in American Ethnologist*, Vol. 12, No. 2 (May, 1985), pp. 210-227
 9. Esta discusión se ha denominado Arte-Gobernabilidad. Ver ABDERHALDEN, Rolf (2006) *Pequeño imaginario del laboratorio social* publicado en *Arte y Localidad: modelos para desarmar*; ed. Universidad Nacional de Colombia: Colombia. 77-81 Págs.
 10. C'undua significa el lugar donde todos iremos después de la muerte según la mitología arhuaca de la Sierra Nevada de Santa Marta. *C'undua: Pacto por la Vida* es una acción artística en varias etapas con la comunidad del barrio Santa Inés en el centro la ciudad de Bogotá donde se elaboran las circunstancias simbólicas del desplazamiento y destrucción de los hogares de varias comunidades de recicladores y desamparados por la construcción del

Parque Tercer Milenio. Las acciones son: Los libros de la memoria (2002), La Casa en la Calle (2002), Prometeo acto I y II (2002 - 2003), Limpieza de los Establos de Augías (2004) y Testigo de las Ruinas (2005). Estas iniciativas, junto a Piel de la Memoria de Pilar Riaño y Suzanne Lacy realizada en Medellín en 1999, desarrollan para el campo colombiano la conexión entre procesos sociales y artísticos. Podemos enumerar otros artistas que se configuran de modo similar internacionalmente: Liisa Roberts, Thomas Hirschhorn, Wu Ming, Peter Watkins, Ala Plástica, Manuel Santana, Jaime Barragán, La Internacional Errorista, y El Grupo de Arte Callejero. Para ver más información: SANCHEZ, José A. (2007) *Cúndua*; sin publicar: España. 5 Págs. Y VARIOS (2003) *Proyecto Cúndua*; ed. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.: Colombia. 100 Págs.

11. Heiner Muller comprendía los laboratorios del imaginario esta manera: *hay una formulación que no es mía, son de Wolfgang Heise, un filósofo aquí del RDA, y me parece excelente; reza así: teatro como laboratorio de la fantasía social. Lo encuentro muy acertado. Habida cuenta de que las sociedades capitalistas, pero en el fondo toda sociedad industrial moderna y también por tanto la RDA, tiende a reprimir la fantasía, a instrumentalizarla, a suprimirla en todo caso. Y tengo para mí que, por muy modesto que ello suene, la principal función política del arte consiste hoy en movilizar la fantasía. Brecht lo formuló así: habrá que posibilitar al espectador (...) que este pudiese desarrollar siempre imágenes alternativas o procesos alternativos. Que cuando se le muestra un proceso, o escucha un diálogo que ha de formularse de tal manera determinada, el espectador pueda figurarse otro diálogo posible o deseable.* MULLER, Heiner (1990) *Teatro contemporáneo de la República Democrática Alemana*; ed. Vanguardia Obrera: España. 332 Págs.
12. Abderhalden, Rolf (2004) El laboratorio del imaginario social en *Proyecto Cúndua*; Ed. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.: Colombia. 100 Págs.
13. Este mecanismo lo podemos denominar Transposición Poética. Cada proyecto de Mapa Teatro se hace consistente gracias al proceso de transposición poética. Se identifica un texto, que como activador, es elaborado en imagen, movimiento corporal ó instalación. Cada obra de Mapa Teatro constituye, entonces, una interpretación y actualización de las posibilidad semióticas de la narración y el lugar de su presentación. La transposición consiste en la presencia referente de una narración como camino al nombramiento de la condición humana a través de imágenes y gestos en el contexto del acontecimiento de la obra. Para profundizar en esta idea ver: RODRÍGUEZ, Marta (2004) *El "escenario expandido"*; próximo a publicar: Colombia. 9 Págs.
14. El video oficial de la instalación puede consultarse en: http://www.youtube.com/watch?v=7LU7lOzMFqc&feature=player_embedded El proceso se realizó bajo la dirección de Rolf

Abderhalden; producción de José Ignacio Rincón; montaje de Juan Carlos Vallejo, José Ignacio Forero y Alirio García; diseño sonoro de Carlos Benavides; registros en audio, foto y video de Ximena Vargas y Enrique Alfonso; dirección ejecutiva de Daniel Vargas; con el apoyo de los artistas Lucas Maldonado, Juan Carlos Dávila, Rolando Vargas, Diana Triana y Germán Garzón; y con el apoyo antropológico de Nicolás Rico y Germán Piffano. En el proceso la comunidad del Cartucho tuvo una participación activa.

15. Este proceso no se realizó en el marco del *proyecto C'undua* ni con el apoyo de la Alcaldía Mayor de Bogotá. Fue una propuesta de Mapa Teatro para su Laboratorio del Imaginario Social en el marco del Salón Nacional de Artistas en Colombia en el 2004.
16. Para profundizar ver: BAXANDALL, Michael (1991) *Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects* en *Exhibiting Cultures*: Estados Unidos; Ed Smithsonian Institution Press.
17. Para profundizar ver: CLIFFORD, James (1999) *Los Museos como Zonas de Contacto en Itinerarios Transculturales*: Gesida Editoriales; Barcelona, Pág 233-271.
18. F. Meyer comenta sobre su colega Alfred Gell: *A. Gell notablemente sostuvo que la especificidad de la aproximación antropológica al arte debe tornar a una aproximación filitea y considerar primariamente el trabajo hecho como objetos de arte como índice de la agencia y mediación social efectiva de las relaciones*. Ver: MYERS, Fred (2004) *Social Agency and the Cultural Value(s) of the Art Object* en *Journal of Material Culture* Vol. 9: Inglaterra. Págs. 205-213
19. Para profundizar ver: AUSTIN, J.L (1955-2005) *Hacer Cosas con las Palabras*: Chile; Edición virtual de la Universidad ARCIS; 110 págs. Y TAYLOR, Diana (2007) *Testigo de las Ruinas: Mapa Teatro*; próximo a publicar: Estados Unidos. 10 Págs. Desde una perspectiva similar Barbara Kirshenblatt-Gimblett analiza la capacidad performativa de los objetos dentro del panorama de los estudios del performance. Ver: KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1999) *Performance Studies* en *Culture and Creativity*: Ed. Rockefeller Foundation. Y KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (2000) *Performing Knowledge en Folklore, Heritage Politics, and Ethnic Diversity: Festschrift for Barbro Klein*. Ed: Perti J. Anttonen, with Anna-Leeena Siikala, Stein R. Mathisen, and Leif Magnusson. Botkyrka: Mångkulturellt centrum, Pág.125-139.
20. VARIOS (2008) *Doris Salcedo*: Inglaterra; Ed. Pahidon; 160 págs.

OBRAS CITADAS

- ABDERHALDEN, Rolf. "Pequeño imaginario del laboratorio social". Arte y localidad: modelos para desarmar. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006: 77-81.
- . "El laboratorio del imaginario social". Proyecto C'undua. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003.
- AUSTIN, J.L. Hacer cosas con las palabras. Chile: Universidad ARCIS. Web.
- Baudrillard, Jean. El sistema de los objetos. 1969. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1985.
- BAXANDALL, Michael. "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects". Exhibiting Cultures. United States: Smithsonian Institution Press, 1991.
- BELTRÁN, Marta. "Los actores de El Cartucho". El Tiempo [Bogotá] 29 nov. 2002: 16.
- Campuzano, Guiseppe. El museo travesti del Perú. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2007.
- CLIFFORD, James. "Los museos como zonas de contacto". Itinerarios transculturales. Trad. Mireya Reilly de Fayard. Barcelona: Editorial Gedisa. 233-271.
- Doris Salcedo. England: Phaidon Press, 2008.
- FABIAO, Elonora. "Precariedad, precariedad, precariedad: historia performativa y energías de la paradoja. Arthur Bispo y Lygia Clark. Trabajos en Río de Janeiro". Dis. University of New York, 2006.
- GUTIÉRREZ, Natalia. Ciudad-espejo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. "Performance Studies". Culture and Creativity. United States: Rockefeller Foundation, 1999.
- . "Performing Knowledge". Folklore, Heritage Politics, and Ethnic Diversity: A Festschrift for Barbro Klein. Ed. Pertti J. Anttonen, Anna-Leena Siikala et al. Botkyrka: Mångkulturellt Centrum, 2000. 125-139.
- LIFFMAN, Paul. "Historias huicholas y reivindicaciones territoriales de dos museos nacionales de antropología". Web.

- MORRIS, Ingrid y Guillermo Montoya. "Del Cartucho al Parque Tercer Milenio y los intereses en el espacio dentro de la construcción de Ciudad". Boletín OPCA 2 (2010): 6-21. Web. Abril 2010.
- MULLER, Heiner. Teatro contemporáneo de la República Democrática Alemana. España: Vanguardia Obrera, 1990.
- MYERS, Fred. "Social Agency and the Cultural Value(s) of the Art Object". Journal of Material Culture 9 (2004): 205-213.
- RODRÍGUEZ, Marta. "El escenario expandido". 2004. Texto mecanografiado.
- SÁNCHEZ, José A. "C'undua". 2007. Texto mecanografiado.
- TAYLOR, Diana. "Testigo de las ruinas: Mapa Teatro". 2007. Texto mecanografiado.
- VARIOS (2008) *Doris Salceda*: Inglaterra; Ed. Pahidon; 160 págs.
- VARIOS (2003) *Proyecto C'undua*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- WEINER, Annette. "Inalienable Wealth". American Ethnologist 12.2 (1985): 210-227.<?>

TATZU NISHI Y LOS PÚBLICOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN BOGOTÁ

Mauricio Montenegro

ensayo largo

6.2

A María del Carmen

*Para escapar de las trampas del arte no es
suficiente con estar en contra de los museos
o con dejar de producir objetos comerciales;
el artista del futuro debe aprender a
escaparse de su profesión.*

(Allan Kaprow, ctd. en Rosler 130)

Entre el 14 de noviembre y el 2 de diciembre de 2009, la torre del templo de San Francisco, en la Avenida Jiménez con Carrera 7 de Bogotá, estuvo coronada por una pequeña¹ casa prefabricada. La casa estaba allí, sobre la torre del templo, porque así lo dispuso Tatzu Nishi, un artista japonés residente en Alemania. Y así lo dispuso porque para eso fue llamado, invitado por la Secretaria Distrital de Cultura (SDCRD) de Bogotá, para que *interveniera*² el espacio público.

En el interior de esta casa había algunos sillones, mesas, objetos de decoración, y una gigantesca cruz de metal; la misma cruz, claro, que comúnmente se ve en lo alto del templo. Es precisamente esta cruz la que debiéramos considerar aquí parte del espacio público, y su secuestro doméstico, su confinamiento en una pequeña casa prefabricada, es el gesto principal de la intervención de Nishi.

Por supuesto, Nishi no puso la casa allí; de hecho, no llegó a verla terminada antes de abandonar Bogotá. La casa fue construida en lo alto del templo, apoyada en un andamio que servía a su vez como escalera de acceso, por un grupo de personas dirigidas por el arquitecto Antonio Yemal³. Los muebles y objetos al interior de la casa fueron conseguidos por Juliana Jiménez, productora de la obra, con la asesoría de Jaime Cerón, quien como curador del evento Lugares Comunes⁴ sugirió a la SDCRD llamar a Nishi⁵.

Desde las diez de la mañana y hasta las cuatro de la tarde, las personas formaban pacientemente una fila y esperaban su turno para acceder, gratuitamente, al andamio, a la escalera y a la casa. En la entrada recibían una hoja con recomendaciones de seguridad⁶ un tanto intimidantes, luego subían los treinta y cinco metros de altura del templo, entraban a la casa, echaban un vistazo (no demasiado tiempo, había que dar paso), asentían o sonreían o simplemente se congratulaban por haber llegado hasta allí y bajaban de nuevo. Muchos no notaban que la cruz que veían dentro de la casa es la misma cruz que ha estado siempre en lo alto del templo.

En el portal de Internet de la SDCRD se afirma que la obra “fue visitada⁷ por más de seis mil personas”. Haciendo números hallamos que se trata de aproximadamente 350 personas diarias, 60 cada hora en una jornada de seis horas (10 am a 4 pm). Una persona cada minuto. Pero, ¿qué nos dicen estas cifras?, ¿por qué son —o no— importantes?, ¿significan que la obra tuvo *éxito*? Es claro que la obra y el evento del que hacía parte se proyectaban, desde su planeación, hacia un público masivo. Ese público que suele llamarse desprevenidamente *la gente*, y hasta *la gente del común, de a pie* y otros lugares comunes. Esas seis mil personas que para el caso representan, sobre todo, un número redondo, una cifra contundente en cualquier informe de gestión. Seis mil⁸ *visitantes*, seis mil *impactos*. Se adivina la necesidad de revelar y publicitar este número. Ya volveré en un momento sobre esta afición por las estadísticas.

Volviendo sobre los términos de la pregunta anterior: ¿qué significa el *éxito* para una obra de arte público? Más, para una obra de arte público contemporáneo. Ya se sabe que muchas veces, en el curioso *mundo* artístico, tener éxito significa todo lo contrario: fracasar, al traicionar la ley de hierro del silencio que debe mediar entre los artistas y el público. Especialmente cuando se trata de un público indeterminado, no especializado, no ese meta-público compuesto también por artistas y *entendidos* que se encuentran cada tanto en inauguraciones y galerías. Un meta-público que difícilmente puede considerarse espontáneo o desinteresado o, más exactamente, interesado exclusivamente por experiencias estéticas: su participación como público es estratégica, en tanto está conformando constantemente redes sociales que posibiliten su acceso a otras instancias del campo artístico. Pero la obra de Nishi, aparentemente, estaba dirigida a un público genérico, un público imaginado por el arte público.

Sobre las figuras superpuestas y confusas de ese meta-público del arte contemporáneo y un supuesto público general, externo, un público de desconocidos⁹, es de lo que quiero hablar en este texto. Sobre la imagen de un público genérico de

Foto:
Laura Rico
Gutiérrez de
Piñeres
2009.



ciudadanos que se revela en prácticas artísticas como esta de Tatzu Nishi en Bogotá. Y se revela de un modo evidente en el discurso compartido por el artista¹⁰, los curadores y gestores de la obra y del evento y por sus críticos o comentaristas¹¹. Creo que la obra de Nishi es una excelente excusa para desplazarse desde el asunto del arte público hacia el asunto del público del arte público. ¿Quiénes son estas 6.000 personas que *visitaron* la intervención?, ¿qué buscaban allí?, ¿qué tienen en común que permita designarlas como *un público*?

EL PÚBLICO

La discusión sobre los públicos del arte contemporáneo se ha pospuesto una y otra vez. De cada diez entradas bibliográficas sobre públicos de arte, diez son sobre los públicos de los museos, o, en todo caso, el museo es siempre el modelo, el patrón de análisis. Detrás de esta ausencia parece esconderse cierto miedo a la idea misma del público del arte público contemporáneo, miedo de encontrarse con las temidas *masas*¹², con multitudes sin intereses estéticos sofisticados, miedo de caer (de nuevo) en esa odiosa variante del populismo que consiste en *educar al público*.

Puede afirmarse que si el arte contemporáneo decidió *salir del museo*, olvidó, sin embargo, buscar un público distinto al de los museos. O creyó ingenuamente que simplemente lo encontraría *afuera*, de manera espontánea. Como señala Jorge Luis Marzo, la vanguardia moderna “indicó un camino, el que va de la ‘calle’ al ‘arte’. No entró a imaginar el camino inverso [...] y no lo hizo, porque ella misma había ayudado a crear una fenomenal paradoja: si tengo un urinario como si de una escultura se tratara, ¿cómo puedo volver a ponerlo en la calle sin que parezca un simple y vulgar urinario? ¿Dónde situar al público?” (Marzo 2009: 66). El arte contemporáneo, en su intento de imaginar ese camino inverso, de ir del arte a la calle, encontró precisamente esa paradoja, y, sin embargo, no ha elaborado la discusión sobre la definición de este público *de la calle*. Así, el arte público contemporáneo no habría *salido* a ningún lugar determinado; habría salido a la nada, a la *calle*, pero no a lugares específicamente habitados, usados, vividos por gente particular, que constituye un público particular.

Al mismo tiempo, el arte público hoy ya no se conforma con la monumentalidad: busca la interacción, la construcción colectiva, la apropiación, todos ellos conceptos impensables sin una reflexión a profundidad sobre la definición misma

de su público. La obra de Nishi no va tan lejos, conserva el prurito de la observación más o menos pasiva, incluso de la *admiración*¹³. En todo caso, su interés por *salir a la calle* y encontrar a la *gente común* supone una serie de preguntas sobre la naturaleza de su público: ¿importa *quiénes* subieron?, ¿importa *cómo* lo hicieron?, ¿importa *por qué* lo hicieron?

