

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA

EL CASO OSCAR MURILLO: ARTE, CONTEMPORANEIDAD, DINERO

LEA

TEXTO LARGO

I

Uno de los temas que desde hace algunos años viene generando arduas discusiones en el mundo del arte contemporáneo es la obra de Óscar Murillo. Un artista considerado por algunos como una de las promesas artísticas de mayor envergadura emergida en los últimos años, apostillado como “el colombiano que ha revolucionado el mundo del arte”, como “el chico maravilla del arte mundial”. Su presencia en el mundo del arte se ve acreditada por exposiciones individuales y en grupo realizadas en instituciones de alto prestigio como la South London Gallery, la Serpentine Gallery, el Institute of Contemporary Arts en Londres, el MoMA de Nueva York, el Los Angeles County Museum of Art en California, el Museum van Hedendaagse Kunst en Amberes, el Stedelijk Museum voor Actuele Kunst en Gante. Además de estar representado por una de las galerías mas importantes del mundo, la David Zwirner Gallery que trabaja con artistas de renombre internacional como Isa Genzken, Donal Judd, On Kawara, Jeff Koons, Ad Reinhardt, Thomas Ruff, Luc Tuymans, también ha colaborado con galerías prestigiosas como la Isabella Bortolozzi en Berlin, la Marian Goodman en Paris, así como con las galerías londinenses Stuart Shave Modern Art y Carlos/Ishikawa. Su obra hace parte de importantes colecciones como la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo en Turin, la Rubell Family Collection en Miami y la Stedelijk Museum voor Actuele Kunst en Gante. A sus participaciones en la 4ª edición de Les Ateliers de Rennes - Biennale d’art Contemporain en Francia y la 1ª edición de la Biental Internacional de Arte Contemporáneo Cartagena de Indias en Colombia, se suma la Biennale di Venezia en su 56ª edición, *All the World’s Futures*.

A pesar de tales acreditaciones – las cuales sugieren a priori una propuesta artística contundente y con semejante valor estético que el triunfo internacional de Murillo no podría ser asumido de forma diferente – un tropel de voces críticas reprueba con ímpetu los logros del artista. Tal hecho merece atención. Pues la dicotomía entre las acreditaciones que la obra ofrece y los cargos que se le imputan evidencia un orden de proporciones asimétrico en el cual recalca un profundo malestar. El núcleo de la desazón es la relación de Murillo con el mercado del arte. Las imputaciones revisten alta gravedad ya que por un lado alegan que su obra es un producto sin mayor valor estético construido por el mercado para sí mismo. Sugieren por otro lado que su ingreso en la historia del arte es obra del coleccionismo y de la especulación que, sin darle oportunidad a la crítica de pronunciar un

juicio, le han atribuido relevancia artística precipitadamente. Se trata por lo tanto de un reparo general respecto a las consecuencias del dinero en el arte, presumiéndose una transformación radical en las estructuras tradicionales de producción cultural. En este orden de ideas y considerando no solo la importancia que Murillo está ganando en el contexto global del arte, sino también la necesidad de una crítica de arte objetiva y ética, resulta imperioso observar minuciosamente el caso.

II

Óscar Murillo, nacido en 1986 en La Paila, Valle del Cauca, es un artista plástico radicado en Londres. Su trabajo incluye diferentes formas de producción: pintura no figurativa, producción plástica objetual, collages, instalaciones, acciones, así como trabajos en video. Su carrera artística comienza en el año 2008 con dos exposiciones colectivas en la capital británica realizadas después de haber concluido sus estudios en Artes Plásticas en la Universidad de Westminster el año anterior.¹ Tres años trabaja como artista independiente antes de empezar una maestría en el Royal College of Art que concluye en 2012. Durante aquel periodo – en el que se financia trabajando como aseo y ayudante en galerías – no solo aumenta su participación en la escena artística londinense e internacional, también empieza a ganar reconocimiento profesional en círculos críticos y comerciales cada vez más exigentes. En 2011 participa en una muestra colectiva en la Mihai Nicodim Gallery en Los Ángeles, expone en el stand de la François Ghebaly Gallery en NADA Art Fair en Miami, y establece vínculos profesionales con la galería londinense Carlos/Ishikawa. Ese mismo año conoce al prestigioso curador suizo Hans Ulrich Obrist – considerado por la revista *Art Review* como la segunda persona más influyente en el mundo del arte entre 2010 y 2011.²

En 2012, Obrist, como co-curador del proyecto internacional *Vers la lune en*

¹ La reconstrucción del currículum de Murillo ofrecida en el presente artículo se fundamenta en las siguientes fuentes: Isabella Bortolozzi, <http://www.bortolozzi.com/oscar-murillo/>; Carlos Ishikawa, <http://www.carlosishikawa.com/artists/oscarmurillo/>; David Zwirner, <http://www.davidzwirner.com/artists/oscar-murillo/>; además: Restrepo, Felipe, “Soy desconocido en Colombia”, en: *Semana*, Noviembre 11, 2013; Swanson, Carl, “Oscar Murillo Perfectly Encapsulates the Current State of the Contemporary Art World”, en: *Vulture*, Junio 3, 2014; Vogel, Carol, “Art World Places Its Bet. Oscar Murillo Keeps His Eyes on the Canvas”, en: *The New York Times*, Marzo 14, 2014.

