

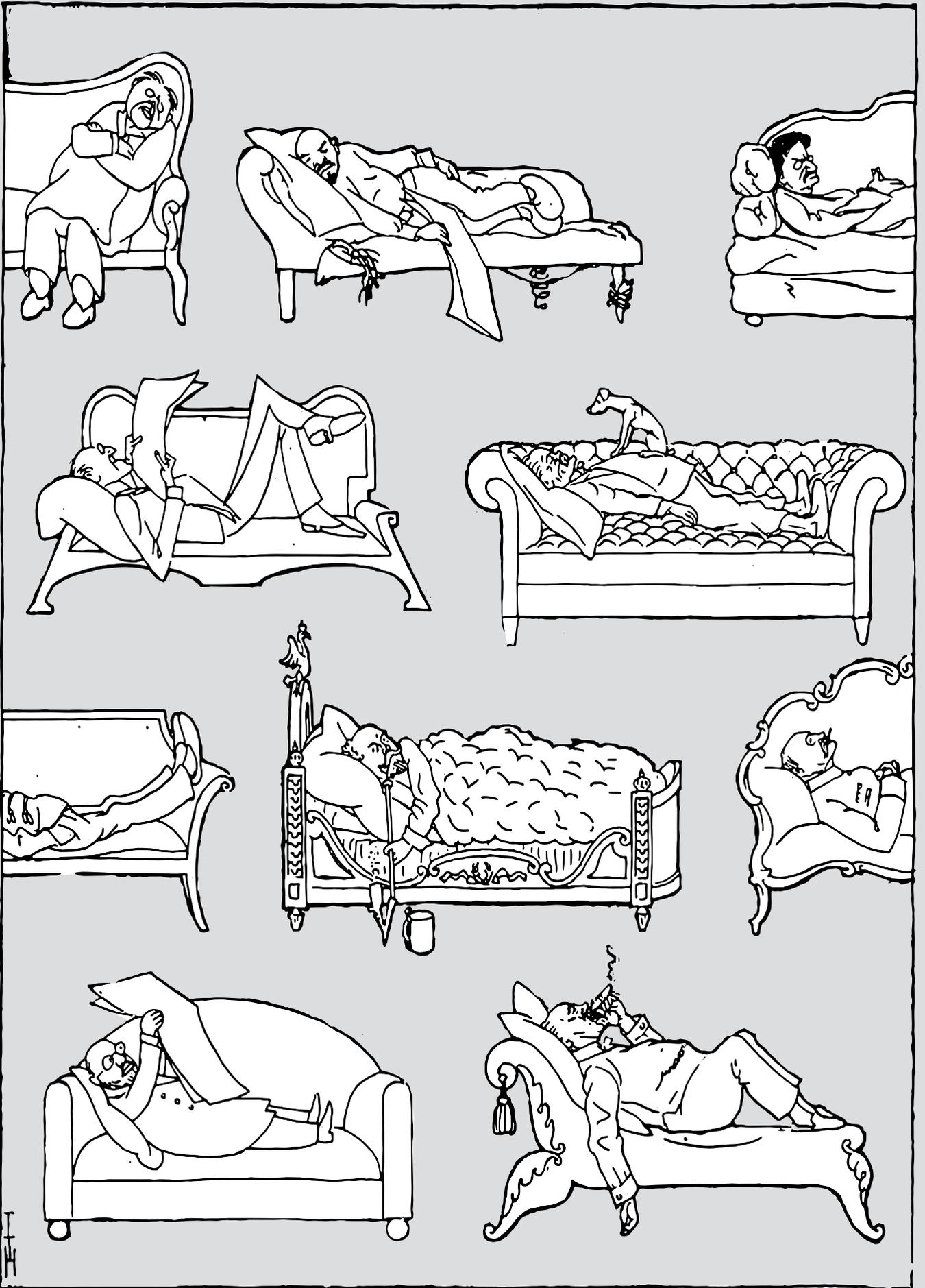
RECONOCIMIENTOS A LA

CRÍTICA Y EL ENSAYO

ARTE EN COLOMBIA



[“Premio Nacional de Crítica”]

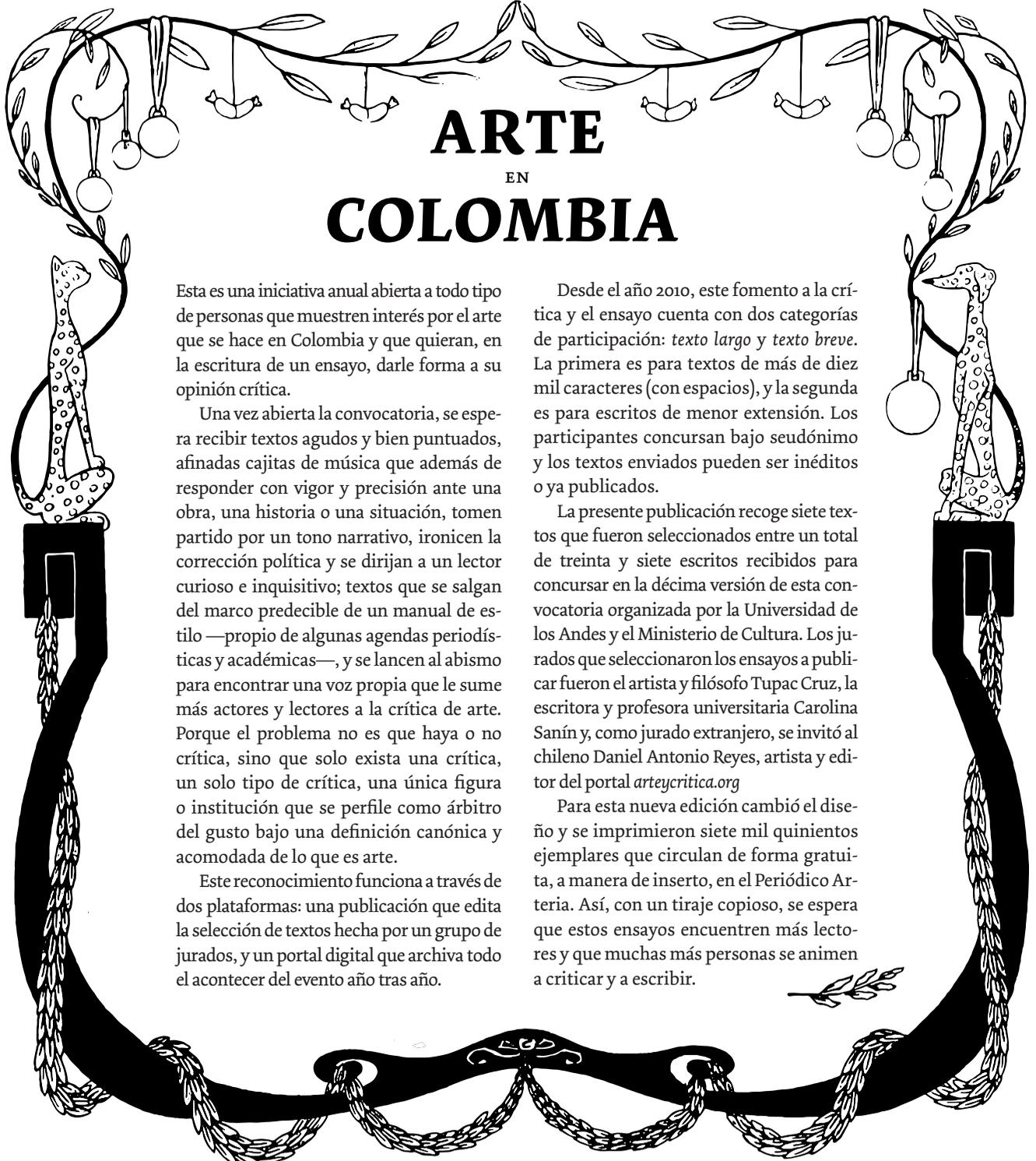


RECONOCIMIENTOS A LA

CRÍTICA

Y EL

ENSAYO



ARTE

EN

COLOMBIA

Esta es una iniciativa anual abierta a todo tipo de personas que muestren interés por el arte que se hace en Colombia y que quieran, en la escritura de un ensayo, darle forma a su opinión crítica.

Una vez abierta la convocatoria, se espera recibir textos agudos y bien puntuados, afinadas cajitas de música que además de responder con vigor y precisión ante una obra, una historia o una situación, tomen partido por un tono narrativo, ironicen la corrección política y se dirijan a un lector curioso e inquisitivo; textos que se salgan del marco predecible de un manual de estilo —propio de algunas agendas periodísticas y académicas—, y se lancen al abismo para encontrar una voz propia que le sume más actores y lectores a la crítica de arte. Porque el problema no es que haya o no crítica, sino que solo exista una crítica, un solo tipo de crítica, una única figura o institución que se perfile como árbitro del gusto bajo una definición canónica y acomodada de lo que es arte.

Este reconocimiento funciona a través de dos plataformas: una publicación que edita la selección de textos hecha por un grupo de jurados, y un portal digital que archiva todo el acontecer del evento año tras año.

Desde el año 2010, este fomento a la crítica y el ensayo cuenta con dos categorías de participación: *texto largo* y *texto breve*. La primera es para textos de más de diez mil caracteres (con espacios), y la segunda es para escritos de menor extensión. Los participantes concursan bajo seudónimo y los textos enviados pueden ser inéditos o ya publicados.

La presente publicación recoge siete textos que fueron seleccionados entre un total de treinta y siete escritos recibidos para concursar en la décima versión de esta convocatoria organizada por la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura. Los jurados que seleccionaron los ensayos a publicar fueron el artista y filósofo Tupac Cruz, la escritora y profesora universitaria Carolina Sanín y, como jurado extranjero, se invitó al chileno Daniel Antonio Reyes, artista y editor del portal arteycritica.org

Para esta nueva edición cambió el diseño y se imprimieron siete mil quinientos ejemplares que circulan de forma gratuita, a manera de inserto, en el Periódico Arteria. Así, con un tiraje copioso, se espera que estos ensayos encuentren más lectores y que muchas más personas se animen a criticar y a escribir.

PRIMERA EDICIÓN, JUNIO DE 2016

© Juan Guillermo Bermúdez, Andrés Buitrago, Ericka Flórez, Alejandro Gamboa, Miguel Gualdrón, Juan Camilo Ocaña, Alejandro Perdomo Daniels.

© 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. Extensión 2626
Bogotá D.C., Colombia
<https://premionalcritica.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. Fax: Extensión 2158
<http://ediciones.uniandes.edu.co>
infarte@uniandes.edu.co

ISSN 2145-5910

Asistencia editorial
Ana López

Diseño y diagramación
Luisa Poncas

Las gráficas de la portada son adaptaciones hechas a partir de ilustraciones de Thomas Theodor Heine publicadas en dos ediciones de la *Revista Simplisissimus* (13 de febrero de 1897 y 12 de enero de 1921).

Impreso en Panamericana Impresores.

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 permiso previo de los editores. #compartirmoesundelito

Colombia. Ministerio de Cultura

Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia, versión # 11
Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte. Bogotá: 2016.

44 p. ; 20 x 27,305 cm.

ISSN 2145-5910

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

¿A qué suena *La Perse*?

Prácticas artísticas contemporáneas y experiencias de comunidad

Andrés Buitrago

Sueños urbanos y miradas desde el cielo: Los dioramas de Nadir Figueroa

Juan Camilo Ocaña

Hacer ver: representaciones de la guerra en Colombia

Alejandro Gamboa

Un hechizo en el espacio: mitos y economía de tierra caliente

Ericka Flórez

Pensar con las manos

*Otra mirada a las relaciones entre arte y
memoria en la obra de Óscar Muñoz*

Miguel Gualdrón

La pulsión cartográfica en el arte contemporáneo colombiano

Juan Guillermo Bermúdez

El caso Oscar Murillo: arte, contemporaneidad, dinero

Alejandro Perdomo Daniels

Andrés Buitrago

Bogotá, 1984. Post-artista, docente, investigador en continua formación en temas relacionados con arte y cultura. Desde el 2011 hace parte del grupo de investigación en Estudios Visuales de la Maestría en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente se desempeña como profesor de arte en un colegio internacional de Bogotá.

buitragoster@gmail.com

Juan Camilo Ocaña

Medellín, 1993. Maestro en Artes Visuales del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM). Ha enfocado su trabajo hacia la investigación artística y cultural, particularmente en el ámbito de la historia del arte de Antioquia.

juancamilo.ocana@gmail.com

Alejandro Gamboa

1979. Aunque se inició en programas de Artes Plásticas, ha transitado por departamentos de Historia del Arte y de Estudios Culturales. En 2011 publicó el libro *El Taller 4 Rojo, entre la práctica artística y la lucha social* (Instituto Distrital de las Artes, 2011). Actualmente se dedica a la docencia (cuando le dan trabajo) y la investigación (cuando le queda tiempo).

alejandrogamboamedina@gmail.com

Erica Flórez

Cali, 1983. Cura exposiciones, escribe y edita publicaciones de arte. Cofundadora (junto a Mónica Restrepo, Herlyng Ferla y Hernán Barón) de La Nocturna (Cali).

flozezericka@hotmail.com

Miguel Gualdrón

Bogotá, 1982. Estudiante de doctorado en Filosofía en DePaul University, Chicago. Sus áreas de trabajo son la estética moderna y contemporánea, la filosofía de la historia y la filosofía del Caribe.

miguel.gualdron@gmail.com

Juan Guillermo Bermúdez

Medellín, 1985. Docente del Departamento de Artes Visuales de la U de A. Ocasionalmente escribe sobre asuntos artísticos, pero como es consciente que el arte se ha convertido en una espesa niebla en la que se arropan toda suerte de excentricidades, banalidades y, en demasiadas ocasiones, auténticas estupideces, opta más bien por dedicar su tiempo a darle forma a The Burros Discos.

memoensor@yahoo.es

Alejandro Perdomo Daniels

Historiador de Arte: autor, crítico y curador con énfasis en arte moderno y contemporáneo, tiene experiencia profesional en el área de museos, colecciones, catálogos, enciclopedias y revistas de arte.

aperdomodaniels@hotmail.com

¿A qué suena *La Perse*?

Prácticas artísticas contemporáneas y experiencias de comunidad

POR
Andrés Buitrago

“Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte se haya convertido en algo que no concierne más que a la materia, no a los individuos ni a la vida, que el arte sea una especialidad hecha solo para los expertos, por los artistas. ¿Por qué no podría cada uno hacer de su vida una obra de arte? ¿Por qué esta lámpara o esta casa puede ser un objeto de arte pero mi vida no?”.

—Michel Foucault

“We humans are more concerned with having than with being.”

Professor Norman. *Lucy* (2014)

—Luc Besson

INTRODUCCIÓN

En noviembre de 2013 se inauguró *La Otra Bienal de Arte de Bogotá*¹, una iniciativa que tiene como objetivo activar diferentes espacios de la ciudad a través de intervenciones artísticas que reflexionan en torno a temas como memoria y ciudad, gentrificación, fronteras visibles e invisibles, ecología radical, comunidades autosostenibles y soberanía alimentaria.

La Otra Bienal se concentra en tres barrios: *Perseverancia*, *Macarena* y *Bosque Izquierdo*, en los cuales es posible trazar, desde hace varios años, una conexión entre las prácticas artísticas y su contexto inmediato. Como bienal de arte alternativa, se diferencia del circuito comercial hegemónico al establecer vínculos entre la producción artística y la historia social, cultural, arquitectónica y ecológica de los lugares que interviene.

Gracias a que su formato no responde al *cubo blanco* ni a los pabellones de las ferias, la bienal experimenta con distintas formas de emplazar una práctica artística en lugares específicos, ubicando en primer plano ya no la contemplación del objeto del arte y su circulación en el mercado, sino sus vínculos con ejercicios políticos y éticos donde la noción de arte se

redefine constantemente, incluyendo nociones de autoría y del público, o lo público. De ahí su nombre, *La Otra*.

Como evento cultural, cada versión está abierta al público durante un mes, pero como proyecto requiere de la consolidación de unas relaciones con espacios de la ciudad —y sus habitantes— que necesitan esfuerzos sostenidos en el tiempo para resultar en un formato expositivo. En este caso, hablamos de una octava edición, de más de 9 años de trayectoria, y de una historia que vincula actores del campo del arte e instituciones culturales con lógicas barriales.

En este contexto aparece el proyecto *Personidos*. A continuación describiré su proceso de configuración, apoyado en entrevistas semiestructuradas a la artista Alexandra Gelis, a la directora de *La Otra*, Elisabeth Vollert, a Paola Camargo², y a Donny y Pegajoso³, dos raperos de *La Perseverancia* que ocupan un papel central en el proyecto.

A partir de ahí construiré un escenario en el cual se cruzan distintas miradas e intereses, y desde donde se pueden desprender consideraciones que permitan una revisión crítica de las prácticas artísticas contemporáneas interesadas por procesos comunitarios, prácticas que han hecho carrera en la escena del arte internacional en las últimas dos décadas, configurando una tendencia que se ha insertado en el sistema del arte y en el mercado.

Finalmente, señalaré cómo *Personidos* se distancia radicalmente del llamado *arte relacional*, *arte comunitario* o *reconstrucción del tejido social a través del arte*, ya que aquí se encuentran claves para entender apuestas de orden político y ético que pueden encontrar asidero en ejercicios de ciudadanía que, al separarse de la esfera autónoma del Arte, pueden resonar en tanto praxis vital.

PERSONIDOS

Elisabeth Vollert conoció a Alexandra Gelis en 2012, en un viaje de Gelis a Cartagena en el que visitó el proyecto de *La Otra* en esa ciudad. A Elisabeth le interesaron los proyectos de Alexandra sobre arte sonoro, así como su experiencia en trabajo con diferentes comunidades —latinas, africanas e indígenas— en Toronto y Panamá, donde desarrollaba talleres de video en torno a necesidades de autorepresentación. Alexandra fue invitada a participar de *La Otra Bienal* y entró en contacto con el trabajo que Elisabeth y Jito Romero venían realizando en *La Perseverancia*, incluyendo la construcción en colaboración de una huerta⁴, que fue posible gracias al establecimiento de relaciones entre habitantes del barrio y algunos actores del mundo del arte.⁵

Elisabeth y Jito reunieron en la cancha de baloncesto a las personas con quienes estaban trabajando. Presentaron a Alexandra y su propuesta de arte sonoro. Alexandra llegó vestida con minifalda, medias de malla, tacones y su cabello pintado de color magenta. Sabía que entraba a un territorio dominado por lógicas masculinas y cargado de estereotipos sobre violencia y delincuencia. Sabía que la recibían con sospecha y que del primer contacto con la comunidad dependía el éxito del proyecto. Ingresó al barrio poniendo en crisis la idea misma de comunidad: no idealizó a sus habitantes, no dio por sentado que existía una comunidad previamente establecida y estaba al tanto de que existían conflictos.⁶

Alexandra se presentó, demostró su vasta experiencia en trabajo con grupos sociales. Sabía que el respeto y la autoridad se lo otorgaba el empoderamiento a través de su experiencia profesional. Sin embargo, al mismo tiempo declaró su intención de trabajar en conjunto, de forma

sincera y ‘de corazón’. Una sensibilidad particular hizo que su entrada al barrio estuviera marcada por un interés genuino en las condiciones de vida de sus habitantes, sus deseos, sueños y expectativas. Buscó establecer diálogos que resultaran en posibilidades de movilizar al colectivo, incluyéndola a ella.

Al llegar al barrio, Gelis reconoció que existía un movimiento *hip-hop* y que la música podía ser un instrumento de cambio social, así que sugirió talleres para gestar un proyecto colaborativo. Jito facilitó una primera reunión con varias agrupaciones diseminadas en el barrio que nunca habían trabajado en conjunto. Alexandra propuso un taller de paisaje sonoro. También les presentó un proyecto previo, resultado de una residencia artística en Pereira, que consistía en una mesa con ocho parlantes, ocho micrófonos y un sistema programado que permitía grabar, mezclar y hacer sonorización en vivo. Era un dispositivo que permitía hacer intervenciones sonoras o performances, con la limitación, según ella, de ser un objeto para artistas. Sin embargo, su interés en este caso era ofrecer la posibilidad de buscar un nuevo sonido *hip-hop* geográficamente localizado.⁷

La idea era poner ese artefacto al servicio de los músicos empíricos, de manera que les permitiera complejizar y refinar su práctica. Pegajoso dice que al conocer la pieza se dio cuenta de que podía servir como estudio de grabación portable, lo que animó al resto de músicos a sumarse al proyecto, ya que podían suplir una necesidad: grabar y postproducir sus creaciones musicales.

La propuesta fue aceptada y se formó un grupo de trabajo con intereses comunes, dispuestos a la colaboración. Apareció un espacio de encuentro. La música sirvió para *hacer familia*, para *hacer parche*.⁸ Alexandra sabía que era una propuesta arriesgada, ya que nunca había trabajado así. Por primera vez ofreció más que talleres: ofreció su trabajo como artista, dispuesta a transformarlo en un ejercicio de cocreación sin ninguna garantía de éxito. Eso lo determinaría el proceso de trabajo.

Los participantes del taller consiguieron prestado el salón comunal, sillas, mesas, y empezaron una exploración sonora del barrio, cuya primera parte fue un taller de fabricación de micrófonos de contacto, que incluía desde el funcionamiento técnico hasta la soldadura de los circuitos (IMAGEN 1). Luego aprendieron



IMAGEN 1 Taller de fabricación de micrófonos de contacto.

De izquierda a derecha: Alexandra Gelis, Brian Stivel (KBG), Dueñas (La Kúpula), Donny (La Kúpula).

FOTO Jito Romero (septiembre, 2013. La Perseverancia, Bogotá)

a usar grabadoras, que llevaron en caminatas sonoras conformando una base de datos de sonidos. El taller también incluía nociones básicas de fotografía con cámaras profesionales y celulares.⁹ Donny y Pegajoso cuentan que recibieron de muy buena gana estas clases y herramientas, que les daban acceso a formación técnica que después podrían aprovechar en otras circunstancias.

Salieron a las calles y empezaron a capturar sonidos, a poner a prueba su percepción del barrio¹⁰ y a fijarse en detalles que antes pasaban por alto. Este reconocimiento sonoro hizo posible una experiencia distinta del territorio. Según Donny, le empezaron a “parar más bolas a cosas que antes eran comunes” (Personidos, 2014), lo que implicó la modificación de su cotidianidad. Hubo una transformación de lo ordinario. Pegajoso cuenta que cambió la manera en que lo trataba la gente: antes no lo saludaban por creer que era un marihuano, ahora lo saludan por ser artista, por traer gente al barrio y contribuir a su transformación. Así se ganó el respeto de la comunidad barrial. Al vincularse con *La Otra* se volvió todavía más visible, ayudaba al acceso de los artistas al barrio, los cuidaba y garantizaba que los procesos creativos se pudieran dar.¹¹

Según Elisabeth, el taller de paisaje sonoro es un ejercicio práctico, técnico, que luego se convierte en poético. Su interés en *La Otra*, en relación a las prácticas artísticas, es señalar el componente

práctico de sus ejercicios. Es enfática al decir que lo que le interesa de las prácticas artísticas son las *prácticas*, no necesariamente el *resultado artístico*. Esto quiere decir que sirven para algo, se usan, se integran a algo *real* y tienen efectos en la realidad; el énfasis se desplaza de los objetos de exhibición a las relaciones, a las acciones y su utilidad en situaciones concretas de la vida. Para ella “son procesos creativos, no necesariamente artísticos, que se vuelven experiencias, y una experiencia se vuelve un proceso de integración, de cambio, de redefinición, un nuevo camino” (Vollert, 2014).

La primera fase de *Personidos* ofreció herramientas no solo para el desarrollo del proyecto, sino para que estos jóvenes músicos sin formación profesional pudieran estar capacitados para ser asistentes de grabación en cualquier producción. A partir de esa experimentación técnica se puede concebir el proyecto en colaboración, para luego reflexionar en torno a la manera en que estos jóvenes ocupan el espacio y la manera en que funciona el barrio al interior de dinámicas urbanas.

Encontraron que hay fronteras visibles, en términos arquitectónicos, que separan a *La Perseverancia* de los barrios vecinos, así como fronteras invisibles, determinadas por las cartografías que hacen los grupos sociales y sus conflictos: por dónde se puede transitar y por dónde no, en dónde se puede estar y en dónde no. Encontraron que ese levantamiento



IMAGEN 2 Proceso de montaje en la Galería de La Otra Bienal. Pegajoso (KBN), Donny (La Kúpula), Brian Stivel (Kalibre Grueso), Paola Camargo, Camilo Mendoza, Alexandra Gelis.

FOTO Pegajoso

de fronteras está determinado por procesos de exclusión y violencia, y que la vinculación con *La Otra*, el trabajo con los artistas y la experimentación con ejercicios creativos las vuelven porosas.¹²

Una vez conformado el inventario de sonidos, empezó la conceptualización, planeación y construcción de un artefacto audiovisual, que se instaló en la plaza de *La Perseverancia* y en una casa dispuesta por *La Otra* para tal fin. Este artefacto se usó para una presentación en la que participó la comunidad. La mesa, con ocho parlantes, ocho micrófonos y un sistema programado para mezcla de sonido en vivo, sirvió de base. Sin embargo, esa primera pieza que aportó Alexandra se vio seriamente modificada. En eso consistía la colaboración: en entrar en sintonía con las necesidades de los músicos, de manera que se construyera en conjunto un aparato funcional a sus necesidades. La mesa tuvo que ser ajustada, reconstruida parcialmente y reprogramada, pues la comunidad necesitaba de un artefacto más complejo.