Subir a lo alto del templo significó para muchas personas un momento entretenido, una aventura similar a la que se tendría en un parque de diversiones (el vértigo, el reto)¹⁴; otros subieron como peregrinos, para ver la cruz como un objeto religioso; a los frailes y hermanas de la comunidad del templo se les permitía acceder en horarios inusuales; otros quisieron usar la escalera para el entrenamiento deportivo¹⁵; algunos ni siquiera miraban el interior de la casa, se conformaban con mirar la panorámica de Bogotá que ofrecía el lugar. Otros, simplemente, miraban subir a los demás, sin atreverse a hacerlo o sin siquiera considerarlo¹⁶. Estos últimos, ¿fueron también público de la obra? Leila Alí me contó la siguiente historia: un hombre en situación de discapacidad¹⁷, sin un brazo y una pierna, pretendió subir y fue disuadido de hacerlo, no sin airadas protestas por su parte: “esto es discriminatorio”, decía, y llegó a llorar, amenazar, anunciar demandas. Un caso inusual, sin duda, pero significativo de los límites problemáticos de lo público y de la función de regulación psicosocial del arte contemporáneo, según el provocador argumento de Peter Sloterdijk que defenderé al final de este texto.

Si hubo un público relativamente homogéneo y constante de la intervención de Nishi fue el de los popularmente llamados *esmeralderos* que ocupan el costado sur de la Avenida Jiménez. Estuvieron presentes en el levantamiento, durante la exposición y en el desmonte de la obra. En la primera etapa, resultan muy interesantes sus hipótesis sobre lo que estaba sucediendo en el templo: o bien lo estaban arreglando o reformando, incluso decorándolo (obras *públicas*); o bien estaban grabando un comercial (*publicidad*). Durante la exposición, el ascenso se convirtió en un reto común y en motivo de apuestas (“a que Chucho no es capaz de subir”, o bien, “a que la señora que está subiendo se devuelve”) y hasta se organizaron porras (“¡Chucho, Chucho!”).

De modo que ante la heterogeneidad de usos, impresiones e interpretaciones de la obra se intuyen preguntas incómodas, de las que suelen hacer *ingenuamente* los legos en materia de arte contemporáneo. Por ejemplo: ¿quiénes lo hicieron *bien*, quienes *entendieron*? Claro que puede alegarse que la pregunta es inútil, que está mal planteada, que es mal intencionada. Pero la pregunta sigue ahí, tercamente, y



Foto:
Laura Rico
Gutiérrez de
Piñeres
2009.

la corrección política obliga a una respuesta tautológica: todos. Todos los usos son legítimos (y luego, claro, todas las interpretaciones). Y todos los *visitantes* de la obra constituyen, por tanto, su público (¿un público de arte?). Ya se sabe a dónde nos llevan estas tautologías: cuando *todos* hacen parte del público, no hay público.

Un argumento común ante estas encrucijadas es que se trata justamente de eso, de que sea el público el que intervenga la obra, el que se la apropie¹⁸. Pero los legos preguntarán, de nuevo, ¿y qué distingue entonces a la obra de arte público de, digamos, un parque? Y los entendidos, ofuscados, dirán, de nuevo, que justamente se trata de eso, de borrar esas odiosas diferencias, de hacer arte que no sea ya arte. El artista parece obligado a decir: “no me interesa el arte”. De este modo, el arte contemporáneo se ve atrapado en una extraña petición de principio: “esta es una obra (o práctica) artística a la que no le interesa ser considerada arte ni juzgada como tal [pero se siente obligada a señalarlo]”.

Y si, por añadidura, el público es “activo” y es “parte constituyente de la obra”, se hace indistinguible de su objeto de interés, aquello que precisamente lo define: tener un interés común más allá de su propia constitución (Warner 43). En el extremo de estos argumentos, el público termina por mirarse a sí mismo, la obra desaparece, se quita de en medio y deja libre al sujeto para... ¿qué?

LAS MASAS

En la nota periodística que Diego Guerrero hace para el suplemento ViveIn¹⁹ se afirma: “La SDCRD convocó a Tatzu Nishi para hacer una obra que fuera de carácter masivo en las artes plásticas (algo similar a lo que pasa con Rock al Parque, en la música)”. Pero hay una diferencia fundamental: los asistentes a Rock al Parque saben bien a qué van, no llegan allí por casualidad o por simple curiosidad, son un público más o menos homogéneo que comparte una serie de intereses y discursos. En el caso de la intervención de Nishi, como veremos, el objetivo es crear una suerte de *público inmediato*, que se autogenera en el encuentro con la obra; una multitud que tan pronto se conforma como se diluye, un *flashmob*. Lo que tienen en común, sin embargo, estos eventos masivos es el espectáculo de su propia formación. Ya se sabe que los públicos, en general, tienden a convertirse en su propio objeto de deseo, hay una circularidad implícita en su definición²⁰. Para el arte público contemporáneo esta circularidad toma mayor relevancia, especialmente

cuando apuesta en los límites del espectáculo²¹, como en el caso que nos ocupa. Un caso en el que el arte corteja a las masas, esa incómoda figura, agazapada sin mucho disimulo tras la figura del público. Esos seis mil visitantes, usuarios, impactos, beneficiarios, participantes.

La incomodidad ante el problema de la recepción masiva del arte contemporáneo se traduce actualmente en cierta tendencia crítica a privilegiar la miniaturización de escalas y las llamadas *micropolíticas* y *microresistencias*, las cuales conducen casi inevitablemente al hermetismo. Tal vez uno de los aspectos más molestos de lo masivo es que su sola mención revive la manida oposición entre lo popular y lo culto, y a nadie le gusta ya esa discusión. Hay, además, quejas: ¿estamos condenados a derivar siempre sobre los ejes arte (cultura) popular / arte (cultura) de masas / arte (cultura) de élite?, ¿vale la pena, es necesario preguntar todavía por el sentimiento kantiano de lo sublime?

Pero, insistamos, estas preguntas son tercas. Más allá de lo que hubiese creído Kant, o Adorno, hay en esta pregunta por el público del arte público contemporáneo una fuerza analítica, deconstructiva, que aparece como la más embarazosa evidencia de las contradicciones internas del sistema arte contemporáneo. Jorge Luis Marzo lo pone de este modo:

Situar las obras en espacios no artísticos casi siempre conlleva su invisibilidad, su confusión, pero, paralelamente, a veces pueden generar reacciones del todo imposibles en el marco cerrado del museo, o del entorno que se supone el propio o natural de un mensaje determinado. “Quintacolumnear” procesos artísticos conlleva a veces la posibilidad de percibir, aunque sea por un instante, la maquinaria interna del reloj; observar los mecanismos reales que hacen posible la anodina pero descomunal fuerza de la lógica social derivada del abuso de lo real. (Marzo 68)

En síntesis, la necesidad de pensar al público del arte contemporáneo más allá del meta-público reseñado al inicio de este texto pasa por la deconstrucción de un sistema-arte sostenido todavía sobre premisas modernas, asociadas a figuras como el lector atento e introvertido que se enfrenta a la reconstrucción de mensajes cifrados, o el observador que busca revelaciones casi místicas en la contemplación puntual de un objeto o de una imagen. Incluso en la obra de Nishi se trataba, de cualquier modo,

de subir y entrar en la casa para admirar la cruz, la *gracia* del asunto estaba precisamente allí y no, por ejemplo, en las apuestas por quién era capaz o no de subir.

Este paradigma, que podríamos llamar semiótico, del público, entiende siempre la realidad (y la obra de arte) como texto susceptible de ser leído. Algunos lectores, más familiarizados con el código y el género, serían ideales; otros propondrían variables (de lectura, difícilmente de escritura). Pero a este paradigma se superpone otro, clave en este caso: el paradigma mediático, en el que la realidad es siempre espectáculo, traducida en instantes o momentos impactantes. E incluso un tercero, tan idealizado o más que el primero: el paradigma político, en el que la realidad es ágora, espacio de deliberación consciente, informada y responsable. En cada caso emerge una versión distinta, pero intercambiable, del público: el lector, el espectador, el ciudadano. Todos, en su versión radical, imaginados: tanto la atención y competencia del primero como la pasividad y alienación del segundo, y el compromiso solidario del tercero.

Estas difíciles relaciones con un público imaginado se hacen patentes en el proceso de elección del *lugar público* en el que Nishi haría su intervención. Según me contó Juliana Jiménez, después de recorrer Bogotá (el centro y nororiente de la ciudad) durante una semana, Nishi propuso cuatro opciones: la estatua de Simón Bolívar en la Plaza de Bolívar, la estatua de Camilo Torres en el colegio San Bartolomé, la estatua de Leo Kopp en el Cementerio Central, y el templo de San Francisco. Los curadores y organizadores eran libres de elegir, ¿cómo hacerlo? El primer paso, sin duda, fue sondear el apoyo o interés institucional: la posibilidad de la Plaza de Bolívar debió cancelarse después de un par de consultas. Quedaban tres opciones. En cierto momento, el Camilo Torres del San Bartolomé tomó mucha fuerza; la propuesta de Nishi consistía en encerrar el monumento en una enorme vitrina, a la que el público no podría acceder (precisamente, una vitrina), lo que constituía, para quienes siguen su obra, una innovación radical y, por lo tanto, un hito. A esta posibilidad se opuso el siguiente argumento, que triunfó: el objetivo de invitar a Nishi era que hiciera lo que suele hacer²², posibilitar al público una privacidad paradójica que lo acerque a *lo público*, y no, por el contrario, reforzar su aislamiento; la obra no sería lo suficientemente interactiva. Por otro lado, el acceso al espacio del San Bartolomé sería restringido y complejo, y la afluencia de transeúntes muy baja en contraste con, por ejemplo, el templo de San Francisco. Este último es el mismo argumento que terminó por desestimar la

idea de hacer la intervención en el Cementerio Central: llegar no es fácil y no sería suficientemente masivo.

Así, las consideraciones sobre la posible recepción masiva de la obra se pusieron por encima de otros intereses, como la innovación en la carrera del artista. Nishi (o su traductora del alemán), en la entrevista para CityTv ya citada, afirma que la decisión sobre el lugar de la intervención se tomó porque por allí “pasa mucha gente, gente común que no tiene interés en el arte”. Es decir que, aparentemente, las consideraciones sobre el público general (mediático) primaron sobre las del público especializado (semiótico).

Sin embargo, hay que recordar cuáles fueron los sectores de Bogotá que recorrió Nishi junto con los organizadores del evento. Esta primera elección ya determinaba un público deseado e imaginado. La organización del evento decidió que los artistas internacionales invitados (Tatzu Nishi, Giorgio Bevignani y Héctor Zamora) intervinieran el centro de la ciudad; los artistas nacionales y locales intervendrían otras zonas. Esta decisión recuerda algunas premisas fundamentales sobre la *vida cultural* bogotana: el centro y nororiente de la ciudad no solamente son las zonas con mayor concentración de instituciones culturales y artísticas, son también el lugar de habitación por excelencia de la llamada clase media intelectual, y es innegable que ese público, implicado en una red compleja de instituciones académicas, culturales y gubernamentales, constituía un objetivo fundamental para el evento. De otro modo, si se tratara únicamente de la afluencia de la *gente del común*, se me ocurre que la zona comercial de Santa Librada o el Parque de Fontibón serían excelentes alternativas.

Otro asunto relevante a este respecto tiene que ver con el interés de Nishi por conseguir que el interior de la pequeña casa se asemejara al interior *típico* de la sala de una familia bogotana de clase media. Por supuesto, la elección de muebles y objetos decorativos siguió esta premisa. Pero ¿a qué se debía este interés de Nishi? ¿Tal vez se figuraba que su público sería precisamente esa clase media imaginada, de la que él mismo no sabía nada o sabía muy poco? ¿Qué entendía entonces Nishi por *clase media bogotana*? De un modo bastante práctico, la imagen de esta clase media fue resuelta gracias a las *sugerencias* de Jaime Cerón, curador del evento, a quien finalmente debemos la versión kitsch resultante. Una versión kitsch que, parece evidente, está más dirigida a quienes han construido cierta caricatura de la clase media bogotana que, efectivamente, a esa clase media.

Es así como, de un modo u otro, se busca simultáneamente un público masivo indiferenciado y un público culto especializado. Y se espera, quizá, que se fundan en un solo público. Se trata de una operación en la que el fantasma de un público culto imaginado sirve para conjurar el miedo a las masas.

LA CIUDADANÍA

En este sentido, el público idealizado por el arte público contemporáneo es muy similar al público ilustrado imaginado por la razón moderna desde Kant. Sobre esta figura señala Manuel Delgado: “[ese público ilustrado] implica un tipo de acción colectiva que sólo se puede entender en contraposición a la multitud [...] es como contrapeso a esa tendencia psicótica atribuida a las multitudes que vemos extenderse otro tipo de destinatario deseado para la gestión y el control políticos: *la opinión pública*, es decir la opinión del público como conjunto disciplinado y responsable de individualidades” (Delgado 104). Es este conjunto disciplinado y responsable el que está detrás de los llamados abstractos a la *ciudadanía* en el discurso contemporáneo. El ciudadano es la figura política-cultural que encarna la *razón pública*, y la presentación que la SDCRD, como agente público, estatal, hacia de Lugares Comunes es elocuente: “Con la realización de este proyecto la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, busca abrir un espacio para que la producción artística interactúe con la ciudad y responde a una visión de interculturalidad, en donde *la construcción del espacio público es un ejercicio de ciudadanía y convivencia* y el arte está asociado a la cultura y el entorno” (cursivas mías).

Como afirma Warner, con mucha razón: “Es difícil imaginar el mundo moderno sin la capacidad de atribuir la categoría de agente a los públicos, aun cuando hacerlo sea una extraordinaria ficción” (92). Así las cosas, esta fusión de públicos a la que me refiero sólo es posible gracias a su sanción como agentes en la categoría *ciudadanos, sujetos políticos* (votantes). Y esta es quizá la principal característica de este público indistinto de la obra de Nishi, al que simplemente unen, de entrada, dos cosas: ser bogotanos (o estar en Bogotá) y poder ser *contados* como tales. Es allí en donde el miedo a las masas parece transformarse en atracción por las masas.

Un público de ciudadanos, asociado a la gestión y el control políticos, se traduce siempre en términos administrativos, en cifras. Entre las metas propuestas por el Plan de Desarrollo Bogotá Positiva 2008-2012 se lee: “Alcanzar 3.520.000

participantes en actividades artísticas, culturales y patrimoniales, con criterios de proximidad, diversidad, pertinencia y calidad para promover la convivencia, la apropiación cultural de la ciudad y el ejercicio del derecho a la cultura” (Concejo de Bogotá 46). Haciendo cuentas simples, esta meta significa 880.000 *participantes* por año, 73.000 por mes. De modo que sólo la obra de Nishi, que estuvo expuesta un poco más de dos semanas, cubría ya todas las expectativas del Plan; sin contar siquiera con las otras obras participantes en Lugares Comunes. Lo que nos lleva de vuelta a la cuestión del éxito: si se trataba de cumplir con este indicador, de cubrir esta población, no cabe duda de que la obra lo tuvo.

Es claro que la SDCRD, como cualquier organismo estatal²³, y como la mayoría de los privados, necesita demostrar, con números, que cumple con su trabajo. Y en esta euforia cuantificadora, en esta furia gerencial, hay de fondo un discurso sobre el acceso democrático a la cultura, sobre el derecho universal a la cultura. Como en la política electoral, la democracia y la estadística suelen llevarse bien²⁴.

Las estadísticas aparecen aquí como una solución *objetiva* a la cuestión de la recepción. Los indicadores y las cifras resuelven (reemplazan) el problema de la experiencia estética entendida como un asunto individual. Las masas, transformadas en *ciudadanía*, triunfan sobre el sujeto aislado que caracteriza a la recepción culta. No en vano la expresión *públicos del arte* suele asociarse a la equívoca expresión *políticas culturales*, en donde lo político y lo cultural se confrontan en un extraño encuentro de legislación, estadística y vagos discursos humanistas. La ambigüedad de esta categoría administrativa deja en cuestión si se trata de hacer política con la cultura o de hacer cultura con la política. Una ecuación de algún modo inevitable si se tiene en cuenta la escala institucional.