² Véase: http://artreview.com/power_100/

passant par la plage en Arles, invita a Murillo a participar en la muestra de la que también forman parte artistas de alto renombre como Daniel Buren, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Lawrence Weiner.³ Como codirector de la Serpentine Gallery, una de las instituciones públicas mejor reputadas en el mundo del arte contemporáneo, el curador comisiona al artista a realizar un proyecto en el *Herzog & de Meuron Ai Weiwei Serpentine Pavillon* en Londres.⁴ Paralelamente, Murillo expone en la Fundación Manuel Antonio da Mota en Portugal,⁵ y participa en diferentes muestras en galerías y ferias de arte en París, Milán y Nueva York. Su presentación en el stand de la galería Stuart Shave Modern Art en la Independent Art Fair en Nueva York despierta no solo el interés de la crítica neoyorkina,⁶ sino también el de coleccionistas. En esa feria, Donald y Mera Rubell – coleccionistas de arte contemporáneo desde 1964, fundadores tanto de la Rubell Family Collection como de la Contemporary Arts Foundation en Miami⁷ – descubren la obra de Murillo.⁸ Los Rubell – tras visitar al artista en el atelier que ocupa en el Hunter College – no solo compran un bloque entero de obras, también le invitan a realizar una residencia ese mismo verano en su fundación.⁹ Los trabajos que Murillo produce durante su estada constituyen el material de su primera exposición individual en América, inaugurada en diciembre de 2012 en las dependencias de la Rubell Family Collection.¹⁰

El creciente reconocimiento que Murillo encuentra en diferentes círculos del arte contemporáneo en Europa y Norte América continúa en 2013. Ese año, además de las muestras que el artista realiza en Altkirch, Basilea, Berlín, La Haya, Nueva York, Róterdam, la South London Gallery, institución pública de alto prestigio internacional, exhibe bajo la intendencia de Margot Heller, curadora y directora de la institución, la mayor exposición individual de Murillo en Gran Bretaña.¹¹ Entretanto la obra del artista adquiere popularidad en el ámbito de las subastas: El 26 de junio, la casa de subastas Christie's en su

³ Véase: <http://www.tothemoonviathebeach.com>

⁴ Véase: <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/park-nights-oscar-murillos-cleaners-late-summer-party-comme-des-garçons>

⁵ Véase: <http://www.fmam.pt/cultura/projetos/artes-murillo/>

⁶ Véase: Smith, Roberta, "Promising Tyros Join an Art Fair Club. The Independent, an 'Exhibition Forum' in Chelsea", en: *The New York Times*, Marzo 8, 2012.

⁷ Véase: <https://rfc.museum/about-us>

⁸ Véase: Vogel 14.03.2014, op. cit.

⁹ Véase: Swanson 03.06.2014, op. cit.

¹⁰ Véase: Gillick, Liam/ Lees, Nicola/ Watts, Jonathan P., *Oscar Murillo: Work*, Miami 2012.

¹¹ Véase: <http://www.southlondongallery.org/page/oscar-murillo>

sede londinense remata una obra del artista por 235.875 libras esterlinas.¹² El día siguiente se subastan en la misma ciudad otros trabajos de Murillo: una obra por 146.500 libras esterlinas en la casa Phillips,¹³ otra por 116.500 en Sotheby's.¹⁴ Tres meses después, el 19 de septiembre, la casa de subastas Phillips en Nueva York vende un trabajo de Murillo por 401.000 dólares,¹⁵ estableciendo un record en los precios de venta del artista.¹⁶

Si hasta ese punto la presencia medial de Murillo estaba circunscrita a círculos culturales estrictamente conexos al arte contemporáneo en Europa y Norte América, la creciente comercialización y valorización de su trabajo despierta interés en sectores culturales de mayor amplitud pública. No solo la prensa internacional reseña el caso, también lo hacen los medios de comunicación y opinión pública en Colombia. Las reseñas que aparecen en la prensa norteamericana observan los resultados de las subastas dejando traslucir su estupor dada la edad del artista y la enorme 'rentabilidad' de sus obras.¹⁷ La prensa inglesa, por su parte, también menciona el ascenso de los precios de Murillo así como su ingreso en un círculo comercial más elevado debido a su cambio de galería;¹⁸ sin embargo, se ocupa más en reseñar la exposición del artista en la South London Gallery, muestra que, tanto por su dimensión estética como por la singularidad biográfica del artista, despierta amplio interés en la crítica.¹⁹ Entretanto en Colombia surge una ola de reacciones en contra de Murillo quien hasta entonces no había tenido vínculo profesional alguno con el país. Además de las especulaciones más osadas para explicar su éxito – con enunciados

¹² Véase: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/oscar-murillo-untitled-5700182-details.aspx#top>