El resultado fue un dispositivo que capturaba sonido en vivo, reproducía los sonidos pregrabados del taller y mezclaba todo en *beats*, de manera que podían producir una pista que servía de base instrumental rítmica para hacer improvisación en vivo. La máquina grababa, además, el audio de la presentación y las voces cantando, de manera que quedaba un registro sonoro del performance (IMAGEN 2).

En eso consistió la primera fase de *Personidos*. Así se empieza a responder la pregunta ¿A qué suena *La Perse*? Pero *La Otra* termina y se hace un balance. Elisabeth propone continuar con el proceso y *Personidos* responde ampliando el proyecto.¹³

ENTRAR Y SALIR DEL ARTE

Hasta aquí he procurado describir en detalle el estado de *Personidos*, teniendo como marco institucional *La Otra Bienal de Arte de Bogotá*. No obstante, el proyecto excede no solo *La Otra* como evento cultural, sino también el arte como sistema y los modos de producción artística como productores de sentido.

En primer lugar, hay un desmonte de la categoría de autor. Esto no es nuevo para el arte contemporáneo ni para el ámbito de la cultura. Han sido numerosos los ejercicios que han minado la noción de autoría en el último siglo. En este caso, si bien el germen de todo es una bienal de arte, que hace una invitación a Alexandra en calidad de artista, es ella quien, a su vez, se desprende de la necesidad de centrar en torno a sí misma el ejercicio de producir significados.

La propuesta se configura como un ejercicio creativo de coproducción con la comunidad. Pero hay que tener cuidado con esos ideales democráticos: hay maneras de participar, hay formas de conectar, hay tareas que repartir y hay roles más visibles que otros. Estas son, en todo caso, las condiciones en que se da la cooperación.

Por eso ubico a Alexandra, no como autora, sino como integrante del proyecto, con unas funciones muy específicas. Es igual con Donny, Pegajoso y el resto del grupo.

El problema con las marcas de autor en obras que intervienen en comunidades es que responden al modelo de representación. Las ideas de Hal Foster (2001) son centrales para abordar este asunto críticamente. En *El artista como etnógrafo*, Foster resalta lo complejo que puede ser usar herramientas de otras disciplinas —de la antropología— al representar los modos de vida de otros sujetos¹⁴, ya que pueden ser alienantes para ellos, donde el *otro* es oscurecido y el yo del artista pronunciado.

Esto puede llevar a rechazar el compromiso social, a una sobreidentificación reductora con el otro, que es victimizado y su sufrimiento explotado.¹⁵ En las ciencias sociales ha sido notable el impacto del trabajo de Gayatri Chakravorty Spivak (2003), quien ha revisado la manera en que ejercicios de representación de un *radicalmente otro* pueden ser tremendamente opresivos para quien se encuentra en situación de subalternidad.

En segundo lugar, aunque el resultado del proyecto para efectos de *La Otra* es un evento que consiste en una presentación musical, usando un dispositivo que reproduce audio y video, *Personidos* dista de ser solo un performance o una instalación interactiva. Incluso, es diferente de lo que se entiende como *arte comunitario* o *arte relacional*. Me refiero aquí a una tendencia que ha tenido un *boom* en las últimas dos décadas, cuyo modelo paradigmático en la teoría del arte es la *estética relacional* (Bourriaud, 2006).

Por un lado, aun cuando las relaciones humanas se encuentran en la base del proyecto —son su condición mínima—, el modelo del *arte relacional* sigue ubicando la figura del artista como centro en torno al cual se produce significado.¹⁶ Bourriaud describe este tipo de arte como una producción interactiva en la cual el trabajo del artista posibilita conexiones en el campo relacional. Es un tipo de arte que se interesa por producir un tejido de relaciones humanas, por exponer “los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos o grupos humanos” (2006, p. 51).

Bourriaud arguye la inexistencia de un estilo, temática o iconografía que relacione directamente la *diversidad* de propuestas de las que se ocupa en su teoría. Sin embargo, da por sentado que la crisis que supone la sociedad del espectáculo⁷ puede ser resuelta poniendo a prueba “los límites de resistencia del arte dentro del campo social global” (2006, pág. 34), celebrando unas microutopías de lo cotidiano, que tendrían como posibilidad abrir el abanico a múltiples procesos de subjetivación, a territorios existenciales que puedan “reconstruir un territorio político perdido, destrozado por la violencia des-territorializante del ‘Capitalismo mundial integrado’” (2006, p. 127).

Las críticas a este modelo han sido bastante notables. En particular, Claire Bishop dice:

La calidad de las relaciones en “estética relacional” nunca son examinadas o puestas en duda. Cuando Bourriaud dice que “los encuentros son más importantes que los individuos que los componen”, tengo la sensación de que esta cuestión es (para él) innecesaria; todas las relaciones que permiten “diálogo” son automáticamente asumidas como democráticas y por tanto buenas. Pero ¿qué es lo que “democracia” realmente significa en este contexto? Si el arte relacional produce relaciones humanas, entonces la siguiente pregunta lógica por hacer es ¿Qué tipos de relaciones están siendo producidas, por quién y por qué? (2004, p. 65)⁸

Bishop señala una producción formalista, que usa como materia plástica el campo relacional⁹ y que, por tanto, no tiene en cuenta asuntos importantes de las relaciones humanas como la diferencia, los conflictos o el antagonismo. Sus reflexiones están soportadas en ideas de Rosalyn Deutsche, Ernesto Laclau y Chantal Mouffe sobre la democracia, de los cuales extrae la tesis de que “una sociedad democrática es una en la que las relaciones de conflicto son sostenidas, no borradas” (2004, p. 66).

Para Bishop, el problema del arte relacional es no tener en cuenta que una de sus condiciones de posibilidad es estar soportado en un campo relacional previamente conformado: el campo del arte. Y esto tiene implicaciones importantes, ya que es un campo que opera bajo códigos compartidos, en el cual el sentido del *estar juntos* se despoja fácilmente de sus implicaciones políticas para poner en primer plano la festividad

del espectáculo del arte, expresado a través de sus instituciones, protocolos, y sus lógicas de inclusión y exclusión, que suponen, además, un público formado e informado que se reúne porque de entrada ya tiene algo en común.

El ejemplo más claro de esto es un coctel de inauguración. Lo anterior quiere decir que aunque la intención sea poner el acento en las relaciones externas al arte, en un intento por experimentar con espacios de intercambio social, Bourriaud olvida ingenuamente su inserción en un campo cuyos límites no permiten de facto alcanzar sus objetivos.

Uno de los contraejemplos que ofrece Bishop es Santiago Sierra, de cuyo trabajo destaca el hecho de enfrentar al arte con la evidencia de su separación respecto a la sociedad, pese a que ha habido varios intentos por llevar a cabo el proyecto vanguardista de unir arte y vida. Así, con lo que se topa el mundo del arte es con la irrupción violenta en su esfera —por lo demás bastante confortable— de la cadena de producción de los bienes de consumo en el capitalismo salvaje: un sistema de desigualdades y exclusiones.²⁰ A esto le llama Bishop antagonismo relacional, y subraya su importancia en cuanto nos provee de “unas bases más concretas y polémicas para repensar nuestra relación con el mundo y los demás” (2004, p. 79).

Aunque me afilio a la crítica de Bishop, sigo identificando algo problemático. Al concebir una obra de arte, bien sea en los términos de Bourriaud o en los de Bishop, permanece aquello que está en la base misma de la producción artística: ciertos modos de producción, circuitos de exhibición, unos modos de recepción y unas funciones sociales vinculadas a ellas. Sigue habiendo una distinción entre lo que es arte y lo que no. Y esto es justamente lo que configura al arte como sistema: su régimen discursivo expresado a través de disciplinas como la Historia del Arte e instituciones como el museo, productoras de sujetos como artistas y espectadores.

Son esas condiciones las que hacen posible el mantenimiento de la esfera del arte en oposición a lo que no lo es; la epistemología moderna del arte, que según Douglas Crimp sería “una función de la reclusión del arte en el museo, donde el arte se hizo aparecer autónomo, alienado, algo aparte, refiriéndose solo a su propia historia interna y dinámicas”²¹ (1997, p. 13).

Los problemas que allí se advierten los ha señalado Peter Bürger en *Teoría de la*

Vanguardia (1974), donde revisa la manera en que, gracias a la aparición de la estética en el s. XVIII, se instaura el concepto de arte, vinculado necesariamente a una ética burguesa que insistía en su autonomía, expresada en el juicio de gusto kantiano. Este proceso histórico de separación entre arte y vida es, siguiendo a Bürger, ideológico, ya que funda y naturaliza unos modos de producción, circulación y recepción que permanecen actualmente como esenciales a la actividad artística en tanto espacio que reproduce las lógicas etnocentristas, clasistas, sexistas y homofóbicas de la cultura dominante.

El *arte relacional* no solo opera obviando consideraciones de clase —como mínimo— que impiden que su potencial emancipatorio a nivel micro pueda tener un soporte político serio, sino que además cree haber superado la cuestión estilística al jactarse de la heterogeneidad de artefactos al interior de un modo de producción que, a todas luces, es una tendencia.

El estilo del *arte relacional* parece ser la entrada de las experimentaciones en el campo social como tema a partir del cual se elaboran las obras.²² No obstante, quisiera proponer que una reflexión de orden político no es solamente incluir temas políticamente relevantes en la producción artística,²³ sino también cuestionar los discursos que sostienen la división entre arte y no-arte, escapando del mismo sistema y atendiendo a procesos sociales²⁴. Al no ser así, el *arte relacional* pareciera operar como un experimento en el peor de los sentidos: como un espacio aséptico donde poner a prueba ciertos juegos sociales para extraer conclusiones apresuradas. Este *modus operandi* parece ser el de lo simulacral. No en vano una gran cantidad de prácticas artísticas celebran su condición de *laboratorios*.

En esa perspectiva debe tomarse el reclamo por prácticas artísticas cada vez menos *artísticas* y cada vez más *prácticas*, es decir, útiles. La inutilidad del arte parecería ser la suspensión del utilitarismo en objetos o prácticas capaces de poner en jaque las lógicas de funcionamiento del capitalismo. Tal vez por eso se le suele adjudicar un poder revolucionario. Sin embargo, esa aparente inutilidad, cuya expresión máxima es la contemplación desinteresada,²⁵ esconde un sistema de organización social altamente excluyente en el cual la producción artística se dirige a un sector privilegiado de la población. Por lo

tanto, mantener la producción artística enmarcada institucionalmente significa mantener el *status quo*.

Esto es así, incluso en iniciativas de *reconstrucción del tejido social a través del arte*, tan en boga últimamente en la administración pública. Aunque en primera instancia la categoría puede estar llena de buenas intenciones, el marco teórico que he esbozado aquí permite hacer algunas consideraciones. En las entrevistas previas a este texto, el tema generó un debate interesante con Alexandra y Paola, por lo que quisiera exponer sus argumentos.

Para Alexandra, *La Otra* sirve como un primer encuentro y plantea una responsabilidad con el proyecto. Advierte una necesidad de continuar a una segunda etapa.²⁶ Ella concibe a *Personidos* como una colaboración entre artistas, mano a mano, uno a uno. No se trata de llevar trabajo planeado para que la comunidad lo desarrolle, sino que el proyecto se configura a partir del cruce de intereses y necesidades de sus integrantes.

Paola contrasta con un ejemplo: dice que ha visto casos donde un artista hombre llega a la comunidad a ofrecer herramientas que fortalecen su trabajo. Sin embargo, ese artista se encarga de hacer obra usando a la comunidad para tal fin, firma su producción, aplica a convocatorias, hace estadías cortas en varios lugares y llena su portafolio. Usualmente se trata de alguien que tiene *feeling* para entrar a la comunidad. Paola considera que este *modus operandi* es problemático y oportunista.²⁷

Paola habla de su vínculo con *Personidos* diciendo que entró lentamente al proyecto, desconfiando del mismo y con prevención. Sospechaba de un *modus operandi* que es un teatro para cumplir con unos objetivos: beneficiarse de dineros públicos y luego irse a otro lugar. Pero luego de ver que Alexandra invierte su propio dinero para hacer trabajo de campo, nota un compromiso distinto. En la interacción de este modelo ambas partes eran libres de decidir las calidades del vínculo, sin estar sujetos a compromisos impuestos por la bienal o por instituciones culturales.

Paola se da cuenta de que se trata de un proyecto distinto,²⁸ todos estuvieron dispuestos a ofrecer tiempo, energía y afecto con el objetivo de sacar el proyecto adelante y establecieron relaciones de confianza que correspondieron a los afectos que allí se gestaron. Aunque insiste en que no hay que sublimar este tipo de



IMAGEN 3 Leonardo Sánchez, Donny (*La Kúpula*), Dueñas (*La Kúpula*), Dos K Ortiz, Cristian Salamanca (*Lirika Street*), Hakbol (*Lirika Street*), Punchline (*Kalibre Grueso*), Paola Camargo, Charly (*La Kúpula*), Alexandra Gelis, Pegajoso (KBN), Germán, Briian Ale Xis. Leonardo Sánchez, Donny (*La Kúpula*), Dueñas (*La Kúpula*), Dos K Ortiz, Cristian Salamanca (*Lirika Street*), Hakbol (*Lirika Street*), Punchline (*Kalibre Grueso*), Paola Camargo, Charly (*La Kúpula*), Alexandra Gelis, Pegajoso (KBN), Germán, Briian Ale Xis.

relación, enfatiza que son relaciones que no obedecen a intercambios económicos. Afirma que Alexandra fue una de las personas que facilitó²⁹, impulsó y promovió una plataforma para el trabajo “y el asunto de comunidad funcionó” (*Personidos*, 2014). Dice que es un espacio grato que permite que ambas partes suplan necesidades y compartan intereses.³⁰

La *reconstrucción del tejido social a través del arte* parte del supuesto de que el arte puede producir cambios sociales, lo que otorga privilegios al artista por encima del resto de personas o de ejercicios de ciudadanía. La comunidad, por tanto, no se entiende como agente de sus propios procesos de cambio y termina siendo subalternizada en función de lo que un tercero considera más apropiado. Se parte del supuesto que hay un tejido social descompuesto o por reconstruir, en una postura asistencialista que hace eco de la idea ingenua de que en un pasado las cosas estaban bien y eventos traumáticos las dañaron.

Teniendo esto en cuenta, quisiera decir que *Personidos* es algo distinto. Si no he centrado el análisis en lo que fue mostrado en *La Otra*, sino que he revisado el proceso de configuración del proyecto, es porque me atrevería a decir que *Personidos* es más que *solo arte*. Alexandra llega al barrio y pone en manos de la comunidad una serie de herramientas,³¹ de las que ellos luego se apropian con intereses

distintos,³² y se produce un giro en su manera de habitar el mundo.

Lo que ocurre es que la comunidad produce distintos tipos de agenciamientos, que se materializan de varias formas: se abren posibilidades desde el saber técnico que pueden permitirle a este grupo de jóvenes una experiencia distinta de su barrio en la manera en que lo perciben sensorialmente, en la forma en que ocupan el espacio, en sus relaciones con distintos sectores sociales y en el acceso al trabajo.

Según Donny y Pegajoso, esta experiencia les permitió “tener una mayor estabilidad y un interés común con los grupos de rap del barrio” (*Personidos*, 2014). Dicen que *La Perse* es distinta después de *La Otra*, ya que quedan contactos y amistades. Se activaron eventos como campeonatos de fútbol, hay una mayor integración entre sus habitantes, que reconocen que el barrio necesita transformación y promueven actividades donde mucha gente se ve involucrada. Dicen que el barrio se abrió, se crearon canales de comunicación con la ciudad, y que después de los artistas llega el público y luego los turistas.³³ Tienen claro que la música es una manera de movilizar afectos y emociones, y que a través de sus composiciones cuentan su realidad. *Personidos* termina siendo un proyecto que sale del barrio y se dirige a la ciudad, lo que me lleva al último punto que quiero elaborar.

AUTOREPRESENTACIÓN

El objetivo final de *Personidos* y, por tanto, de la comunidad de raperos, es limpiar la imagen del barrio, insistiendo en que es más que drogas y violencia. En sus letras ya es posible notarlo y en el ejercicio que están llevando a cabo con *Personidos* es posible rastrearlo como un nodo central. Por eso la importancia de localizar la producción artística-creativa-sonora.

Un ejemplo bastante elocuente me permite pensar en ello. Es un gesto con la mano que se ha extendido entre la comunidad, y se fuga a través de quienes visitan el barrio y conocen su proyecto. Es un acto de habla, un *performativo*³⁴ que va produciendo efectos en lo real. Se trata de hacer una **P** con la mano, gesto que ellos mismos elaboran aludiendo al cambio que quieren para su barrio. Del señalamiento del que frecuentemente son sujetos, vinculados a representaciones negativas y estereotipos, hacen un giro, también señalando pero abriendo ligeramente la mano para que se vea la **P** (IMAGEN 3).³⁵

Según Donny y Pegajoso, esta es la **P** de *Perseverancia*, pero también de personas. Esto quiere decir que a través de ese gesto se ubican como sujetos con posibilidad de desujetarse de esas representaciones negativas, se ubican como agentes de sus propios procesos de autorepresentación y circulación de significados; lo hacen a través de la música, de la producción visual y sonora que rodea su trabajo, y a través del cuerpo.³⁶ La gente que ve esto, cuenta Pegajoso, responde inmediatamente intentando emular el gesto, trazando un primer vínculo con la comunidad.

Antes de terminar hago una breve advertencia metodológica. El presente texto es, en últimas, un ejercicio de representación, que está sujeto a no hacer justicia respecto de cada versión de los hechos. Hay descripción, interpretación y análisis, lo que hace que los datos empíricos circulen de otro modo. En todo caso, intento recoger la experiencia del proyecto de la manera más compleja posible y ofrecer un análisis provisional.³⁷

Una cuestión central en todo esto es la autorepresentación, por tanto, es algo que les concierne a ellos. Dado que no se trata exclusivamente de una obra de arte, no necesariamente se configura un público de espectadores y, por lo tanto, somos nosotros (quienes no pertenecemos a la comunidad) los que resultamos por

fuera de sus procesos, aunque podamos conectarnos con estos en tanto ejercicios de ciudadanía.³⁸

La relación entre *Personidos* y nosotros no es la misma que entre una obra de arte y sus espectadores. Por lo tanto, lo que se encuentra en juego aquí son las posibilidades y capacidades de conectar subjetividades y experiencias de vida distintas, no en un ejercicio de contemplación sino politizando la relación entre ellos y nosotros, en tanto individuos, como ciudadanos. La función de este texto es recoger una experiencia creativa de manera que pueda circular en otros circuitos, con otras dinámicas, donde al contar qué hacen ellos podamos preguntarnos ¿cómo podemos responder nosotros?

NOTAS

1 Es la octava versión como evento cultural, pero la primera como bienal, así que el formato es distinto esta vez. Desde su primera edición como feria alternativa se ha interesado por propiciar debates entre diversos tipos de públicos y prácticas artísticas contemporáneas, interviniendo en distintos espacios urbanísticos y arquitectónicos. Cinco de sus ediciones se han llevado a cabo en Bogotá, una en el centro histórico de Cartagena (2012) y otra en la isla de Tierra Bomba (2013).

2 Historiadora del arte, vinculada a *Personidos* desde sus inicios. Mantiene una comunicación frecuente con Alexandra y Elisabeth por motivos personales y profesionales.

3 Aunque ninguno de ellos tiene problemas con figurar con nombre propio, prefieren aparecer aquí por sus alias, ya que así los conocen en el barrio y en la escena del *hip-hop*. Donny es integrante de La Kúpula, un grupo de rap que se consolidó a mediados del 2013. Pegajoso es un líder comunitario que lleva haciendo música desde 1997, hace parte de la agrupación KBN y su labor allí consiste, además de hacer música, en promover la producción de agrupaciones más jóvenes que no cuentan con las oportunidades para subir a una tarima y presentarse en público, insistiendo en la música como un modo de vida y una salida a una serie de problemas que aquejan a sectores marginales de la sociedad. Ha ayudado aproximadamente a doce grupos en Bogotá. Los integrantes de KBN son los pioneros de *La Perseverancia*, los 'hermanos mayores', como ellos mismos se llaman, los que 'abren camino' y de los que aprende el resto. Cuando los llaman para hacer presentaciones, ellos, a su vez, presentan a otros grupos, los más cercanos son La Kúpula y Kalibre Grueso.

4 La huerta es el primer proyecto *in situ* de *La Otra* en *La Perseverancia* en 2012, y existe dentro pero también fuera de los marcos institucionales de exhibición

del arte a nivel local. Fue posible gracias a la relación de amistad que Elisabeth y Jito fueron tejiendo con los habitantes del barrio en distintas actividades, como salir a escalar a Suesca. El proyecto necesitó de bastante tiempo de gestación, ya que, en principio, respondía a intereses personales de todos los involucrados, que luego se cruzaron con los ejes conceptuales de *La Otra*, como la ecología radical, que responde críticamente a la privatización y comercialización de semillas con acciones que buscan promover la soberanía alimentaria a través de la autogestión. Allí, la comunidad participa de un diálogo creativo que se intersecta con intereses de diverso tipo, no solo artísticos, sino políticos, que se manifiestan en la emergencia de iniciativas como esta, para responder en colectivo a unas necesidades de cohesión, de intercambio, redistribución e incluso de autorepresentación. Esto quiere decir que es la misma comunidad la que hace posibles procesos de agenciamiento a través de determinadas prácticas a fin de atender a necesidades específicas. Es importante aclarar que la huerta no es solo un proyecto artístico, es más que eso. Sin embargo, es posible decir que funciona también a nivel estético y político, en la medida en que tiene un efecto en la manera en que se responde desde dentro a las representaciones negativas sobre el barrio.

5 Hay que decir que la calidad de los vínculos, como en cualquier relación personal o profesional, incide decisivamente en la concreción de posibilidades. La producción de relaciones, en este caso, hace parte de las necesidades vitales y de los proyectos profesionales de las personas involucradas. Se entablan amistades como en cualquier otro ámbito. Por tanto, insisto en no hacer una referencia a lo que Nicolas Bourriaud describe como *estética relacional*, que consiste en tratar como materia plástica el campo relacional para luego exponerlo como obra de arte. Los vínculos entre algunos habitantes del barrio y el círculo del arte empezaron a darse cuando los primeros son contratados como miembros del equipo de logística para *La Otra 2007*. Luego, en *La Otra Bienal* (2013), son contratados como parte del equipo de producción y como guías, lo que implicó un acercamiento con los artistas durante toda la bienal. Al mismo tiempo, siendo habitantes del barrio y figuras visibles allí, estaban en plena capacidad de introducir a los artistas en las lógicas barriales que para ellos son el día a día, sin mencionar que participaron activamente en los proyectos con Alexandra Gelis, José Luis Bongore, Todo por la Praxis, Elkin Calderón, Lefthand Rotation, Constanza Camelo, Fidel Castro, Rene Francisco y Demián Flores, entre otros.

6 Más adelante podrá entenderse la importancia de complejizar la noción de comunidad, ya que es una categoría que puede ser usada indiscriminadamente. Me interesa señalar las maneras en que se configura dependiendo de circunstancias concretas, con tipos y calidades de vínculos específicos.

7 Alexandra cuenta que al inicio del proyecto los jóvenes raperos insistían en que el *hip-hop* debía

sonar igual en cualquier lugar, y que lo único que había por hacer era escribir las letras, ya que sus producciones musicales las concebían a partir de sonidos pregrabados descargados de internet. Sin embargo, estos jóvenes tenían claro que su objetivo era cambiar la imagen del barrio —de ladrones, atracadores y traficantes— a través de la música. De ahí la importancia y urgencia de insistir en producción de significados que articularan estos intereses, y de pensar en la localización y especificidad geográfica de la producción simbólica, musical en este caso.

8 Es necesario anotar que la comunidad estaba compuesta solo por hombres. Alexandra explica esto diciendo que el mundo del *hip-hop* es marcadamente masculino, lo que implica formas de exclusión. La única mujer que hizo parte del taller se encargó de manipular la parte electrónica, de hacer de DJ, ya que demostró destreza en el uso de la tecnología. Su nombre es Nikoole, y tanto Pegajoso como Donny se refieren a ella con admiración por la labor que desempeñó en el proyecto. Sin embargo, ella no hacía presencia en la escena, que estaba compuesta por hombres fuertes improvisando en el micrófono. Nikoole se ubicaba detrás de ellos, manejando los equipos. Menciono estos detalles porque hay una cuestión de género, íntimamente relacionada con las condiciones de vida de estas personas, que soporta el trabajo y permite su concreción de esta manera y no de otra. Los detalles respecto al aspecto físico de Alexandra también juegan un papel central en su entrada al barrio y al establecimiento de relaciones con la comunidad: es una mujer cuyo aspecto corresponde al código de *lo femenino*, que ingresa a un espacio moldeado por *lo masculino*, y que ocupa un lugar privilegiado al presentarse como artista, al demostrar su experiencia, pero también al entablar una particular relación con los hombres de la comunidad, de mucha confianza, que ella misma define como “entre madre, hermana y novia” (Gelis, 2014).

9 El uso de celulares era clave, pues son los aparatos que tienen más a la mano. Con ellos aprendieron también a hacer video.

10 Alexandra dice que se dio cuenta de cómo los jóvenes con experiencia en calle habían desarrollado un excelente oído y vista, y su propuesta en los talleres iba dirigida al aprovechamiento de esas habilidades para la creación.

11 El cambio que nota aquí Pegajoso no tiene que ver con un ejercicio terapéutico del arte, sino con un efecto de su protagonismo en los procesos de *La Otra*.