Efectivamente, si los sujetos pueden, sencillamente, hacer cultura, las instituciones no tienen más remedio que hacer política. Para la muestra vale la pena reconstruir las relaciones entre la comunidad religiosa del templo de San Francisco y el evento Lugares Comunes. Una relación evidente desde la propia inauguración del evento, realizada dentro del templo. Más allá de que se hubiesen sentido *orgullosos* de la elección del artista (“una persona venida de tan lejos, de tanto renombre”²⁵), no deja de ser curiosa la colaboración sin condiciones por parte de la comunidad del templo, aún en contra de las protestas explícitas por parte de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura. Cuando entrevisté al fraile Luis Fernando Benitez, quien estuvo a cargo de la gestión del evento desde el templo, fue muy claro su interés por hacer notorias sus diferencias con esta Dirección

de Patrimonio: “que quede bien grabado, el Ministerio no nos da ni un solo peso para el mantenimiento del templo²⁶”. La comunidad del templo, por lo tanto, parece interesada desde hace un tiempo por desmarcarse del Ministerio de Cultura y buscar nuevas asociaciones institucionales. El reciente préstamo de varias obras de la colección del templo al Banco de la República con motivo de la exposición “Habeas Corpus: que tengas [un] cuerpo [para exponer]”, así como la colaboración con la SDCRD parecen revelar movimientos en esa dirección. De este modo, la obra de Tatzu Nishi se convirtió en un importante activo político para el templo.

No quiero sugerir que se tratara exclusivamente de eso, simplemente señalo la necesidad de hacer visibles también estas dimensiones de la gestión del arte público. Creo que la importancia de las instituciones y lo institucional se ha relegado comúnmente en estas discusiones, que prefieren la retórica del ciudadano y la ciudadanía, entes neutrales y desinteresados. El riesgo que se corre al naturalizar esta retórica es olvidar que los sujetos concretos tienen intereses concretos. Los entes abstractos, como el ciudadano imaginado, no. Es necesario preguntar por las posibilidades reales de agenciamiento, de toma de decisiones por parte de un público que, para empezar, ni siquiera decidió ser público del arte público. De otro modo, este público quedaría paradójicamente condenado a la recepción pasiva o al azar; es decir, se le negaría la posibilidad de constituirse como público político en sentido amplio. Vale la pena recordar las duras palabras de Martha Rosler al respecto: “No cabe duda de que, en ausencia de un público político —y en ausencia de un concepto de espacio en que se produzcan el diálogo político y la toma de decisiones—, el arte subvencionado por el gobierno sólo puede ser percibido como un arte impuesto por el gobierno” (135).

EL DILEMA CUALITATIVO

Claro que no puede reducirse el problema del público y de lo público y del arte público a un asunto político y estadístico. La hipótesis de un público de ciudadanos tiene sus límites, y uno de ellos, uno de los más complejos, vuelve sobre la pregunta por la experiencia individual, o incluso, de un modo más amplio, por la utilidad individual. Como anota Leila Ali²⁷, la meta de 3,520.000 participantes en actividades artísticas y culturales ya fue sobrepasada (sólo a mediados de 2010), de modo que, para muchos, el asunto cuantitativo se ha revelado indiferente o problemático. Lo



Foto:
Laura Rico
Gutiérrez de
Piñeres
2009.

interesante, dice Ali, sería encontrar modos de evaluar cualitativamente la *participación*²⁸ a la que se refiere el Plan. Más allá de los números, habría que preguntarse entonces ¿qué fue de las seis mil personas que *participaron* en (de) la obra de Nishi?, ¿es posible que estén hoy más dispuestos a, digamos, ir a un museo de arte²⁹? O, por otro lado, ¿a “ver de otro modo la ciudad?”, para usar la retórica del evento³⁰? Pero, sobre todo, ¿qué ganamos con seis mil personas que “ven de otro modo la ciudad”?

El propio Nishi (o su traductora del alemán), en la entrevista con Diego Guerrero, ya citada, dice: “a las galerías solamente va gente el día de la inauguración, porque después no van sino los críticos y la gente del mundo del arte. Son lugares muy limitados y resultan aburridores. En los lugares públicos puede ir la gente común. Para mí es importante que mi obra sea vista por la gente que no necesariamente se interesa por el arte”. Y ante la inevitable pregunta “¿por qué le interesa eso?”, responde: “los artistas mostramos el mundo de una manera diferente, tenemos otra mirada y creo que las personas pueden *ampliar su mente* al ver el arte. Por eso trabajo para la gente común” (cursivas mías).

Detrás de estas afirmaciones hay supuestos inquietantes: los artistas no son, pues, *gente común*, y tienen algo importante para decir, para mostrar, algo que la gente común debería escuchar o ver con atención. Al mismo tiempo, según se desprende de la idea contemporánea de un público activo, la gente común tiene cosas importantes por decir (aun cuando no lo sepa), y es posible incluso que aquello que la gente común tiene para decir o hacer constituya un gesto estético o artístico (aun cuando no lo sepa). Y Nishi insiste en el interés de que su obra sea vista por “personas que no se interesan por el arte”. En esta curiosa ecuación, la designación de aquello que se hace o se dice como *artístico* resulta crucial. Mientras continúa vigente la jerarquización cultural a partir de aquello que es *digno* de llamarse artístico, hace carrera también una actitud aparentemente opuesta: desinteresarse de la nominación (“no me importa si es arte o si es leído como arte”, “no busco a la gente que se interesa por el arte”). No puede pasarse por alto que al presumir de esta indiferencia se subraya la importancia de la designación *arte*.

Creo que estas paradojas son resultado del intento continuado por equiparar las posibilidades de la producción y de la recepción persiguiendo la figura idealizada de cierta democracia cultural³¹. El artista pretende sumarse felizmente a las masas, como un sujeto más, preocupado al mismo tiempo por indicar su excepcionalidad. En este panorama enrarecido, el paradigma cuantitativo, estadístico, es aún más contundente. Después de todo, en una democracia cultural, seis mil

personas *cuentan* más que, digamos, cinco críticos. Y pocos críticos se atreverían a decir, si quieren ser políticamente correctos, que seis mil personas están equivocadas; o lo dirán con tal sutileza y por tales medios que sólo los entendidos, su meta-público, captarán el mensaje. E insisto, es posible que este miedo a las masas explique la poca o nula atención crítica³² que recibe este tipo de eventos, en contraste con su alta exposición mediática.

La imposibilidad de la cualificación pasa por allí. Toda lectura cualitativa exige una deconstrucción crítica del propio objeto de estudio. Repetir la retórica políticamente correcta nos llevará siempre de vuelta a la cuantificación. Es necesario apostar por hipótesis arriesgadas sobre la función del arte contemporáneo, especialmente del arte público contemporáneo, más allá de aquello de “ampliar la mente” o de “mirar de otra manera”. Quisiera cerrar este ensayo con una de esas hipótesis; la perturbadora idea de Peter Sloterdijk según la cual, en este momento cultural, el arte cumple una función de regulación psicosocial similar a la que cumplen los deportes (el espectáculo de los deportes) o la especulación financiera (pensemos en DMG). Una suerte de compensación simbólica para “las masas móviles, envidiosas, impulsadas por la reivindicación de sus derechos y enfrascadas en la incesante tarea de competir por alcanzar lugares privilegiados” (Sloterdijk 94). Creo que en esta teoría se dibuja un público sustancialmente distinto del público ilustrado imaginado, y paradójicamente similar al meta-público de los artistas y sus redes sociales. Es decir, un público estratégico, efectivamente interesado por entrar en una confusa competencia por capital social y cultural, pero en franca y constante desventaja.

Es posible incluso que la pretendida conversión del público general en un público culturalmente subvencionado no sea más que un modo de producir un *público objetivo* (un *target*, un blanco, en la cruda expresión inglesa) para ampliar la oferta multidimensional de la clase media urbana en materia de arte y cultura; una oferta burocrática, institucional, gerencial, académica e incluso crítica (como este mismo ensayo). Una estrategia de reproducción para un meta-público que, como prueba la intervención de Tatzu Nishi en el templo de San Francisco, se busca y se rechaza en un proceso esquizofrénico al que ha sido lanzado por su propia pretensión de *ganar* en los dos extremos del espectro cultural, como productor y como receptor. Y no se puede ganar siempre.

NOTAS

1. La casa tenía un área de 4 m. por 4,5 m. Tal vez es exagerado llamarla *casa*, se trataba de un solo espacio, una *sala*.
2. El término es amplio. Digamos entonces que Nishi fue animado a hacer, finalmente, lo que a bien tuviera, lo que le viniera en gana.
3. Hay detalles de la obra, e incluso planos, en el *flickr* de Yemail <<http://www.flickr.com/photos/yemail/page4/>>.
4. Un evento definido sintéticamente por la SDCRD como “diez intervenciones efímeras en espacios públicos, que reflexionan sobre aspectos sociales y culturales de Bogotá”. Más información en <<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/lugarescomunes/inicio>>
5. Estas y otras cosas las sé porque hablé con Leila Alí, asesora de artes de la SDCRD y gestora de Lugares Comunes, y con Juliana Jiménez, productora del evento.
6. La transcripción completa de estas recomendaciones puede leerse en este enlace: <https://docs.google.com/document/pub?id=1KFanxyrVPcnBOWRzCDGpx1mVm9dhxv2hYRqaQr_kGk>.
7. Puede sospecharse un eufemismo: ¿subieron, efectivamente, 6.000 personas?
8. Como se ve, utilizaré este número como una metáfora de las *masas*.
9. Que es precisamente, como señala Michael Warner, una de las características que define al público: estar constituido por desconocidos: “La orientación hacía los desconocidos se halla en cierto modo implícita en la auto-organización de un público por medio del discurso. Un público pone sus límites y su organización por medio de su propio discurso, más que por medio de marcos externos, solo si abiertamente se dirige a personas que se identifican primariamente por medio de su participación en el discurso, y que por consiguiente no lo pueden conocer por adelantado” (Warner 23)

10. En una entrevista difundida por ese entonces, Nishi (o su traductora del alemán) dice que “le parecía *muy aburrido* que en los museos y galerías solo entrara un grupo muy reducido, y decidió sacar su obra afuera para que fuera para *todo el mundo*” (Las cursivas son mías). La entrevista puede verse aquí: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/lugarescomunes/nishi>
11. Humberto Junca se refiere al “transeúnte” y al “ciudadano común”. Jaime Cerón usa los mismos términos: “transeúnte” y “ciudadano”, cuidándose de hacer énfasis en el segundo. Olga Lozano usa el más coloquial “la gente”. Archivos de audio disponibles en <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/lugarescomunes/inicio>.
12. En *El desprecio de las masas*, Peter Sloterdijk hace un excelente retrato de este miedo al otro masivo como una proyección de uno mismo, reunido involuntariamente y de un modo inútil con los demás: “En los momentos donde todavía hoy es posible el encuentro físico de las mayorías consigo mismas, por ejemplo, cuando las masas se congregan en las horas punta o en los embotellamientos como multitudes agrupadas en reuniones involuntarias, ellas muestran la tendencia a pasar de largo de manera apresurada ante los demás, como si no fueran más que un obstáculo, y a maldecirse como si esto fuera una situación excesiva, un exceso de materia carente de objeto alguno” (Sloterdijk 20)
13. Fue muy común encontrar palabras como “asombro” o “sorpresa” en todas las fuentes, directas o indirectas, que consulté sobre la obra de Nishi en Bogotá.
14. Yo mismo, sin ir más lejos, lo viví sobre todo de esa manera, mi temor a las alturas fue sin duda más significativo que cualquier consideración estética o conceptual.
15. Es el caso de un maratonista que entrenaba para subir las escaleras del edificio Colpatria. Su intento fue frustrado por miembros de la Cruz Roja y del 911. Él protestó: “es espacio público, puedo usarlo como quiera”.
16. Hay excelente fotos de gente “viendo subir” la obra en el *Flickr* de Laura Rico: <http://www.flickr.com/photos/7942866@No7/4068154655/>.
17. Nótese la corrección política propia de mi deformación burocrática.

18. El término es amplio. Digamos entonces que el público es animado a hacer, finalmente, lo que a bien tenga, lo que le venga en gana.
19. La nota puede leerse aquí: http://bogota.vive.in/arte/bogota/articulos_arte/noviembre2009/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_VIVEIN-6549391.html.
20. “Bernini decía que la plaza de San Pedro no era nada por sí misma, sino que adquiría sentido en la medida en que el peregrino la veía llena de otros peregrinos [...] Esta es la clave principal del espectáculo moderno: que la visión del mismo incluya al espectador por defecto” (Marzo 72).
21. En la nota citada arriba, ante una sugerencia sobre este aspecto Nishi dijo: “*Claro, mi obra tiene que ser espectacular*” (cursivas mías).
22. Tan es así, que la propuesta finalmente elegida resultó ser bastante similar a la intervención que el propio Nishi había hecho en el templo del Sagrado Corazón en Medellín en 2007: <http://m3lab.encuentromedellin2007.com/?q=node/1261>. Hay buenas fotos de esa intervención en el *Flickr* de Julián Castro: <http://www.flickr.com/photos/julkastro/762536824/in/photostream/>.
23. Para usar un ejemplo más cercano de lo que parece, fíjense en el interés de Colciencias por cuantificarlo todo. No hay un investigador que no se haya visto en problemas ante la pregunta “¿cuántas personas se beneficiarán de los resultados de su investigación?”.
24. Como en la conocida máxima de Jorge Luis Borges: “La democracia es una superstición muy difundida, un abuso de la estadística”.
25. Comunicación personal con el fraile Luis Fernando Benitez, regente del templo de San Francisco.
26. Hay que señalar que el templo de San Francisco ha sido declarado patrimonio cultural de la nación, y en ese sentido toda intervención en el mismo debe ser estudiada por el Ministerio de Cultura.
27. Comunicación personal.

28. Y precisamente es muy significativo el uso, en el Plan de Desarrollo, de la palabra “participante”, y no, por ejemplo, espectador o usuario. Es decir que no se supone una actitud pasiva, expectante, ni una relación más o menos comercial; se supone, en cambio, una condición activa y deliberativa; determinada, además, por “criterios de proximidad, diversidad, pertinencia y calidad para promover la convivencia, la apropiación y el derecho a la cultura”.
29. No uso el ejemplo del museo al azar. Aquí opera también una significativa división de públicos: el museo sería para un público de desconocidos y desconocedores; la galería, para un público de conocidos y conocedores.
30. Dice Humberto Junca, en el audio ya citado: “[Nishi] problematiza al transeúnte, al ciudadano promedio que pasa por allí, lo acerca y le provoca una nueva experiencia”. Y Jaime Cerón: “Nishi básicamente propone una relectura de la ciudad que se inserta fundamentalmente en conocer aspectos patrimoniales de la ciudad que son invisibles para los transeúntes”.
31. Es lo que Peter Sloterdijk ha llamado “la institucionalización de la autoestima”: “La esencia –o mejor dicho, el guión– de la historia social más reciente va a quedar definido por una serie de campañas encaminadas a la institucionalización de la autoestima, en la que nuevos colectivos una y otra vez se atreven a poner sobre el tapete sus propias exigencias de reconocimiento” (Sloterdijk 47)
32. La obra de Nishi no tuvo ningún eco en espacios como, digamos, Esfera Pública, en donde sólo hay una entrada (la firma “Lolita Franco”) en la que se hace referencia a ella, y es apenas una alusión marginal en una nota dedicada a la X Bienal de Bogotá en el MAMBO <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=6698>>.

OBRAS CITADAS

Concejo de Bogotá. *Plan de desarrollo "Bogotá Positiva" 2008-2012*. Acuerdo No. 308 del 9 de junio de 2008.

DELGADO, Manuel. "Hordas espectadoras. Fans, hooligans y otras formas de audiencia en turba". *Querido público*.

MARZO, Jorge Luis. "Se sospecha de su participación: el espectador de la vanguardia". *Querido público*.

Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans. Murcia: Centro Párraga; CENDEAC, 2009.

ROSLER, Martha. "Nacimiento y muerte del espectador: sobre la función pública del arte". 1987. *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

SLOTERDIJK, Peter. *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. 2000. Valencia: Pre-textos, 2002.

WARNER, Michael. *Públicos y contrapúblicos*. 2002. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.

**EL ARTE DEL PADECIMIENTO Y
EL PADECIMIENTO DEL ARTE:
*UNA MIRADA A SEIS EXPOSICIONES***

Elkin Rubiano

ensayo largo

6.3

A Fabiana, la gata

Este ensayo hace parte de la investigación “Arte, estética y política” inscrito al grupo de investigación “Reflexión y creación artísticas contemporáneas” del Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Agradezco a los profesores con quienes participé en el seminario de estética y política, cuyos aportes y debates resultaron fructíferos: Alejandro Molano, Pablo Acosta y especialmente a Daniel García quien leyó cuidadosamente el ensayo y realizó sugerencias pertinentes.