¹³ Véase: <https://www.phillips.com/detail/OSCAR-MURILLO/UK010413/23>

¹⁴ Véase: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/contemporary-art-day-auction-113023/lot.303.html>

¹⁵ Véase: <http://www.phillips.com/detail/OSCAR-MURILLO/NY010613/3?fromSearch=oscar%20murillo&searchPage=1>

¹⁶ Véase: <https://www.artsy.net/artist/oscar-murillo/auction-results>

¹⁷ Véase: Duray, Dan, "Oscar Murillo Painting Sells For \$391,475 in London", en: *Observer*, Junio 27, 2013; Duray, Dan, "Oscar Murillo's \$800,000 Week in New York [Updated]", en: *Observer*, Septiembre 26, 2013; Vogel, Carol, "Art Fatigue in London", en: *The New York Times*, Junio 29, 2013.

¹⁸ Véase: Gleadell, Colin, "A new globalism hits contemporary art market sales", en: *The Telegraph*, Julio 1, 2013; Gleadell, Colin, "Art Market News: Colombian-born artist Oscar Murillo to be represented by the David Zwirner Gallery", en: *The Telegraph*, Septiembre 10, 2013.

¹⁹ Véase: Buck, Louisa, "Where life meets art: Oscar Murillo at the South London Gallery", en: *The Telegraph*, Octubre 11, 2013; Coombs, Dan, "Oscar Murillo at the South London Gallery", en: *Abstract Critical*, Septiembre 27, 2013; Pantling, Kate, "Oscar Murillo: if I was to draw a line, this journey started approximately 400km north of the equator", en: *This is Tomorrow. Contemporary Art Magazine*, Septiembre 30, 2013; Wright, Karen, "In the studio with Oscar Murillo, artist", en: *The Independent*, Septiembre 7, 2013.

tales como el “apadrinamiento” por parte de galeristas capaces de manipular el mercado, o la similitud física con Jean-Michel Basquiat y su presunta correspondencia con el arquetipo “artista atormentado” –²⁰ los medios desestiman sin exponer análisis crítico alguno el valor estético de la obra de Murillo, atribuyendo su ascenso profesional a una burbuja financiera.²¹

A pesar del éxito abrumador que Murillo encuentra internacionalmente, el mundo del arte se polariza respecto a su obra. Si por un lado el reconocimiento institucional que venía ganando desde 2012 aumenta en 2014 con muestras en museos e instituciones de alto renombre internacional como el MoMA de Nueva York, el Los Angeles County Museum of Art en California, el Museum van Hedendaagse Kunst en Amberes, así como el Stedelijk Museum voor Actuele Kunst en Gante, sus exposiciones individuales en The Mistake Room en Los Ángeles así como en la David Zwirner Gallery en Nueva York son blanco de fuertes críticas. No solo se le acusa de producir caos manierista, de inmediatez, obviedad y autocomplacencia, sino también de imitar a artistas como Cy Twombly, Jean-Michel Basquiat, Joe Bradley y Julian Schnabel.²² La crítica surge, sin embargo, en el contexto de una amplia discusión desatada por una serie de artículos que ponen en evidencia graves irregularidades en el sistema del arte y que comprometen seriamente la imagen de Murillo. El 7 de febrero de 2014, la revista Bloomberg Business introduce el término ‘art flipping’ que define la práctica de comprar y vender en corto tiempo obras de artistas emergentes – menores de 35 años – con el fin de obtener utilidades rápidas; se trata en esencia de la

²⁰ Véase: Badawi, Halim, “Business is business: especulación y mercado en la obra de Óscar Murillo”, en: *Esferapública*, Junio 27, 2013; Torres Duarte, Juan David, “El pintoresco caso de Óscar Murillo”, en: *El Espectador*, Julio 27, 2013.

²¹ Véase: Badawi 27.06.2013, op. cit.; Ospina, Lucas, “El interbolsa del arte. Una columna sobre las subastas del arte y el artista Óscar Murillo”, en: *Arcadia*, Julio 18, 2013; Restrepo, Felipe, “Un negocio para enmarcar”, en: *Semana*, Agosto 31, 2013; Torres Duarte 27.07.2013, op. cit. Las reseñas se orientan claramente al esquema propuesto por el crítico inglés Ben Lewis en su documental *La burbuja del arte contemporáneo*. En éste, coleccionistas como Charles Saatchi son señalados de manipular los precios de las obras que compran independiente de su valor artístico. Véase: <http://www.benlewis.tv/category/films/the-great-contemporary-art-bubble/>

²² Véase: Pagel, David, “Art review: ‘Oscar Murillo: Distribution Center’ at the Mistake Room”, en: *Los Angeles Times*, Febrero 20, 2014; Saltz, Jerry, “Seeing Out Loud: Why Oscar Murillo’s Candy-Factory Installation Left a Bad Taste in My Mouth”, en: Mayo 7, 2014; Smith, Roberta, “Oscar Murillo: ‘A Mercantile Novel’”, en: *The New York Times*, Mayo 8, 2014.