12 No hay que ser ingenuo con este tema. *La Otra Bienal* produce una situación que implica centralmente a tres barrios distintos entre sí, abre canales de comunicación, tráfico de información y circulación de personas. El proyecto en que se ven involucrados los jóvenes raperos y Alexandra, incide también en que las cartografías que se habían hecho de estos territorios se vean alteradas. Sin embargo, *La Otra Bienal* como evento cultural y situación en desarrollo también tiene fin, aun cuando haya procesos que la excedan y permanezcan. Por lo tanto, así como no se puede hablar de cambios definitivos luego del

evento, tampoco se puede hablar de una vuelta contundente a un estado de cosas anterior.

13 Hay mucho por hacer. Alexandra sabe que el proyecto necesita más trabajo. Para ella *Personidos* todavía suena muy a *hip-hop* clásico ya que su unidad rítmica se parece mucho a lo que estos raperos suelen hacer. Actualmente trabajan en varias ideas para la segunda fase. Se está diseñando una pieza sonora, también de 8 canales, pero móvil, que pueda circular en el sistema de transporte urbano, espacio que tienen bien mapeado. Quieren cambiar los micrófonos de contacto por uno ambisónico, lo que resultará en un sonido envolvente y una espacialización sonora. Hay interés en que *Personidos* pueda crear sus propios *beats*. Alexandra quiere conseguir a una persona para que les enseñe esto a los jóvenes, pues por el momento carecen del soporte técnico. Ella quiere intervenir más en la parte sonora, y de allí proponer una mirada y un ejercicio de escucha centrado en el barrio. Quieren crear un sitio web, una *App* para Android y están planeando diseñar trajes especiales para reproducir sus creaciones. La idea es que *Personidos* se convierta en un sello discográfico.

14 Usualmente se trata de tragedias.

15 Foster llama la atención a una encrucijada en la que se encuentran tanto la política cultural de izquierda como de derecha, y radica en los sistemas de representación que se ponen en funcionamiento cuando el arte se enfrenta a un *otro*. La primera resulta en la sobreidentificación reductora, donde ese *otro* es victimizado e idealizado; la segunda resulta en la desidentificación criminal donde ese *otro* es sistemáticamente excluido. La resolución a este problema, dice, no es posible. Sin embargo, resalta la importancia de la reflexividad de la obra paraláctica que “intenta enmarcar al enmarcador cuando este enmarca al otro” (2001, pág. 207). La experiencia de *Personidos* me sugiere que sí hay posibilidades de escapar productivamente a este problema.

16 No es sino revisar casos paradigmáticos del *arte relacional* y cómo circulan en el mundo del arte, sobre todo en las ferias. Esos proyectos no dependen de colaboraciones con sujetos en específico. Se podría decir incluso que aquellos *otros* que no son *el artista* son intercambiables y solamente intervienen en la *obra* siguiendo unos patrones de participación diseñados previamente por *la estrella*. Más aún, esos proyectos son comercializables en tanto obras de arte, lo que de plano los distancian de iniciativas que radicalizan el *site-specific* y que se toman en serio asuntos de orden ético y político. Es de notar que en el libro de Bourriaud (2006), las múltiples descripciones siguen ubicando la figura central del artista (con nombre propio), y a unos *otros* anónimos que participan de los proyectos artísticos. Esta es la evidencia de cómo, a nivel discursivo, se conciben estas formas de producción, soportadas en mecanismos de exclusión —por muy incluyentes que parezcan ser— que, parafraseando a Walter Benjamin, son la manifestación de una lejanía, por muy cercana que pueda estar.

17 El aislamiento de los individuos, la privación de conexiones significativas con *otros* y con el mundo, poniendo en primer plano el imperativo del consumo.

18 Las traducciones al español del texto de Bishop son mías.

19 Ni siquiera se habla de tejido social, que es distinto para efectos de análisis.

20 Que a su vez incluye la fetichización de la mercancía *arte* y la alienación de quienes participan en la cadena de producción.

21 Las traducciones al español de los textos de Crimp aquí citados son mías.

22 Quisiera sugerir que lo que entendemos como tema no es sino una contingencia en el proceso creativo de muchos artistas. La experiencia me ha demostrado que cuando uno pregunta a un artista por su trabajo, en la forma de “¿en qué te encuentras trabajando ahora?”, su respuesta es, por lo general, en *pinturas*, o *dibujos*, o *fotografías*, o en una *instalación interactiva*, o en un *proyecto pedagógico*, etc. Esa experiencia me lleva a pensar que esta autoreferencialidad no es un efecto de la economía del lenguaje con el objetivo de escapar rápidamente a una pregunta impertinente, sino la manifestación del funcionamiento discursivo del arte. Esto quiere decir que, dada su autonomía, los temas que orientan la producción artística en realidad son los modos de producción artística y no las importantes y urgentes reflexiones que, desde el arte, se puedan hacer a los problemas de la sociedad.

23 Esto no quiere decir que menosprecie la importancia del arte como un ámbito de representación en el que diversas problemáticas y grupos sociales necesitan hacer presencia. Sin embargo, sí es el reconocimiento de los límites que tiene ese ámbito de representación.

24 Esto no es lo mismo que promover la crítica institucional, de la manera en que se ha conocido a lo largo del s. XX, pues aunque necesaria y refrescante, mantiene el estatus quo del sistema del arte. Hal Foster señala con agudeza cómo las estrategias deconstructivas del arte posmoderno se convierten fácilmente en tácticas donde la institucionalidad del arte se vuelve más hermética y narcisista, “conservando el *status social* del arte y ejerciendo la pureza moral de la crítica” (2001, pág. 200). Lo que quiero decir lo ilustra la actividad que el mismo Douglas Crimp lleva a cabo en movimientos activistas, en “trabajos que eluden el museo, no porque nunca son exhibidos allí sino porque son producidos por fuera del límite de la institución. Emergiendo de un movimiento colectivo, [...] (las) prácticas artísticas de los activistas articulan, para ser exactos *producen*, las políticas de ese movimiento. A menudo anónimamente y colectivamente hechas; apropiando técnicas del “arte elevado”, la cultura popular, y la publicidad de masas; apuntando a y constitutivas de públicos específicos; relevantes solo para circunstancias locales y transitorias; inútiles para la preservación y la posteridad — ¿no es este arte un ejemplo de la ‘vinculación del arte en la praxis de

la vida'?" (1997, pág. 22). N. de T: Crimp utiliza la expresión "sublation of art into the praxis of life".

25 O, en el caso del *arte relacional*, la participación que no puede sino ser desinteresada e ingenua.

26 Que es necesario subrayar, también excede el marco de *La Otra*.

27 Ella señala una cuestión de género que no se puede eludir, ya que habitamos un país heteropatriarcal donde los varones se relacionan más fácilmente con otros varones. En este caso podríamos decir que hay condiciones que permiten, de entrada, una mejor relación entre artistas hombres y líderes comunitarios también hombres.

28 Quiero dejar claro que el objetivo de este texto no es hacer una apología a *Personidos*. El tema salió en las entrevistas, y agradezco que tanto Alexandra como Paola, Donny y Pegajoso reconocieron en la misma bienal otros dos trabajos que llamaron su atención, ya que encuentran grandes afinidades. Estos proyectos son los que desarrollaron con José Luis Bongore y Elkin Calderón.

29 Es necesario recordar que el facilitador principal de todos los proyectos en *La Perseverancia* fue Jito Romero.

30 Paola aclara que mientras el proyecto se encuentra en plena emergencia no es posible hacer estas lecturas. Es *a posteriori*, en este artículo, que es posible revisar lo sucedido. Dice también que en términos metodológicos, las artes, al igual que las ciencias, tienen que afrontar la incertidumbre. Por lo tanto, esto no se puede entender a través de los procesos etnográficos de ingreso a una comunidad. Aquí no se sabían detalles del proceso, no se conocía la metodología. Sin embargo, responde ella misma, la incertidumbre tampoco puede convertirse en cliché. El asunto del cual a veces termina dependiendo un proyecto de creación lo explica con una expresión más coloquial: "hacer click". Eso no se puede prever ni insertar en un proyecto.

31 Ella dice: "como artista, a mí me interesa crear espacios de encuentro" (Gelís, 2014). Espero estar señalando de qué manera estos espacios de encuentro funcionan, y cómo ella no es la única agente del proceso. En la entrevista me cuenta que, a partir de su experiencia como el otro (porque es una mujer latina, artista, *queer*, e inmigrante en Canadá), tiene claro que los cambios se hacen en pequeños encuentros con los demás, creando comunidad. Me dice que los talleres brindan herramientas para "agruparse y pelear por un espacio de representación que nos muestre" (2014).

32 En el cuerpo del texto desarrollo esta cuestión, de cara a los directamente implicados. Sin embargo, quisiera decir, al margen, que en la entrevista Alexandra me responde a esto diciendo que tiene como regla no crear dependencias, ni con ella ni con el Estado, ya que no se sabe si los procesos pueden continuar porque eso depende de múltiples variables y circunstancias. Me dice que no importa si los jóvenes con que trabaja no siguen en la música

ni en la fotografía, que lo importante es que estos ejercicios los reconfiguran como sujetos.

33 En tono muy seguro expresan que están al tanto de lo que significa la gentrificación, pues fue un tema que se desarrolló en *La Otra* gracias al trabajo del colectivo Lefthand Rotation. La comunidad se apropió del lema 'el barrio no está en venta'. Son conscientes, en todo caso, de que esta es una dinámica que posiblemente puede ser inevitable en una ciudad en crecimiento. No obstante, rescatan que es un barrio de varias generaciones, y por eso el arraigo y el orgullo, relacionado a su vez con las tradiciones que allí continúan vigentes.

34 Entiendo este término como Judith Butler lo expone en su libro *El género en disputa* (2007), diciendo que 'produce lo que dice'. Los actos performativos han sido centrales en la conceptualización de las políticas identitarias, ya que producen la sensación de una ontología, unidad y coherencia de los cuerpos que performan, sus modos de expresarse y orientar su deseo.

35 Los lectores de este texto pueden hacer el ejercicio de cerrar el puño y extender el dedo índice como si estuvieran señalando algo. Luego pueden abrir un poco los dedos que se encuentran cerrados, de manera que se forma la P, como en la imagen 8 se puede ver.

36 Este gesto está además conectado con una cuestión bastante cara a los movimientos sociales y a las políticas de la identidad: el orgullo. A través de este gesto movilizan el orgullo de pertenecer a esa comunidad.

37 Ya que discutí las celebradas microutopías de Bourriaud, quisiera aclarar que no descarto la posibilidad de que estas ocurran, pero sí sospecho de la manera en que este autor las dimensiona. Por esa razón he llevado aquí un análisis específico de un caso en específico. Si partimos del supuesto de que el capitalismo mundial integrado puede ser resistido a través de la micropolítica, que se pueden abrir líneas de fuga y se pueden inventar otros modos de vida y procesos de subjetivación, es únicamente en una revisión densa y detallada a cada caso que esto puede comprenderse. Y esto, en todo caso, necesitará de una toma de distancia crítica respecto del rango de acción del sistema del arte.

38 En las entrevistas se da cuenta de la oportunidad que escribir este artículo representa para el proyecto, en términos de visibilidad, y por lo tanto me acogen. Esta precisión es necesaria para demarcar los límites entre mi texto y la propuesta de *Personidos*.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco enormemente a Alexandra Gelís, Elisabeth Vollert, Paola Camargo, Donny y Pegajoso por la información que me proporcionaron, su tiempo y buena voluntad en concederme las entrevistas. A Alexandra, Elisabeth y Paola les debo un agradecimiento especial por la revisión de la versión preliminar de este artículo, pues sus comentarios me permitieron hacer precisiones sobre el desarrollo de los procesos tanto en *La Otra Bienal* como en *Personidos*. Agradezco a

Marta Cabrera por la revisión previa del texto y sus comentarios que me ayudaron a afinar el marco teórico. Agradezco a Luisa Piedrahíta la invitación a discutir una versión previa de este artículo en su seminario de la Maestría en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB, ya que su interlocución me permitió incluir nuevas reflexiones. Agradezco inmensamente a Mónica Ramos por su compañía y las nutridas conversaciones que hemos sostenido, en las cuales se gestaron muchas de las ideas aquí expuestas. Es gracias a ella que este material puede luego empezar a circular.

ENLACES DE INTERÉS

La Otra Bienal de Arte de Bogotá: <http://laotrabiennial.com/>

Página de KBN en YouTube: <https://www.youtube.com/user/Kbnoficialpage/feed>

Página oficial de La Kúpula: <http://www.lakupulaperse.com/>

Perfil en Facebook de Kalibre Grueso: <https://www.facebook.com/kalibregrueso.kgc>

Retrato de familia - PEGAS / RETRATO DE LA PERSEVERANCIA. Videoclip de José Luis Bongore: <https://www.youtube.com/watch?v=anElBKL9i0w>

Personidos, video de Alexandra Gelís: <https://www.youtube.com/watch?v=0LojzWjXqo>

Página web de Alexandra Gelís: <http://www.alexandra-gelís.com/>

BIBLIOGRAFÍA

Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 51-79.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

Crimp, D. (1997). *On the Museum's Ruins*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

Donny, Pegajoso, Camargo, P., & Gelís, A. (2 de octubre de 2014). *Personidos*. (A. Buitrago, entrevistador)

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.

Gelís, A. (25 de agosto de 2014). (A. Buitrago, entrevistador)

Spivak, G. C. (enero-diciembre de 2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.

Vollert, E. (10 de septiembre de 2014). (A. Buitrago, entrevistador)

Sueños urbanos y miradas desde el cielo: Los dioramas de Nadir Figueroa

POR
Juan Camilo Ocaña

Si hay algo que difícilmente se le puede perdonar a un ave es morir en tierra. Sobre el asfalto sus huesos se comprimen y resuenan en un solo quiebre. En el trayecto dibujado por el carro que le aplasta, el pequeño cuerpo de la tortola debería entender la importancia de sus alas. Correteando por la calle (algunas más listas se sostienen sobre los cables y los postes) van incorporándose a la vida urbana, invadiéndola a cada agitar de sus cráneos. ¿Qué tiene la ciudad que llama su atención? ¿Acaso sus cuerpos se han cansado de sobrevolar el cielo? Pretendiendo escapar del peligro caminando en vez de usar sus alas, ¿adormece lo urbano aquellos músculos especializados para el vuelo? Y, sin afectarnos eso, ¿nos seguimos sintiendo atraídos por el cielo?

I

Podría imaginar un caso hipotético: acostado sobre el pasto a cielo abierto el cuerpo se torna ligero y, al agotar el problema gravitatorio, finalmente se desprende del suelo. Lo mismo se consigue acostado en la cama, con la mirada hacia el techo. Pueden ocurrir dos cosas: ora el efecto de gravedad se anula y flotamos en el aire, ora el efecto se invierte y nos vemos expulsados hacia fuera de la órbita terrestre. Casi inmateriales como las *sculptures aérostatiques* de Yves Klein, de lejos los pequeños cuerpos parecen fundirse en el azul de sus lienzos. Algo similar ha logrado el barranquillero Nadir Figueroa en sus dioramas: forzando al espectador a mirar al techo, sus personajes dan la impresión de flotar en el cielo, sin nada más que aire rozándolos y, *alrededor suyo*, el suelo. Este aspecto es de gran importancia ya que dicho proceso altera la comprensión horizontal del paisaje en favor de una visión desde el *nadir*, proyectándolo de forma vertical el suelo

ya no existe bajo sus pies y solo permanece insinuado a lo lejos.

Para Eduardo Serrano, estos dioramas plantean una “novedosa versión del paisaje” basada, por un lado, en la idea de abolir el horizonte y, por el otro, en la forma como se exhibe, obligando al observador “a levantar la vista tal como lo haría para apreciar la misma imagen directamente en los ámbitos de ciudad”.¹ Sin embargo, resultados afines encontramos en la pintura renacentista, por ejemplo en la cúpula de la Catedral de Parma, pintada por Correggio para representar *La Asunción de la Virgen* a través del recurso evocativo que implicaba mirar hacia el cielo. De alguna forma, los dioramas de Figueroa utilizan el mismo principio de visión desde el nadir, solo que aplicado ahora al paisaje cotidiano de la ciudad contemporánea. En ambos

casos sigue siendo imprescindible crear un espacio vacío bajo los personajes, con el fin de posibilitar una mirada vertical no obstaculizada.

Resulta extraño que en este proceso imaginemos estar por debajo de sus personajes ya que bajo sus pies solo podría existir el suelo. En algunos de estos dioramas de techo vemos cómo Figueroa añade rocas reales a sus composiciones, como si hubieran sido incrustadas en el espacio vacío que nos permite observar desde abajo. Esta forma de relacionarse con el arte supera incluso aquellas cúpulas renacentistas, en las cuales al menos *sabemos* que seguimos estando dentro de una iglesia. Los trabajos de Figueroa, en cambio, parecen poner en duda nuestra ubicación en el espacio: ya no podemos pensar que estamos encima de algo puesto que dichos dioramas nos articulan a la



De la errancia entre el nadir y el cenit (diorama 8), Nadir Figueroa
Pintura en acrílico, madera, vidrio, luz de neón, personajes en resina. 52x52x22 cm. 2007
[detalle]

propia base sobre la cual sus personajes de resina posan. Al faltarles el suelo, parecen caminar sobre nosotros.

La única alternativa para evitar “caer en la locura” es pensar que entre dichos personajes y nosotros existe una distancia amplia de forma que ellos parezcan, en efecto, estar caminando en el aire. Así evitamos devenir en su suelo y observamos, desde la tierra, cómo cuestionan las leyes gravitatorias de nuestro planeta. Cierto es que esta propuesta sigue teniendo algo de locura, pero no olvide el lector que estamos ante un caso hipotético.

II

Para complejizar las cosas, intentemos estar en el lugar de sus personajes, es decir, cambiemos nuestra visión desde el nadir a favor de una visión cenital. Al mover nuestros pies para caminar en el cielo, ¿qué sentimos? ¿Qué vemos desde lo alto? Contrapuesta a la sensación lograda en el caso anterior, vemos ahora una ciudad en constante flujo. Un personaje que se posa en lo alto de algún edificio en el centro de Medellín, en plena quietud, observa cómo todo bajo sus pies se mueve, cómo los peatones pasan de un lado a otro, atados al asfalto, descubriendo el mundo que les circunda a través de trayectos. Con una mirada horizontal, al observar lo que se relaciona con su altura y su campo de visión limitado, el peatón se hace partícipe de aquel *espacio itinerante* del que hablaba André Leroi-Gourhan en *El gesto y la palabra*, recorriendo el entorno que le rodea para tomar conciencia de él.² El hombre en lo alto, en cambio, relaciona su visión con la de las grandes aves, concibiendo el mundo como un *espacio irradiante*, permaneciendo estático y sin necesidad de hacer trayectos;³ sentado en la cima de un edificio su apariencia resulta solemne.

Lo interesante aquí es comprender que debajo de este personaje solitario se siguen estableciendo símbolos urbanos a través del caminar. Así como los cazadores-recolectores de los que habla Leroi-Gourhan transformaban el universo que les rodeaba en *imágenes simbólicamente arregladas* mediante el transcurso de un itinerario que consistía en “matar” a un monstruo,⁴ así mismo el hombre contemporáneo se basa en estos itinerarios para elaborar sus propias imágenes: “mata” el monstruo de aquel espacio

que desconocía anteriormente y, en este proceso, le reconoce, intenta controlarle y asimilarle. No es extraño que el interés por la ciudad se repita también en los procesos de otros artistas locales, por ejemplo en las persianas o “paisajes provisionales” de su colega Pablo Guzmán, que abordan diversos elementos industriales como símbolo de una Medellín en constante desarrollo urbano.

Dentro de estos itinerarios también los medios de transporte masivo juegan un papel importante, ya que se convierten en espacios de relaciones efímeras entre los ciudadanos. Figueroa hace referencia a algunos buses y taxis en sus pinturas, jugando con sus valores cromáticos de manera similar a como lo haría después el bogotano Nicolás Sanín en sus fotografías de pasajeros de buses, obtenidas mediante un gran gesto pictórico. Sin embargo, lo más llamativo de este proceso (al menos para nuestro estudio) es cuando pasa a representar paisajes urbanos desde alguna plataforma del Metro, dándonos a entender que observar desde el cenit no necesariamente implica una visión hacia abajo. Estar en lo alto nos iguala, de hecho, al nivel de los edificios que se yerguen sobre la urbe. Como al caminar por la calle nuestro rango de visión es limitado, varias de las medianeras que se hallan en el centro de Medellín, con murales de Fernando Botero, Dora Ramírez o Fredy Serna son solo visibles si nos ubicamos a su altura. Es cuando uno viaja en el tren y observa por la ventana que comprende la forma en que dichas obras responden al crecimiento vertical de las ciudades y, aún más, de una ciudad en valle.

III

Estar arriba implica también una sensación de vértigo distinta a la que puede sentirse en tierra. Un hombre que mire desde el cielo puede temerle a la caída apenas note alguna falla en el aparato que le sostiene o en la superficie que le soporta. El salto al vacío no es tanto un intento por volar como por apresurar el golpe: las fotografías de hombres cayendo tomadas por Richard Drew durante el atentado del 9-11 ilustran muy bien este punto; ante ellas, los saltos al vacío de Klein son mera poesía, aparte del registro fotográfico de algo que nunca ocurrió, ascender y caer al mismo tiempo no parece enteramente posible.

Sin embargo, cuando se invierte la lógica de la gravedad, ascender durante la caída es tan factible como caer durante el ascenso; de allí que en las fotografías de Li Wei los personajes parezcan caer hacia el cielo al igual que Klein parece ascender hacia el suelo.

El temor a la caída no se percibe, empero, en los dioramas de Figueroa. La razón es que estos fundamentan un mundo mágico en el cual el artista suprime el miedo a cambio de una colorida armonía que les impide a sus personajes reaccionar. Aunque se les ha arrebatado el suelo algunos siguen caminando en el cielo (al estilo del Coyote), no le temen al vacío porque no lo sienten; viven en un mundo soñado por el artista (¿quién los culpa?), en una realidad que creen verdadera porque la perciben como tal. Atrapado en su *sueño urbano*, Figueroa los hace parte de este, llegando a veces a incluirse como protagonista, observando su creación desde lo alto sin embadurnarse. La pregunta que surge es si, en medio de esta ensoñación artificial, así como lo urbano adormece los músculos de las aves para el vuelo, ¿se habrán adormecido sus personajes para la ciudad, en medio de este constante vuelo de aviones de papel que se ven obligados a vivir?

*

En su serie *De la errancia entre el nadir y el cenit*, Figueroa nos entrega una visión similar a la que perciben nuestras aves sobre el asfalto: una atracción que se convierte en sueño, que se alimenta de la ficción y veta sus sentidos a lo real. Es el *sueño urbano* en el que ha caído el pintor desde su llegada a Medellín; sus dioramas son el mecanismo a través del cual este se traslada a nuestro ser, impregnándonos de la imaginación que les constituye, haciéndonos soñar una vez más de forma pueril e inocente.

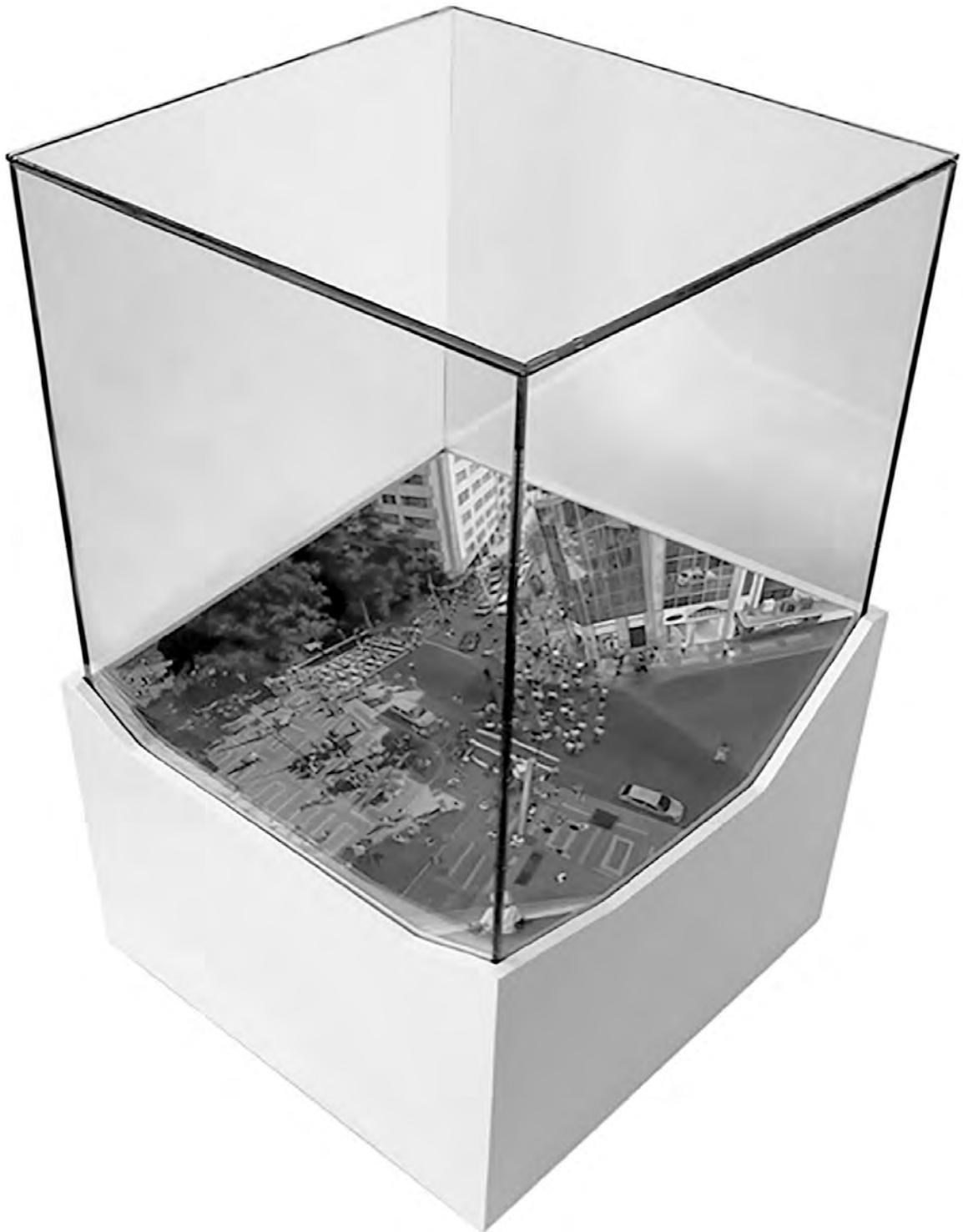
NOTAS

1 Serrano, E. (2010). “Reflexiones paralelas”, *Contrapunto*, Bogotá, Galería La Cometa. Recuperado de: <http://www.galeriacometa.com/es/exposiciones/contrapunto/>

2 Leroi-Gourhan, A. (1971). “Los símbolos de la sociedad”, *El gesto y la palabra*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, p. 315.