En este ensayo se analizarán algunas prácticas artísticas y creativas cuyos rasgos comunes han abierto un capítulo en la historia del arte contemporáneo colombiano durante la última década. Estos proyectos intentan recomponer el tejido social que ha sido fracturado por la violencia o la marginación, y buscan el material creativo en grupos de personas que no hacen parte de la esfera creativa: excluidos, desplazados, desmovilizados. Sin embargo, las estrategias creativas de tales trabajos también difieren. Algunos de los artistas, curadores e investigadores que los llevaron a cabo exhibieron narraciones e imágenes realizadas por los actores involucrados en el conflicto. Otros, aunque tuvieron en mira a esos mismos actores, se convirtieron en sus representantes; en este caso el dolor habla a través de la obra artística. De acuerdo a este marco, examinaremos las siguientes exposiciones: “Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo” (2003-2005), “Ondas de rancho grande” (2008), “Carta furtiva” (2009), “Casa de la lavandera de ropa” (2009), “ablando (sic) con la pared” (2010) y “La guerra que no hemos visto” (2009-2010).

PANORAMA DE LAS EXPOSICIONES

En noviembre de 2008, la artista Beatriz González realizó una convocatoria creativa en las páginas de la sección Arte & Cultura del periódico *El Tiempo* titulada “Ondas de rancho grande”, un grabado realizado a partir de una fotografía tomada a Yolanda Izquierdo, líder campesina asesinada por paramilitares. Se buscó que los lectores intervinieran el grabado: “La gente va a poder colorear o enmarcar a esta santa inédita, que no está en el santoral”. Al año siguiente se expuso en la galería Alonso Garcés “Carta Furtiva”, conformada por algunas intervenciones realizadas por el público a “Ondas” y por una serie de cuadros que González realizó durante dos años a partir de aquella fotografía. La creación de la serie durante los últimos meses giró en torno a una carta anónima (furtiva) dirigida a la artista, escrita por una lavandera que había descubierto algunos dones en la imagen de Yolanda aparecida en el periódico.

Al cierre de la exposición “Carta furtiva”, el arquitecto Simón Hosie reveló públicamente que la carta era de su autoría —no de una lavandera— al tiempo que instaló en la Plaza de Bolívar “Casa de la lavandera de ropa”, una casita que representaba el hogar de la lavandera imaginada (“Detrás de esa carta no está una campesina sino miles y millones de campesinas colombianas”). En abril de 2010 en el Museo de Artes Visuales (MAV) de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la casita, junto con pinturas, fotografías, una carta, una maqueta arquitectónica y una revista de farándula diseñada en clave popular conformaron la exposición de Hosie titulada “ablando con la pared”.

De manera paralela a estas exposiciones, en octubre de 2009, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), se inauguró la exposición “La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica”. 62 pinturas (de 420) realizadas por exguerrilleros, exparamilitares y, en menor medida, soldados heridos en combate, fruto de los talleres de pintura realizados por la Fundación Puntos de Encuentro, dirigida por el artista Juan Manuel Echavarría (“...estas pinturas pueden educar contra la guerra [...] creo que a través del pincel se construyó el relato, y ellos, al pintar, lograron rescatar sus memorias”). Si en la relación arte y violencia hay un interés mayoritario por visibilizar a las víctimas del conflicto armado, este trabajo mostró la otra cara: la versión de los victimarios. La muestra, curada por Ana Tiscornia, también fue expuesta entre mayo y agosto de 2010 en La Casa del Encuentro del Museo de Antioquia.

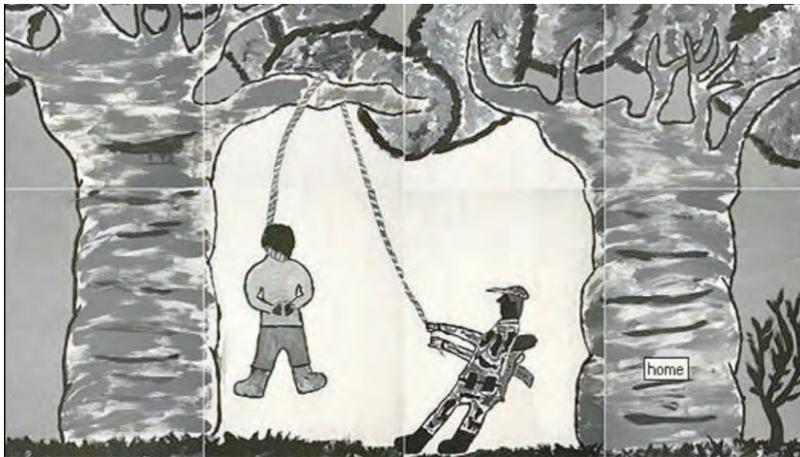
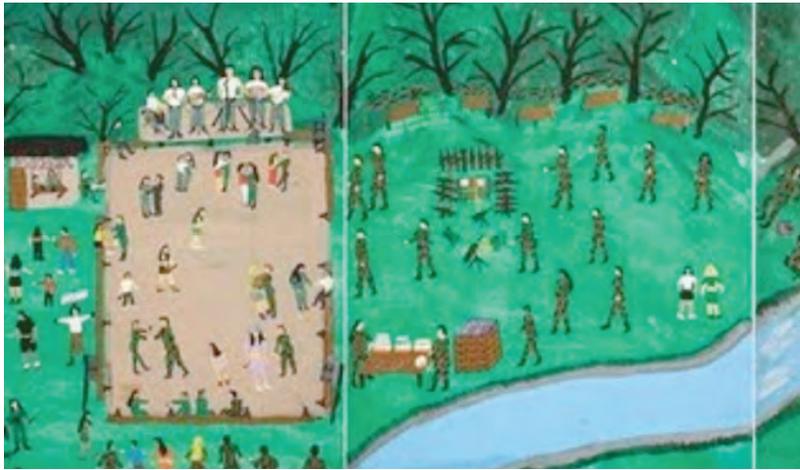
De la serie Carta
furtiva.



Intaglio sobre papel
70cms X 50 cms.
Aparecida en
El Tiempo



Casa de la lavandera de ropa





"Yolanda" en la U. de Los Andes



"Yolanda" en el Parque El Tunal

El correlato del trabajo dirigido por Echavarría con los *actores del conflicto* se realizó entre 2003 y 2005 con los *actores en medio del conflicto*: “Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo”, una exposición itinerante, curada por la antropóloga Margarita Reyes, en la que se narra la historia de una mujer imaginaria bautizada como Yolanda por quienes colaboraron en la realización de la exposición: 49 víctimas del desplazamiento forzado. En este trabajo, vinculado al proyecto Museos Imaginarios del ICANH y el Museo Nacional de Colombia, se buscó reflexionar sobre la marginación, el estigma y el desconocimiento sobre el destierro y el desarraigo¹. La exposición itineró en varias ciudades y fue creciendo y transformándose mediante una propuesta colaborativa.

Ahora bien, ¿qué une y qué separa a la Yolanda real (cuya memoria recupera el arte) y a la Yolanda imaginaria (construida con relatos de dolor)? ¿Los trabajos realizados por los desterrados y los excombatientes que exorcizan el sufrimiento y el desasosiego de la guerra mediante la fabulación creativa tienen algo que ver con la voz simulada de una lavandera imaginada? ¿Qué nos dicen todas estas propuestas sobre el dolor de las víctimas y sobre la verdad de la guerra?

EL PÉNDULO DE LOS PADECIMIENTOS

En nuestro contexto no es extraño encontrar en el ambiente artístico cierta prevención hacia manifestaciones creativas deliberadamente gozosas: no hay lugar para la risa cuando nos rodea la catástrofe. Es conocida la reflexión que Beatriz González hace sobre su propia obra: hay un antes y un después de la toma del Palacio de Justicia, después de la barbarie la risa resulta infame. Si pensamos en Fernando Botero es necesario percatarse del giro temático de su obra en la última década: de las sensuales y jugosas formas a las mutilaciones con motosierra y las torturas en Abu Ghraib. En la entrega del Premio Velázquez de Artes Plásticas 2010 a Doris Salcedo se señaló que “el arte debe hacer contrapeso a la barbarie [...] y debe generar espacios donde la gente pueda dudar, pensar, estar en desacuerdo”. Salcedo representa esta toma posición en la que ética y estética van de la mano. Esta toma de posición se ha convertido en un principio creativo: el del *arte del padecimiento*.

Sin embargo, la relación entre arte, dolor y violencia a veces traza rumbos no tan deseables. En el afán de encontrar material creativo algunas manifestaciones artísticas no marcan claras fronteras entre la esfera del arte y el medio informativo.

Es decir, si la búsqueda de *lo real* es un imperativo cuando se está al borde del abismo, el peligro está en que *lo real* en el arte lo inspire la agenda informativa de los *mass media*: atento a la tiranía de la actualidad, el *artista cazanoticias* no deja escapar cualquier indicio de injusticia para denunciar, y, en el afán de la inmediatez noticiosa, se transmuta en una suerte de archivista panfletario. Este es el *padecimiento del arte* del que también hacen parte algunas prácticas del *artista como etnógrafo*, cuyo peligro está en caer en las redes del “mecenazgo ideológico” (Foster 2011: 117, 195). Desde luego el asunto no es de cara o sello (disyuntivo), sino más bien ambivalente, pendular: ida y vuelta de los dos padecimientos.

EL HABLA Y EL AULLIDO

En “Ondas de rancho grande” la intención de Beatriz González fue la de construir una imagen que se transformara y se repitiera como las ondas de radio de dos maneras: una, posibilitando que el lector anónimo interviniera la imagen aparecida en las páginas de *El Tiempo*; otra, repartiendo diez mil estampitas en el 41 Salón Nacional de Artistas con la imagen de Yolanda Izquierdo, en un formato de 10,5 x 6 cm, para que sus depositarios se la apropiaran de diversas maneras (prendiéndole una velita para pedirle algún milagro; guardándola en la billetera como una imagen del Divino Niño o de la Virgen María). El procedimiento utilizado buscó convertir la imagen de Yolanda Izquierdo en un ícono que, mediante la circulación no convencional de la obra (de manera azarosa, de mano en mano), comenzara a ser reconocido por el imaginario colectivo.

La dimensión ética de esta apuesta estética está en construir un lugar, en hacer visible a alguien que representa a quienes no tienen representación. No hay en esta imagen ningún sentimentalismo, sino más bien una *intuición* sobre el sentimiento popular que busca, mediante un ícono popular (la estampa de santos), crear un lugar simbólico a quien le fue negado, con distintas modalidades de violencia, cualquier posibilidad de lugar: “Yo creo que en este país hay santos modernos y Yolanda Izquierdo es una de ellos. Ella luchó por una causa hasta entregar la vida. Es lo mismo que esas mártires que fueron asesinadas en el siglo XVI como Santa Lucía o tantos otros” (González 2008). La estampa es una protesta contra el olvido, una manifestación del arte del padecimiento.

Fotografía
tomada por
Álvaro Sierra
a Yolanda
Izquierdo





Litografía
10,5 x 6 cm

“banco de la
república” de
“Casa de la
lavandera”





Revista "¡Buenas!" de "ablando con la pared"

conjunto de expresiones es-
as: "Hay una estética do-
ante y unas subyugadas,
oy mostrando el panora-
que no se ve. Su estética
ene de una idea concep-

Rancière señala que la política consiste en crear disensos, desacuerdos. En este sentido, la política de la estética “consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (2005: 19). Un ser dotado de palabra —y no un animal ruidoso— fue lo que escuchó Beatriz González al leer la carta de una lavandera de ropas a quien por azar le cayó en las manos la imagen de Yolanda Izquierdo publicada en *El Tiempo*, y para quien la imagen santificada de Yolanda comenzó a hacer milagros: las fronteras entre arte y vida parecían haber sido borradas. Lastimosamente la carta que dio lugar a la exposición “Carta furtiva” no había sido escrita por una lavandera semianalfabeta, sino por el arquitecto Simón Hosie²: lo que apenas fue un aullido, no el habla anónima que se construye un lugar inédito para ser escuchada (el mundo del arte), le hizo creer a González haber experimentado el acontecimiento más importante de su carrera artística³. Este es el padecimiento del arte; fruto de la premura por encontrar material creativo de manera azarosa, veloz y cuyo efecto resulte impactante; las mismas estrategias utilizadas por los *mass media* en búsqueda de material informativo.

La acción de Hosie le permitió tener gran visibilidad dentro del campo artístico colombiano en tiempo récord. Después de revelar la verdadera autoría de la carta, el arquitecto gestionó hábilmente su inserción al campo mediante distintas apuestas plásticas y comunicativas de tipo reticular: un despliegue multimediático de borrosa jerarquía cultural, tanto en espacios especializados (el foro <http://esferapublica.org>), como en espacios *mass mediáticos* (televisión, periódicos y revistas de circulación general), así como la instalación de una casita en plena Plaza de Bolívar que le permitía a cualquier transeúnte experimentar una propuesta plástica y visual que quería contenerlo todo: intervención urbana, performance, pintura, instalación y acción participante.

En el campo de la arquitectura nacional, Hosie ya era bastante conocido por haber ganado a los 26 años el Premio Nacional de Arquitectura (2004) con la biblioteca pública La Casa del Pueblo (Cauca). Pero en el campo artístico no había pagado aún el *boleto de entrada*. No es un azar que su estrategia para entrar sin haber sido llamado, haya sido la del bombardeo. Sin lugar a dudas, una forma de herejía: tener como destinataria de la falsa carta a una artista colombiana consagrada, e instalar, por fuera de las instituciones consagradas del arte, una casita paupérrima frente a la casa del poder. Esta última acción hacía recordar a Krzysztof

Wodiczko, quien proyectó, en gran formato, sobre las fachadas que representan el poder estatal, testimonios relatados por inmigrantes, poniendo en práctica una redistribución simbólica de los cuerpos, substituyendo los aullidos por el habla.

Desde luego, la similitud entre Hosie y Wodiczko fue solo un espejismo momentáneo, pues este último construye un lugar inédito para que circule el habla marginada trastocando el orden de las cosas, mientras que aquél sustituye el habla por un simulacro convertido en aullido:

Querida Beatriz, soy [no se lee por el papel desgarrado] que recorre estas montañas, estas ciudades y -----vivo donde no llega el colectivo, soy de las que debe toma una trocha destapada para llegar a su casa, mis vecinos se quejan y ---uno que es consejal--- está gestionando el pabimento, pero yo no firmo algo que me deja sin----- caminar sobre ---- la tierra, así el honorable me diga que soy atrasada, por gustarme----- pensar de ida y de vuelta---eso ya no se puede en las calles de semento.

Si en Beatriz González hay una exploración sobre la iconografía popular, en Hosie encontramos un sentimentalismo populista que hace que el espíritu del arquitecto se ablande con los avisos apuntados en las paredes de las casas paupérrimas. “Labo ropa con platon” (sic), “interbenciones espirituales con el mas aca” (sic), “andeneo rebuscandome” (sic), “serrado por falta de existencias” (sic) conformaron la serie “Frentes populares” que hizo parte de la exposición “ablando con la pared”. En los “Frentes” hay una búsqueda plástica (formas, texturas y colores de la *arquitectura* de la necesidad) cuyo resultado estetiza el entorno marginal no sólo al extraer belleza formal de una situación humana intolerable, sino, además, al trasladar las pinturas de la serie a las fachadas de las casas para fotografiarlas al lado de sus pobres habitantes. El populismo se convierte aquí en *miserabilismo* al pretender borrar las fronteras entre arte y vida estetizando (o folclorizando) la miseria y extrayendo el material creativo de la más primaria necesidad de los demás.