reventa económicamente ventajosa de activos adquiridos a bajo precio.²³ Para ejemplificar el caso, el artículo toma a Murillo como paradigma. Su trabajo *Untitled – Drawing off the Walls*, subastando en Nueva York el 19 de septiembre de 2013 por 401.000 dólares, había sido adquirido en 2011 por menos de 7000 dólares por un cliente del autodenominado “empresario cultural” Stefan Simchowitz, coleccionista y consultor de arte cuyo trabajo consiste esencialmente en invertir en arte emergente, no solo asesora compradores, también compra y revende obras en el mercado secundario.²⁴ El artículo de Bloomberg desata de inmediato una ola de reacciones en torno a la especulación en general y a las controvertidas prácticas de Simchowitz quien, según el texto, había comprado 34 Murillos temprano en la carrera del artista.²⁵ La discusión, atizada por una entrevista que publica Artspace en la que Simchowitz expone y defiende sus prácticas como patrocinio cultural,²⁶ desborda en una confrontación directa entre el polémico colector y el crítico de arte Jerry Saltz, el detractor más prominente de Murillo. En su reacción contra Simchowitz, el crítico no solo acusa la mercantilización del arte, sino también la preferencia del colector por arte mediocre.²⁷

El debate pone en actualidad un tema discutido recurrentemente en el mundo del arte: la extrema vulnerabilidad del arte contemporáneo de ser víctima de la especulación, sugiriendo a la vez que la explotación sistemática del arte como activo mercantil favorece forzosamente un tipo de arte adecuado a las necesidades del mercado. La discusión absorbe ipso facto a los artistas emergentes con alto éxito comercial, sindicándoles implícitamente de cooperar sin objeción alguna con el sistema mercantil del arte. Como corolario, la permanente presencia de Murillo en el mercado secundario, los precios alcanzados por sus trabajos, su éxito comercial, le representan ad hoc como instrumento bursátil de alta rentabilidad, reduciendo el valor estético de su obra al monto de sus ventas.

²³ Véase: Kazakina, Katya, “Art Flippers Chase Fresh Stars as Murillo’s Doodles Soar”, en: *Bloomberg Business*, Febrero 7, 2014. Una versión revisada aparece una semana más tarde bajo el título: “Art-Flipping Speculators Boost the Young Artist Market”, en: *Bloomberg Business*, Febrero 13, 2014.

²⁴ Véase: Kazakina 13.02.2014, op. cit.

²⁵ Véase: ibid.

²⁶ Véase: Goldstein, Andrew M., “Cultural Entrepreneur Stefan Simchowitz on the Merits of Flipping, and Being a ‘Great Collector’”, en: *Artspace*, Marzo 29, 2014.

²⁷ Véase: Saltz, Jerry, “Saltz on Stefan Simchowitz, the Greatest Art-Flipper of Them All”, en: *Vulture*, Marzo 31, 2014.

III

El caso de Murillo reviste dos grandes dificultades. Por un lado la evidente relación del artista con el mercado del arte. Por otro lado la carencia de una discusión objetiva respecto a su obra. Dos circunstancias directamente relacionados entre sí que han permitido la instrumentalización del artista como símbolo de la mercantilización del arte. Mientras la primera ha atizado una discusión pertinaz en torno a la especulación, la manipulación del mercado, la transformación de las estructuras de producción cultural, así como una presunta falta de integridad de Murillo, la segunda le ha convertido en pantalla de proyección: La crítica, apurada en las implicaciones del dinero en el arte, ha obviado por completo la obra del artista, trivializando así su valor estético.

IV

La relación del artista con el mercado del arte – que es el origen de todo malestar – merece minuciosa atención. La mayor dificultad para Murillo en este contexto radica en el hecho de que los cargos pronunciados revelan un carácter ético cuyo subsuelo trasciende la existencia histórica del artista mismo. Se trata del reparo moral en torno a la producción y acumulación de riqueza material que, por sus enormes implicaciones, constituye un permanente punto de fricción en la cultura occidental.²⁸ Correlativo a este reparo es el desplazamiento en la apreciación del arte en favor de su ‘valor material’ en la medida en que éste, en oposición a su valor estético, es cuantificable en el sistema social que determina la producción cultural y por ende traducible en términos de riqueza. En esta relación, el valor no cuantificable de la obra de arte – que constituye la determinación

²⁸ La zozobra respecto a la riqueza en términos económico se manifiesta temprano en la historia de occidente. En la Edad Media se hace explícita cuando la Iglesia Católica Romana amparándose en el Antiguo Testamento toma medidas para combatir la usura prohibiendo a sus fieles exigir intereses sobre el capital. Un precedente con enormes consecuencias históricas. Véase: Kerridge, Eric, *Usury, Interest and the Reformation*, Aldershot 2002. La riqueza material representa en la ética católica un peligro moral en cuanto que su posesión amenaza la noción misma de la redención que está ligada a una riqueza no material. La ética puritana y calvinista, por el contrario, observa en la productividad económica del trabajo un deber moral, sin embargo, la ostentación de sus frutos fuera del contexto moral es impropia. Tales contradicciones y sustratos morales constituyen – según el sociólogo alemán Max Weber – el fundamento ético para el desarrollo de las estructuras racionales del capitalismo y su percepción de la riqueza. Véase: Weber, Max, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, München 2004. Desde el punto de vista ideológico, el beneficio económico individual propio del capitalismo ha sido fuertemente criticado desde el siglo XIX. En ese contexto las críticas del Marxismo resultan paradigmáticas. Véase: Marx, Karl/ Engels, Friedrich, *Das Kommunistische Manifest. Eine moderne Edition*, Hamburg/ Berlin 1999.