3 *Ídem*.

4 *Ídem*.



De la errancia entre el nadir y el cenit (diorama 5), Nadir Figueroa
Pintura en acrílico, madera, vidrio, personajes en resina. 62x33x32 cm (2006)

Hacer ver: representaciones de la guerra en Colombia

POR
Alejandro Gamboa

“Todos somos unos perdedores en la guerra: ninguno gana; nadie gana desde que se trate de muerte, de violencia. El único ganador es la muerte”. (Echavarría *et al*, 2009: 276) Esta categórica frase, pronunciada por un excombatiente de la guerra en Colombia, cierra el catálogo de la exposición *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*. Además de cerrar la publicación, esta frase sirve como corolario del proceso de la exposición en su conjunto: la guerra es un absurdo en donde todos perdemos. Pero no todos somos perdedores en la guerra, en la guerra algunos ganan, y ganan porque hacen uso de la guerra: ganan control territorial, ganan rutas comerciales, ganan recursos naturales, ganan tierras para sus latifundios, ganan poder político y simbólico.

En el marco de las actuales negociaciones de paz, y en la planificación del postconflicto en Colombia, se están desatando múltiples luchas por construir una determinada perspectiva de lo que la guerra ha sido. Así, la memoria histórica es el terreno donde se disputa el sentido de la guerra, donde se asignan u ocultan las responsabilidades de los sectores que participan de esta. Y el arte cumple un papel considerable en esta lucha, pues sus representaciones de las víctimas y de los sucesos establecen nuevos sentidos o, por el contrario, reproducen representaciones fijas.

A partir de *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*, el presente ensayo reflexionará acerca del actual *boom* de prácticas artísticas que representan la guerra en Colombia. La selección de esta obra como caso a analizar es, en sí mismo, un reconocimiento a la complejidad y multiplicidad de lecturas que activa: es una obra inquietante que contribuye a la construcción

social de nuestra percepción de la guerra. El objetivo aquí no es alabar sus virtudes o arremeter contra sus posibles falencias, es indagar en torno a los dispositivos de visualidad que despliega como obra, las representaciones que moviliza y las consecuencias políticas de su perspectiva.

INTRODUCCIÓN

La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica^{*}, fue una exposición encabezada por el artista Juan Manuel Echavarría (Medellín, 1947). Exhibida por primera vez en 2009 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, esta exposición estaba compuesta por noventa pinturas realizadas por excombatientes rasos de las FARC, el ELN, las AUC y las FFMM, quienes participaron en talleres dirigidos por la *Fundación Puntos de Encuentro* (fundación creada y dirigida por Juan Manuel Echavarría).

En estos talleres se invitaba a los excombatientes a que pintaran recuerdos de su participación en la guerra, de donde resultaron imágenes de factura ingenua (todos los excombatientes tenían un muy bajo grado de escolaridad), pero que aludían a situaciones de intensa violencia, como masacres, violaciones, bombardeos, ejecuciones, cuerpos mutilados, sangre y más sangre. En ese mismo año se publicó el libro-catálogo homónimo, en el que se reprodujeron las imágenes presentadas en la exposición, acompañadas de ensayos realizados por investigadores sociales y curadores de arte que resaltaban la pertinencia de la exposición como parte de la recuperación de la verdad y la construcción de la memoria histórica.

La exposición ha sido reconocida a nivel nacional e internacional; ha sido expuesta en Bogotá, Medellín, Cali y Armenia (Colombia) y en Göteborg (Suecia),

Miami (EE. UU.), Río de Janeiro (Brasil) y Bochum (Alemania). Ha recibido comentarios favorables de críticos nacionales e internacionales, al tiempo que ha sido ampliamente referenciada en medios de comunicación y eventos académicos. A su alrededor se ha ido construyendo un cuerpo argumental agrupado en dos puntos de vista discernibles: por un lado, los argumentos frecuentes en notas de prensa masiva en los que se la valora como un vivo retrato de los horrores de la guerra y como un aporte a la construcción de la memoria histórica en Colombia. Por otro lado, elaboraciones teóricas, rastreables en ponencias y textos especializados, en las que se analiza la capacidad que tiene esta obra para hacer presente la huella de la violencia (Domínguez *et al*, 2014; Pérez Moreno, 2013).

Según estos planteamientos *La guerra que no hemos visto* no se limita a representar imágenes de la guerra, sino que tiene la capacidad de producir un lugar (simbólico o emocional) donde la innombrable experiencia de la guerra concurre con la experiencia del espectador; y es precisamente en esta irrupción de la experiencia donde radica su potencial ético-político.

A pesar del rigor teórico y la complejidad argumental de estos acercamientos, la presente investigación se distancia de sus estrategias de análisis, sus cuerpos teóricos y sus conclusiones. Propongo entender las pinturas que conforman esta exposición como un dispositivo visual, y no como huella indicial del horror de la guerra; desde este punto es más fácil entender que existe

^{*}Las imágenes que componían esta exposición, los textos que conforman el catálogo e información sobre las exposiciones pueden ser consultados en la página: <http://www.laguerraquenohemosvisto.com/>

un conjunto de decisiones, convenciones y marcos discursivos a partir de los cuales se construye el sentido de la obra y, por extensión, de la guerra en Colombia. Mi intención es mostrar cómo el punto de vista que propone no es un reflejo de la realidad de guerra, sino una manera de construir la realidad de la guerra a medida que nos la hace ver.

Para introducir esta discusión es pertinente citar lo planteado por la curadora de arte María Elvira Ardila, quien participó con un texto para el catálogo que acompaña la exposición:

La guerra que no hemos visto es una exposición que “nos quita la venda de los ojos” y hace que nos acerquemos más a nuestro país, tal vez haga que nos arraiguemos más a él, a pesar de todo. Estas pinturas son testimonio y memoria: son una reivindicación del ser humano, son sinceras, y, por supuesto, sus representaciones son muy valiosas (Echavarría et al., 2009, p.86).

Este planteamiento, aunque un poco cándido, señala los tres principales supuestos que intentaré problematizar en este ensayo: en primer lugar, las pinturas que conforman la exposición “nos quitan la venda de los ojos”, es decir, nos hacen ver. En segundo lugar, las representaciones contenidas en la exposición son “testimonio y memoria” de la guerra. En tercer lugar, la exposición es una “reivindicación del ser humano”, un rechazo al horror de la guerra.

SELECCIÓN Y EDICIÓN:

LA GUERRA QUE HAY QUE MOSTRAR
Sin excepción, los textos incluidos en la publicación y las notas de prensa que reseñaron la exposición, la designan como una iniciativa que nos permite ver la guerra: vemos la exposición como si nos mostrara la realidad de la guerra, las cosas “tal como son”, incuestionables, completas. Por esto mismo, el poder de *La guerra que no hemos visto*, su poder de hacernos ver, radica en que difícilmente percibimos las mediaciones que la determinan. La exposición/publicación está atravesada por un tamiz de preconceitos y suposiciones a través del cual pasan las imágenes de la guerra de una manera en apariencia transparente, un tamiz a través del cual reconocemos —o mal reconocemos— nuestra noción de guerra.

REVELAR LA ATROCIDAD

Los talleres realizados por la *Fundación Puntos de Encuentro* tuvieron una duración total de dos años. Durante periodos de aproximadamente cuatro meses, los artistas encargados de los talleres (Juan Manuel Echavarría, Fernando Grisales y Noel Palacios) se reunieron con grupos de excombatientes de cada ejército, a quienes les propusieron pintar sus recuerdos y les dieron los materiales necesarios para hacerlo (pinturas, pinceles, paneles de madera aglomerada). De la gran cantidad de excombatientes que iniciaron el proceso de los talleres, alrededor de ochenta de ellos lo culminaron, produciendo un total de 420 cuadros.

Entre las pinturas realizadas abundaban imágenes como *Mickey Mouse*, *Winnie Pooh*, palomas de la paz, paisajes idílicos y, sobre todo, recuerdos de infancia. “Después de los recuerdos de su infancia vinieron las memorias de la guerra” (Echavarría et al., 2009, p.38).

Sin embargo, de esos 420 cuadros se seleccionaron y expusieron noventa, ninguno de ellos con referencia a paisajes idílicos, *Mickey Mouse* o recuerdos que no fueran de la violencia. ¿Por qué esta selección? La respuesta, según Juan Manuel Echavarría, es que

el *Mickey Mouse* no revela nada sobre la guerra, porque *hay* que revelar es la atrocidad de la guerra. [...] A mí personalmente me interesaba era esa cosa tan dura y tan difícil de hacer conciencia y confrontarse con su víctima, confrontarse con su memoria. Ese era el sentido del taller, el punto final al que íbamos con el proceso era que nos constataran sobre la guerra (Echavarría, entrevista, abril de 2014). [El subrayado es mío].

Este imperativo (“hay que revelar es la atrocidad de la guerra”) es primordial en la medida en que un primer criterio de selección de las pinturas estaba relacionado con qué tanto estas tenían de lo que los organizadores estaban buscando, lo que “hay” que revelar. El objetivo implícito de los talleres y de la exposición era mostrar los horrores de la guerra y, en esa medida, el hecho de exhibir imágenes que no la refirieran directamente “podría anestesiarse, ayudar a cubrir la verdad, a no ver más la guerra, o humanizar a ese excombatiente” (Echavarría, entrevista, abril de 2014).

Es importante señalar que buena parte de las pinturas se complementaban con un

relato (escrito u oral) que narraba y contextualizaba las imágenes. Algunos de estos relatos señalaban hechos aún investigados por la justicia, crímenes no enjuiciados o posibles acusaciones a terceros, hacerlos públicos podría acarrear problemas de seguridad para los excombatientes, la curadora o los mismos integrantes de la *Fundación Puntos de Encuentro*. Estas circunstancias llevaron a que se excluyeran no solo los relatos de excombatientes, sino también su identidad, el ejército al que estaban vinculados o las circunstancias de su desmovilización.

Esta exclusión, aunque posiblemente justificada, tiene implicaciones para la recepción de la exposición y la publicación: se abstrae el referente, la geografía de la guerra deviene en paisaje genérico (montañas, ríos, árboles), se invisibiliza la motivación y la responsabilidad de cada uno de los ejércitos, se hace imposible distinguir entre la confesión personal y la imprecación al enemigo.

Finalmente, nuestra percepción de las obras está también mediada por el proceso de diseño y coordinación editorial: en la publicación se decidió incluir detalles de las pinturas. Lógicamente, esto puede explicarse como un simple recurso de diseño encaminado a facilitar la observación detallada del lector, pero es significativo que las imágenes ampliadas sean, con pocas excepciones, lo más atroz y repudiable de las situaciones pintadas: violaciones, ejecuciones, fosas comunes, sangre y cuerpos despedazados. De manera explícita o tácita, la edición del catálogo estuvo guiada por el mismo imperativo: “hay que revelar es la atrocidad de la guerra”.

En conclusión, un análisis de la selección y edición de la exposición/publicación evidencia que la intención de los organizadores era mostrarnos una versión específica de la guerra en Colombia: la guerra como el horror de la guerra, horror que debemos contemplar para conjurar.

LA AUTORIDAD DEL TESTIMONIO: NARRACIÓN Y VERDAD

“Son relatos de la realidad, expresiones de situaciones reales con tinte surrealista; allá no hay nada producto de la fantasía, todo es cierto, todo está contado al detalle. [...] Sentí que lo que sacaron de adentro era la verdad, y, ya lo dije arriba, lo que esperamos es esa verdad” (Echavarría et al., 2009, p.62). Estas palabras de Darío Villamizar, politólogo que aportó

un ensayo para el catálogo de la exposición, ejemplifican el tipo de afirmaciones que recorren la publicación: el hecho de que las pinturas hayan sido elaboradas por excombatientes les asigna un valor testimonial irrefutable, y ese valor testimonial es un significativo aporte para el esclarecimiento de la verdad de la guerra en Colombia.

Desde hace algunas décadas, el testigo y el testimonio han pasado a ser una figura central para las ciencias sociales y el activismo político: al testimonio se le reconoce un estatus ético y epistemológico dado que su narración en primera persona (de situaciones de horror vividas en carne propia) es una manera de dar voz pública a la experiencia de sectores generalmente excluidos del relato histórico tradicional. Sin embargo, la equivalencia entre testimonio y verdad puede ser problemática, ya que, como lo señala la crítica cultural Beatriz Sarlo los “discursos testimoniales, como sea, son discursos, y no deberían quedar encerrados en una cristalización inabordable” (Sarlo, 2005, p. 62).

Hay que tener en cuenta que la memoria de los testigos no es una directa y pura captación del sentido de la experiencia, sino que existen diferentes factores subjetivos y culturales que median entre sujeto, memoria y experiencia (Jelin, 2001). En otras palabras, el hecho de que el testimonio tenga una dimensión verista no elimina la necesidad de analizar las mediaciones presentes en la construcción del recuerdo, máxime si tenemos en cuenta que el testimonio apela a una credibilidad sin prueba que lo exonera de la crítica y la duda.

La “incuestionabilidad” del testimonio y la memoria han abierto el camino para formas de reconstrucción no académica, prácticas artísticas y trabajos en comunidad que, impulsados por buenas intenciones y una disposición política de encontrar la verdad a partir de las víctimas, reproducen los “modos [dominantes] de percepción de lo social y no plantean contradicciones con el sentido común de sus lectores, sino que lo sostienen y se sostienen en él. A diferencia de la buena historia académica, no ofrecen un sistema de hipótesis sino certezas” (Sarlo, 2005, p.16).

En otras palabras, es claro que la memoria puede tener un potencial político, pero es solo cuando esta adviene como imagen dialéctica (Benjamin, 1989)

cuando se activa su capacidad transformadora: solo cuando cuestiona lo dado y provoca una radical apertura de los sentidos. El simple acto de “reproducir testimonios” no puede ser equiparado mecánicamente como propuesta crítica, progresista o contrahegemónica; se necesita de cierta elaboración, de cierta distancia para desencadenar el poder disruptivo de la memoria y el testimonio.

La relativización de los testimonios no busca poner en duda el mérito ético ni la sinceridad de los integrantes de la *Fundación Puntos de Encuentro*, la curadora, los académicos que aportaron sus ensayos para la publicación o los excombatientes que realizaron las pinturas. Tampoco implica desconocer su valor documental, es un llamado a complejizarlos e historizarlos, a analizar el contexto y las circunstancias que los rodean, a leerlos no como “la verdad” sino como signos en la lucha por la construcción de sentido.

VENTRILOCUISMO

En un especial multimedia desarrollado por el portal *La silla vacía*, titulado: “Del gatillo al pincel, memoria gráfica de la guerra”, Juanita León —directora del portal— señala que “Juan Manuel Echavarría construyó su última obra artística alrededor del silencio, son noventa obras mudas, sin explicación, pero ¿para qué una explicación?” (León, 2009). Paradójicamente, el multimedia está conformado por tomas que recorren algunas de las pinturas que conformaban la exposición, mientras que la voz en *off* de Juanita León narra la historia que motivó a estas imágenes: nos habla de lo que los excombatientes pintaron, de sus recuerdos de guerra, de sus intenciones

recuerdan a sus víctimas, las pintan en el centro de sus pinturas, a veces dos o tres veces más grandes que ellos mismos, las pintan como si quisieran revivirlas, redignificarlas, explicarles lo inexplicable, no que ellos estaban justificados, la brutalidad de sus crímenes es evidente, sino quizás que también ellos eran víctimas (León, 2009).

Las pinturas, como acertadamente afirma León, son obras mudas: han sido despojadas de sus referentes contextuales, y, según ella, toda explicación resulta vana. Sin embargo, ella y Echavarría tienen la potestad de hablar por los excombatientes, de contarnos no solo las

historias detrás de cada imagen, sino de aclararnos las intenciones que estas personas tuvieron al realizar las obras. Echavarría y los demás comentaristas de la obra son quienes conocen, resguardan y administran los testimonios detrás de estas pinturas: poco a poco, en las oportunidades que ellos definen y mediados por su propia voz comentadora, los testimonios de los excombatientes salen a la luz. Los testimonios no son de los excombatientes, son de Echavarría.

Y no solo los testimonios son administrados, Echavarría y los comentaristas actúan como un narrador omnisciente que posee la capacidad de conocer, interpretar y comunicar las verdaderas intenciones de los excombatientes al pintar estas imágenes. Así, además de la problemática equivalencia entre testimonio y verdad, en los textos que acompañan el catálogo de *La guerra que no hemos visto* es recurrente una equivalencia entre testimonio y confesión, equivalencia que se hace evidente en la repetida valoración de las pinturas como “confesiones visuales”.

Es sorprendente cómo se obvia el hecho de que cada excombatiente plasmó su perspectiva subjetiva de la guerra, y que las imágenes y los hechos representados no pueden ser equiparados a una confesión, puesto que, como bien señala el historiador Gonzalo Sánchez, “algunas veces son interpelación al adversario, otras son justificación de sí mismos, otras, enjuiciamiento a sus organizaciones” (Echavarría *et al.*, 2009, p. 46). Al parecer, el componente testimonial de esta exposición no evidencia la verdad de la guerra, evidencia lo que sus organizadores esperan que sea esa verdad.

ESTEREOTIPAR LA GUERRA, LA GUERRA COMO EL HORROR

Para asignarle un sentido a la guerra es necesario representarla, hacerla articulable y definible, en otras palabras, la única manera de dar cuenta de la guerra es a través de las representaciones producidas por el lenguaje y las imágenes. Sin embargo, esta representación es inexorablemente una construcción social: nuestras representaciones de la guerra no son un “reflejo de la realidad” de la guerra en nuestras mentes individuales, sino que hacen parte de un “sistema de representación” (Hall, 1997). Las implicaciones de esta postura son decisivas: la representación de la guerra es el resultado de un

conjunto de prácticas sociales que hacen que “veamos” la guerra de una determinada manera. Así, la representación de la guerra es una forma de fijar el sentido de la guerra, una forma de reproducir—o cuestionar— nuestro sistema de significados en torno de ella.

En este marco es claro por qué la representación de la guerra es objeto de intensas disputas: representarla, y hacer que estas representaciones se asuman como naturales e inevitables, se convierte en una manera de asignar responsabilidades, definir alianzas, reconocer víctimas y, en consecuencia, establecer planes de acción.

LA GUERRA COMO EL HORROR

DE LA GUERRA

La guerra que no hemos visto es una obra que tiene inocultables virtudes, entre ellas, el haber servido como apoyo a posturas que abogaban por la solución negociada de la guerra en un momento en que este discurso no era dominante. Por otro lado, esta exposición cuestiona el estereotipo de los victimarios, al proponer una perspectiva más compleja de la relación víctima-victimario.

Sin embargo, esta obra ejerce problemáticos procesos de estereotipación. En primer lugar, se estereotipa a los excombatientes, ya no identificándolos netamente como victimarios, sino ocultando sus testimonios, sus historias de vida, sus opiniones políticas, entre otros (Yepes, s.f.). La obra proyecta una identidad peligrosamente sujetante, donde la condición de excombatiente (todos ellos analfabetos visuales—de ahí la infantil factura de sus pinturas—) es asociada con la ingenuidad, la inconciencia y lo primitivo.

Por otro lado, la obra estereotipa la guerra en Colombia: el desarrollo de los talleres (en los que se impulsaba a los participantes a pintar específicamente imágenes de la guerra), la selección de las obras (en la que se excluían las imágenes que no hicieran referencia a los horrores de la guerra), la edición del catálogo (en la que se amplían los detalles más sobrecogedores), y las decisiones museográficas (en las que se excluye todo testimonio particular y referente directo), producen una imagen de la guerra en Colombia reducida al horror de la guerra, sin causas, sin responsabilidades, sin beneficiarios, solo un cúmulo de acciones horrosas cuyo único contexto es nuestra exuberante geografía rural. Así, *La guerra que no hemos visto* busca estabili-

zar el significado de la guerra en Colombia (la “verdad” de la guerra) mediante una representación estereotipada.

La guerra que no hemos visto no es la huella de la “innombrable” guerra, es un dispositivo visual que la hace articulable y representable: la guerra es el horror. El horror, como reacción anímica ante algo espantoso, es un estado de conmoción que se genera dentro nuestro como consecuencia de la contemplación de algo horrible; el horror nos interpela y nos invita a rechazar la guerra. Como contraparte, contemplar el horror de la guerra ayuda a estabilizar nuestro lugar como sujetos: al rechazar el horror de la guerra nos ratificamos en nuestro carácter civilizado, la guerra no la hacemos nosotros, la guerra es nuestro contrario, la guerra es lo otro. No tenemos ninguna necesidad de identificarnos con la guerra, no participamos en ella, no somos culpables de ella, no conocemos sus causas, no nos corresponde enjuiciar a sus perpetradores. Nos corresponde repudiarla.

A pesar de sus evidentes cualidades formales, del prestigio internacional y el cúmulo de comentarios favorables que la rodea, *La guerra que no hemos visto* invisibiliza la complejidad de la guerra en Colombia y proyecta identidades fijas, representa la guerra como un indiferenciable cúmulo de acciones victimizantes, ejercidas por grupos armados indiscriminables, guiados por intenciones indiscernibles. Así, se reproduce un punto de vista según el cual el sentido de la guerra en Colombia (la verdad de la guerra) es un fenómeno ya-conocido: la guerra es el horror, el infierno y el absurdo. Existe un “consenso social” respecto a que estas obras son aportes para la memoria histórica de la guerra, pero su memoria es amnésica y su historia es ahistórica; es memoria inocua, testigos sin testimonios, representación de lo vago, lo etéreo y lo innombrable.

EL PAPEL DEL ARTE:

HUMANITARISMO Y DISEÑO

En una columna titulada “¿Dónde están los desaparecidos?”, publicada en 2014 en el periódico *El Tiempo*, la crítica de arte de Nelly Peñaranda, señaló que las obras de Juan Manuel Echavarría (y de la artista Erika Diettes) son obras que

permiten interrogar a la moral, hablar de violencia lejos del lugar común y de representación macabra y obscena. Aquí no se

está frente a la obra, sino frente una realidad que resulta inabarcable, como la vida. No se es inocente, sino testigo (Peñaranda, 2014).

En la argumentación de Peñaranda se plantea una relación entre contemplación, interpelación moral y comprensión crítica. Sin embargo, aunque en el uso cotidiano se asocie el potencial político del arte con su capacidad de movilización ético-moral (su capacidad de conmovir), esta relación no es autoevidente: no existe un principio de correspondencia entre, por un lado, la manera en que obras como la aquí analizada hacen visible el horror de la guerra y, por otro lado, la modificación sensible del espectador encaminada a un proceso de subjetivación política. Conmoverse no es suficiente.

Por otro lado, ¿cómo debemos entender este “despertar ético” y su relación con la acción política? Siguiendo reflexiones planteadas por el filósofo francés Jacques Rancière (2012), este “despertar ético” no parece ser más que una versión suavizada y agotada de la promesa de emancipación propuesta por las vanguardias políticas, donde el arte, impotente, se vincula con la representación de lo vago y la alegorización del luto y el dolor universales. “De esto precisamente da testimonio el discurso ambiente que consagra el arte a lo irrepresentable y al testimonio sobre el genocidio de ayer, la catástrofe interminable del presente o el trauma inmemorial de la civilización” (Rancière, 2012, p. 120).

Esta lógica del “repudio a la guerra”, donde concurren a un mismo tiempo el despertar ético y la impotencia de la emancipación, es una lógica recurrente en el capitalismo tardío globalizado. En la actualidad se presenta el fenómeno de un mercado cultural que ávidamente consume imágenes de horror domesticado. Este fenómeno se manifiesta en un “boom industrializado de la memoria” (Huyssen, 2002), en el que se promociona el consumo de una memoria sensacionalista, divulgable, comunicable, que ha perdido su capacidad de establecer conexiones vitales para cuestionar el presente.

Según la culturalista colombiana María Belén Sáenz de Ibarra (2007), en la actualidad estamos viviendo un proceso de espectacularización (en términos de Guy Debord) del dolor del otro, donde la “imagen omnipresente” se desembaraza de cualquier contexto o contenido real a comunicar. Así, la sobrexhibición

de imágenes de guerra produce una nueva forma de subjetividad en la que toda identidad es vaciada de contenido y aplana, donde la historia es suspendida y los conflictos pospuestos. Las identidades devienen en “caricaturas fáciles, sin ninguna condición real de pertenencia, en el fondo identidades flotantes. Son las identidades de la amnesia” (Sáenz de Ibarra, 2007, p. 103).