En “ablando con la pared” se pretendió construir una obra total. A lo ya visto en “Casa de la lavandera de ropa” se sumó el video (testimonios recogidos en la Plaza de Bolívar), la maqueta arquitectónica (“Casa de valores”), el tejido en hilo (“Tejido social”) e historias de vida (“Carta de vida” y revista “¡Buenas!”). En estas

Pinturas al óleo
y fotografías de
la serie "Frentes
populares"





obras se recoge el compromiso ético de Hosie, tres estrategias para hacer de Colombia un país mejor (en clave oculta ya presentes en la falsa carta de la lavandera):

Lo primero es tener la capacidad de transformar algo elemental en algo absolutamente útil, ella encuentra una caja de un electrodoméstico y la convierte en la cuna de su hijo. El segundo milagro es cuando una señora pudiente ve esa cuna y decide regalarle ropita, este es el sentido comunitario, y el tercero es cuando ella dice que ella no está afiliada al Sisbén y le pide a Yolanda y a la virgen que intercedan, que en últimas es la ayuda del Estado. (Hosie, 2009)

La propuesta artística de Hosie —cuyo material se extrae de la *miseria del mundo*— pone en su sitio al excluido: no hay posibilidad de imaginar la vida miserable de otro modo a la ya existente. Antes bien, se acentúa (se *sobreidentifica*) que esa vida sólo es posible por puro milagro: el reciclaje, la caridad y el asistencialismo. El enternecimiento de Hosie por la ingenuidad de los letreros escritos por analfabetos funcionales es el enternecimiento (el ablandamiento) de un buen samaritano, perteneciente a la cultura legítima, que ve en el otro a una buena criatura, *a pesar de su condición*. Es lamentable tener que decir esto sobre la obra artística de un talentoso arquitecto en el que parece latir un buen corazón. No queda más que compadecerse de ese trabajo que se conmueve de la vida miserable como destino social, una expresión recurrente del padecimiento del arte: buscar en el excluido al *otro* como objeto de contemplación⁴.

EL HABLA ANÓNIMA Y LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA

Theodor Adorno afirma que “la necesidad de dejar hablar al dolor es la condición de toda verdad” (1992: 126). Este principio parece estar presente en las exposiciones “Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo” y “La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica”. A diferencia de los casos analizados en el apartado anterior, en estas exposiciones hay una indeterminación sobre la procedencia creativa, pues los artistas o curadores son sólo propiciadores de espacios para la creación; un desplazamiento de la potencia creativa del *autor* hacia los actos creativos

de la colectividad: dejar hablar al dolor mediante el impulso expresivo de los sujetos desde orillas opuestas: las víctimas y los victimarios. Igualmente, en estas dos exposiciones no hay sustitución o simulacro del habla, es decir, el artista no es el portavoz del sufrimiento de los otros.

En el proyecto de Juan Manuel Echavarría y la Fundación Puntos de Encuentro, los talleres sobre construcción y preservación de la memoria de la guerra a través de proyectos artísticos estuvieron conformados por 17 exparamilitares de las AUC, 30 exguerrilleros y 14 exguerrilleras de las FARC, 1 exguerrillero del ELN y 18 soldados del Ejército Nacional de Colombia heridos en combate, quienes en conjunto produjeron más de 400 pinturas de las cuales 62 fueron expuestas ⁴. En este trabajo la memoria de la guerra no se construye a partir de los discursos expertos (la academia), oficiales (el gobierno y las fuerzas militares) o de la ilegalidad contraoficial (los comandantes guerrilleros o paramilitares). Antes bien, en lugar de discursos, circulan relatos, no de los protagonistas de la guerra, sino de los actores sin nombre: excombatientes rasos y anónimos.

Desde luego, aunque estas creaciones sean expuestas en lugares consagrados para el arte no deben considerarse artísticas. No obstante, una dimensión estética aparece en ellas: expresar plásticamente lo que no puede ser nombrado mediante la palabra. Más que pinturas deberíamos considerar estos trabajos como cartografías cuyos aspectos formales se construyen, por un lado, mediante el centramiento, la frontalidad y la indexicalidad, y, por el otro, mediante un plano panorámico y cenital en la narración de los acontecimientos.

La representación en estas pinturas es ingenua desde el punto de vista formal, pero no es la ingenuidad que produce un *enternecimiento a la Hosie*, sino la ingenuidad infantil en el modo de representar en el cual nada de lo representado resulta ingenuo. Lo clave aquí es la ausencia de verosimilitud formal (“así no se ven las cosas”), que es inversamente proporcional a la presencia de verosimilitud narrativa (“así sucedió”). No hay búsqueda de material externo que intente fijarse para la concientización de los hechos (como en la fotografía documental), sino que el material se expresa mediante la recuperación de la memoria traumatizada (como en la experiencia catártica). La ingenuidad de la representación se estrella con la brutalidad de lo representado, una conmoción en la que emerge la verdad de la guerra.

Si bien estas cartografías representan la guerra mirada desde arriba, esta mirada no es la del omnisciente ojo intelectual ni la del ojo tecnológico del estratega

militar, es decir, no es la mirada que pone todo a distancia bajo mis ojos: “un simulacro teórico [...] que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas”, y, por lo tanto, de los practicantes que manejan espacios que no se ven (Certeau 2007:105). En “La guerra que no hemos visto” se narra desde arriba, pero esta narración no se pone a distancia, pues su fundamento parte de abajo, de una recuperación de las prácticas brutales de la guerra que nos muestra espacios que aún no habían sido vistos. En ese sentido estos trabajos contribuyen, en efecto, a construir la memoria sobre la verdad de la guerra, mas no de manera abstracta, discursiva o negociada, sino a partir de la experiencia recuperada de las prácticas atroces de la guerra.

El trabajo artístico de Juan Manuel Echavarría consiste en propiciar, por medio de la construcción de un espacio creativo (los talleres de pintura), un desplazamiento y una multiplicación de las miradas que, a su vez, posibilita una ampliación en los modos de ver. En la relación existente entre memoria y verdad, Marcuse señala algo que nos hace reflexionar sobre “La guerra que no hemos visto” y que justifica el trabajo de Echavarría:

Olvidar es también perdonar lo que no debe ser perdonado [...] olvidar el sufrimiento pasado es olvidar las fuerzas que lo provocaron [...]. Contra la rendición al tiempo, la restauración de los derechos de la memoria es un vehículo de liberación, es una de las más nobles tareas del pensamiento. (2002:214)

Y, podríamos agregar, del arte del padecimiento.

Otro desplazamiento y multiplicación de las miradas se llevó a cabo con la exposición “Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo”, en la que se buscó propiciar el diálogo y la reflexión sobre las personas en situación de desplazamiento forzado, convirtiendo el espacio museístico en un lugar de debate sobre la construcción y representación de la nación. El trabajo consistió en construir una narración colectiva sobre la llegada de un *desplazado* a Bogotá. Al personaje se le asignó un género, una región y un nombre: “Yolanda”, una campesina antioqueña (Reyes 2003).

Mediante este trabajo colaborativo, la exposición itinerante (2003-2005) fue transformándose y ampliando su sentido a través de la interacción con otros curadores, especialistas y ciudadanos. Al poner en práctica un proyecto museográfico de investigación-acción participativa —que no habla por las comunidades pues ellas

tienen su propia voz—, “Yolanda” resultó útil para examinar las posibilidades de combinar tres tipos de conocimiento, como lo señala Cristina Lleras Figueroa al reseñar otro proyecto de la misma naturaleza: “el académico, el popular y el museológico, lo cual puede considerarse como un mecanismo de distribución de poder” (2008:7).

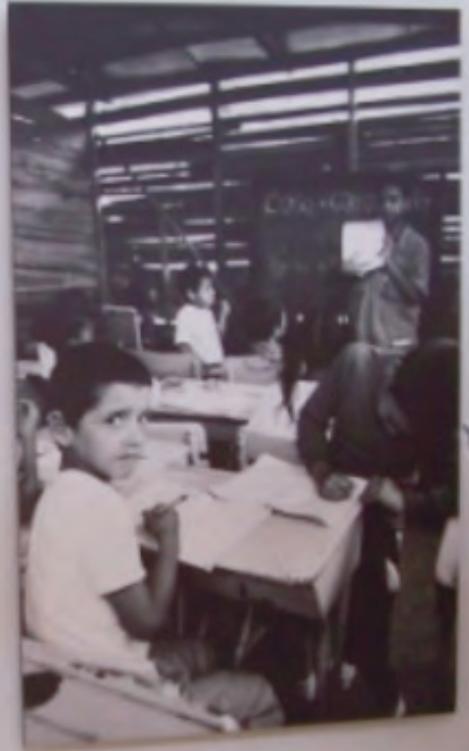
Si tenemos en cuenta que las identidades y las representaciones tienen que ver, como indica Stuart Hall, “con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura”, y, por lo tanto, lo clave no es que respondan a cuestiones como “quiénes somos” o “de dónde venimos”, sino “en qué podríamos convertirnos” (2003: 17), resulta comprensible que la lucha en la construcción de las identidades se realice en espacios simbólicos. En este sentido, los espacios del arte resultan estratégicos para la reconfiguración de la división de lo sensible “cuando aquellos que ‘no tienen’ tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento” (Rancière, 2005:18).

Así, una de las cuestiones significativas del trabajo de construcción y representación en “Yolanda” fue, precisamente, la intención de *desidentificar* la noción de *desplazado*. Por un lado, desustancializando la imagen de *desplazado* al poner en duda que tal situación sea una condición natural. En su lugar, el acento recayó en las nociones de destierro y desarraigo. Por otro lado, construyendo una posición diferente mediante la transformación del papel de los participantes con la intermediación del museo, es decir, posibilitando el tránsito que va de la situación de víctima que suplica la ayuda del Estado, al ciudadano con habla que construye activamente significado.

Los espacios extraterritoriales del arte pueden posibilitar la irrupción de lo inédito al romper con el *flujo normal* de los acontecimientos que embotan nuestra percepción y nuestros juicios sobre el mundo. Ese flujo es el que posibilita nuestra respuesta a la *interpelación* del “¡Eh, usted, oiga!”⁶. A la interpelación “¡Oiga, usted, desplazado!”, responde un individuo ya sujeto (en el sentido de sujeción) al que le corresponde un lugar, cuyo orden establecido enseña que sólo ese lugar le es posible (como se puede apreciar en las obras de Hosie, lo que demuestra que los espacios del arte también pueden impedir la irrupción de lo inédito). Pero en verdad nos interesa lo contrario: que una comunidad excluida irrumpa en un lugar que pareciera no corresponderle. No le correspondería si recordamos el estudio sobre públicos de museos realizado por Bourdieu en el que se indica que si “una persona

"Yolanda" en la U. de Los Andes

desplazados por la **violencia** en el barrio



Yolanda



con nivel de estudios primarios tiene 2.3 probabilidades sobre cien de acudir a un museo a lo largo del año [...] será preciso aguardar 46 años para que se cumpla la esperanza matemática de verle entrar a un museo” (2003:47).

La estadística traza un destino social en el que el excluido está, desde luego, expulsado del templo sagrado del arte. Ese lugar que no le corresponde puede, en todo caso, ser recuperado mediante prácticas artísticas o institucionales que subviertan el carácter disciplinario del museo. Pero no recuperarlo como un asistente pasivo que incrementa el número de visitas y cuyo indicador deja satisfecho al gestor cultural, sino en un sentido activo, es decir, como un público anónimo dotado de palabra que puede construir nuevos significados y, por lo tanto, ampliar nuestra mirada sobre el mundo. “La guerra que no hemos visto” y “Yolanda” exploran esa posibilidad.

CODA

Con lo anterior no queremos decir que las últimas exposiciones analizadas sean necesariamente modelos a seguir cuando los artistas o las instituciones proyecten trabajar con comunidades. Sabemos que las prácticas artísticas y creativas valoradas a lo largo del ensayo se fundamentan en estrategias que buscan reactivar una vanguardia que elimine las fronteras entre arte y vida (Lütticken, 2002) mediante proyectos de carácter colaborativo (Yúdice, 2004) que construyen situaciones dirigidas a modificar nuestras miradas sobre el mundo (Bourriaud, 2006; Laddaga 2006). Pero, igualmente, sabemos que estas prácticas tienden a sustituir la solución de problemas de origen sistémico por la intervención simbólica cuyo objetivo latente es terapéutico: curar al otro, al excluido, al violentado mediante la acción artística y cultural⁷. Si bien es cierto que el noble propósito de estos proyectos es recomponer el tejido social que ha sido roto, también lo es que este tipo de arte terapéutico prospera patrocinado por poderosas instituciones que construyen una relación de complicidad (invisible o no) entre sus objetivos y los proyectos artísticos financiados. Otra expresión del padecimiento del arte⁸. Desde luego el asunto no es de cara o sello, sino más bien de carácter ambivalente, es decir, de posibilidades y riesgos simultáneos. Ese fue el camino que quisimos explorar al analizar las seis exposiciones.

NOTAS

1. Entre septiembre y noviembre de 2008, el Museo de Antioquia realizó la exposición Destierro y reparación en la que se mostraron cifras, estudios y expresiones artísticas sobre el desplazamiento forzado. La estrategia expositiva en este caso fue diferente a la de Yolanda, pues, mayoritariamente, las obras expuestas fueron realizadas por artistas y no con la colaboración de los desplazados (esto, desde luego, no es un reproche). Cabe anotar que en esta exposición estuvieron presentes las obras *Ondas de rancho grande* (grabado, 2008) de B. González y *Bocas de Ceniza* (video, 2003-2004) de J.M. Echavarría, realizado con víctimas del conflicto armado. González y “*Bocas de Ceniza*” (video, 2003-2004) de J.M. Echavarría, realizado con víctimas del conflicto armado.
2. La carta de la falsa lavandera se puede consultar en: <http://www.revistanumero.com/index.php?option=com_content&task=view&id=473&Itemid=9>.
3. Véase González, “El arte y el dolor”, o escúchese la entrevista realizada por Alberto Casas Santamaría el 18 de mayo de 2009 (González, “Beatriz González revela”).
4. “Sacando la guerra de la abstracción”, Conversación entre Ana Tiscornia y Juan Manuel Echavarría, Libro-Catálogo La guerra que no hemos visto, 2010, Pág. 34.
5. Si en Europa y los Estados Unidos el *otro* se construye en *clave cultural* (el inmigrante, lo étnico, lo *queer*), en nuestro contexto el *otro* se construye en *clave marginal* (el desplazado, el excluido social), una estrategia que inserta el trabajo artístico local dentro de los circuitos globales en los que la antropologización del arte resulta central.
6. “...la ideología ‘actúa’ o ‘funciona’ de tal modo que ‘recluta’ sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o ‘transforma’ a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos *interpelación*, y que se puede representar con la más trivial y corriente interpelación, policial (o no) ‘Eh, usted, oiga!’ [...] se trate de un llamado verbal o de un toque de silbato, el interpelado reconoce siempre que era precisamente él a quien se interpelaba” (Althusser).
7. “Cuando oigo la palabra pistola, busco la cultura” es, según Žižek, la actualización de la infame declaración de Joseph Goebbels: “Cuando oigo la palabra cultura, busco mi

pistola”. La actualización del capitalismo transnacional sería: “Cuando oigo la palabra cultura, busco la chequera” (1998: 187).

8.

Yúdice anota que “los Bancos Multilaterales de Desarrollo dan prioridad a los proyectos de financiación cultural que guardan alguna relación con las áreas tradicionales de esos bancos y que deben tener un resultado instrumental” (2002: 29). Es decir, cuando se financian proyectos artísticos estos deben mostrar resultados mensurables. Desde luego, una cosa es defender la heteronimia del arte justificando su función comunicativa, pero otra cosa distinta es instrumentalizar la práctica artística mediante un cálculo racional de medios y fines.

OBRAS CITADAS

ADORNO, Theodor. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 2008.

ALTHUSSER, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Freud y Lacan, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *La estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

DE CERTEAU, Michel. “Andares de la ciudad”. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana; Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2007.

“El autor de la carta anónima a Beatriz González resultó ser un artista”. *Esfera Pública*. 5 jul. 2009. Web. <<http://esferapublica.org/portal/>>.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

GONZÁLEZ, Beatriz. “El pincel mordaz del arte nacional”. Entrevista realizada por Oscar Núñez. *El Espectador* [Bogotá] 18 nov. 2008.

- Entrevista. “El arte y el dolor de Beatriz González”. *El Radar*. Caracol 3 jun. 2009. Web. <<http://www.caracoltv.com/producciones/informativos/elradar/video141335-el-arte-y-el-dolor-de-beatriz-gonzalez>>.
- “Beatriz González revela aspectos de la exposición carta furtiva en la galería Alonso Garcés”. Entrevista realizada por Alberto Casas Santamaría. W Radio. Bogotá. 18 mayo 2009.
- HALL, Stuart. “Introducción: ¿Quién necesita ‘identidad’?”. *Cuestiones de identidad cultural*. Comp. Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. 13-39.
- HOSIE, Simón. “Simón y la lavadora de ropa”. Entrevista realizada por Angélica Gallón, *El Espectador* [Bogotá] 3 jul. 2009.
- Entrevista. “El arquitecto Simón Hosie explica su obra”. *El Radar*. Caracol 9 jul. 2009. Web. <<http://www.caracoltv.com/producciones/informativos/elradar/video145174-el-arquitecto-simon-hosie-explica-su-obra>>.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LLERAS FIGUEROA, Cristina. “Etnicidad, investigación y representación en la exposición *Velorios y santos vivos*. *Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*”. *Cuadernos de curaduría*. 9ª ed. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008.
- LÜTTICKEN, Sven. “Secrecy and Publicity. Reactivating the Avant-Garde”. *New Left Review* 17 (2002).
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona; Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

REYES, Margarita. *Informe: Museos Cotidianos: espacios de reflexión sobre desplazamiento, identidad y convivencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Museo Nacional de Colombia, 2003.