ontológica del arte mismo – se cosifica en su objeto de inmanencia, generándose así una translación de valores: la confusión entre una entidad abstracta y su referente empírico. Es este desfase de percepción el que permite atribuirle a la obra de arte propiedades ajenas a su categoría de existencia susceptibles de mercantilización, en consecuencia de lo cual el valor estético de la obra de arte se ve enajenado como valor económico: arte como producto mercantil, como riqueza material.²⁹

El desplazamiento en la apreciación del arte como entidad estética en favor de su valor económico concierne a Murillo en doble sentido. Por un lado, porque le permite a los especuladores apropiarse de su obra – cuya especificidad estética para efectos mercantiles no reviste otra importancia que como coeficiente comercial.³⁰ Por otro lado, porque sirve de cimio a la argumentación crítica que desestima el valor estético de su trabajo por su relación con el mercado del arte. Es evidente que en ambos casos se trata de procesos con una dinámica propia que se exime por completo de la potestad del artista. Los indicios que sugieren que la obra de Murillo ha sido víctima de la especulación – la relación con Simchowitz,³¹ las pujas hechas en subastas,³² la reventa de trabajos en corto tiempo³³ – no constituyen declaración alguna en lo que atañe al valor estético de la obra, tan solo señalan el interés que ésta suscita en especuladores y comerciantes. Estos factores, sin embargo, generan gran confusión pues recrudescen la equiparación entre valor estético y valor

²⁹ Se trata de un grave error de pensamiento – intencionado o no – conocido como falacia de reificación. Véase: Naugle, David K., *Worldview. The History of a Concept*, Michigan/ Cambridge 2002, p. 178.

³⁰ Las categorías de clasificación de la plataforma de especulación ArtRank evidencian abiertamente los parámetros mercantiles con los que operan los especuladores de arte. Véase: <http://www.artrank.com>

³¹ Murillo conoce a Simchowitz en 2011 con ocasión de su exposición en la Mihai Nicodim Gallery en Los Ángeles. El colector compra el lote completo expuesto por el artista. Véase: Duray, Dan, “Stefan Simchowitz vs. the Art World”, en: *Observer*, Julio 5, 2014.

³² Las pujas hechas en subastas muestran el interés que el artista genera en el mercado. Éste, por su parte, se funda en el principio de que alguien está dispuesto a pagar libremente un precio específico por una obra. La compra en sí no ofrece información alguna en relación con los motivos del comprador: amor al arte, coleccionismo, reconocimiento social, decoración, inversión, especulación. Sin embargo, cuando el comprador resulta ser un fondo, la compra suele asociarse con inversiones. Según informa Judd Tully, entre los compradores de Murillo en subastas figura un “private art fund” de colombianos con vínculos en Miami. Véase: Tully, Judd, “Oscar Murillo and Glenn Brown Boost Phillips’s \$18.9M London Sale”, en: *Blouin Art Info*, Junio 27, 2013. La opinión de que los compradores de Murillo en el mercado secundario no solo son coleccionistas reconocidos, sino también especuladores encuentra amplia resonancia en los medios. Véase: Little, Henry, “Flip Charts: Flipping art in contemporary auctions”, en: *Apollo Magazine*, Febrero 24, 2014.

³³ Véase: García Vega, Miguel Ángel, “Arte y especulación, enemigos históricos”, en: *El País*, Agosto 21, 2014.

económico, además de que estigmatizan el derecho legítimo de todo artista de vender su trabajo.

En este orden de ideas, la acerba cosificación del arte así como la dinámica desatada en el proceso de su explotación comercial han influido negativamente en la recepción de Murillo de tal forma que se ha desatendido el hecho evidente de que su ingreso en el mundo del arte es debido al valor estético de su trabajo y no a las maniobras mercantiles que le usurpan. Suponer que el interés que su obra despierta en el mundo del arte se atribuye al precio que el mercado le adscribe, contradice abiertamente la lógica de relaciones causales: La apropiación de una entidad presupone necesariamente su existencia. Es el mercado el que usurpa la obra de arte y le atribuye valor económico al valor estético que el artista previamente ha generado y que ha conseguido ser reconocido como tal por parte del sistema cultural en el cual emerge. Si bien los especuladores intervienen en la explotación comercial de la obra, su actuación y beneficio depende estrictamente de la acreditación que el sistema cultural a través de sus agentes de legitimación – curadores, coleccionistas, instituciones públicas y privadas – le confiere a la obra. Por ende, asumir que la especulación es el factor determinante o la variante escondida en el proceso de consolidación de Murillo como artista constituye una falacia de causa simple, una especulación fundamentada en el supuesto de que los especuladores tienen control mayoritario o absoluto del sistema del arte, lo que evidentemente no es el caso.³⁴