Estas nociones amnésicas de la identidad, de la memoria y de la ética parecen relacionarse con la noción de humanitarismo propuesta por el antropólogo y sociólogo francés Didier Fassin (2012). Para este autor, el humanitarismo es una forma de asistencia basada en la compasión y la solidaridad, que se despliega como un fundamento ético para la acción en situaciones de catástrofe o guerra. Sin desconocer la generosidad y legitimidad de las intenciones de quienes emprenden estas intervenciones, Fassin cuestiona cómo, desde el humanitarismo, se despliegan acciones para aliviar el sufrimiento, pero sin preguntarse por las injusticias que provocan dicho sufrimiento. Así, el humanitarismo propone un imaginario de comunión y redención, basado en la fantasía de una comunidad moral que está por encima de las inequidades de las sociedades contemporáneas. En palabras de Fassin “el humanitarismo tiene esta destacable capacidad: fugaz e ilusoriamente establece puentes entre las contradicciones de nuestro mundo, y hace que la intolerabilidad de sus injusticias sea algo tolerable” (Fassin, 2012).

El argumento desarrollado por Fassin es útil para reflexionar sobre el tipo de respuesta que presupone el repudio al “horror de la guerra”. Desde luego que la guerra y todos sus horrores son abominaciones que debemos repudiar; sin embargo, suprimir la complejidad del fenómeno de la guerra (con sus determinaciones económicas, políticas, históricas, ideológicas, etc.) propicia el despliegue de sentimientos morales que pueden ser fácilmente absorbidos por el poder hegemónico.

DISENSO Y ARTE CRÍTICO

En este punto se hace explícita la perspectiva que ha guiado este ensayo: hay que desconfiar de las simplificaciones, las representaciones estereotipadas y los lugares comunes sobre la guerra en Colombia. El consenso, entendido como un

conjunto de ideas compartidas (en este caso, ideas sobre la guerra), se instala en la vida diaria de las personas, anclando nuestras expectativas y cálculos de acción. El consenso opera como un cierre del sentido, una invisibilización de los conflictos y representación de la guerra como algo ya-sabido. Como contraparte, el disenso y la alteración, contrario al rechazo que generalmente despiertan, se constituyen en la posibilidad de ver cosas que no se podían ver, que no existían en el territorio de lo posible y lo pensable (Ranciere, 2012).

La polaridad consenso/disenso es útil para analizar las posibilidades políticas del arte: el arte mantiene abiertos los sentidos, produce disturbios, descoloca representaciones fijas, se inserta por las fisuras de los discursos hegemónicos y desnaturaliza las estructuras sociales que consideramos naturales. O, por el contrario, puede proponer representaciones consensuales y estereotipadas.

Esta perspectiva tiene fuertes implicaciones a la hora de entender el lugar del arte respecto a la guerra en Colombia: no es crítico el arte que “denuncia” la explotación (como si los explotados necesitaran que se les explicara su explotación) o el arte que “habla por las víctimas” (enmudeciéndolas al negar su agencia); sobre todo, no parecen ser críticas aquellas obras pensadas como un consensual “repudio a la guerra” o como “restauración y sanación” de las fisuras del tejido social.

Lo crítico del arte no radica en una substancia, una temática o una estrategia de exhibición, sino en las maneras como la obra resiste a la red de discursos hegemónicos que la rodean. Son necesarias prácticas artísticas que rompan el consenso de la guerra, que se enfrenten a la fijación de los sentidos y pugnen por mantener la memoria como un ámbito productor de nuevos significados. Sin duda, este será nuestro mejor aporte para la construcción de una paz duradera en Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (1989). Tesis de filosofía de la historia, *Discursos interrumpidos*, traducción y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, pp. 175-192.
- Domínguez, J., Fernández, C., Tobón, D., Vanegas, C. (ed.) (2014). *El arte y la fragilidad de la memoria*. Me-

- dellín: Universidad de Antioquia-Sílabo editores.
- Echavarría et al. (2009). *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro.
- Fassin, D. (2012). *Humanitarian Reason: A Moral History Of The Present*. Berkeley: University of California Press.
- Hall, S. (1997). *The work of representation. Representation: Cultural Representation And Signifying Practices*. London: Sage/Open University Press.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno Editores.
- León, J. (2009, octubre 9). Del gallo al pincel, memoria gráfica de la guerra. *La Silla Vacía*. Recuperado de: <http://lasillavacia.com/historia/4630>
- Pérez Moreno (2013). Caligrafía de las sombras: sobre la obra *Silencios de Bojayá* de Juan Manuel Echavarría. En: *Premio Nacional de Crítica: ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, octava versión* (p.p. 44-59). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Peñaranda, N. (2014, junio 1). “¿Dónde están los desaparecidos?” / Columna sin título. *El Tiempo*, recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14063842>
- Ranciere, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual.
- Sáenz de Ibarra, M. (2007). Dolores del espectáculo, el modelo artístico de la producción social contemporánea: Un nuevo valor productivo del capitalismo avanzado. *Estudios Visuales* (4), 99-110.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Yepes, R. (s.f.). *Guerreros (in)visibles: Sobre La guerra que no hemos visto* de Juan Manuel Echavarría. Recuperado de: https://www.academia.edu/4271567/Guerreros_in_visibles._Sobre_La_guerra_que_no_he_mos_visto_de_Juan_Manuel_Echavarr%C3%AD

Un hechizo en el espacio: mitos y economía de tierra caliente

POR
Ericka Flórez

Aquí el calor no es la languidez que prepara el terreno para un argumento dramático. Más bien es la figura para una atmósfera en la cual la historia natural y la historia política se unen en lo que todavía se llama Guerra Fría.

—Michael Taussig, *Mi Museo de la Cocaína*¹.

Me preguntaba por qué los relatos del paraíso siempre están acompañados de un dejo ominoso, por qué en una ciudad con este tipo de luz:



Aquel 19, Carlos Mayolo, 1985

y en la que sus gentes son reconocidas por su alegría, por la importancia que el baile y los paseos al río tienen en su cultura, por qué los artistas insistían en producir imágenes oscuras:



De la noche B, Ever Astudillo, 1979



De la noche A, Ever Astudillo, 1979



Interiores, Óscar Muñoz, 1976-1981



De la serie *Interior con figura*,
Óscar Muñoz, 1976-1981



De la serie *Prostitutas*, Fernell Franco, 1970
y películas de zombies y vampiros:



Carne de tu carne, Carlos Mayolo, 1983



Carne de tu carne, Carlos Mayolo, 1983

El Gótico Tropical fue un experimento artístico que tuvo lugar en Cali, Colombia, alrededor de los años ochenta. Pretendía materializar una aparente contradicción: si el género del terror, tanto en el cine como en la literatura, había nacido en paisajes nórdicos, ¿cómo sería un terror de tierra caliente? Esta pregunta, que se hizo el escritor colombiano Álvaro Mutis, fue retomada por los cineastas caleños Carlos Mayolo y Luis Ospina. Ellos crearon, desde Cali, una serie de películas que le dieron forma a ese tipo de terror, y para hacerlo retomaron mitos locales que pertenecen a una cosmogonía rural.

En este texto busco señalar la pertinencia del rescate de esa cosmogonía, más allá de su valor folclórico; trato de especular sobre el origen del vínculo de esta ciudad soleada con la oscuridad y las fuerzas ocultas; por último, busco los ecos del Gótico Tropical en el trabajo de artistas de generaciones más jóvenes, como el de Ana María Millán y Giovanni Vargas.

Estas preguntas se han visto potenciadas por el trabajo de Michael Taussig, antropólogo australiano estudiosos de las relaciones entre mitología y economía en el Valle del Cauca, la región colombiana en la que se produjeron las películas y obras que pondré en relación aquí. Muchas de sus teorías parecen el correlato (no tan) académico de lo que estos artistas han hecho en el plano de la ficción; por lo tanto, este texto también funciona como un paralelo entre su trabajo y el de los artistas.

Cali es una ciudad marcada por una fatalidad sutil pero persistente. La imagen que sobre ella se ha construido, desde una mirada exotizante, es la de un paraíso tropical, en donde hay un “no-sé-qué, no-sé-dónde” que invita a los vicios y a los excesos. Una ciudad en la que las mujeres, en su mayoría, son exuberantes; en la que el baile y la fiesta son estructurales para la vida familiar, social y económica. Una ciudad que es sede y cuna de algunos de los carteles de droga más importantes del mundo y en la que, por ende, estas son absurdamente baratas y asequibles.

Se podría decir que Cali es una ciudad negra con muchos blancos, o que es, en el mundo, la segunda ciudad blanca con más población negra (en parte por la migración histórica africana que llegó a trabajar en plantaciones de caña, y por la migración de habitantes del litoral Pacífico). En Cali la gente es descomplicada, desfachatada y muy dada a estar en la calle, más que en interiores. El clima completa la atmósfera de ciudad vacacional, por la mezcla entre calor y brisa. Y aunque no haya mar, esta parece una ciudad costera, quizá porque la gente tiene una relación muy cercana con los ríos, que son los lugares emblemáticos de esparcimiento para la familia popular y para los adolescentes que se inician en las drogas. Su clima, su relación con el baile, su proclividad a la vida social al aire libre y su herencia afro, hacen que el cuerpo y la sensualidad tengan un lugar central en la vida social y pública local.

Estas son algunas de las características que conforman la complejidad y las particularidades de esta ciudad; y aunque exagerada y parcial —como toda caricatura— es una imagen que no deja de ser cierta. Por esta propensión al vicio, a los excesos, a la corrupción, al narcotráfico y a la imposibilidad del progreso, es que siempre se ha dicho que Cali está gobernada por fuerzas oscuras.

2. GOBERNADA POR EL DIABLO

Dicen que el diablo está atrapado en Cali. La leyenda cuenta que siglos atrás el diablo llegó a la ciudad y, para sacarlo, los habitantes levantaron tres cruces en la cumbre de uno de sus cerros tutelares. Esta medida, en vez de espantarlo, lo encerró para siempre; eso explica la propensión local a producir y ser víctima del mal.

Se podría decir que este mito ha sido una obsesión para los habitantes de la ciudad y ha aparecido en muchas de sus

producciones artísticas, cinematográficas y editoriales. Se dice, por ejemplo, que uno de los equipos de fútbol de Cali le reza al diablo, lo usa como insignia de su equipo y los hinchas le rinden homenaje a través de cantos y publicaciones autoeditadas. También se dice que “sobre la ciudad de Cali pesa una maldición que no deja ganar al equipo América de Cali la Copa Libertadores [copa suramericana]”².



Cali: de película, Luis Ospina / Carlos Mayolo, 1973



La oscuridad no miente, Giovanni Vargas, 2008

3. VAMPIROS A PLENA LUZ

En las películas del Gótico Tropical, como *Pura Sangre* (Luis Ospina, 1982) o *Carne de tu Carne* (Carlos Mayolo, 1983), se usan las figuras del vampiro y del zombie para representar relaciones históricas de poder entre los ricos dueños de las haciendas azucareras y sus peones.



Pura sangre, Luis Ospina, 1982

El argumento de *Pura Sangre* es el de un hacendado que se encuentra en agonía en un hospital y requiere de sangre humana para sobrevivir. Una banda criminal trabaja para él, secuestrando niños en la calle y extrayéndoles la sangre para llevársela a su jefe. Para explicar esta serie de desapariciones, la población crea la leyenda del “Monstruo de los Mangones”, una leyenda real y muy popular con la que crecieron varias generaciones de niños caleños. Se trataba de un monstruo que secuestraba, maltrataba y violaba niños. Los mangones hacen referencia a pedazos de tierra baldíos. Aunque durante toda la película se muestra que han sido los ricos los culpables de las desapariciones en serie, aún así la prensa acusa a un hombre afro, probablemente habitante de la calle, de ser el Monstruo de los Mangones:



Pura sangre, Luis Ospina, 1982

En *Carne de tu Carne* se presenta la historia de dos adolescentes que son herederos de las tierras de su familia. Al final de la película, los dos jóvenes se convierten en vampiros-zombies y empiezan a atacar a todo el que se les acerca (en este caso son los campesinos, peones trabajadores de sus propiedades). Los papás y familiares de los jóvenes desconocen los sucesos y no sabrán que toda la destrucción en la que desencadena la trama es causada por sus propios hijos.



Carne de tu carne, Carlos Mayolo, 1983

Aunque en las películas *Carne de tu carne* y *Pura sangre* el lugar de la víctima y el victimario parecen estables (el pobre y los trabajadores como víctimas y el rico como opresor), quizá su encanto reside en lo opuesto. Más que ser una denuncia unilateral sobre quién es el oprimido y quién el victimario, todo el tiempo estas películas están poniendo en cuestión quién es capaz de determinar lo que es real o no, y por tanto, quién tiene el poder.

Los ricos desdennan las supersticiones, la imaginación de los pobres, de los campesinos (la creencia en los monstruos, los vampiros y los fantasmas); pero son precisamente los ricos los que encarnan estas figuras en las películas, los que devienen monstruos o vampiros. En ese sentido, los ricos se convierten en lo que el pobre imagina. ¿Quién tiene el poder en esta situación? ¿Quién imaginó a quién? ¿Quién le dio la existencia a quién? ¿Quién tiene el poder de decidir lo que es real? Lo que se pone en primer plano son los límites entre magia y realidad, entre versión oficial y versión soterrada, y al hacer difusa esa división se cuestiona, de paso, la posibilidad de que el control siempre esté de un solo lado.

La visión monolítica sobre el poder siempre presenta fisuras, respiros, momentos de desequilibrio. Por esta misma línea, Michael Taussig cuenta una anécdota³: los ricos dueños de las tierras solían creer que cualquier mal que les sucedía era causado por maleficios que les hacían los esclavos que trabajaban en sus tierras, quienes tenían una cosmogonía animista. Entonces ellos buscaban a los indígenas, pues estos eran los únicos que sabían la cura para los hechizos de los esclavos.

Este relato permite pensar la manera en que, al menos momentánea, hipotética o metafóricamente, las creencias de otro tiempo (pertenecientes a otras cosmovisiones, que nacieron en otro mundo y en otro sistema económico) ponen a temblar el tipo de poder y el tipo de saber que produce el capitalismo. Los trabajos de Taussig, como las películas del Gótico Tropical, señalan la persistencia de un pasado que se resiste a desaparecer y a dejarse anular por el nuevo sistema económico y la cosmovisión que este impone⁴.

En ese sentido, las películas del Gótico Tropical comparten con el movimiento antropofágico brasileño⁵ la

empresa de señalar la ambigüedad del poder, de complejizar el conflicto, y la necesidad de desarmar las visiones binarias de víctima y victimario antes de emprender cualquier estudio sobre el mestizaje y las colonias.

4. CONGELAR EL SUSPENSO

En generaciones más jóvenes lo que se retoma del Gótico Tropical no es tanto ese interés por pensar las relaciones de poder a través de las figuras de vampiros, zombies y fantasmas. En vez de crear narrativas con inicio, nudo y desenlace, lo que adoptan los artistas más jóvenes es la creación de atmósferas en las que prevalece el estancamiento del suspenso, ambientes en los que se promete que algo está a punto de llegar pero nunca llega. Ambientes con vaho, con una luz de penumbra similar a la que se veía arriba en las imágenes de los artistas de la generación de los setenta (Ever Astudillo, Óscar Muñoz y Fernell Franco).

En la serie *Vengo por tu espalda* (1998), Ana María Millán captura *stills* de películas de terror en las que una mujer está a punto de ser atacada por detrás; pero en la imagen no se presenta el desenlace. En cambio, ese momento de suspenso se congela, como en los videos de Giovanni Vargas, y queda para siempre sin desarrollarse.



Vengo por tu espalda, Ana María Millán, 1998

La obra *La oscuridad no miente* de Giovanni Vargas, como una especie de retrato de Cali, me hizo pensar hasta qué punto ese mecanismo de congelamiento del suspenso era una estructura narrativa análoga a la historia de esta ciudad en los años noventa; una época en la que se vivía todo el tiempo sintiendo que lo peor estaba a punto de pasar, aunque el desenlace nunca llegaba del todo. Precisamente así fue que el narcotráfico vivió entre nosotros: como un terror soterrado, como una crisis inminente que nunca terminó en gran hecatombe sino que se vivió como un miedo y una desconfianza naturalizada, que fue creando una cicatriz, una mella en el inconsciente de las generaciones que crecieron con esa "presencia oscura".



La oscuridad no miente, Giovanni Vargas, 2008

5. EL PODER DE LO INANIMADO

Ana María Millán busca desmantelar los trucos con los que se construyen los efectos especiales de películas de terror hechas precariamente con bajos recursos. Varios de sus trabajos se han enfocado en la noción de terror de serie B, de muchas maneras: siendo actriz, produciendo, haciendo *remakes*, entre otros. Una de sus piezas consiste en el análisis de los trucos que algunas de las películas de este género utilizan para darle vida a los objetos inanimados. La artista reproduce uno de estos trucos con el fin de desarmar y entender su mecanismo:



Los efectos especiales de Jairo Pinilla, Ana María Millán, 2003

Pareciera así que el interés de Ana María Millán fuera como un animismo a la inversa: no se centra en la animación de los objetos por el poder intrínseco que estos puedan tener, sino en su dependencia de un agente para ser activados, cuyo esfuerzo siempre será torpe, ridículo, malogrado.

6. UNA NUEVA / VIEJA TEORÍA DE LAS CAUSALIDADES

En el terror la causa de lo que acontece siempre está explicada por cuestiones sobrenaturales, imposibles de explicar por el sistema cognitivo occidental. Lo interesante de esa forma de explicar las cosas es el lugar que esta le otorga al sujeto.

En *La Mansión de Araucaíma* (Carlos Mayolo, 1986) se tejen una cantidad de enredos entre los protagonistas que terminan en una tragedia inexplicable, o que solo puede ser explicada por un embrujo de la casa en la que viven todos los personajes de la película. Una vez sucede el clímax de la historia (el suicidio de la

protagonista), inmediatamente aparece una toma que es una vista general de la casa, como si esta fuera la explicación de lo acontecido:



Al final en la película algo se libera cuando los personajes abandonan la hacienda; no solo el que hace el rol de esclavo, sino todos parecen ser liberados de un yugo, de un lastre que estaba definiendo su destino y que era el espacio mismo:



La Mansión de Araucaima, Carlos Mayolo, 1986

Según Mayolo, una de las características principales del Gótico Tropical es la fuerza y el protagonismo que tienen los espacios, especialmente la figura de la casa, pues esta “se convierte en un centro de poder, a donde llegan el instinto y la inocencia para ser destruidos”⁶. Entonces, según la lógica del movimiento, la culpa de todo lo que sucede no la tienen los sujetos envueltos en las situaciones; estos no son culpables de nada, no son agentes sino víctimas condenadas a una maldición irredimible e intrínseca al lugar en el que viven.

Explicar las causalidades desde lo sobrenatural hace parte de una cosmogonía que se desarrolló en una era precapitalista

en la que el concepto de sujeto era inexistente. En esos contextos en los que se le asigna poder a los objetos, a lo inanimado, a los mitos y las leyendas, el sujeto se descentra, pierde su poder y queda a merced de lo que le rodea.

Es precisamente aquí donde las ideas de Taussig ayudan a dimensionar el potencial crítico de todo lo que estos artistas-cineastas (Mayolo, Ospina, Millán, Vargas) ponen en primer plano. Los estudios de este antropólogo señalan el poder de lo que los artistas rescataron: una constelación de manifestaciones y creencias que podrían ser anodinas o simplemente folclóricas.

Al analizar las relaciones entre los hacendados y los trabajadores en el Valle del Cauca, Taussig estudia el enfrentamiento entre dos cosmogonías, cada una producto de un sistema económico diferente. Uno capitalista (basado en la reificación del tiempo, los sujetos y los objetos) y otro precapitalista.

El capitalismo (o el fetichismo de la mercancía) invisibiliza el proceso mediante el cual un objeto fue construido (el tiempo y los medios que una persona empleó para construirlo); es decir que elimina la dimensión “humana” del objeto. En la economía precapitalista esto no sucede pues el producto está asociado al proceso que lo hace existir. En este sistema, el objeto es siempre producto de las relaciones entre los hombres y no se da por sentada su existencia. Igualmente, la ciencia moderna propone una relación sujeto-objeto en la que el primero tiene el poder absoluto. Desde esta epistemología, el sujeto nunca se ve afectado por el objeto; por ende, la objetividad es posible y solo existiría una única versión de “la realidad”.

En una cultura en la que todo es instrumentalizable, que nos ha hecho asumir que la realidad es un objeto definido y estático, la intención de rescatar la cosmovisión animista y las creencias en lo sobrenatural cobra gran relevancia. Lo que señalan Taussig y las producciones de estos artistas y cineastas es que esas cosmovisiones aún tienen efectos, permanecen entre nosotros de una manera soterrada, haciendo de las suyas y mostrándonos que no todo es explicable, que hay cosas que se escapan a nuestro control.

Desde hace unas décadas las ciencias sociales buscan integrar a sus paradigmas esta visión del sujeto ya no como un

administrador de objetos inertes —que observa desde la distancia sin ser afectado—, sino como un agente inmerso entre lo que observa. Ese saber, ahora tan en boga, que pretende recordarnos que “lo que vemos nos mira”, siempre estuvo presente entre nosotros.

7. LAS FUERZAS OSCURAS

Cali tiene una especial relación con el mal, y Taussig lo explica por el vínculo que esta zona tiene con el oro y la cocaína. Esta asociación con el diablo no es una anécdota simple, un mito ni una curiosidad local.

La relación que los trabajadores de las plantaciones de caña tenían con el diablo fue explorada a profundidad en el libro *The Devil and Comoditty Fetichism in South America*⁷. Taussig estudia el pacto con el diablo mediante el cual los trabajadores de las plantaciones buscaban poder cortar más caña sin tener que hacer más esfuerzo y así lograr hacer más dinero en cada jornal.

Sin embargo, ese dinero ganado bajo el influjo de este pacto no podía ser usado para nada más que vicios, excesos, lujos. Cuando se usaba en algo productivo, como comprar un cerdo para engordarlo y venderlo después, el animal se moría o se adelgazaba. Igualmente, si había algún trabajador bajo la influencia de este pacto, el área de tierra que este labraba se secaba y allí no volvía a crecer la caña. Taussig también describe el vínculo de ese pacto diabólico con la autodestrucción. Casi todos los que hicieron ese pacto sufrieron un desenlace dramático y absurdo (como un hombre que murió atragantado con su caja de dientes).

Para Taussig, las lógicas animistas de los esclavos que trabajaban en las plantaciones “no solo muestran el pasado sino el orden actual de las cosas”⁸; también señalan la reificación producida por el capitalismo y su lógica acumulativa y lineal.

El pacto con el diablo hace parte de una cosmogonía basada más en el gasto que en la producción, en una cultura estancada en la imposibilidad de avanzar, centrada en un eterno bucle del exceso. Los trabajadores de las plantaciones de caña de azúcar y los mineros de las minas de oro de Timbiquí⁹ que hacían estos pactos se volvían ricos, pero sufrían unos finales tremendos, al igual que las regiones donde estaban ubicadas esas minas y esas plantaciones.

Los habitantes de Timbiquí dicen que Dios le dio al diablo el oro como su parte del mundo¹⁰; y Taussig intenta mostrar que primero fue el oro, y después la coca, pero que la lógica es la misma: estos elementos son materias oscuras que pueden tomar cualquier forma; esta versatilidad de la riqueza produce sevicia en los hombres. Esta parece ser una prehistoria lógica del narcotráfico: un exceso que no va para ningún lado, una bonanza que solo lleva a la autodestrucción.

El Gótico Tropical y las obras de Ana María Millán y Giovanni Vargas narran la experiencia de vivir en un espacio maldito (por el diablo, por el monolítico, por la brujería, por el pasado, por el narcotráfico, o lo que sea), y actualizan la estructura narrativa del encierro: una población condenada al bucle de la falsa riqueza. Gente atada a la maldición del espacio en el que vive.

8. EL PASADO Y SU CARÁCTER FANTASMAL

La característica principal de la producción de los artistas, cineastas y escritores de la década de los setenta en Cali (Andrés Caicedo, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Ever Astudillo, Fernell Franco, Óscar Muñoz, entre otros), era la observación y el señalamiento de la transición moderna de lo urbano a lo rural y lo traumático de este proceso.

Zombies, vampiros y fantasmas residen en una zona gris, intermedia: no están vivos ni muertos sino las dos cosas a la vez. Es una forma de vida imposible de categorizar en nuestro modo de entender que tiende a pensar en términos binarios; y quizá eso le otorga su carácter ominoso. Derrida decía que el pasado existe entre nosotros de manera fantasmal. El pasado y los fantasmas son formas indefinidas de existencia, presencias oscuras que operan desde su invisibilidad. Son existencias transicionales, como la de los vampiros, los zombies, y la de todo lo ominoso y lo sobrenatural. Transicional como es la presencia de un mundo rural entre nosotros; y transicional como la penumbra, como la luz que produce la sombra que Ever, Óscar y Fernell intentaban atrapar en sus imágenes, quizá para hablar de toda esa oscuridad que se cuela entre tanto sol: un thriller de gente bailando entre los cañaduzales.



Cali choreography dancing show,
Ana María Millán y Mónica Restrepo, 2008

7 Taussig, Michael, *The Devil and Comoditty Fetichism in South America*, The University of North Carolina Press, 1980 (Thirtieth Aniversary Edition, 2010).