“Sacando la guerra de la abstracción”. Conversación entre Ana Tiscornia y Juan Manuel Echavarría. *La guerra que no hemos visto*. Libro catálogo. 2010.

YÚDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. “Multiculturalismo, o la lógica del capitalismo multinacional”. *Estudios Culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Comp. E. Grüner. Buenos Aires: Paidós, 1998. 137-188.

COPIO... LUEGO EXISTO
*TRES GENERACIONES INDAGAN
SOBRE EL LUGAR DEL “YO”*

Andrés Gaitán

ganador
ensayo breve

6.4

*A mi hijo Tomás,
las extrañezas de la vida me han llevado a
suponer que es bien factible que yo sea su copia.*

Desde hace unos años hemos estado presenciando, de manera insistente tanto en la esfera nacional como internacional, algunas exposiciones que involucran, bien sea en la selección de los artistas o en el contenido de sus curadurías, la copia, la huella, la simulación, el apropiacionismo, etc. Podríamos, dentro de la Historia del Arte en Colombia, remitirnos al momento en que Álvaro Barrios simuló ser su hermano Xavier Barrios para pintar durante unos años bajo su nombre, participando en varias exposiciones bajo esta otra personalidad. Este testimonio vivo, así como el que sucedió con la exposición de Nadín Ospina en la que encargaba bodegones de diversos estilos, la cual generó una controversia sobre la originalidad versus la autoría de los mismos, pueden ser ejemplos aislados aunque significativos en el momento en que empezamos a revisar esta extrañeza de la copia y de sus diversas aristas presentes hoy en día.

El recorrido que haré en este corto ensayo, busca evidenciar 3 formas distintas de ejercer la copia (aunque todas artesanales), en 3 artistas contemporáneos de 3 generaciones diferentes. Supongo que la intención es la de escudriñar un problema complejo que no se limita a un asunto de edad (generacional) sino más bien a algo que se ha venido tejiendo desde hace muchos años y que resulta significativo cuando se ven estos paralelismos con el auge de los métodos de reproducción masiva junto con la velocidad y amplitud de los corredores telecomunicacionales.



*Proyecto
Árbol de Caucho/
látex tree project,
119 x 400 x 10m
Alberto Baraya
2006*

ALBERTO BARAYA (1968) Y LA IMPRONTA NARCISISTA

Hemos venido relacionando el nombre de Alberto Baraya con aquel que, desde hace unos años, ha estado trabajando sobre el límite de “lo real”. Su “Herbario”, ampliamente conocido, es un trabajo de taxonomía en el cual se recopilan flores elaboradas en plástico o en tela, dándoles el mismo tratamiento que en épocas de la Expedición Botánica se les dio a las plantas nativas. Pienso en el momento en que resaltamos de dichas flores que se venden en cualquier miscelánea en Colombia y en el mundo entero, que “parecen de verdad”; pero al mismo tiempo, decimos como halago de aquellas “verdaderas” que nos venden en una floristería, que “son tan perfectas que parecen de plástico”. Esta suerte de palíndroma visual a la que nos somete Baraya no es casual e independiente del mundo digitalizado al cual estamos entrando. Los televisores, las cámaras de fotografía y los dispositivos de comunicación han ayudado a que el mundo que afrontamos en el día a día se vea de “mejor calidad”.

Lo anteriormente señalado hace más visibles algunos aspectos de su proyecto “árbol de caucho” (2006) que presentó en la Bienal de Sao Paulo. Dicha obra es la impronta de un árbol de caucho con el mismo material del árbol de caucho. De ello podríamos suponer que el material que Baraya utiliza para hacer la impronta y que se relaciona más con lo artificial, sale de un árbol natural. Por ende, el reflejo que nos ofrece Baraya está más relacionado con la suplantación del árbol hecha con su propio producto y mediatizado como artificioso ante el mundo entero. La inquietud que nos queda dentro de la cantidad de metáforas sobre “lo real” y “lo artificial”, se ciñe sobre una imagen recurrente en el momento de ver la obra: la producción masiva de productos elaborados con caucho es bastante conocida; supondría ello, en este caso puntual, ¿la multiplicación de árboles de caucho “artificial”, “sembrados” en las miles de hectáreas deforestadas del Amazonas?

Volviendo al desarrollo de la obra, vemos que el árbol como tal queda reducido a la impronta de su piel y de sus hojas, y que el material utilizado es de su propia fabricación: viene del interior del árbol. ¿Podríamos concluir que aquel “yo” interior del árbol ha quedado expuesto a la visibilidad del “otro” en un proceso de anulación? ¿Diríamos que aquel “yo” esta reemplazando su forma? O, ¿Qué se funden ese “yo” interior con su propia dermis? En cualquiera de estos casos, estaríamos viendo en su trabajo un ritual narcisista de autodestrucción donde el “yo” (natural y artificial) se envuelve consigo mismo hasta matarse “naturalmente”.... Hasta quedar, en el vestigio “artificioso”, la seña de lo que fue alguna vez.



*Adentro y
En Medio*
Mateo López
2006



*Adentro y
En Medio*
Mateo López
2006

MATEO LÓPEZ (1978) Y LA COPIA DE SÍ MISMO

Cuando Mateo López expone su obra *Adentro y En Medio*¹ en el Galería Casas Riegner de Bogotá, surgen contrastes entre la promoción insistente de la necesidad de alteridad y de enfatizar la diferencia, con el desarrollo de una estrategia en el que la copia perfecta está a la orden del día.

López construye a partir de elementos muy caseros (papel, cartón, tijeras, lápiz y una variedad de objetos encontrados que nos son absolutamente familiares) una simulación de su taller dentro del espacio de la galería. No es una simulación cualquiera.... Es una copia perfecta!!! El tamaño del espacio, el tamaño de la mesa de trabajo, los objetos que allí hay, y él mismo trabajando en su taller mientras se desarrolla la muestra durante un mes entero.

No sobra recordar que el proceso de educación de un niño y de su inserción en una sociedad pasa por el tamiz de la copia. Los ademanes, la forma de caminar, de vestir y de hablar, así como la construcción del “yo” social, se van adquiriendo y reflejando al mismo tiempo. En ello encontramos que un individuo está constituido por múltiples reflejos que ha adquirido de “otros” cuyos reflejos han sido apropiados de “otros”, y así hasta el principio de nuestros días. Sin embargo, cabría la pregunta: ¿Cuál es el límite entre el mundo de “lo real” cuando este mundo “real” ha sido un espejo permanente e infinito de sí mismo?

Mateo López copia sus elementos de trabajo, copia el globo terráqueo y copia el pasto que crece al lado de su taller. Copia el adentro y el afuera con una inquietud que nace en esta investigación sobre si aquel entorno, globo terráqueo y taller, de Mateo López no es más que la constatación plena de que quienes allí habitamos somos copias de nosotros mismos. ¿Cuándo respiro, soy yo quien respira o estoy siendo respirado por el original de mí mismo? ¿Cuándo copio soy “yo” copiando o soy “otro” haciendo? ¿A pesar de todo ello, cuál sería la diferencia entre ese “yo” y ese “otro” si el producto final es exactamente el mismo? ¿Acaso las copias de López son reflejos de infinidad de representaciones? ¿Cuándo Mateo López está en este taller montado en la galería, es él mismo o es una copia del artista que representa? Su “puesta en abismo” radica en que no sabemos si el Mateo que vemos es el original o la copia...., y hasta de pronto ninguno de los dos adjetivos puedan adjudicársele con absoluta certeza, puesto que su figura de “creador” y de “obra”, es decir: de sujeto y objeto, danza entre estos dos campos cuestionando los límites del autor, del objeto de arte, del original y de la copia. Todos entremezclados se reflejan infinitamente hasta tal punto que uno de los grandes valores que residen en su obra, radica en la perfección de la copia. Mateo López, en ese sentido, es una máquina que disuelve su “yo” en función de copiarse a sí mismo.



Proyecto 683.159
Andrés Felipe
Castaño

ANDRÉS FELIPE CASTAÑO (1985) Y LA PIXELACIÓN DE UN OTRO-YO

Finalmente llegamos al trabajo que Andrés Felipe Castaño presenta en la Galería 12:00 (2010) en el cual, fiel a procesos anteriores, indaga sobre el original en la obra de arte y su reproducción masiva a través de libros, revistas, Internet, etc. La forma como nos acercamos a unos ideales de belleza, o a entender y asimilar diversos “ismos” en la historia del arte, son vistos a través de Castaño como modelos que se van reproduciendo infinitamente hasta llegar a un punto en el cual se desvirtúa la palabra “original”. Dicha extrañeza la podemos empezar a descifrar en la ampliación que él hace de fragmentos de diversas reproducciones de obras de arte² en lápices de color simulando los píxeles Amarillo, Rojo, Azul y Negro, y que generalmente se advierten en las reproducciones digitales. Castaño ha tomado un segmento de dichas obras y los ha ampliado al tamaño del referente natural, a pesar de que nunca lleguemos a conocerlas físicamente. Sin embargo, la imagen nos está sirviendo de índice sobre el “original”, nos está mostrando el valor de la pixelación copiada. Este atributo vuelve y nos rebota con la misma inquietud señalada en la obra de Baraya sobre la maravilla de la flor plástica porque parece verdadera, o sobre la obra de López y la perfecta copia del mundo que nos rodea. Aquí, en Castaño, se trata de una copia de lo que normalmente es producto de la copia hoy en día: el píxel³.

No sería gratuito, puesto que hace parte de la trayectoria de este artista joven, entrar a analizar la imagen de la obra señalada, ya como origen de la copia misma. ¿No es acaso, Nikki Lee, una artista cuyo trabajo radica en la apropiación y emulación de diversos entornos, de diferentes tribus urbanas? Ella se inserta en distintos “grupos sociales” hasta el punto en que la imagen que proyecta sugiere un basto trabajo performático dejando de “ser sí misma” para “ser ese otro”. Difícil separar la artista de la persona en la imagen, pero igualmente difícil decir que es la misma persona. No es Nicki Lee una Drag Queen ni la Drag Queen es Nikki Lee, pero al mismo tiempo ambas lo son. Su “yo” se camufla en el “otro” y viceversa haciendo que lo mismo suceda con quien copia la reproducción fotográfica de su imagen. Es decir, la imagen viaja por todos los medios y llega a manos de Castaño para que él, a su turno nos señale, por medio de un “yo” que simula ser una máquina que copia la imagen creada por otro “yo” (Nikki Lee) camuflada en un “otro” (Drag Queen), que a lo mejor el problema radica en nuestra eterna sensación de desconcierto cuando no sabemos cual es límite entre el “yo” y el “otro” en una imagen o en nosotros mismos..., y que la copia, así no lo queramos, es la razón de nuestra existencia.

NOTAS

1. Obra presentada en la Galería Casa Reigner, 2006.
2. El libro del cual extraje todas las imágenes fue Ice Cream del año 2000. Este es un ejemplar reconocido en el medio por el señalamiento preciso de los hitos en el arte contemporáneo mundial. Siendo así, se convierte en promotor de “estilos”, de “belleza”, e incluso hace un señalamiento fuerte acerca de “qué es arte” hoy en día.
3. El título del proyecto 683,159 responde al número de píxeles que el artista dibujó para construir todas las imágenes presentadas en la exposición.

OBRAS CITADAS

BARRIOS, Álvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, I.D.C.T., Bogotá, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *La Transparencia del Mal (ensayo sobre los fenómenos extremos)*, traducido del francés por Joaquín Jordá, Editorial Anagrama S.A., Barcelona, 1991.

De la Séduction, Ediciones Galilée, Collection Folio-Essais, París, 1979.

La Ilusión Vital, traducido por Alberto Jiménez Rioja, Siglo XXI Ediciones, Madrid, 2002.

BENJAMIN, Walter. *L'oeuvre d'art á l'époque de sa reproductibilité technique*, ensayo encontrado en el libro *Sur l'art et la photographie*, collection Art & Esthétique, Ediciones Carré, Poitiers, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Funes el Memorioso*, en *Obras Completas 1923-1972*, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1974.

CARROLL, Lewis. *Las Aventuras de Alicia*, traducido del inglés por Ramón Buckley, Grupo Anaya, S.A., Madrid, 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Las Palabras y las Cosas*, traducido por Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Ediciones, Buenos Aires, 2005.

La Hermenéutica del Sujeto, traducido por oracio Pons, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2000

SALAMANCA, Claudia. El Espejo, Ni si ni no ..., sino todo lo contrario, Ensayo escrito con Andrés Gaitán y publicado en Catálogo de Los 12 Salones de Artistas Regionales, Mincultura, Bogotá, 2008.

VIRILIO, Paul. *Unknown Quantity*, Catálogo de la Exposición homónima rganizada por la Fundación Cartier. Publicado por Thames & Hudson, Londres, 2003.

SHIBBOLETH:
*LA GRIETA EN LA
CONSTRUCCIÓN DEL OTRO*

Nelsa Judith De La Hoz

ensayo breve

6.5

PRIMERA VENTANA

Quienes visitaron la Sala de Turbinas de la galería Tate Modern de Londres, entre el 9 de octubre y el 24 de marzo de 2007, se toparon con una grieta de 167 metros de largo que dividía la sala en dos mitades irregulares. La escultura, que tenía el sugestivo nombre de *Shibboleth*, era una intervención de la artista colombiana Doris Salcedo. Para esta artista, “la obra lo que intenta es marcar la división profunda que existe entre la humanidad y los que no somos considerados exactamente ciudadanos o humanos, marcar que existe una diferencia profunda, literalmente sin fondo, entre estos dos mundos que jamás se tocan, que jamás se encuentran” (Toledo).

La relación de la obra con la galería se dio en dos pasos: un primer momento de intervención abrupta en el espacio que impactó visiblemente en las personas que acudieron al encuentro con la obra. Basta observar las fotos para constatar que la irrupción de *Shibboleth* no pasó desapercibida para el público que visitó por aquellos días la galería, incluso varios periódicos registraron accidentes menores causados por la curiosidad del público que insistía en encontrar el origen y/o el fondo de la grieta. En un segundo momento, tras seis meses de permanencia, la

obra se despidió de la Tate Modern, pero dejó la huella imborrable de su presencia ya que por petición de la autora el piso de la galería no fue reemplazado, sino por el contrario *reparado* de forma tal que la *cicatriz* abierta por la grieta es aún hoy observable en la galería.

De acuerdo con Vicente Todolí, director de la Tade Modern, “desde que invitaron a la artista colombiana sabían que la relación de su obra con el edificio iba a ser bastante dialéctica, por una parte de seducción y por otra parte de herida” (Todolí en Toledo, 2007). Pasados más de tres años desde la exhibición de la obra, tanto ésta como su autora han vuelto a ser noticia debido al reciente premio Velázquez de las Artes que le fue otorgado a Doris Salcedo el pasado ocho de mayo (ver Garzón). De acuerdo con la artista, en entrevista concedida a *El Espectador* a propósito del premio recibido, el arte es el contrapeso de la barbarie. A la pregunta sobre si sus obras podían leerse como una poética de la barbarie, la respuesta fue contundente: “[...] estamos contando la historia de los vencidos. La historia siempre la cuentan los triunfadores y aquí tenemos una perspectiva invertida: no tenemos ni arcos del triunfo, ni columnas de Nelson, ni obeliscos, tenemos ruinas de la guerra y de nuestra historia. Eso nos lleva a trabajar una obra que articule la historia de los derrotados, porque también somos capaces de pensar y de narrar nuestra historia” (Padilla).