V

El interrogante respecto al valor estético del trabajo de Murillo exige una inspección precisa. Pues la relevancia del tema se debe finalmente a su obvia filiación con la historia del arte y la cultura y no a su involucramiento con el mercado cuyos intereses, como se ha visto, no solo distorsionan la apreciación del arte, sino que, peor aun, también enajenan su ente. El principal problema para Murillo en este sentido es que el enfoque acérrimo en la presencia comercial de su obra la ha fragmentado como fenómeno estético, generando una

³⁴ En este sentido resulta significativo el estudio realizado por las consultorías de arte Tutela Capital S.A. de Bruselas y Beautiful Asset Advisor de Nueva York que, comisionadas por el *New York Times*, indagan por separado la presunción de que la especulación está dominado el mercado de arte contemporáneo. Las estadísticas señalan que el grado de especulación actual es el mismo que ha existido en otros periodos. Se trata por lo tanto de un fenómeno marginal. Véase: Manly, Lorne/ Pogrebin, Robin, “Barbarians at the Art Auction Gates? Not to Worry”, en: *The New York Times*, Agosto 17, 2014.

noción imprecisa de su identidad. La sola recapitulación del perfil de Murillo como artista con formas de producción tan dispares como pintura no figurativa, producción plástica objetual, collages, instalaciones, acciones, trabajos en video, da cuenta de un instrumental plástico que no encaja con la representación lineal a la que el artista se ve reducido por los medios interesados en comentar los precios de sus obras en subastas. Pues, obviando el hecho de que el precio de una obra es como referencia de su valor estético absolutamente irrelevante, en el mundo de las subastas se negocia un tipo de trabajo de Murillo ligado mayoritariamente al género de la pintura, circunstancia que desenfoca la noción general de su obra y parcializa su interpretación.³⁵

La complejidad del trabajo de Murillo se evidencia desde el comienzo mismo de su producción. Su primer proyecto individual realizado en la galería londinense Hotel en 2011 señala ya los parámetros conceptuales de su obra así como la pluralidad de sus medios. Para este proyecto titulado *animals die from eating too much – yoga* Murillo transforma el espacio de la galería en un estudio de yoga, instalando espejos así como esteras preparadas con lienzos sobre los cuales personas invitadas – amigos del artista – practican yoga.³⁶ Una exposición que involucra producción objetual instalativa, practica social, performances. Para su proyecto realizado el año siguiente en la Serpentine Gallery, *The Cleaners’ Late Summer Party with Comme des Garçons*, Murillo concibe una acción consistente en celebrar una fiesta con su familia y la comunidad inmigrante a la que pertenece – que trabaja en Londres en la industria de la limpieza –, en el pabellón diseñado para la institución por el prestigioso despacho de arquitectos Herzog & de Meuron y el artista chino Ai Weiwei. Rifas, concursos de baile y karaoke subrayan la autenticidad de la apropiación que el artista define como el deseo de hacer converger diferentes facetas de la sociedad a través de eventos.³⁷ Su muestra individual en la South London Gallery en 2013, *if I was to draw a line, this journey started approximately 400km north of the equator*, puntualiza los parámetros de su propuesta estética. Murillo transforma el espacio de la exposición en estudio, creando una instalación integral con lienzos extendidos en el suelo,

³⁵ Los trabajos puestos en subasta desde 2013 – que es cuando la obra de Murillo entra públicamente en el mercado secundario – hasta la fecha son en su mayoría pinturas de técnica mixta. Véase: <https://www.artsy.net/artist/oscar-murillo/auction-results>

³⁶ Véase: Russell, Legacy, “Art: Interview. Oscar Murillo by Legacy Russell”, en: *Bomb*, No. 122, 2013.

³⁷ Véase: *ibid.*

polucionados con polvo y residuos gráficos – la mayoría intencionalmente desplegados para generar un proceso de interacción con los visitantes que se ven requeridos a pisarles. Esculturas de maíz, objetos apropiados, residuos, un trabajo en video, así como una lotería cuyo premio resalta la práctica social como producción estética, completan la muestra que tematiza no solo cotidianidades de la Paila, sino también – en un nivel más amplio – nociones como alteridad, disparidad, identidad, migración.³⁸ Su exposición en la David Zwirner Gallery en Manhattan el año siguiente, *A Mercantile Novel*, contextualiza una fábrica de chocolate en el espacio de la galería. La instalación reconstruye fielmente una planta satélite de producción de ‘Chocmelos’ de la fábrica Colombina S.A., una empresa colombiana especializada en la industria alimenticia para la que la familia del artista había trabajado por generaciones antes de su emigración a Londres en los años noventa del siglo pasado. Trece trabajadores de la fábrica colombiana son invitados por Murillo para que lleven a cabo la producción del dulce que es repartido gratuitamente por las calles de Nueva York.³⁹ El proyecto, además de resaltar nociones recurrentes en el trabajo del artista como disparidad, migración, fricción social, subraya en uno de los centros más influyentes del arte contemporáneo un tipo de estética cuyo punto de partida son las relaciones humanas en su contexto social. Se trata de la denominada ‘relacional art’ que caracteriza diferentes tendencias emergidas en los años noventa del siglo XX que, por la forma de inmanencia de sus obras, provocan una desestabilización radical de la noción de obra de arte y su determinación objetual. Su principal teórico, el autor y curador francés Nicolas Bourriaud, define la programática de estas prácticas en los siguientes términos: “The possibility of a relational art (an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space), points to a radical upheaval of the aesthetic, cultural and political goals introduced by modern art.”⁴⁰