8 Taussig, Michael, *op. cit.*, p. 229.

9 Zona cercana a Cali, donde se asentó el negocio de la minería.

10 Taussig, Michael, *Mi Museo de la Cocaína*, Universidad del Cauca, 2013.

Este artículo fue publicado por primera vez en la revista Terremoto: contemporary art in the Americas.

NOTAS

1 Taussig, Michael, *Mi Museo de la Cocaína*, Universidad del Cauca, 2013, pág. 59.

2 Millán, Ana María, en: *Happy Days*, publicación de Juan Mejía, Galería Valenzuela Klenner, La Silueta Ediciones, Bogotá, 2009.

3 Entrevista con Michael Taussig. Programa ConversanDos. <https://www.youtube.com/watch?v=NCmoGhaie4c>

4 Resulta muy extraño que, siendo sus trabajos tan cercanos, Taussig no haya conocido a Mayolo y Ospina, esos otros dos pensadores-narradores de las relaciones entre mitología y economía en el Valle del Cauca. Su trabajo es la contraparte teórica de lo que los cineastas hicieron en modo narrativo con el Gótico Tropical. Resulta más extraño todavía si se tiene en cuenta que él publicó su libro *The Devil and Comoditty Fetichism in South America* en 1980, la misma década en la que salieron todas las películas del Gótico Tropical. Y resulta más extraño todavía si vemos que todo el cuerpo de su trabajo es un cuestionamiento a la epistemología típica de la antropología, y aboga por “formas documentales que se traslapan con la ficción”, lo que él mismo ha llamado “fictocriticism”. Solo este tipo de formas, o el lenguaje literario, dice Taussig, “podrá entender cómo las ideas funcionan emocionalmente y construyen una imagen del mundo a partir de la manera en que estas se ponen en palabras, en lenguaje” (prefacio de *The Devil and Comoditty Fetichism in South America*). ¿Qué habría sido de los estudios de Taussig si hubiera conocido las películas de Ospina y Mayolo? ¿Acaso Ospina y Mayolo sabían de Taussig y le dieron un sustrato literario y ficcional a los hechos que el antropólogo estudió?

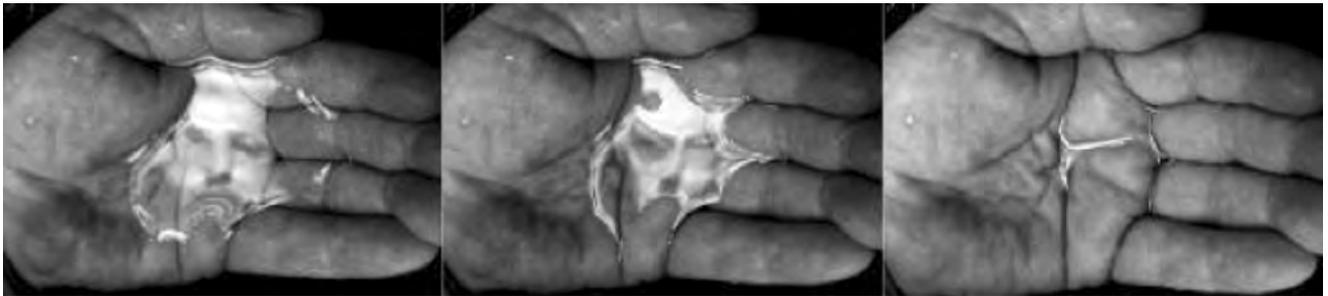
5 Ver más sobre esta idea en el texto de Michel Faguet: “How not to make a documentary film”, en: <http://www.afterall.org/journal/issue.21/pornomiseria.or.how.not.make.documentary.film>

6 “Estados góticos”, entrevista a Carlos Mayolo, *Arcadia va al cine*, número 16, junio-julio, Bogotá, 1987. Publicado en *Valle de película*, Carlos Mayolo, Lugar a dudas, 2007. http://www.lugaradudas.org/publicaciones/01_carlos_mayolo.pdf

Pensar con las manos

Otra mirada a las relaciones entre arte y memoria en la obra de Óscar Muñoz

POR
Miguel Gualdrón



Línea del destino, Oscar Muñoz, video, 2006

I

No hay un solo momento en el que el agua se detenga lo suficiente; la imagen se cuele por entre los dedos que la demoran y se resbala quizá por las arrugas que cruzan la mano de un lado al otro y que le sirven como canales de desembocadura. Parece como si la imagen quisiera huir de la visión, esconderse de esos dos ojos que la miran. Rápidamente, la pequeña cantidad de agua se sustrae a la visión mientras va descubriendo cada uno de los pliegues de una mano izquierda que no es mía: la línea de la cabeza, la del corazón y la línea del destino.

No soy yo el que mira el agua que se esconde; solo después de la segunda o tercera repetición me pregunto quién es entonces el que observa esta escena, de quién es el rostro que se refleja en la mano, y con una repetición más estoy seguro de que no hay un solo momento en el que el reflejo de la cara que me mira desde arriba se quede lo suficientemente quieto como para identificar ciertas facciones.

Sin embargo, el rostro no desaparece por completo; existe, después de todo, una cierta esperanza de reconstruir una imagen que nunca se va: felizmente, después de un par de segundos de oscuridad absoluta, sobre la pared vuelve a proyectarse *la misma mano, el mismo*

charco de agua, *el mismo movimiento*. El residuo de la desaparición, el rostro invertido, se suma a sí mismo y se va acumulando en su repetición interminable.

Línea del destino (2006) constituye el documento del intento de desaparición de una imagen que nunca aparece por completo; en esa desaparición, sin embargo, en la huida misma del agua que deja siempre un residuo, se revelan paulatinamente ciertas marcas del desvanecimiento de algo que nunca fue del todo. En la negativa a dejarse ver, en la resistencia ante la presencia, la obra sugiere la orientación que sigue, o que seguiría, la vida de esa imagen: su destrucción marca, de todas formas, una dirección que apunta hacia adelante, y no hacia atrás; no hacia el pasado de la imagen, o el pasado del rostro reflejado, sino hacia un cierto amontonamiento futuro de ese residuo que no da cuenta de su percer, pero tampoco del simple devenir indiferenciado de su movimiento eterno.

II

No parece justificado, en principio, presentar una nueva interpretación sobre cómo la obra de Óscar Muñoz lleva a cabo una reflexión sobre la memoria. Como lo atestiguan los innumerables

catálogos de sus exposiciones en Norteamérica, Europa y América Latina, el punto de partida en torno al cual se organizan las muestras de sus obras es el modo como estas ejemplifican, recrean o ponen en cuestión (a veces todo al tiempo) los procesos de fijación del recuerdo de ciertos eventos, personas o lugares, y las razones por las que esto se lleva efectivamente a cabo. Sin embargo, considero que la manera misma en la que se hace referencia a esta cuestión es ambigua e involucra por lo menos dos perspectivas distintas desde las que las obras de Muñoz (y, a veces, el arte en general) reflexionan sobre la memoria.

Por una parte, existe una cierta tendencia a interpretar la obra de Muñoz como la constatación de que el arte es capaz de *hacer memoria*. La memoria, entendida en este sentido, se presenta como un intento de cerrar la historia en el presente, mostrándose como subsidiaria de una voluntad de *conservar y archivar* el pasado, o al menos de resolverlo, encontrando en ello una cierta reconciliación con experiencias (individuales y colectivas, con frecuencia dolorosas) que se mantienen todavía abiertas. A menudo, este afán por resolver el pasado es puesto en relación con las referencias políticas de las obras de Muñoz que invariablemente llevan a

una pregunta por la violencia que atraviesa la historia de Colombia.¹

En segundo lugar, la obra de Muñoz es tomada también como una constatación de la imposibilidad de traer el pasado de vuelta al presente, y como una renuncia al intento de hacerlo. Esta forma de memoria (que sería más bien la comprobación de su imposibilidad) abandona el afán de recrear esos eventos pasados y se concentra en la documentación de tal incapacidad, o en la recreación de su desaparición, y en este sentido, atiende al devenir propio de la obra misma en la perdurabilidad de los materiales usados por Muñoz.

De acuerdo con esta interpretación, las obras de Muñoz presentarían innumerables ejemplos y experimentos en torno al carácter efímero de todo trazo (el carbón impreso sobre el agua que se evapora dejando apenas un remedo del dibujo original, o un dibujo de agua sobre una superficie caliente que se evapora casi inmediatamente sin dejar huella). Se nos recordaría con ello la idea de que también nuestra memoria funciona como el carbón y el agua, dejando una impronta débil y perecedera.

En este ensayo propongo una reflexión distinta, que marque una distancia respecto a las dos tendencias interpretativas señaladas arriba, acerca de las relaciones entre arte y memoria en la obra de Óscar Muñoz. En particular, quisiera cuestionar dos rasgos concretos propios de estas interpretaciones: por un lado, la lectura literal del contenido de las referencias políticas de la obra de Muñoz, y, por el otro, el énfasis casi exclusivo en la muerte de la obra de arte, en el devenir eterno de la imagen como documento de su desaparición.²

¿En qué consistiría esta manera distinta de entender el arte de Muñoz como una reflexión sobre la memoria? El propio autor, comentando su trabajo, lo describe de una manera que suena, en principio, contradictoria:

Mi trabajo, entonces, insiste por un lado en evidenciar ese escenario inmemorial: una imposibilidad de retener y fijar los eventos pasados, e intenta, por otro lado, hacer memoria usando una mecánica similar, es decir, desde la impermanencia y lo inasible, usando siempre el hecho fotográfico, su esencialidad química como referencia y como metáfora, y enfocado en particular en el género del retrato. (Muñoz, 2009: 203)

¿Cómo puede la obra de arte constatar lo inmemorial y hacer memoria al mismo tiempo? Por oposición a un “hacer memoria” como un recordar o recordar el pasado, un ir al pasado desde el presente para traerlo de vuelta, el análisis que presentaré a continuación está enfocado en cómo “hacemos memorias” en plural, en cómo las construimos y las creamos.

Este énfasis en una construcción creativa de la memoria supone dos efectos de la obra de arte que, como he intentado señalar en el primer apartado de este ensayo, quedan ya sugeridos de manera paradigmática en *Línea del destino*: en primer lugar, la obra produce en su propio movimiento una desconexión radical con la representación del pasado; el rostro que se refleja sobre la mano no es nunca un rostro, nunca por completo un reflejo, sino apenas la desaparición de esto que, sin embargo, nunca llega a ser del todo. No obstante, en segundo lugar, en esta desaparición de lo no presente sobra siempre un residuo, mínimo, que la repetición interminable de la obra construye “hacia delante”, y que señala un camino creado por esta desaparición; no estamos sin más frente a un devenir indiferenciado de la obra, sino ante al hacerse metafórico de una memoria. Esta memoria se hace, para Muñoz (como mostraré siguiendo su propia referencia), “con las manos”.

De acuerdo a esta caracterización, la obra de Muñoz daría cuenta de una reflexión concentrada en el presente y, sobre todo, en la cotidianidad de nuestras prácticas (individuales y colectivas), del “día a día” de nuestra vida (cf. Muñoz, 2011b), y en la manera en la que estas experiencias perduran o no. Muñoz señala en varias ocasiones que él mismo no está tan interesado en proveer un discurso o una consideración entorno a nuestra relación con eventos políticos pasados, sino en abordar el fenómeno de la memoria en sí mismo, desde una perspectiva más cotidiana, personal y presente.³

En este sentido, considero que detrás del contenido explícitamente político de muchas de sus obras se esconde algo más que la simple discusión literal de la violencia. Sin embargo, esto no significa una mera constatación de la ruptura con el pasado, de la imposibilidad de la memoria, o su abandono al indiferente paso del tiempo. A pesar de esta desconexión con el pasado (o precisamente por ella, diría yo) se trata todavía de “hacer memoria”.⁴

III

Un ejemplo interesante de la ruptura con el pasado de la obra, con su representacionalidad, puede observarse en *Ambulatorio* (1994-2008). Considero que la obra misma lleva a cabo una doble desconexión con el objeto: primero, la ciudad que las fotografías representan no es una sola, y su representación es, desde el inicio, fragmentada; los paneles no coinciden entre sí, ninguno continúa la representación del otro. Solo después de la obra, por fuera de ella, se explica que las imágenes corresponden a Cali, pero incluso con esta referencia se pierde qué ciudad es porque no se habla de la época de las fotografías o de las partes de la ciudad fotografiadas; por lo que a la obra se refiere, podrían incluso ser fotografías de muchas ciudades distintas.⁵

Hay una segunda ruptura con la representación que el acontecer de la obra se encarga de llevar a cabo: la fotografía ya fragmentada es quebrada de nuevo por los pasos de aquellos que caminan sobre ella, al punto de que en su producto es difícil reconocer formas, establecer definitivamente qué es una avenida o un río, qué es un edificio o un parque, qué es un estadio o una glorieta. La obra de Muñoz le permite al espectador experimentar, al ser efectuada artísticamente, esa transgresión que lo separa aún más de la representación de un objeto.

En su preámbulo a la retrospectiva del Museo del Banco de la República en 2011, José Roca discute explícitamente la pregunta por el carácter representacional de la obra de Muñoz que he tratado de poner en cuestión hasta este punto. Tras una breve historia de la fotografía, Roca describe su aproximación a la obra de Muñoz de la siguiente manera:

[...] la esencia del acto fotográfico no radica en la toma de la imagen, [...] sino en la fijación de tal imagen. ¿Cuál es el estatus de la imagen en el instante previo al momento en el cual es detenida para la posteridad? Esa imagen, o más bien, ese estado de la imagen, se podría considerar como el de una fotografía en potencia, una fotografía incipiente: una proto-grafía.

Si la ontología de la fotografía radica en fijar de una vez y para siempre la imagen móvil, sustrayéndola a la vida, podríamos decir que el trabajo de Oscar Muñoz se sitúa en el espacio temporal anterior (o posterior) al verdadero momento decisivo en el que se fija la imagen: ese proto-momento

en el que la imagen está por ser, finalmente, fotografía. (Roca, 2011: 135)

Hay en esta caracterización dos ideas generales que quisiera poner en cuestión con el objetivo de caracterizar el tipo de reflexión sobre la memoria que me parece que lleva a cabo Muñoz. Por una parte, siguiendo la descripción de Roca, la obra de Muñoz se resistiría a la fijación que está a la base de la fotografía; las protografías le devuelven el movimiento a la rigidez de la imagen fotográfica. Por otra parte, estos objetos se encontrarían, de todas maneras, en un espacio temporal congruente con el de las fotografías: el instante anterior o posterior al momento de la fijación. *Anterior*, cuando están *por ser* fotografías pero no se han fijado aún; *posterior*, cuando ya estando muertas comienzan desfijarse, a volver a la vida. Esto significaría que la protografía mantiene el mismo estatus ontológico de la fotografía aunque se sitúe en un momento diferente, y en esa medida no superaría realmente una concepción representacional de la imagen.⁶

Ahora bien, si la manera en la que he hablado hasta ahora de obras como *Ambulatorio* y *Línea del destino* tiene sentido, considero que puede abrirse la posibilidad de que (algunas de) las obras de Muñoz *no* sean protografías, y que guarden una relación con la fotografía mucho más distante (y mucho más cercana, en otro sentido) que la que Roca quiere darles. Con respecto al segundo de los elementos mencionados, la confirmación de una representacionalidad, considero que estas obras efectúan una ruptura con la posibilidad misma de la representación al constituir imágenes que se desconectan de aquello que aparentemente representan.

En *Ambulatorio*, la obra pone en desarrollo una doble desconexión con lo que se supone representa, y en lugar de acercarnos a Cali, hábilmente nos separa dos grados más; en *Línea del destino*, el video nos sugiere un reflejo imposible: en primer lugar, no puede ser propiamente el reflejo de quien observa ni de la cámara que efectivamente capta la imagen en movimiento; es un objeto extraño que no puede estar ahí, que no puede ser representado. En segundo lugar, el objeto no se constituye jamás como *un* reflejo, sino apenas como el intento fallido del mismo. Lo único que nos queda es la mano que intenta contener esa representación que se disuelve, una mano

que comienza a aparecer a medida que la imagen se va perdiendo.

Este efecto puede apreciarse también, de maneras diversas, en muchas de las obras incluidas en la retrospectiva de 2011, y generan, para mí, el conjunto de una ruptura con el objeto que es necesario tomar en serio. Podría decirse que la manera más dramática en la que esto ocurre está dada por aquellas obras que parecen más explícitamente sugerir una conexión con un objeto o suceso que todos conocemos. Me refiero, por ejemplo, a *Horizonte*, *Haber estado allí* y *El testigo* (2011), obras en las que Muñoz usa representaciones, fotografías y videos que no pueden sino sugerir en el espectador un contenido político evidente y, aun así, rompen con este contenido.

En *Haber estado allí*, por ejemplo, Muñoz utiliza una de las fotografías más famosas de la historia de Colombia: la imagen del cuerpo sin vida de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, rodeado por individuos cuyo carácter invisible, anónimo, contrasta con el renombre de quien yace muerto entre ellos. Sin embargo, mediante la manipulación, reimpresión y modificación de los elementos y soportes de la imagen, Muñoz rescata justamente a esas personas que desconocemos y vuelve la fotografía una reflexión sobre la carencia de nombre, de fama, de inmortalidad de quienes se aprietan unos a otros al intentar aparecer (¿para siempre?) en la historia junto al líder asesinado. Muñoz logra que una de las fotos más famosas de uno de los personajes más importantes de nuestra historia se desconecte de su referencia original, de lo que supuestamente representa, y se vuelva una reflexión sobre algo más.⁷

El otro aspecto que he mencionado, fuertemente enfatizado en el trabajo de curaduría hecho por Roca y Wills, es el de la supuesta resistencia de la protografía a la fijación.⁸ La fluidez del agua, por ejemplo, como uno de los elementos fundamentales en las obras, daría cuenta del cambio que caracteriza el mundo, la vida, y pondría a las obras de Muñoz del lado de esta última.⁹ En su interpretación, pareciera que el video fuera algo ajeno a la obra, un recurso artificial que permitiría la repetición y la fijación de algo que la obra no lleva a cabo. Por el contrario, considero imposible distinguir la obra misma de su repetición “incesante” y, en ese sentido, veo en ella un intento de fijar algo de esta imagen, aunque sea únicamente el residuo del agua

que se escapa. En esta fijación hay un énfasis claro en la materialidad de la obra, su manipulación, que se parece en su persistencia a las líneas del vidrio quebrado al caminar por *Ambulatorio*: la obra crea su propia marca a partir de sí misma.

Así, en la obra de Muñoz se dan dos gestos que parecerían contradictorios: por una parte, el objeto (lo que sería la protografía) se somete al paso del tiempo; se trata de un trazo con agua que se evapora, un reflejo que se va filtrando por entre los pliegues de una mano, una huella en la arena que se borra, líneas de carbón que se pierden por drenajes, etc. Este objeto ya no es el objeto representado, sino el pasado que se crea en ella, la temporalidad propia de cada obra.

Por otra parte, esta mortalidad de la obra de arte se nos muestra a menudo en una repetición continua que, cuando menos, dirige la mirada en la dirección de la creación, de la manipulación, modificación y transformación de los materiales involucrados en el proceso, y no en su simple desvanecimiento.¹⁰ Vemos y escuchamos estas obras destruirse una y otra vez, por su repetición, dejando, no obstante, una estela del proceso de su descomposición que es también una creación.¹¹ Este afán de creación en el hacer, el ímpetu vital de no dejarse ir, configura para mí la pregunta por la memoria, en la obra de Muñoz, *hacia delante*.

Quisiera discutir un ejemplo más, *Aliento* (1995), pero esta vez al revés, es decir, partiendo de una interpretación con la que usualmente se aborda la obra y que, a partir de lo que he venido diciendo, obvia el efecto de desconexión con la representación que veo en ciertas obras de Muñoz. En su artículo “Assisted Breathing: Developing Embodied Exposure in Oscar Muñoz’s *Aliento*”, Amanda Jane Graham alude, casi desde el inicio de su reflexión, a la pregunta por las identidades de los jóvenes cuyos rostros nos son revelados en la obra por medio del proceso de empañar con el aliento pequeños discos de metal:

En tanto *desaparecidos*, los desaparecidos de Colombia, están tanto muertos como no muertos. Es muy posible que el gobierno colombiano, los paramilitares o las guerrillas los hayan asesinado poco después de su captura, o que hayan muerto debido a las torturas o a enfermedades que sufrieron durante su cautiverio. (Graham: 65; la traducción es mía.)



Aliento, Oscar Muñoz, discos de acero, 1995

FUENTE Sicardi Gallery

La reflexión de Graham sobre las identidades de estos jóvenes no proviene de la obra o, dicho más exactamente, proviene de fuera de ella, a partir de la palabra “desaparecidos” que acompaña tradicionalmente la descripción de esta obra. Aludiendo a esta palabra y, más aún, a una particular interpretación de esta palabra, muchos análisis de *Aliento* imponen un contexto político determinado a una experiencia artística que, por el contrario, es abierta, diversa y profunda, y que admite, creo yo, innumerables aproximaciones por fuera de este único y rígido marco.¹²

A mi modo de ver, Graham sacrifica la riqueza de esta experiencia por la rigidez de la (posible) referencia política, referencia que ni siquiera está en la obra misma o en su proceso creativo: *Aliento* no es una obra sobre desaparecidos o no al menos en el sentido determinante que tiene la palabra “desaparecido” en la historia de Latinoamérica.¹³ Muñoz, casi como corrigiendo el carácter manido de esta aproximación a su obra, señala una y otra vez que los rostros no corresponden necesariamente a jóvenes muertos “por razones de violencia política” (Muñoz, 2004: 246), que “pueden ser desaparecidos, pero muertos, y no sólo por la violencia” (Muñoz, 2005) o, en últimas, que él no “estaba pensando hacer una obra sobre desaparecidos, con la carga y el sentido que nosotros le damos al término desaparecido. La acción tenía más que ver con la pulsión

infructuosa de reclamar al que ya no está” (Muñoz, 2011a: 147).

Aliento, por el contrario, ofrece una imagen precaria, tanto por ser radicalmente inasible en su continua desaparición (porque el propio aliento no es nunca capaz de mantenerla por mucho tiempo), como porque los retratos mismos apenas pueden percibirse y las facciones de los jóvenes son vagas. El esfuerzo más grande que puedo hacer, al darle todo mi aliento al espejo y perder mi propio reflejo, produce apenas un par de segundos de una imagen vaga, indescriptible, irrecordable. *Aliento* hace a estas personas cada vez más lejanas; la respuesta de quiénes son, o cómo murieron, que antes de verlos no me faltaba, porque no me había hecho nunca la pregunta, ahora me falta efectivamente, y la distancia con estos individuos se hace entonces aún mayor. Ahora sé que hay una persona muerta, precariamente representada (y más aún, la representación se va disolviendo y es imposible de asir), de la que no conozco su nombre, quién es, cómo vivió, ni cómo murió. Después de *Aliento* me encuentro un paso más lejos de ellos.¹⁴

IV

Hasta aquí, he tratado de llamar la atención sobre dos aspectos que son a menudo pasados por alto. Por un lado, me parece necesario rescatar la materialidad de lo que podría llamarse una ruptura con el pasado: el abandono en la obra de la representación de una

realidad, de personas, personajes, lugares, eventos y vivencias que *pasaron*. Puesto de modo radical, la obra de Muñoz efectúa, en última instancia, una ruptura con la memoria del pasado caracterizada por la voluntad de conservar y archivar lo que ha sucedido. Por otro lado, me he esforzado también por defender la idea de que precisamente en esta destrucción de la memoria del objeto se abre la puerta para pensar una reflexión sobre la memoria centrada en su creación y construcción que, como mostraré a continuación, tiene en la obra de Muñoz una cercanía con la cotidianidad.

Siguiendo al propio artista, esta forma de reflexión sobre la memoria podría ser caracterizada con una imagen que surge en una entrevista con María Wills, hacer memoria como una manera de “pensar con las manos”:

El libro *El artesano*, de Richard Sennett, fue para mí una revelación, al encontrar una persona que me hablaba con esa lucidez de algo que yo experimentaba, pero que era incapaz de discernir de un modo tan sencillo: las manos piensan. Las manos que hacen cosas piensan al procesar los materiales; estos procesos artesanales enseñan también y la experiencia con el hacer es conocimiento. (Muñoz, 2011a: 137)

“Hacer memoria” pertenece a este tipo de conocimiento, al pensamiento sobre el procedimiento involucrado en la creación artesanal o artística, que no se refiere únicamente a una automatización del proceso, sino a la manera como la materia misma, los objetos manipulados, crean o destruyen una imagen, un reflejo, un objeto, un sonido, etc. La memoria (o su ausencia) surgiría entonces de la *manipulación* en este sentido práctico y teórico, y a partir de ello se podría reinterpretar la obra de Muñoz siguiendo esta materialidad con la que las manos (o la mano, tal vez) son protagonistas de lo que vemos y oímos. No se nos presenta la simple obra como “producto”, sino la mano que crea la obra, mientras crea (o destruye) la obra, mientras intenta infructuosamente, por ejemplo, contener, trazar o retener el agua que se escurre o se evapora, o mientras disuelve o revela fotografías.¹⁵

Por otra parte, como he sugerido ya, este pensamiento de las manos que crea y destruye memoria es inseparable de la pregunta por la cotidianidad de nuestras prácticas, un aspecto que reaparece todo

el tiempo en las obras de Muñoz. En esa cotidianidad, y en la radicalización del presente que supone, se juega la posibilidad de pensar todavía una memoria que vaya más allá del mero archivo del pasado y que la haga auténtica, determinante, creadora, y no tan solo un efecto de lo que la precede.