SEGUNDA VENTANA

Shibboleth

*Junto a mis piedras
crecidas bajo el llanto
tras las rejas,
me arrastraron
al medio del mercado,
allá,
donde se iza la bandera,
a la que no he prestado nunca juramento.
Flauta,
flauta doble en la noche:*

*piensa el sombrío
y doble rojo
en Viena y en Madrid.*

*Pon tu bandera a media asta,
recuerdo.*

*A media asta
hoy y para siempre.*

*Corazón:
dalo también aquí a conocer,
aquí, en medio del mercado.
Haz que resuene, el shibboleth,
en lo extranjero de la patria.
Febrero. No pasarán.*

*Unicornio
sabes de las piedras,
sabes de las aguas,
van,
te llevo
hacia las voces
De Extremadura.*

—Paul Celan (1955)

Shibboleth en hebreo, significa “espiga de trigo” y se encuentra en un pasaje del libro de los Jueces (Antiguo Testamento):

[...] Entonces Jefé reunió a todos los hombres de Galaad, dio la batalla Efraín, y los hombres de Galaad, vencieron a los de Efraín. Los de Efraín decían que los de Galaad que vivían entre Efraín y Manasés, eran fugitivos de Efraín. Los de Galaad quitaron a los de Efraín los vados del Jordán, y cuando los fugitivos de Efraín decían: “Dejadnos pasar”, les preguntaban: ¿Eres tu de Efraín? Si respondían: “No” les replicaban: “Dí, entonces, Shibboleth”. Si él repetía Shibboleth y no pronunciaba correctamente, lo agarraban y lo mataban en los vados del Jordán. En aquella ocasión murieron cuarenta y dos mil hombres de Efraín. (Jueces 12: 4-5)

A partir de este texto bíblico la palabra *Shibboleth* que tan solo significaba “espiga de trigo” al ser usada como prueba, como *santo y seña*, pasó a ser símbolo de exclusión. El punto de inflexión entre la historia de los ganadores y los vencidos, la grieta en el piso de la Tate Modern.

TERCERA VENTANA

En las montañas del norte de California tuvo lugar, durante las últimas décadas del siglo pasado y principios de este, uno de los sucesos más dramáticos de la historia de Estados Unidos. Fue allí donde un pequeño grupo de indios de la tribu Yahi resistió, escondiéndose en los bosques, del destino que había acabado con su pueblo: la muerte violenta a manos de los buscadores de oro y los pioneros. Con el tiempo fueron muriendo, uno tras otro, los miembros del pequeño grupo, hasta quedar un solo superviviente: el hombre que fue conocido como Ishi (Kroeber).

El libro de Theodora Kroeber (1964) cuenta la historia inquietante de Ishi: el niño, el hombre, el único superviviente de su tribu. En 1911, cuando Ishi fue *descubierto* por Alfred Kroeber, quien años más tarde sería esposo de Theodora Kroeber, éste era decano del Departamento de Antropología y Etnología de la Universidad de California. Por razones que aún son motivo de controversia, Kroeber decidió llevar a Ishi a vivir al Museo de la Universidad de California, lugar donde permanecería por espacio de cinco años, hasta su muerte en marzo de 1916.

En el museo, Ishi no pasó desapercibido, él encarnaba una especie de pieza museográfica. Su vida como obra duró el tiempo suficiente para que, de acuerdo con Kroeber, dejara testimonio de cómo eran los Yahi; *gracias* a su presencia en el museo “los hombres blancos sabemos ahora cómo vivía el pueblo de Ishi” (Kroeber 9).

Al igual que la obra de Salcedo, *Shibboleth*, la relación de Ishi con el Museo de Antropología de California se dio en dos pasos. Un primer momento de extrañamiento, producto de una irrupción abrupta en el espacio, una herida abierta en el pensamiento antropológico, y un segundo paso, una cicatriz dolorosa e incómoda que, tal como lo vaticinaba el sueño de poder de Ishi, ha logrado traspasar el tiempo y llegar hasta nosotros.

CUARTA VENTANA

¿Cómo la antropología ha definido y construido su objeto —el Otro? La búsqueda de la respuesta ha sido guiada por una tesis: la Antropología emerge y se establece a sí misma como un discurso alocrónico; es una ciencia de otro hombre en otro Tiempo. Es un discurso cuyo referente ha sido removido del presente del sujeto que habla y escribe. Esta “relación petrificada” es un escándalo. El otro antropológico es, en últimas, otras personas que son nuestros contemporáneos. (Fabian 143) En el proceso de construcción del otro antropológico, los cuestionamientos fundamentales de la filosofía viajaron desde *Occidente* hasta el lugar donde habitaban los *otros*; los antropólogos de las metrópolis instalaron frente a este *otro* —a manera de espejo— las mismas preguntas de la filosofía, en una especie de eco/soliloquio. Fue a partir de ese soliloquio y del espacio en el cual se insertó que se dio forma al otro como objeto/sujeto de estudio. Las relaciones entre los pueblos y las sociedades que estudian y aquellas que son estudiadas, las relaciones entre la antropología y sus objetos son inevitablemente políticas (Fabian).

La modernidad requiere para construir su geografía de la imaginación de un *otro* y de un *otro lugar* (Trouillot, “North Atlantic Fictios”). La alteridad se construyó entonces en un escenario de poder en el cual el *otro*, el ser que era visto y veía a través del espejo de la modernidad, quedó relegado a una posición de inferioridad. Fue definido en la negación, negación de la coetaneidad, negación de la cohabitación y negación de la palabra y de su propia historia (Fabian; Trouillot, “North Atlantic Fictios”).

A través de este ejercicio político de negación en la construcción del *otro* se efectuaron entonces varias translocaciones que permitieron a Occidente incorporar lo desconocido en un universo de sentido. El concepto de tiempo histórico lineal y escalonado permitió la creación de un tiempo alocrónico en el cual el *otro* se encontraba en un escalón anterior de la historia (Fabian 143). Por ende, un tiempo diferente, situado en un pasado que oscilaba entre un tiempo de pureza y candor y un tiempo caótico, indefinido y en cierta forma perverso.

El espacio del *otro*, sufrió la misma translocación; los espacios se diferenciaron reservando un lugar para el *otro* en los confines de las antípodas, allí donde Occidente no había puesto su mano constructora de civilización, el territorio de la barbarie. La historicidad necesita un lugar, requiere tanto de otro tiempo como de otro espacio para proyectar sus imaginarios (Trouillot, “North Atlantic Fictios”). Estos imaginarios se consolidan mediante la negación de la voz del otro, la negación incluso de su propia historia (Trouillot, *Silencing*).

Sólo en este contexto teórico es posible entender el silencio y la melancolía de un Ishi translocado en pieza museográfica, y la profunda cicatriz que su existencia dejó en la antropología, cicatriz que aún duele de tanto y que no termina de sanarse. Sólo en este contexto se puede leer la cicatriz dejada por *Shibboleth* en la Tate Modern de Londres, herida que nos recuerda las diferencias abismales de tiempo y espacio en que aún hoy o quizás hoy más que nunca habita *la otredad*.

OBRAS CITADAS

- CELAN, Paul. "Shibboleth". 1955. *De umbral en umbral*. Trad. José Ángel Valente. Madrid: Ediciones Hiperión, 1999.
- El libro del pueblo de Dios. La Biblia*. Buenos Aires: Ediciones San Pablo, 2004.
- FABIAN, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. 1983. New York: Columbia University Press, 2002.
- GARZÓN, Diego. "Una artista silenciosa". *Semana* 8 mayo 2010.
- KROEBER, Theodora. *Ishi el último de su tribu*. Trad. Antonio Desmots. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1964.
- PADILLA Nelsón. "El arte es el contrapeso de la barbarie". *El Espectador* [Bogotá] 8 mayo 2010.
- SALCEDO, Doris. "Doris Salcedo: canto contra el racismo". *BBCMundo.com*. 9 oct. 2007. Web.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. "North Atlantic Fictios: Global Transformations, 1492-1955". *Trouillot Global Transformations: Anthropology and the Modern World*. New York: Plgrave Macmillan, 2003.
- . *Silencing the past: power and the production of history*. Boston: Beacon Press, 1995.

EL NIÑO QUEMADO Y LA NÍNFULA

Carlos Rojas Cocoma

ensayo breve

6.6

A Rebeca

Decía la escritora Ana María Shúa que sólo el siglo XX pudo permitirse una historia tan horrorosa y amorosa, tan seductora y abominable a la vez, como la que transcurre, una a una, por las páginas de *Lolita*, porque “el amor de un hombre mayor por una niña de doce años está destinado al rechazo y al horror” (ctd. en Villegas). Propio del pasado siglo que una de sus grandes banderas literarias sea una historia en la que el monstruo, un pederasta pervertido desde la lengua a los zapatos, resulta más bien menguado y sometido, mientras que la dulce Lolita (Lo-Li-Ta, recita lento H.H. su primer párrafo saboreando suciamente el cosquilleo del paladar con la lengua) resulta ser un monstruo de placer y tortura. En esta historia, el lector, nerviosamente, con algo de culpa y nostalgia por el pudor, usa en la descripción erótica adjetivos horribles de la talla de “estimulante” o “satisfecha”. Desde la prosa, todo se encharca en un río de deseo casi desconocido.

Lolita fue un éxito literario notable; la novela hace parte de una serie de enfermedades (de la que también hacen parte las obras de Joyce, Proust, Conrad, Faulkner, Mann y así en una lista infinita) que hacen de la literatura del siglo XX un vademécum de psiquiatría. Pero aunque se elogian los ritmos literarios y la sensual prosa de Nabokov, la esencia del pecado permanece discreta e inmaculada, mencionada pero prohibida. Todo lo que relacione el mundo infantil con las

fuerzas oscuras del mundo contemporáneo es públicamente denunciado y condenado; la *satánización* de quien proponga respecto de la infancia algo distinto a la inocencia no se hace esperar. Disney puso su cuota: melodramas infantiles de niños huérfanos (aunque sean un venado o un elefante orejón y chiquito) y sanas dosis de moral medieval han sido un bastón ideológico de las masas que marchan en la calle para defender con el mismo rigor a niños, toros, perros y, por supuesto, venados y elefantes chiquitos.

El único pequeño malvado fue el enano de Blanca Nieves, que no era niño. Sin embargo el infante complejo, ambivalente, oscuramente sensual, en últimas humano, es todavía un discurso reservado, prohibido, escandaloso, como el amor de la novela de Nabokov.

La paliación del buen infante es ideológica y se reproduce en todas las esferas. El premio Colombo-Suizo de fotografía del año 2007 y 2008 estuvo, sin planearse demasiado, dedicado a los niños. Una de las obras era un seguimiento a un par de hermanos con el rostro quemado en calurosas y familiares escenas afectivas; la otra mostraba niños que posaban ante la cámara con fotografías de padres y madres exiliados o desaparecidos. Las fotos fueron de intenso aire melodramático, lo cual está bien en un país melodramático, que consume melodrama a toda hora, entre las novelas y noticieros, la sección de farándula y la sección judicial, y que lo produce tanto que lo exporta, que le gusta ver la herida y rezarla, llorarla o reproducirla. Sin mucha exigencia técnica las fotos expuestas hablaban el idioma local y por eso recibieron tal premio, si bien un premio sin mucho prestigio, aunque con una suma interesante de dinero para las artes nacionales.

Pero más allá de la impresión de ver dos niños deformados por el fuego, que perturban y conmueven tanto como las páginas rojas de *El Espacio*, la abyección no superaba los límites del análisis (creo que *El Espacio* lo hace mejor) y no contradecía los objetivos del premio, lo cual corrobora dos cosas. La primera que esta clase de premios está para satisfacer un discurso conveniente, para asentir y no renegar, y la segunda que el discurso artístico premiado se sostiene en márgenes adecuados, continuos y preestablecidos para tener éxito en, digamos, un concurso de fotografía. En Colombia los premios no celebran los paradigmas, las rupturas, el fenómeno de choque, la transformación del lenguaje, sino lo esperado, lo adecuado, lo debido.

Eso sí, con mucho protocolo, el premio Colombo Suizo y sus ediciones se





han convertido en banderas altruistas que reivindican una y otra vez el trillado cuento del buen salvaje, en una época en la que la ciencia ha demostrado que no hay tanta bondad en el hombre. El campesino luchador, el buen niño ante la adversidad, el guerrero de la vida cotidiana: temas poéticos, pero, seamos sinceros, excesivamente cursis. Aunque el premio del año 2009 tenía la ilusión apologetica de recordar las apropiaciones de Richard Prince¹, en realidad se parecía más a la publicidad de Marlboro y *el buen vaquero*. ¿Será que en Colombia no hay mejores fotógrafos? ¿Será que sólo premian trabajadores sociales que andan con cámaras? ¿Será que sólo el discurso dignificante es el que vale al hablar de fotografía? ¿Por qué no pedir en el trabajo fotográfico más riesgos artísticos y menos discurso politiquero? Esas preguntas fueron calladas de tajo con la temática que planteaba el premio para este año: Bicentenario de las Independencias(?), Derechos humanos (?), construcción y ejercicio de las libertades (?), diferencias socio-políticas y culturales(?) (los interrogantes son míos)².

Yo también crecí con Disney y, por favor, ¡no! No estoy de acuerdo en que quemen niños ni se queden huérfanos, y también quiero (tolero) a los negritos (afroamericanos) y al resto (etnias) como si (ya que) fueran (integran) de mi casa (región). Y no hablo con cinismo, o de pronto, pero con tanto esfuerzo como si escribiera una convocatoria del Colombo Suizo. Lo que anhelo es, por favor, un poquito más de riesgos para un premio que tiene con qué, al menos económicamente, buscar algo más que fotos *bonitas*³.

Por la misma época, Fotología dejó entrar a las niñas a jugar en un jardín de infantes que parecía el cielo para Lewis Carroll⁴ o para Michael Jackson, quien murió por esos días. Unas fotos de Helnwein de una niña inocente acostada sobre una mesa y rodeada de perversos señores con el rostro desfigurado fueron expuestas en el mismo lugar que las fotos del premio Colombo Suizo, el Museo Colonial, aunque esta tristemente muy mal montada (la exposición, no la niña). La llegada de las nínfulas, como nombra Nabokov a las niñas que inspiran deseo y lo buscan⁵, se vio en obras como la de la fotógrafa Adriana Duque⁶, quien se tomó la Iglesia Santa Clara con gigantografías de pequeñas niñas de bucles rubios y mejillas rosadas, de ojos azules y bocas redondas, finamente vestidas para parecer angelicales, pero que, tras el fondo negro y el contraste con la iglesia, adquirían una oscuridad tensionante. Un exceso latente de dulce oscurecía a los niños exhibidos. Las fotografías

tenían una fuerza atrayente y repulsiva, enternecían con crueldad, llamaban al niño que llevamos dentro, pero no al que lloró al ver *El rey león*, sino al que quemaba hormigas con la lupa o coleccionaba cucarrones en un tarro hasta que todos se morían de hambre. Ese que le seducía más romper la bombonera que comerse los dulces. Me pregunto si habré sido sólo yo.

En diciembre del año 2009, una exposición de la joven, muy joven (casi nínfula) artista Rossina Bossio, en Skandia, acercó en un montaje discreto cuatro problemas de forma muy interesante: la infancia, la feminidad, el tabú y el sexo. Cuando vi la exposición, sólo pensaba: “Nabokov reencarnó en un cuerpo extraño”. Las obras, entre pinturas y dibujos, están inspiradas en su experiencia personal, su idea de mujer, el entorno católico y los cuentos de la infancia; las pinturas son intensas, técnicamente recuerdan la destreza metafísica de Munch o de Bacon, Roger y Francis a la vez. Estos temas, que fácilmente caen en lugares comunes (como un par de malas obras locales de la intervención urbana homónima), son tratados con mucha discreción, sabemos que están ahí aunque en apariencia nada parezca insinuarlo, y aunque mencionarlo parece extraño, las pinturas están resueltas con mucha madurez, si por ello entendemos que la obra es resultado de un proceso largo de reflexión, evolución y concreción. El cuento infantil nos parece perverso, la niña ante el espejo nos resulta confusa, los bocetos son a la vez eróticos e infantiles, torpes y arriesgados. Aunque la escena y los colores son amables, la pincelada es diabólica. Emergen las nínfulas; otra vez, como leyendo *Lolita*, nos sonroja reconocerlas.

Si es cierto, al decir de Debray o Belting, que entramos a una época donde la imagen no *determina*, o que hemos *superado* la era del arte, es anacrónico que todavía se premie al niño bueno, al de la decencia y la sonrisa. La idea de que el arte *satisface*, que está en el ideal de la ensoñación, no le da una oportunidad sincera a la pesadilla. La dinámica de los premios, sin importar su carácter político, debería reflexionar sobre sus reglas de juego como parte del tan sospechado *campo artístico* y no sólo de las escenas diplomáticas, al menos para romperlas (las reglas, no la diplomacia). Yo sugiero para la siguiente convocatoria del Colombo Suizo dejar el altruismo, recordar que hace parte de los Estímulos del Ministerio, y plantear como temática, al decir de Nabokov, “fijar de una vez por todas la peligrosa magia de las nínfulas” (Nabokov 147).