De acuerdo con las prácticas del arte relacional la función del artista no se entiende como agente determinante de una entidad estética, sino como ‘catalizador’ de sus

³⁸ Véase: Dublanc, Clara/ Odukoia, Olu/ Murillo, Oscar, *Oscar Murillo: If I was to draw a line, this journey started approximately 400km north of the equator*, Bélgica 2013.

³⁹ Véase: Saltz 07.05.2014, op. cit.; Smith 08.05.2014, op. cit.; Swanson 03.06.2014, op. cit.

⁴⁰ Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002, p. 14.

posibilidades.⁴¹ En este sentido, el concepto de ‘genio’ en el cual se fundamenta la producción estética de la modernidad pierde por completo su validez, mientras la circunstancialidad contextual propia de cualquier tipo de acción adquiere una dimensión creativa con inconmensurables posibilidades estéticas. Es precisamente en el dominio de esta estrategia en donde Murillo circunscribe el núcleo tanto de su producción plástica y social, como de su producción pictórica. El artista, que definen su función en el proceso creativo como “catalizador” y que en consecuencia asume el trabajo en el estudio como una posibilidad de desenvolvimiento con dinámica propia, integra programáticamente la circunstancialidad del lugar en el acto de producción mismo.⁴² La potencialidad material presente en el estudio, polvo, residuos, lienzos, utensilios de producción, se ve activada por el artista, no como entidad productora, sino como agente desencadenante de situaciones que impregnan e ‘historian’ los lienzos; el artista lo explica de la siguiente forma: “It’s continuous process, a machine of which I’m the catalyst. Things get moved around, I step on them, and they get contaminated. It’s not about leaving traces, it’s about letting things mature on their own.”⁴³ En este estadio de producción, las telas acumuladas se individualizan no solo a través de la accidentalidad procesal desplegada en el lugar, sino también a través de fragmentaciones deliberadas a las que son sometidas. Los lienzos, por consiguiente, más que entidades estéticas autónomas constituyen registros materiales de los procesos y las acciones que les singularizan, son, sin embargo, la base de un proceso de consolidación plástica de mayor amplitud. Según explica Murillo, en un segundo estadio de producción los fragmentos producidos son reintegrados en una unidad plástica resultante del acto de componer, yuxtaponer, y coser, lo que en sí representa un principio de reintegración objetual propio del collage y el assemblage. La superficie compuesta, en sí una unidad plástica con autonomía visual, es a menudo objeto de subsecuentes intervenciones como grafismos y marcaciones en óleo que puntualizan su índole estético. Algunas de éstas suelen ser palabras que, además de cumplir una clara función formal, se hallan connotadas en el trasfondo biográfico del artista.⁴⁴ La pluralidad de los recursos en el proceso de producción permite tal variedad de resultados visuales que la contingencia

⁴¹ Véase: *ibid.*, p. 13-14.

⁴² Véase: Russell 2013, *op. cit.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Véase: *ibid.*

formal de las unidades plásticas establecidas suscita la impresión de obedecer estrictamente a un complejo programa visual a pesar de que su configuración es categóricamente objetual.⁴⁵ De facto, las ‘pinturas’ de Murillo constituyen construcciones plásticas que irrumpen en el espacio, circunstancia que favorece diversas estrategias instalativas como evidencian las presentaciones del artista en la South London Gallery en 2013, en el MoMA de Nueva York en 2014, *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World*, así como su monumental instalación en la fachada del pabellón central de la Bienal de Venecia en 2015, *Signaling Devices in Now Bastard Territory*.⁴⁶

El contenido de los trabajos de Murillo se deriva no solo del subsuelo teórico en el cual se fundamenta su producción, sino también de las nociones particulares en las que el artista establece estructuras de sentido. Una de estas nociones es la idea de ‘desplazamiento’. En este concepto Murillo encuentra un principio general de relaciones que incluye ámbitos de aplicación relativos tanto a la productividad formal de las artes plásticas como a las relaciones humanas en su contexto social que, como se ha visto, Murillo adopta en su práctica artística. En cuanto a su potencialidad plástica y pictórica, desplazamiento es una instancia de producción manifiesta no solo en la translación, yuxtaposición e integración de tejidos y materiales en una unidad material autónoma, sino también en la inserción de palabras en el contexto formal de la obra, palabras que, por su parte, representan referencias en un horizonte abierto de relaciones culturales.⁴⁷ En un sentido más amplio, desplazamiento es para Murillo un modo específico de relación humana con una capacidad inherente de suscitar transformaciones socioculturales.⁴⁸ La biografía del artista como inmigrante latinoamericano y su vinculación con el contexto