Este pensamiento manual sobre la memoria se llevaría a cabo a través de una consideración cuidadosa y profunda de los medios, materiales y soportes que, metafóricamente,¹⁶ dan cuenta de la manera en la que se imprime o se fija una cierta imagen sobre una superficie o un soporte (Ver Muñoz, 2011a: 140). La experimentación con los soportes que acoge una gran parte de la obra de Muñoz se pregunta, en últimas, por las diferentes posibilidades de la fijación de aquello que se imprime con el objetivo de permanecer.

Tres ejemplos de esta experimentación, que juegan de maneras diversas con un mismo soporte, pueden verse en *Narcisos* (1995-2000), *El puente* (2004) y la ya mencionada *Línea del destino*, todos intentos por imprimir diferentes imágenes en una superficie imposible como lo es el agua. La primera de estas obras (una serie en sí misma) abarca un conjunto de impresiones sobre agua de distintas representaciones del rostro de Muñoz. Sobre hojas de papel (mapas, páginas de libros, etc.) suspendidas en el agua, se cierne polvo de carbón pasado por un tamiz con la imagen deseada. Estas impresiones se configuran de maneras distintas cada vez, y se abandonan al fluir de los materiales involucrados: las hojas se van deshaciendo, el carbón se fija o no en ciertos lugares, el agua se evapora poco a poco... Estos intentos de fijación construyen un pasado de la obra a la que la obra misma se refiere y la desconectan por completo de un pasado como hecho anterior, cuya más mínima representación es por completo anulada: el rostro ya no es el del autor, sino el de la obra; no se trata de un autorretrato del artista, sino de la obra.

El puente desarrolla la pregunta por la proyección como forma de impresión, pero utiliza también la inestabilidad del agua como superficie. Desde el Puente Ortiz, sobre el Río Cali, Muñoz proyectó en 2004 una serie de cien fotografías de paseantes, tomadas varias décadas antes sobre ese mismo puente. El video presenta una cinta continua de las fotografías, una tras otra, proyectadas en la dirección

contraria a la corriente del río. A diferencia de los *Narcisos*, el agua sobre la que se proyectan estas imágenes se resiste a ser contenida en una cubeta delimitada, y evita el rastro material que puedan dejar las fotografías sobre su superficie.

Con esta última proyección de imágenes destinadas a desaparecer sobre el río, en el lugar en el que fueron creadas,¹⁷ estas adquieren una permanencia incluso mayor que la que podía darles su material original sobre un papel; decenas de personas fueron testigos en el puente de su proyección, y aunque no se hayan adherido a la superficie, dejan también una impronta distinta sobre el video, expuesto en museos y galerías de todo el mundo. A la mera experiencia visual de la fotografía, que supone una creación de memoria tal vez más uniforme, *El puente* suma también una experiencia auditiva que complejiza más aún el proceso, y que muestra metafóricamente cómo la memoria tiene que ver con otros sentidos además de la vista. Este es también el caso en *Ambulatorio*, en donde el sonido del vidrio estallándose bajo los pies de los espectadores contribuye activamente en la impronta de la experiencia, en la construcción de la memoria.

Desde su concepción, desde la creación misma en las obras de Muñoz, la memoria no solo adquiere un carácter esencialmente incompleto, no eterno y mutable, sino que podría resultar (tal vez por ello) impredecible: los materiales usados en su composición, y la manera en la que estos reaccionan frente a las condiciones en las que están expuestos, supone una especie de adjudicación de autonomía al objeto, por fuera de una intención particular de su autor. La obra apunta por sí misma hacia delante; en la medida en que su construcción nunca es final, siempre *está siendo* y, en este sentido, describe un futuro que no se podría vaticinar; la obra es siempre lo que está llegando a ser, es decir, es siempre futura.

Como he sugerido a lo largo de este texto, esto no significa que la obra resulte la constatación de un puro devenir o que, como es común a las interpretaciones de *Sobre el puente*, por ejemplo, se convierta sin más en una verificación de la interpretación usual de la sentencia de Heráclito según la cual todo está en continuo cambio. Hay un resto; la continua desaparición de eso que nunca aparece por completo deja un rastro, un residuo, que no es entonces un simple rezago de una presencia,

pero no es tampoco la mera constatación de una ausencia. En su materialidad, ese resto señala a un futuro que no es resultado ni consecuencia; no depende de eso que llegue a ser en el futuro en la medida en que no es al final, en un último estadio, a donde la obra llega, pero tampoco está determinado por un pasado que la obra misma, en su movimiento impredecible, no haya creado.

Se trata, por lo tanto, del presente de la obra en el que confluyen su pasado y su futuro, el puro presente como residuo que de todas maneras apunta hacia adelante. Las múltiples manos de Muñoz construyen esta memoria futura, y se constituyen en una reflexión en torno a la manera en la que estas construcciones se llevan a cabo. Si este esquema instaure una metáfora de la memoria, como el autor mismo lo quiere, este residuo que la obra crea como su destino supone una relación completamente distinta con el pasado y el futuro: la memoria ya no puede ser la constatación del pasado, ni tampoco la aceptación de su absoluta impredecibilidad, sino el destino de estar siempre siendo, que, como he dicho, apunta al futuro: una memoria del futuro en un presente extendido que está creando constantemente su propio pasado.

NOTAS

1 Uno de los ejemplos más impactantes de esta tendencia lo dan las palabras de Bregtje van der Haak comentando la decisión de otorgar el Prince Klaus Award a Muñoz en el 2013 (ver De Bock, 2013). Ver también Graham (2012), texto que comentaré más adelante.

2 La aproximación que me interesa desarrollar encuentra su primer punto de apoyo en el reciente trabajo curatorial de José Roca y María Wills en la retrospectiva *Protografías* (Museo de Arte del Banco de la República, Colombia, 2011). Allí, Muñoz es presentado como un meta artista que reflexiona sobre la ontología de la fotografía, del video y de otros géneros artísticos, así como sobre el material mismo del arte, la ambigüedad de la fotografía y los procesos vitales de las obras. El carácter de “protografías” con el que Roca, en particular, envuelve la retrospectiva, se distancia explícitamente de las dos interpretaciones que he reseñado anteriormente, en la medida en que no es formulada ya como una reflexión sobre la posibilidad o imposibilidad de la memoria. Es en un diálogo crítico con esta visión de Roca y Wills, y en particular con el concepto mismo de “protografía”, que intento volver —desde un punto de vista alternativo— a la pregunta por las relaciones entre arte y memoria en la obra de Muñoz.

3 Ver, por ejemplo, la amplia entrevista con Hans-Michael Herzog (Muñoz, 2004), en especial p. 242 y ss, o Muñoz (2011b).

4 Así, algunas de las preguntas abordadas en este análisis serán: ¿Cómo se sostienen en nuestra memoria algunas de esas experiencias? ¿Son más duraderas experiencias largas, sostenidas en su impresión, profundas, o recordamos más fácilmente eventos puntuales, explosivos, radicales? ¿Por qué se guardan ciertos eventos políticos puntuales en nuestra memoria, mientras que otros (más profundos, tal vez) se pierden sin recuerdo?

5 Muñoz dice al respecto: “El mapa está dividido y la foto de Cali estaba parcializada. Lo que pensaba es que no tendría sentido que la ciudad tuviera la forma que en realidad tiene. Para mí la ciudad es algo fragmentado: son los tramos que uno recorre, los que se tienen en la memoria” (Muñoz, 2005: 57).

6 Roca acentúa este carácter representacional al oponer al afán de objetividad de la fotografía la subjetividad protográfica, subjetividad que responde a la función de captar, de una cierta manera, la realidad: “Al estar inspirados en fotografías, los dibujos de Muñoz regresan la imagen a un momento pre-fotográfico en el que la realidad, para ser representada, requería de la mediación humana” (Roca, 2011: 14-16). Siguiendo la referencia de Roca al “momento decisivo” (un concepto con el que Cartier-Bresson alude a la conjunción del evento y la expresión del mismo; cf. Roca, 2011: 39), las obras de Muñoz compartirían, según esta interpretación, la misma temporalidad de la representación, solo que se situaría instantáneamente antes o después.

7 Hablando de esta y otras obras similares, Muñoz afirma: “Por años han sido difundidas en libros y publicaciones, y a pesar de estar tan ligadas a los eventos que presentan y a nuestro pasado, me pregunto si podría ser posible que las veamos desgastadas o vaciadas de sentido precisamente por esta causa, por el mismo motivo que les ha permitido su difusión por tantos años; la conexión física e indisoluble con su poderoso referente” (Muñoz, 2011a: 154).

8 Esta resistencia es enfatizada por Roca no solo en sus comentarios a Protografías. Ver, por ejemplo: “La efímera e inestable imagen de las obras de Muñoz, siempre oscilando entre presencia y ausencia, es paradójicamente más eficaz como memorial o monumento, al referirse de manera poética a la naturaleza efímera de la existencia humana, la memoria y la historia. Su obra trasciende la anécdota específica y el hecho histórico singular y definido, para aludir a la condición humana misma y la transitoriedad de la vida, a una memoria inmemorial que se pierde en la noche de los tiempos” (Roca, 2010: 53).

9 En su comentario sobre Línea del destino, Roca enfatiza lo efímero de la obra: “Una vez más, la imagen nace del agua, pero esta protografía nunca logra fijarse. El proceso se repite de manera incesante sólo gracias al recurso del video” (Roca, 2011: 23).

10 En efecto, las obras se nos presentan contenidas en soportes llenos de agua, colgadas sobre una pared o proyectadas en un ciclo infinito en video.

11 Este es el caso de Narcisos (1994), obra que comentaré más adelante.

12 Ver, solo como ejemplos de esta diversidad, el ensayo de Carlos Jiménez, “Los espejos de Alicia”, en donde se le propone a la obra una mirada que enfatiza la oscilación entre el Yo y el Otro que supone el cambio entre la imagen que aparece en el espejo cuando el reflejo del espectador desaparece por causa de su propio aliento. Ver también el ensayo de María del Rosario Acosta, “Memory and Fragility: Art’s Resistance to Oblivion”, en el que la autora propone a Aliento, entre otros, como una reflexión del arte sobre su propio papel en torno a la memoria y su relación con el pasado.

13 Esta misma sobreinterpretación ocurre en la manera en la que se habla tradicionalmente de Proyecto para un memorial y Biografías, en las que se asume que los rostros corresponden a víctimas del conflicto armado, a desaparecidos, cuando son, en un sentido mucho más general, imágenes de personas fallecidas que son publicadas en obituarios (ver Muñoz, 2009: 56, 69; 2011a: 144; y 2010: 171).

14 Por ello, considero inaceptable la conclusión del análisis que da Graham, en parte porque se está asumiendo una respuesta que debería quedar justamente abierta: “Así [los espectadores] le dan a esta imagen el mayor regalo que jamás se les ha dado. Al reconocer que la persona está muerta porque la han retratado [al soplar sobre el disco de metal], le dan en la muerte a su imagen lo que nunca tuvo en vida: un cierre” (Graham: 71; la traducción es mía).

15 Este último es el caso de obras como Cíclope o Sedimentaciones, de 2011.

16 “Trato con mi trabajo de situarme, o de explicarme, indágame, preguntar, sobre el momento, ese momento en el que la tinta hace contacto con el soporte, y puede o no convertirse en un documento. Es [...] metafóricamente hablando, el momento en el que nosotros fijamos la memoria, o no; en donde, digamos, se constituyen o se consolidan los recuerdos” (Muñoz, 2011b). Un énfasis similar en la metafóricidad de su obra es expresado por Muñoz en la presentación en “Global photography now” (ver Muñoz, 2009: 203).

17 Otra reflexión interesante en torno a la cotidianidad, que no puede ser analizada aquí, se lleva a cabo en A través del cristal (2010), obra en la que Muñoz se pregunta por la posibilidad de devolverle el contexto “original” (por medio de marcos antiguos, sonidos domésticos, reflejos de la calle en el vidrio) a imágenes que, por sí mismas, nos remitirían tan solo a un pasado borroso.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, M. del R. (2014). “Memory and Fragility: Art’s Resistance to Oblivion (Three Colombian Cases)”, *New Centennial Review*, 14, 1, pp. 71-98.

De Bock, A. (2013). “Prince Claus Awards Committee

on Oscar Muñoz”. En: <http://www.youtube.com/watch?v=VCDhBril38>

Garzón, D. (2005). *Otras Voces, Otro Arte: Diez Conversaciones con Artistas Colombianos*. Bogotá: Planeta.

Graham, A. J. (2012). “Assisted Breathing: Developing Embodied Exposure in Oscar Muñoz’s Aliento”, *Latin American Perspectives*, 39, p. 63.

Jiménez, C. (2008). «Los espejos de Alicia», Óscar Muñoz, *Documentos de la amnesia*, MEIAC.

Muñoz, O. (2004). En: Hans-Michael Herzog; Nadin Ospina, *Cantos cuentos colombianos: arte colombiano contemporáneo*, Daros-Latinoamérica.

Muñoz, O. (2009). *Documentos de la amnesia*, MEIAC.

Muñoz, O. (2010). En: *Inmemorial*. República de Colombia. Ministerio de Relaciones Exteriores. Bogotá: La Silueta.

Muñoz, O. (2011a). “Entrevista retrospectiva de María Wills a Óscar Muñoz”, en *Óscar Muñoz: Protografías*.

Muñoz, O. (2011b). “Óscar Muñoz on memory and disappearance” (Video). San Francisco Museum of Modern Art. En: <https://www.youtube.com/watch?v=mZ1jE6zc4pM>

Muñoz, O. (2013). *Sleight-of-Hand: Óscar Muñoz with María Inés Sicardi And Ximena Gama on his recent installation “Editor Solitario”*, en *Spot*, spring 2013.

Roca, J. (2010). “Óscar Muñoz: Inmemorial”, en *Inmemorial: Óscar Muñoz*. Exposición, República de Colombia. Ministerio de relaciones exteriores. Bogotá: La Silueta.

Roca, J. (2011). “Protografías”, en *Óscar Muñoz: Protografías*. Exposición retrospectiva. Museo de Arte del Banco de la República.

Una versión de este texto ha sido recientemente publicada en la compilación Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia. Grupo Ley y Violencia. 2016. Departamento de Arte, Universidad de los Andes. Agradezco a mis compañeras y compañeros del Grupo Ley y Violencia por sus comentarios a versiones anteriores del ensayo.

La pulsión cartográfica en el arte contemporáneo colombiano

POR

Juan Guillermo Bermúdez

Había comprado un gran mapa del mar,
Sin un solo vestigio de tierra.
Y toda la tripulación estaba feliz al ver que
era un mapa que todos entendían.

“¿Para qué sirve el Polo Norte y el ecuador,
los trópicos, las zonas y los meridianos de
Mercator?” Así decía el capitán. Y la tripu-
lación contestaba: “¡No son más que signos
convencionales!”

“Otros mapas tienen formas, con las islas y
los cabos, pero nosotros debemos agradecer
a nuestro valiente capitán” (así hablaba la tri-
pulación) que nos haya comprado el mejor...
¡un perfecto y absoluto mapa blanco!”

—*La caza del Snark*
Lewis Carroll

En *La caza del Snark* Lewis Carroll narra las hazañas de un pesquero que va por los océanos tras un extraño cetáceo. El escritor inglés acompaña el relato literario con un mapa blanco que utilizan los navegantes en la búsqueda intempestiva del monstruo Snark. ¿Qué mapa puede dibujarse para quien sigue a un monstruo que se escapa y que se hace huidizo constantemente? ¿Qué mapa puede trazarse para encontrar a Snark? Un mapa en blanco, solo acotado con las coordenadas en las que cada tentativa de la cacería podrá ser transcrita.

Pero el mapa se acabaría convirtiendo en una suerte de palimpsesto donde cada intento compondría una capa distinta. Un mapa que ya no representa el territorio, sino que se corresponde con una zona que ha de ser espacio abierto para transcribir un renovado mundo de experiencias. Un mapa que apunta a recorrer y detectar el paisaje, sus accidentes, sus transformaciones y, al mismo tiempo, presentar las condiciones necesarias para su conocimiento y señalar vías de acceso a través de él.

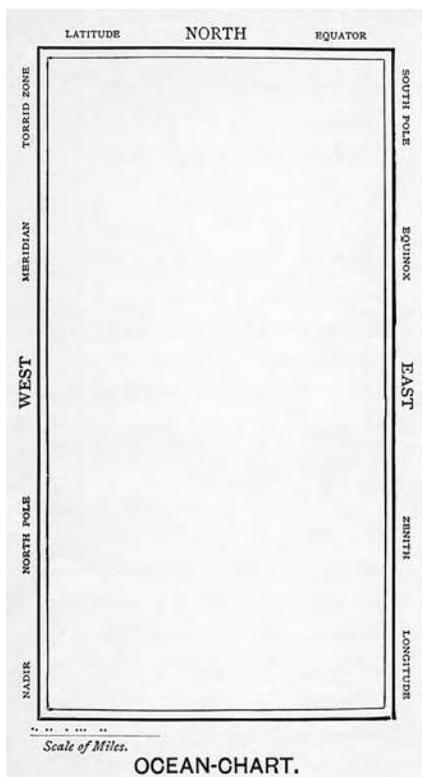
Al contrario de lo que sucede con los mapas tradicionales, los cuales delimitan las áreas tal y como fueron definidas por la geopolítica, el mapa de *La caza del Snark* se construye al mismo tiempo que el territorio, es decir, relata y describe una experiencia de la mirada que descubre y registra simultáneamente, proporcionando, al final del viaje, una lectura que es el espacio de comprensión y superación del territorio.

A lo que apunta Carroll —subrepticamente— al presentar un mapa en blanco como guía para encontrar a Snark es a la concepción antigua de la cartografía como algo cercano a un género literario. En la antigüedad esto era así en la medida en que la cartografía estaba

profundamente afectada por la imaginación, por cómo se adivinaban los confines desconocidos del mundo que solo podían ser objeto de ensoñación.

Es en este sentido que podemos asegurar genuinamente que la cartografía no pertenece a la lógica de la ciencia, sino a la lógica de lo imaginario, de lo soñado, de lo intuido más que de lo consagrado. Es una especulación sobre los confines. Podríamos, de algún modo, resumirlo en esta suerte de idea: la cartografía nace como imaginario sobre los confines. De esta forma, el mapa conserva esa característica primigenia de ser una construcción del mundo. Esta característica nos lleva a pensar que el hecho cartográfico tiene cierto efecto creador, demiúrgico, ya que a través de él se hace visible aquello que no es sino imaginado. Hay un proceso de abstracción para crear sobre el papel una imagen del mundo y este proceso de construcción-creación requiere de la selección de diversos elementos que conforman y dialogan para formar una imagen que tiene pretensiones de inteligible.

Este rasgo creador de mundo es lo que ha permitido que muchos artistas contemporáneos acudan al carácter representacional del mapa no solo para deconstruir otras formas de representación, sino también para proponer otras narrativas que resignifican o construyen a partir de lo ya establecido. Robert Smithson es, probablemente, quien mejor capitanea esa operación hacia una cartografía para la imaginación, y la capitanea no solo mediante pequeños trabajos, concesiones a la imaginación que se regala a sí mismo, sino, sobre todo, por la tarea enormemente ambiciosa de generar cartografías, literalmente, para la deslocalización, esto es, cartografías para descomponer el mapa tradicional.



Es así como podemos entender, en primer término, los célebres trabajos en torno a las nociones de *site* y *non-site*: la imagen dialéctica de Robert Smithson en la que se combina el *site*, de donde procede el material y el *non-site*, que es la galería donde se instala ese material. Esta dialéctica entre lugar y no lugar, *site* y *non-site*, no es más que un *détournement* al modo de Debord: hacer cartografía, no para localizar las cosas y decidir cuáles han de ser visibles en ese proceso de ubicación, de localización, de escaparatismo enciclopédico, sino, contrariamente, para deslocalizar las cosas.

En esta línea de crear mapas imaginarios, y de abrir la cartografía a la imaginación, se inscribe una tendencia importante del arte contemporáneo colombiano, que ha mostrado un evidente interés no solo por la cartografía en sí misma, sino también por levantar otras bien distintas de las convencionales, ya sea acentuando su registro flexible (mapas débiles, obligados a una constante actualización y/o conscientes de su condición de documento en tiempo real) o mediante aproximaciones que descomponen la convencional territorialización del espacio.¹

Un nuevo auge de lo cartográfico como forma de expresión artística, acontece, sobre todo, en la última década. Se caracteriza por la generación de mapas personalizados y colaborativos conformados a través de formas de identificación de los espacios, basadas, muchas veces, en aspectos puramente subjetivos o experimentales y no estrictamente geográficos.

Estos mapas no solo son representación de localizaciones, sino, más bien, sistemas de relaciones y experiencias a partir de interacciones con estratos de información diferentes, añadidos a lugares específicos. Son cartografías que consideran el espacio no en términos absolutos, sino en términos relacionales, siguiendo la noción situacionista del mapa como un sistema de relaciones y no como un inventario de localizaciones, no como una descripción de una superficie, sino como escena en la que tienen lugar interacciones humanas.

Aunque no podamos hablar de un movimiento articulado, sí es factible identificar, entre algunos artistas de las últimas dos décadas, una especie de tendencia “cartográfica” que parece haberse consolidado tras el cambio de siglo, y que evoluciona siguiendo dos líneas diferenciadas, pero

complementarias, en aspectos básicos.² Por un lado, un primer movimiento ha conducido a numerosos artistas a usar el concepto de mapa como herramienta de conocimiento³, como un elemento productor de realidades particulares y como un relato crítico de los sucesos actuales. Se trata de una tendencia que incorpora una serie de problemáticas de orden contemporáneo, que van desde las reflexiones metacartográficas que revisan la historia de los mapamundis, hasta los sofisticados y complejos mapeos de los fenómenos políticos, sociales y económicos de nuestro tiempo.

Es posible encontrar en esta línea a artistas que indagan sobre la forma en que las personas habitan, transitan y se desplazan en los territorios; la manera como se orientan los núcleos sociales y sus dirigentes dentro de los sistemas y subsistemas de poder y las problemáticas del concepto de identidad. También hay artistas que abordan el cuerpo humano como territorio físico y psicológico o que realizan mapas mentales que traducen sistemas de pensamiento o cartografías sociales y ciudadanas en las que es la población quien registra su mundo como un acto político en respuesta a sus propios deseos y necesidades. Estas cartografías de espacios físicos y mentales generan nuevos significantes y reflexiones sobre los diferentes tipos de espacios (heterotopías, utopías, invisibles o virtuales).

Por otro lado, un segundo movimiento ha conducido a un sinnúmero de artistas a asociarse en forma de colectivos con diversos movimientos sociales, el activismo ciudadano y la academia bajo el propósito de generar una serie de iniciativas híbridas que han apelado al mapeo colectivo en virtud no solo de producir nuevas percepciones de la ciudad, sino también como tentativa para devolverle a la cartografía su capacidad para construir narrativas diferentes en torno a diversos fenómenos de orden urbano. De ahí precisamente que hayan implementado, en los últimos años, ejercicios de cartografía en distintas ciudades colombianas, con el fin de rearticular nuevas formas de representación del espacio urbano desde el campo del arte y, también, con el propósito de erigir al arte mismo como un puente entre la acción micropolítica de los imaginarios urbanos y las tácticas de apropiación de “los lugares” de la ciudadanía.

Este tipo de trabajo cartográfico se desarrolla a través de investigaciones críticas de mecanismos sociales, políticos y culturales que gestionan la representación de los territorios favoreciendo la visibilización de aquellos aspectos menospreciados de la esfera pública. Se trata de ejercicios de cartografía que se realizan entre personas o grupos ajenos a los estudios geográficos y artísticos para que ellos mismos señalen en un mapa los flujos de relaciones que componen ciertas problemáticas en los territorios donde habitan. Por esa razón, han desarrollado una serie de iconos y manuales de uso de esa práctica que puede ser reapropiada y modificada según las necesidades del colectivo que la utiliza. Así, el mapeo colectivo resulta ser una herramienta lúdica que dinamiza el intercambio de conocimientos y la reflexión crítica, capaz de llevar a la creación y organización de nociones contrahegemónicas.⁴

Hasta el momento no existe ningún ejercicio por parte de la crítica de arte, o de la historia, interesado en organizar coherentemente una tendencia que, pese a ser incipiente, es bastante prolífica e interesante. Aun así es posible ensayar una suerte de articulación de este campo y establecer una serie de líneas maestras en torno a las que se pudiera analizar este fenómeno. Aunque las particularidades de cada uno de los artistas y de las obras hacen que toda sistematización sea estéril, podríamos ordenarlas especialmente siguiendo tres tipologías cartográficas específicas: cartografías del conflicto, cartografías de la memoria y cartografías del imaginario, cuyas secciones se entrecruzan dialógicamente.⁵

En primer lugar, con “Cartografías del conflicto” apuntamos a ubicar una serie de prácticas artísticas y de obras que se han planteado profundizar, de forma más o menos explícita, algunos de los aspectos más problemáticos y los acontecimientos más determinantes de la historia reciente de ciertos territorios colombianos, como lo son el abandono de edificios, el deterioro urbano, la especulación del suelo y la vivienda, la formación de guetos, el control y dominio del espacio público, la gentrificación, la contaminación ambiental, la corrupción política y económica, etc. En este sentido, se trata de prácticas de mapeo de territorios o lugares particulares que apuntan a detectar problemáticas urbanas específicas y a visibilizar

usos del espacio distintos a los que prescribe la cartografía tradicional de orden geopolítico.