NOTAS

1. A quien, entre otras, el año 2009 la Tate le prohibió exhibir una fotografía de Brooke Shields desnuda a la edad de doce años.
2. Ver convocatoria al Premio Nacional Colombo Suizo de fotografía 2010 en: <<http://www.mincultura.gov.co/bicentenario/?p=1383>>.
3. Acá tomo el concepto *bonito* de la obra de Andrés Fresneda, esperpento interesante del arte local.
4. Célebre escritor, matemático y fotógrafo de niñas desnudas.
5. “surgen doncellas que revelan a ciertos viajeros embrujados, dos o más veces mayores que ellas, su verdadera naturaleza, no humana, sino nínfica (o sea demoniaca)” (Nabokov 23). Propongo llamar *nínfulas* a esas criaturas escogidas.
6. Ganadora del Colombo Suizo en el año 2006, cuando pensábamos que era un premio artístico.

OBRAS CITADAS

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Frances Roca. Barcelona: Anagrama, 1999.

VILLEGAS VARGAS, Paulina. “Buscando al príncipe @zul: cómo se escribe hoy una historia de amor”. *Revista Ñ* [Argentina] 25 jul. 2010. Web. Julio 2010.

ANEXO I

biografías

6.7

DAVID GUTIÉRREZ

David Gutiérrez Castañeda es sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia (2006), candidato a Maestro en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (2011). Miembro del colectivo de investigación Taller de Historia Crítica del Arte (desde 2006) y de la Red de Conceptualismos del Sur (desde 2008). Ha ejercido como profesor de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia en la Licenciatura de Artes Visuales (2008-2009), como profesor investigador en la Universidad Panamericana (2007-2008), y como investigador de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia (2006-2009). Becado por Colegio Mexiquense y la Fundación Ford para el programa Libertades Laicas para una estancia de investigación sobre arte y laicidad en el Colegio de México (2006). Entre sus investigaciones se cuenta: *Mirando Mas Allá, Going In: Arte e Intereses Sociales en Colombia* (Universidad Nacional de Colombia: 2006), *Gathering: Procesos Culturales y Movimientos de Autoafirmación* (Universidad Panamericana: 2007-2008), *Las Prácticas Artísticas Contemporáneas como Fuente para el Aprendizaje Significativo* (Universidad Pedagógica Nacional: 2008). Autor de varios artículos sobre prácticas artísticas contemporáneas y procesos sociales en América Latina.

puckdgc@gmail.com

MAURICIO MONTENEGRO

Bogotá, 1980.

Publicista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (2004), magíster en estudios culturales de la Universidad Nacional (2008). Actualmente es candidato al doctorado de antropología de la Universidad de los Andes. Profesor e investigador de la Universidad Central. Sus intereses académicos han girado en torno a los diversos cruces, encuentros, tensiones y transiciones entre el campo cultural y la esfera económica. Ha publicado artículos en varias revistas especializadas. Recibió mención en el Premio Nacional de Crítica 2008-2009 por su ensayo “Transiciones culturales. Artes plásticas, publicidad, contracultura”.

mauricioymontenegro@gmail.com

ELKIN RUBIANO

1974

Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia, magister en comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana y especialista en diseño urbano de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Sus áreas de trabajo se concentran en la teoría estética, la crítica cultural y las sociologías urbana y del arte. Actualmente es profesor de la maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y hace parte del grupo de investigación Reflexión y creación artísticas contemporáneas.

elkinrubiano@yahoo.es

ANDRÉS GAITÁN TOBAR**BOGOTÁ 1966**

Estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia y finalizó estudios de Maestría y DEA (Artes Plásticas y Ciencias del Arte) en la Universidad de Paris I. Ha realizado varias investigaciones y dirigido proyectos educativos y culturales tanto en el Ministerio de Cultura como en la dirección del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. En 2004 ganó el Primer Premio Nacional de Crítica del Ministerio de Cultura y el II Premio de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico de Arte -modalidad Antología de Ensayos - del I.D.C.T. de Bogotá; este último lo gana nuevamente en el 2006. En 2007-2008 obtuvo un premio del Ministerio de Cultura con el cual realizó una Investigación y Curaduría del Salón Regional. Regularmente participa en exposiciones individuales y colectivas y escribe en su blog HYPERLINK "<http://zonatorridaycritica.blogspot.com/>" <http://zonatorridaycritica.blogspot.com/>. En la actualidad trabaja como profesor en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y en la Pontificia Universidad Javeriana.

angaitan@javeriana.edu.co

NELSA DE LA HOZ MELO**BOGOTÁ 1974**

Nació en Bogotá en el mes de octubre de 1974. Desde 1996 ha sido becaria en distintas ocasiones de la Fundación Tropenbos Colombia. En 1999 finalizó sus estudios de Biología en la Pontificia Universidad Javeriana y en 2002 comenzó sus estudios de maestría en antropología en la Universidad de los Andes, los cuales terminó en abril de 2005. Su trabajo de grado titulado “Baile de Tusi, de la boa al arco iris: rito, relaciones sociales e identidad de la etnia Andoke, medio río Caquetá, Amazonía Colombiana” fue publicado en la colección Prometeo del Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales – CESO (2005). Ha llevado a cabo investigaciones con pueblos indígenas de la Amazonía y la Orinoquía colombiana en temas relacionados con manejo tradicional de la biodiversidad e investigación local. En la actualidad se encuentra cursando estudios en el programa de doctorado en antropología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de los Andes.

nelsadelahoz@gmail.com

CARLOS ROJAS COCOMA**BOGOTÁ, 1982**

Realizador de Cine y TV de la Universidad Nacional con énfasis en cine documental, e Historiador de la Universidad Javeriana con énfasis en historia del arte, en Bogotá. En el momento se encuentra realizando estudios de Doctorado en Historia en la Universidad de Los Andes, donde investiga el pensamiento, la escritura y la imagen del siglo XVIII en torno al río Orinoco. Se ha desempeñado como investigador, docente, realizador audiovisual y fotógrafo freelance. En el año 2007 coordinó el área educativa del Museo de Arte Colonial, donde gestó el Taller de Docentes. Fue curador del mismo museo entre los años 2008 y 2010, en las cuales realizó las exposiciones temporales “Arte dentro del arte, otra mirada hacia la ciencia” con el laboratorio de restauración de la Universidad Externado, (2008) “Chiquinquirá, devoción e identidad” (2007) y las exposiciones permanentes “Mestizaje” (2008), e “Identidades en juego”, inaugurada en agosto de 2010. Ha realizado conferencias y ensayos sobre el barroco y la ciencia colonial, la historiografía

fía del arte, y sobre educación en museos en diferentes instituciones académicas y culturales del país (Museo del Caribe, Museo Nacional, Universidad Nacional, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad de los Andes, Biblioteca Nacional). Como docente se ha centrado en las relaciones entre arte e historia, cine e historia y los usos de la imagen, en asignaturas dictadas en la Universidad Javeriana y la Universidad Externado. Actualmente es becario de Colciencias para sus estudios doctorales.

rojascocoma@yahoo.com

ANEXO 2

actas

6.8

Acta de selección y premiación

Premio Nacional de Crítica

Sexta versión

Categoría **Ensayo Largo**

Jurados:

Carla Macchiavello, Juan Martín Prada y Antonio Ungar

Bogotá, 28 de octubre de 2010

El jurado de la sexta versión del Premio Nacional de Crítica —dos jurados presentes en la ciudad de Bogotá y un jurado en Londres, Reino Unido—, se reunió, vía videoconferencia, a la 1 de la tarde con el fin de seleccionar el ensayo ganador y los tres finalistas entre los 36 textos participantes de esta versión en la categoría de ensayo largo.

El jurado, luego de examinar los conceptos individuales previos, seleccionó como ensayo ganador a:

—*Después de Omega* con seudónimo Volto

Como finalistas fueron seleccionados los siguientes trabajos:

—*Tatzenichi y los públicos del arte contemporáneo en Bogotá* con seudónimo Don Bata

—*El arte del padecimiento y el padecimiento del arte* con seudónimo Cegatón

El espacio para el tercer finalista se declaró desierto.

Siendo las 3:30 de la tarde se cerró la sesión.



Carla Macchiavello

Carla Macchiavello

Antonio Ungar

Antonio Ungar

[aprueba vía videoconferencia]

Juan Martín Prada



NOTARIA PRIMERA DEL CÍRCULO DE BOGOTÁ D.C.

ACTA DE PRESENTACIÓN NUMERO: 485

Compareció **LUCAS OSPINA VILLALBA**, identificado con la cédula de ciudadanía número 79.523.501 expedida en Bogotá, y bajo su responsabilidad declaró: -----

PRIMERO: Que es mayor de edad, con domicilio en esta ciudad, de estado civil casado con sociedad conyugal vigente, en calidad de Representante Legal del **PREMIO NACIONAL DE CRITICA DE ARTE 2010**, y que de acuerdo con los reglamento del concurso y en coordinación con el Ministerio de Cultura presentaron al señor Notario Tres (3) sobres cerrados y sellados en la **CATEGORÍA DE ENSAYO LARGO**, con los indicativos del seudónimo: **VOLTO, CEGATÓN, DON BATA**. -----

SEGUNDO: Los sobres mencionados se abren en presencia del Notario siendo las 10:45 a.m., **en el primer sobre** de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**DESPUÉS DE OMEGA**" seudónimo **VOLTO**, el autor es **DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA**, con cédula de ciudadanía número 80.040.981 de Bogotá, D.C. -----

En el **segundo sobre** de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**EL ARTE DEL PADECIMIENTO Y EL PADECIMIENTO DEL ARTE**", seudónimo **CEGATÓN**, el autor es **ELKIN PUBIANO PINILLA**, cédula de ciudadanía número 79.640.410 de Bogotá, D.C. -----

Y en el **tercer sobre** de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**TATZU NISHI Y LOS PÚBLICOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DE BOGOTÁ**", seudónimo **DON BATA**., el autor es **MAURICIO MONTENEGRO RIVEROS**, cédula de ciudadanía número 80.052.867 de Bogotá, D.C. -----

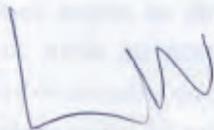
TERCERO: De acuerdo con el veredicto por unanimidad de los jurados deciden otorgar el premio nacional de Crítica de Arte 2010 al ensayo titulado "**DESPUÉS DE OMEGA**", del autor **DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA**, con seudónimo **VOLTO**. -----

CUARTO: De acuerdo con el acta de premios como finalistas fueron seleccionados los siguientes trabajos: -----

- Ensayo **TATZU NISHI Y LOS PÚBLICOS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DE BOGOTÁ**, seudónimo **DON BATA**. -----

- EL ARTE DEL PADECIMIENTO Y EL PADECIMIENTO DEL ARTE",
seudónimo CEGATÓN. -----
- El espacio para el tercer finalista se declaró desierto. -----

QUINTO: Siendo las 11:25 a.m., se dio por terminada la diligencia en presencia del Notario y firma el Acta correspondiente, a los TRES (3) días del mes de NOVIEMBRE del año DOS MIL DIEZ (2010).



LUCAS OSPINA VILLALBA

C.C. No: 79523602 Jm

Representante Legal del PREMIO NACIONAL DE CRITICA DE ARTE 2010

EL NOTARIO PRIMERO

HERMANN PIESCHACON FONRODONA



Acta de selección y premiación

Premio Nacional de Crítica

Sexta versión

Categoría Ensayo Breve

Jurados:

Sylvia Suárez, Camilo Sarmiento y Juan Carlos Orrego

Bogotá, 19 de octubre de 2010

El jurado de la quinta versión del Premio Nacional de Crítica presente en la ciudad de Bogotá se reunió a las 9 de la mañana con el fin de seleccionar el ensayo ganador y los tres finalistas entre los 13 textos participantes de esta versión en la categoría de ensayo breve.

El jurado, luego de examinar los conceptos individuales previos, seleccionó como ensayo ganador a:

—*Copio...* luego existo con seudónimo Ireneo Funes

Como finalistas fueron seleccionados los siguientes trabajos:

—*Shibboleth: la grieta en la construcción del otro* con seudónimo Painfoka

—*El niño quemado y las ninfulas* con seudónimo Ada V

Es importante mencionar que el jurado tuvo que limitar su margen de selección a los ensayos que cumplieran con el requisito de extensión establecido para la categoría de ensayo breve: "el Premio Nacional de Crítica cuenta con dos categorías de participación: una para ensayos superiores en extensión a 10.000 caracteres (con espacios) y otra para ensayos inferiores a esa cifra." Al jurado le parece importante mencionar tres ensayos que fueron valorados de forma positiva pero que por exceder el número de caracteres quedaron por fuera de la selección final:

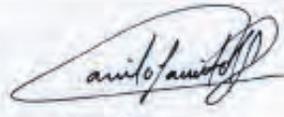
—*De generación impia* con seudónimo Cayo Septimio Severo (11.202 caracteres con espacio)

—*Redes de Fernando Cruz* con seudónimo Juanito Pérez (11.369 caracteres con espacio)

—*Somos cebolla* con seudónimo M2 (17.790 caracteres con espacio)

Siendo las 11:30 de la mañana se cerró la sesión.


Sylvia Suárez


Camilo Sarmiento


Juan Carlos Orrego

Notario Edmundo de Cárdenas
Hace CONSTAR que esta copia fotostática coincide exactamente con el original que tuvo a la vista.
Bogotá,
El Notario Primero,
03 NOV 2010
REPUBLICA DE COLOMBIA
HERMANN PIEDRAZAS FERRAZ
NOTARIO
BOGOTÁ PRIMERA DE BOGOTÁ

NOTARIA PRIMERA DEL CÍRCULO DE BOGOTÁ D.C.

ACTA DE PRESENTACIÓN NUMERO: 186

Compareció **LUCAS OSPINA VILLALBA**, identificado con la cédula de ciudadanía número 79.523.501 expedida en Bogotá, y bajo su responsabilidad declaró: -----

PRIMERO: Que es mayor de edad, con domicilio en esta ciudad, de estado civil casado con sociedad conyugal vigente, en calidad de Representante Legal del **PREMIO NACIONAL DE CRITICA DE ARTE 2010**, y que de acuerdo con los reglamento del concurso y en coordinación con el Ministerio de Cultura presentaron al señor Notario Tres (3) sobres cerrados y sellados en la **CATEGORÍA DE ENSAYO BREVE**, con los indicativos del seudónimo: **IRENEO FUNES, PAINFOKA, ADA V.** -----

SEGUNDO: Los sobres mencionados se abren en presencia del Notario siendo las 11:40 a.m., en el **primer** sobre de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**COPIO,... LUEGO EXISTO**" seudónimo **IRENEO FUNES**, el autor es **ANDRÉS GAITAN TOBAR**, con cédula de ciudadanía número 79.411.003 de Bogotá, D.C. -----

En el **segundo sobre** de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**SHIBBOLETH: LA GRIETA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL OTRO**", seudónimo **PAINFOKA**, el autor es **NELSA JUDITH DE LA HOZ MELO**, cédula de ciudadanía número 52.261.587 de Bogotá, D.C. -----

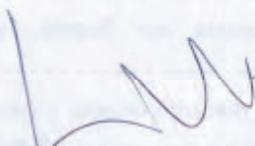
Y en el **tercer sobre** de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "**EL NIÑO QUEMADO Y LAS NINFULAS**", seudónimo **ADA V.**, el autor es **CARLOS ROJAS COCOMA**, cédula de ciudadanía número 80.134.463 de Bogotá, D.C. -----

TERCERO: De acuerdo con el veredicto por unanimidad de los jurados deciden otorgar el premio nacional de Crítica de Arte 2010 en la **CATEGORÍA DE ENSAYO BREVE** al ensayo titulado "**COPIO,... LUEGO EXISTO**", del autor **ANDRÉS GAITAN TOBAR**, con seudónimo **IRENEO FUNES**. -----

CUARTO: De acuerdo con el acta de premios como finalistas fueron seleccionados los siguientes trabajos: -----

- **SHIBBOLETH: LA GRIETA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL OTRO**, seudónimo **PAINFOKA**, -----

QUINTO: Siendo las 12:00 m., se dio por terminada la diligencia en presencia del Notario y firma el Acta correspondiente, a los TRES (3) días del mes de NOVIEMBRE del año DOS MIL DIEZ (2010).



LUCAS OSPINA VILLALBA

C.C. No: 295178019-

Representante Legal del **PREMIO NACIONAL DE CRITICA DE ARTE 2010**

EL NOTARIO PRIMERO



HERMANN PIESCHACÓN FONRODONA