⁴⁵ En la falacia resultante de reducir el índole estético de los trabajos del artista a su componente visual radica el argumento crítico según el cual Murillo “copia” a artistas como Jean-Michel Basquiat, Joe Bradley, o Cy Twombly, según sugieren críticos como Jerry Saltz o David Pagel. Véase: Pagel 02.20.2014, op. cit.; Saltz 07.05.2014, op. cit. Tales reducciones, además de distorsionar el carácter formal de las obras, obvian por completo su identidad conceptual.

⁴⁶ El carácter objetual de las pinturas de Murillo reviste gran importancia para el artista. Este hecho se pone de manifiesto ya en sus primeras exposiciones en las que los lienzos se involucran con objetos diversos generando instalaciones integrales. Véase: Smith 08.03.2012, op. cit. En este sentido es singular el malentendido de Murillo con la familia Rubell en 2012, cuando el artista, con miras a su exposición en las dependencias de la Rubell Family Collection en Miami, pretendió presentar los trabajos integrados en una instalación, una idea con la que los coleccionistas no estuvieron de acuerdo. Véase: Swanson 03.06.2014, op. cit.

⁴⁷ Véase: Russell 2013, op. cit.

⁴⁸ Véase: *ibid.*

social en que se desenvuelve adquieren, en este orden de ideas, un potencial creativo de alta magnitud pues, además de constituir un permanente punto de referencia en su obra, le permiten actualizar un gesto estético de subversión que atañe tanto al concepto general de arte y cultura como a las nociones mismas de contemporaneidad, identidad y norma. Se trata del proyecto postmoderno de desestabilización de jerarquías culturales desde la perspectiva del Otro. Un Otro postcolonial inmerso en el seno de una tradición cultural desplegada en virtud de sus propios paradigmas que, en la historicidad de su desarrollo, han consolidado una identidad autóctona. En oposición, la identidad cultural del artista como descendiente de trabajadores socializados por generaciones en un sistema cultural heredero del colonialismo europeo se construye en el espacio intrínseco de su alteridad. Tal coexistencia representa un juego dialéctico entre centro y periferia, identidad y entidad, normalidad y alteridad. En este contexto, la afirmación de una identidad periférica como centro legítimo de identificación en el centro mismo de una cultura dominante constituye un acto de resistencia cultural, postula un principio desestabilizante de nociones como certidumbre, normalidad y poder. En el marco de la postmodernidad, tal posicionamiento subraya la pérdida irreversible de las certezas y los preceptos jerárquicos emanados de la modernidad y de sus utopías de orden y progreso. En esta relación, la permanente inclusión en la propuesta artística de Murillo de su biografía y su identidad, de su familia y su comunidad, de su relación con la Paila y su cultura, constituye más que una estrategia artística un programa estético. Un programa postmoderno que valiéndose de los paradigmas de la cultura occidental proclama la legitimidad de su propia existencia sin obedecer a coerción alguna respecto al sentido y la forma en que sus obras encuentran expresión.

VI

El caso de Óscar Murillo pone en evidencia diferentes aspectos del mundo del arte contemporáneo. Por un lado señala la dinámica de producción, recepción y comercialización preponderante en el sistema así como la pluralidad de intereses que allí convergen. Por otro lado indica la inmensa apertura de posibilidades de las que dispone el arte en el siglo XXI. Una situación de abundancia acompañada, sin embargo, de grandes amenazas como demuestra el caso del artista. Su trabajo ha sido víctima de usurpaciones mercantiles, reducciones críticas, estigmatizaciones, trivializaciones, no solo por el

conflicto de intereses propio de todo sistema abierto, sino también por la complejidad de una obra que prescinde de la normatividad de un sistema de pensamiento lineal. Afirmar que la obra de Murillo es un producto sin valor estético construido por el mercado, que es la utilidad de una burbuja financiera, constituye una falacia ad populum. Su ingreso en la historia del arte es el derecho legítimo de su existencia independiente de los intereses que buscan instrumentalizarle. Su trabajo representa la expresión de su tiempo, una época sin directrices ni certezas absolutas en la que el artista, denegando las estructuras jerárquicas del pasado dogmático que ha dominado la historia de la cultura, recurre tanto a estrategias clásicas de la vanguardia histórica como a las formas más radicales de producción estética de la postmodernidad para producir una entidad artística autónoma cuyo valor no depende de las categorías que le definen, sino de su propia potencialidad. Una potencialidad circunscrita a la accidentalidad contextual que le posibilita, a la interacción, al idioma, al lugar común, al simple hecho de ser humano.