En estas “Cartografías del conflicto” estarían algunos trabajos de Jhon Mario Ortiz, Lina Espinosa, Lía Sánchez, Libia Posada, El Colectivo Antena Mutante, Rosemberg Sandoval o Carlos Uribe. Hacer cartografía del territorio es el fundamento político para tener una visión que permita reconocer e incluso intensificar los conflictos. De ahí, precisamente, que la cartografía sea el fundamento estético para rediseñar los territorios, visibilizando dónde hay conflictos, dónde hay fisuras. Darle escenificación a esos conflictos es darles visibilidad y protagonismo para que el propio conflicto se incorpore al debate social. Es el caso, por ejemplo, de la serie de John Mario Ortiz titulada *Suelo falso* (2007-2009), donde pretende visualizar, desde tres registros distintos (la fotografía, la escultura y la animación), el desarrollo urbano de Medellín, basado en la marginalidad y alimentado por las olas de desplazados que arriban a la ciudad provenientes del campo.

En esta serie Ortiz articula un duro pronunciamiento contra el pensamiento utópico y su representación en el espacio arquitectónico de la ciudad. Además de hacer un comentario sobre la desaparición de los referentes históricos de la arquitectura de Medellín (avasalladora en su búsqueda de un funcionalismo y una optimización económica disculpados por su vocación industrial y empresarial), las piezas cuestionan la uniformización de la vida cotidiana en manos de los mercaderes del espacio habitacional. Antes que convertir el espacio urbano en fetiche y colaborar en la difusión de una imagen neutralizada y consensuada de la ciudad, *Suelo falso* articula una estética opuesta a ella como forma simbólica de cuestionamiento. Es más, algunos de los nombres de las fotografías que conforman la serie —*Avalancha*, *Desprendimiento*, *Alud*, *Precipitación*, *Al borde*— nos sugieren que la ciudad ya no es el hábitat natural de lo humano, sino el recurso extremo de la habitabilidad.

Como de los cascos viejos de las ciudades amuralladas, las urbes guardan hoy de la *civitas* ideal solamente restos, sobre los que se adosan sobrecapas de arquitecturas de todo tipo, entrecruzamientos de *Ethnoscaapes* —como ha llamado Arjun Appadurai a los paisajes urbanos conformados por turistas,



Borrados del mapa, de la serie *Suelo falso*, John Mario Ortiz, animación 2:43

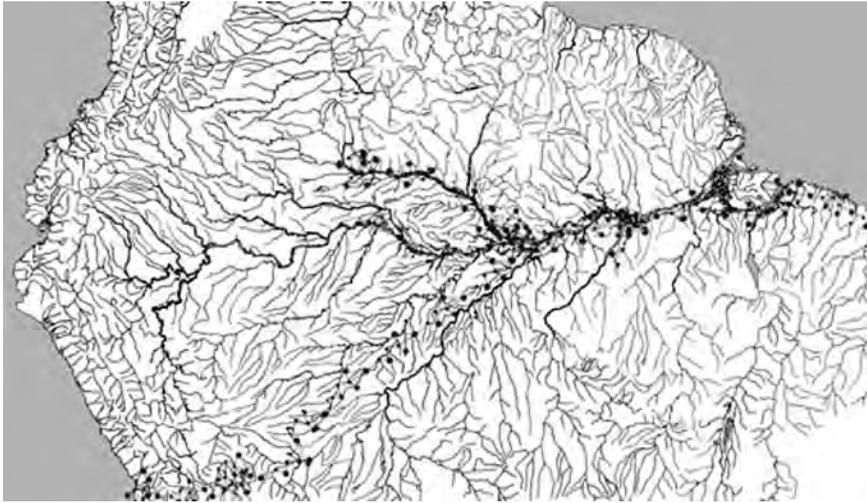
trabajadores temporales, refugiados, exiliados, etcétera—, y complejos urbanísticos multifamiliares (en tiempos en los que la familia ha dejado de ser la unidad productiva, afectiva y civil por antonomasia).

En “Cartografías de la memoria” se inscriben obras que apuntan no a desconstruir la geopolítica ni a desvelar los intereses de la territorialización especulativa, sino a recuperar la memoria no oficial. Algo tan simple como cartografías de la contra memoria, de los relatos olvidados, del tiempo de los perdedores, del tiempo de las víctimas, de los que no impusieron su relato en la construcción del mapa. Se trata, en definitiva, de mapas derivados, no de la organización del territorio en función de cómo se organiza la movilidad o en función de cómo se zonifica la producción, sino en función de la memoria. De alguna manera, esta dinámica también podría localizarse en una especie de cartografía sensible, es decir, en la elaboración de mapas con las comunidades que emergen desde las experiencias en las calles y barrios, concediendo sentidos y significados a las diferentes situaciones de sus territorios.

Ciertos proyectos desarrollados por los colectivos Echando Lápiz y Mapa Teatro, así como algunas obras de Lina Espinosa, Giovanni Vargas y Felipe Arturo, promueven, apelando a la cartografía, memorias alternativas partiendo de lo personal a lo colectivo. *Agua del Pacífico*, de Arturo (2009), y *Viajes a través del río* (2013-2015), del Colectivo Echando Lápiz, son, sin duda alguna, una ilustración clara de esta tendencia.

Agua del Pacífico, en primer lugar, es un recorrido a través de la cuenca del Amazonas, en el que se transportó, recogió, analizó y devolvió un volumen de agua desde su antigua desembocadura en el Pacífico peruano hasta su desembocadura contemporánea en el Atlántico brasileño. A lo largo del recorrido amazónico se produjeron alrededor de tres mil fotografías tomando el agua de los ríos como un lente fotográfico. El agua que se recogió en el Pacífico se intercambió en diferentes ríos hasta llegar al Atlántico hasta devolver, definitivamente, el mismo volumen de agua al mar. Una selección de 48 de estas imágenes de agua se expone en compañía del mapa del recorrido a través del continente suramericano y del recipiente de vidrio que sirve de contenedor de las muestras de agua y, también, como instrumento óptico. El proyecto se encamina hacia una cartografía de la memoria en la medida en que rescata aquella memoria perdida del antiguo curso del río, re-circulando prehistorias e historias ancestrales con múltiples realidades del Amazonas de hoy.

Viajes a través del río, en segundo lugar, es un viaje a través del río Bogotá con un lápiz y un diario de campo, con la participación de 11 colaboradores de diferentes disciplinas. El proyecto nace con el propósito de conocer a los vecinos en el barrio Las Cruces, a través de encuentros para dibujar la vegetación del barrio, de las casas, de las aceras y el entorno en general, en un proceso de redescubrir lo cercano y lo cotidiano. Estos expedicionarios del siglo XXI, conscientes de la necesidad de producir hechos



Mapa de la ruta realizado por Felipe Arturo en su recorrido por la cuenca del río Amazonas

colectivos en la era del individualismo, retomaron los pasos de la Expedición Botánica y de la Comisión Corográfica con dos objetivos muy claros. En el primer caso, agudizar la mirada al máximo, taxonomizar y describir a través de un dibujo y, en el segundo, añadir el contexto local, el paisaje, la historia, esa que se traza en los libros, pero también la que recuerdan las personas en sus memorias.

Tanto la obra de Felipe Arturo como la de Echando Lápiz nos sugieren dos cosas: que desconfiemos de los mapas y que nos convirtamos en cartógrafos desde el mundo de la experiencia, desde nuestras formas de ocupar el espacio: aquello que, aún sin ser quizás conscientes, estaremos dibujando con nuestras formas de vivir. ¿Por dónde nos movemos cada día?, ¿por dónde nos trasladamos?, ¿dónde nos gustaría despertar?, ¿a dónde decidimos no regresar? Con nuestras formas de vida, en efecto, se construyen las trazas y se dibujan diversos mapas que aún son insospechables, dando perfecta cuenta de esa posibilidad de interpretar el territorio como organismo vivo, sobre el cual impostamos todo eso que nosotros mismos podríamos estar dibujando sobre él, en tanto que cuerpos vivos, y en tanto que experiencia de vida.

Como es previsible, la idea a la que apuntan los artistas agrupados en las “Cartografías de la memoria” es muy simple: volver a devenir cartógrafos, aunque sea para reinterpretar, para refundar la cartografía a modo de dietario de esa experiencia en el territorio, de ese discutir en el territorio, de ese dibujar trazas con nuestras formas de vida. Convertir la

cartografía siquiera en testimonio de esa nueva experiencia.

Por último, en “Cartografías del imaginario” se sitúan propuestas que buscan resaltar otras formas de experiencia y nuevas formas de subjetividad basadas en el pluralismo, es decir, obras que apuestan por la multiplicidad de formas para entender la vida —vidas reales o imaginadas, pasadas, presentes o futuras— a través de cartografías que se visualizan en mapas de diversa naturaleza: mapas dibujados, instalaciones, intervenciones urbanas, etc.

En “Cartografías del imaginario” se incluyen propuestas que resaltan visualmente aquello que no se reconoce y que, sin embargo, forma parte de nuestra vida cotidiana: olores, sonidos, sueños o imágenes. En esta línea cartográfica se sitúan algunas obras de Milena Bonilla, Margarita Pineda, Daniel Santiago Salguero, Nicolás Consuegra, Gloria Herazo, Lorena Ortiz, Raimond Chaves, Vanessa Sandoval, Luís Hernández Mellizo, Adriana Ramírez. Naturalmente, en esta predisposición de la cartografía hacia la imaginación se genera un amplio espacio para que ese regreso se solape con lo lúdico. Inyectar pulsión lúdica en la cartografía es convertir lo lúdico en un espacio imaginativo, esto es, en un espacio de juego.

El juego, en efecto, educa e instruye para que esa imaginación pueda ser más poderosa en ese imperativo histórico que nos apremia a todos: volver a producir sentido tras una cultura moderna de la promesa que solo nos exige tiempo. Tiempo para decir que la

promesa se cumpliría, que la emancipación del proletariado se cumpliría después de la revolución, que la liberación del espíritu se cumpliría después de la fenomenología hegeliana. La modernidad necesitaba tiempo, pero la contemporaneidad necesita espacio, el espacio de la experiencia desde la cual volver a destilar sentido y eso conlleva la necesidad de hacer transcurrir ese sentido en un plano no solo temporal sino también espacial. De ahí que sea un imperativo volver a instalar la pulsión cartográfica en el mundo de la experiencia. Volver a situar la habilidad de diseñar mapas, de trazar mapas, de elaborar procesos cartográficos en el mundo de la experiencia. *Intentos para definir un territorio* (2006-2007), de Milena Bonilla, ilustra claramente esta tendencia. Bonilla realiza este proyecto en Medellín y Bogotá con diferentes personas a las que se les solicita dibujar un mapa de Colombia no siguiendo convenciones geopolíticas sino imaginarias. Es así como la artista prepara un espacio de la sala de exhibición con el fin de que cada visitante dibuje en un pequeño papel (*post it*) su croquis del mapa de Colombia y lo adhiera a la pared junto a otros. Con esta intervención pretende visualizar el país que cada individuo lleva en su mente. Al final de la muestra la artista escanea y sobrepone todas las imágenes para realizar una fusión de todos los dibujos, generando un último mapa que es la síntesis de todos estos.

Sin embargo, la taxonomía propuesta en torno a la pulsión cartográfica del arte contemporáneo colombiano no es unívoca o cerrada sobre sí misma. Se trata, por el contrario, de una taxonomía lábil y flexible. Así, existen una serie de obras que se entrecruzan dialógicamente con las tres tipologías cartográficas descritas. Algunos proyectos de Lina Espinosa, Milena Bonilla y Luís Hernández Mellizo son buen ejemplo de ello. Desde luego, podríamos analizar en detalle muchísimos casos, pero eso excedería las pretensiones de este texto.

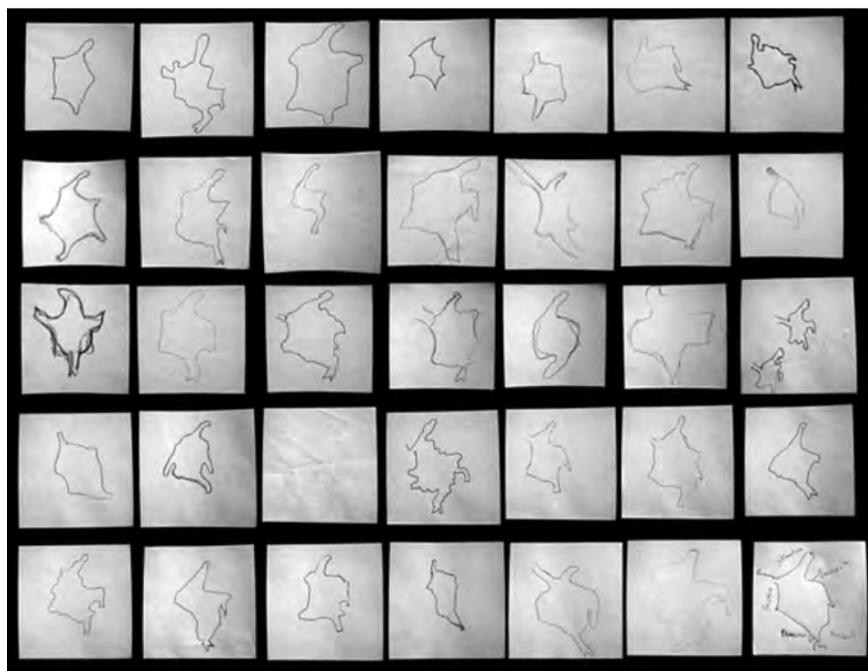
Tres series de Lina Espinosa ilustran claramente esta articulación.⁶ Se trata de series multirelacionales en donde la artista apela a elementos de la vida cotidiana para reflexionar sobre aspectos políticos, sociales, territoriales y del imaginario. A través de recortes de mapamundis, transferencia en papel carbón, pintura, fotografía, vídeo, instalación y muchas otras

técnicas alude a la historia del país y a su problemática ambiental.

La propuesta artística en estas series tiene como uno de sus ejes centrales el manejo de cartografías. Espinosa recurre al estudio de mapas históricos, imágenes cartográficas e investigaciones de cartografía social. De ahí, precisamente, que su estrategia plástica sea la de un mapa abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, construirse como una acción política o como una meditación.⁷

Las tres primeras series, *Zonas vulnerables del Tolima* (2009), *Coordenadas móviles* (2010-2012) e *Impacto mínimo* (2013) responden, justamente, a esta noción abierta, alterable y desmontable del mapa. Apelando a procedimientos diferentes, las tres se articulan a través de investigaciones críticas de los mecanismos sociales, políticos y culturales que gestionan la representación de los territorios, favoreciendo la visibilización no solo de aspectos problemáticos de la esfera medio ambiental —la contaminación, las transformaciones que está generando el cambio climático, el abandono forzado de la tierra— sino también de memorias no oficiales, de relatos olvidados o historias de los que no impusieron su visión en la construcción del mapa. No es fortuito que en ellas la cartografía no sea una imagen del mundo, sino la relación del sujeto con las condiciones que lo rodean. La cartografía se presenta así como una instancia mediadora, un retorno a la historia que permite desplegar una recomposición diferente del territorio.

Su primera serie dedicada a la cartografía, *Zonas vulnerables*, es un proyecto realizado en el año 2009, en el marco del programa *Obra Viva*, apoyado por el Banco de la República. El proyecto busca construir cartografías donde se localicen las zonas, especies o circunstancias vulnerables del departamento del Tolima, desde el punto de vista de algunas personas de la comunidad interesadas en la construcción de memorias locales. A partir de una reflexión sobre el potencial de la cartografía como metáfora utópica y crítica, el grupo de participantes hizo evidentes algunas circunstancias que afectan su región. Las intervenciones en los mapas se refirieron, por ejemplo, a



Intentos para definir un territorio, Milena Bonilla, 2006-2007

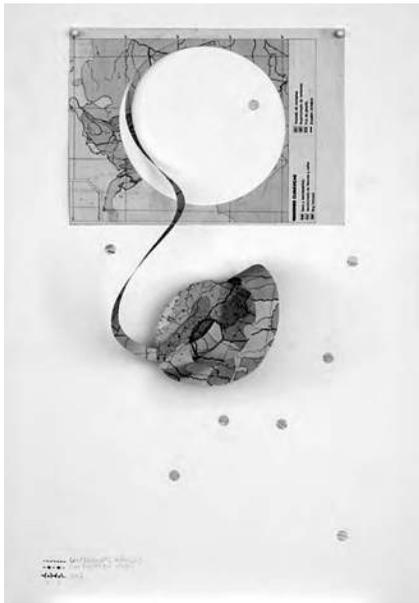


Intentos para definir un territorio, 2006-2007, vista de la exposición en MDE 07, 2007

situaciones históricas del Tolima, donde diversas culturas indígenas están vivas a pesar del olvido del estado; otros se refieren a las paradojas que trae el sueño de la riqueza y su contraste con lo que, según la visión de sus pobladores, implica el desarrollo minero; otros aluden a la preocupación por el desarrollo del proyecto de explotación de oro en la mina La Colosa, en Cajamarca y su posible afectación del medio ambiente o al afán de sobrevivir de las comunidades locales ante los

cambios económicos y sociales generados por la entrada de estas industrias.

Zonas vulnerables ofrece múltiples lecturas de la cartografía: por un lado, sugiere una noción del mapa como resultado del momento, del contexto, que no existe si no es en la práctica y, por tanto, lejos de ser “producto”, es siempre “proceso”. Por otro lado, la obra presenta la cartografía como un ejercicio participativo que utiliza el mapa como centro de motivación, reflexión y redescubrimiento del territorio.



Una región sin mapa, de la serie *Coordenadas móviles*,
Lina Espinosa, 2009



Como una Magdalena, de la serie *Impacto mínimo*,
Lina Espinosa, 2013



Relevancias 8/12, de la serie *Impacto mínimo*,
Lina Espinosa, 2013

Coordenadas móviles (2010-2012) e *Impacto mínimo* (2013), ambas instigadas por una noción de cartografía de orden más abstracto, están articuladas por un propósito complementario: realizar una cartografía del territorio apelando a situaciones específicas ligadas a aspectos de orden medioambiental. *Coordenadas móviles* busca aludir a situaciones complejas relacionadas con las causas del conflicto de una forma más o menos abstracta, y también procura usar la cartografía para expresar percepciones subjetivas del territorio. Acudiendo a pinturas, collages, ensamblajes de objetos encontrados, entre otros, esta serie nos sugiere la pérdida de certeza, la movilidad del territorio, las transformaciones que está generando el cambio climático y el abandono forzado de la tierra. La serie no solo busca visualizar una realidad, sino que, de manera tangencial, articula un cuestionamiento a la noción del mapa como algo unívoco y objetivo, es decir, apunta a señalar que la palabra 'mapa' es imprecisa cuando se pretende reunir fragmentos de un mundo inasible, entender unas coordenadas móviles o incluso comentar sobre la imposibilidad de representar un territorio, por complejo o abstracto que pueda ser.

Impacto mínimo (2012) explora cómo diferentes acciones, vinculadas con las riquezas naturales del país —como lo son la explotación minera, el manejo irregular de basuras y las aguas residuales—, generan transformaciones en el medio, que van desde efectos que pasan casi desapercibidos hasta la eliminación de las condiciones mínimas de supervivencia. Las piezas que componen la serie están realizadas mediante procesos diversos como transferencia en papel carbón, pintura y fotografía y se sitúan, a nivel estético e historiográfico, en la ansiedad ambientalista que recorre el arte contemporáneo colombiano desde hace dos décadas. En este sentido, se puede decir que esta obra da cuenta del conflicto de intereses que atraviesan la naturaleza, además de la necesidad de un acuerdo urgente para una reconciliación con el medio ambiente. No se trata, sin embargo, de un acercamiento abstracto.

Impacto mínimo es un cuestionamiento que plantea serios interrogantes a los dirigentes, habitantes y visitantes de la bahía de Santa Marta, señalando situaciones de alta vulnerabilidad ambiental relacionadas con su desarrollo urbano y

con la contaminación minera que aqueja al mar Caribe. Así, por ejemplo, la transferencia en carbón sobre pared titulada *Como una Magdalena*⁸ es un mapa del departamento atravesado por una serie de rajaduras que sugieren, de alguna manera, la condición vulnerable del departamento en materia ambiental. También sobresale una obra de la misma serie titulada *Relevancias 8/12*, consistente en diversas esferas recortadas aleatoriamente de un mapamundi y pegadas sobre cartón. Las esferas no representan ningún espacio físico, sino que parecen sugerir una noción del mapa no como algo externo al mundo que representa, sino como algo que está dentro de él y que, por tanto, tiene efectos en él. Dicho en otros términos, la serie expone la necesidad de cuestionar las propias bases de la cartografía y entender el mapa como un producto contingente, sujeto a las condiciones históricas de los momentos y lugares en que es producido y leído, incapaz de reflejar la verdad de lo que acontece en el territorio.

La serie se articula siguiendo un ejercicio de cartografía social con una comunidad de pescadores de la playa Pozos Colorados de Santa Marta, a través de la cual la artista busca expresar las contradicciones que hay en el hecho de sobrevivir de un oficio artesanal, la pesca, en medio de un territorio invadido por la creciente industria del turismo y la minería. El trabajo que realiza con estos pescadores le permite señalar esta situación por medio de dos instalaciones en las que pone de manifiesto cómo sus redes, que antes estaban rebosantes de peces, ahora atrapan botellas, empaques y otros residuos de basura arrojados por nativos y turistas durante las últimas décadas.

NOTAS

1 El uso de la cartografía en el ámbito artístico colombiano tiene un precedente claro en el grupo Utopía, formado en Medellín, en 1979. Desde sus inicios, la arquitectura, la ficción y la cartografía cumplen un papel fundamental en la producción plástica del grupo. Apelando al ejercicio procesual del diseño en arquitectura y la especulación sobre la forma y el espacio urbano, explorarán diferentes posibilidades de intervención que, en muchas ocasiones, llevan a la proyección de mundos posibles. La cartografía tiene un papel fundamental en este proceso, en la medida en que es utilizada para la realización de lecturas de contexto. Esto último permite situar la producción

plástica en un intersticio que, visto desde el diseño y la producción arquitectónica, se establece entre la conceptualización del diseño y la producción material. El legado de Utopía fue nuevamente puesto en circulación con una exposición realizada por el MAMM bajo el título *Le Corbusier en el río Medellín. Arquitectura, ficción y cartografía en las obras del grupo Utopía (1979-2009)*.

2 Una serie de exposiciones y eventos realizados durante los últimos diez años dan cuenta, sin duda, de esta tendencia. Muestras como el *Proyecto Mapa* (Galería Sextante, Bogotá, 1996-2000) y *Contraexpediciones. Más allá de los mapas* (Museo de Antioquia, Medellín, 2014) han contribuido a situar a los artistas interesados en los procesos cartográficos en el contexto nacional de la reflexión sobre los modos de construcción del espacio y el territorio. Algo a lo que también ha ayudado la exposición *Atlas subjetivo de Colombia* (Cámara de Comercio, Bogotá, 2015) curada por Hugo Herrera Tobón y centrada especialmente en una colección heterogénea de obras y objetos que se muestran como “micro-mapeos” y que se relacionan entre ellos generando una propuesta de cartografía global y alternativa de Colombia. La muestra no se limitó a recrear el mapa en diferentes soportes y medios, sino que partió del mapa subjetivo para luego adentrarse en aspectos como la economía, la sociedad o la identidad y los símbolos patrios. Junto a estos ejemplos también deberíamos destacar una importante muestra que centró su reflexión en el territorio colombiano y que se presentó como la tercera versión actualizada del proyecto que comenzó con *Estando aquí: mapeando lo contemporáneo*, producido para la Bienal de Bucarest, Rumania, en mayo de 2008: *El Mapa: Cartografías críticas* (MAMM, Medellín, 2011) curada por Jan-Erik Lundström y Mariángela Méndez. Con una muestra de más de 30 proyectos articulados a partir de las diversas prácticas, tanto cartográficas como artísticas, la exhibición planteó una serie de preocupaciones actuales evidenciadas por la geografía cultural, la política, la filosofía, la lingüística, entre otros. A todo lo anterior, por supuesto, hay que sumar la ingente cantidad de exposiciones individuales que progresivamente han ido configurando un entramado de prácticas y problemas que ha convertido a la cartografía en uno de los centros de reflexión esenciales para un gran número de artistas contemporáneos colombianos.

3 Usar el mapa como una herramienta de conocimiento en el arte contemporáneo no es nada novedoso. El mapa fue, por ejemplo, la herramienta más recurrente con la que George Maciunas, fundador y dinamizador de Fluxus, buscó historizar el movimiento, pero también dinamitar sus límites, representando un impulso totalizador para resumir en Fluxus la historia del arte, de la neovanguardia e incluso de la civilización occidental. Así, no es gratuito que el propio Maciunas los denominara máquinas de aprender y que los erigiera en

una herramienta para replantear las conexiones, siempre inesperadas, que Fluxus estableció con otros momentos de la historia (como la revolución soviética), movimientos artísticos pasados (el Dadaísmo) y otros fenómenos más amplios (la cultura televisada del entretenimiento).

4 Las cartografías de este tenor se realizan exclusivamente en ‘la calle’, entendiendo este término desde dos perspectivas: por un lado, la calle como un lugar específico frente al conglomerado de abstracciones que puede conllevar la noción de “espacio público”, y frente a otros modos contemporáneos para referirse a lo colectivo, que hacen énfasis en su naturaleza consensual y homogénea. Por otro lado, como un operador de “exterioridad”, de intemperie y de exposición mutua. En este sentido, la calle es el lugar donde se escenifican los conflictos y las luchas de aquellos que se sienten marginados y donde se reivindica una reconfiguración de lo común en la que estos sean partícipes en términos de igualdad. Situar la cartografía en la calle supone abandonar la distancia de la barrera y saltar a la arena específica de lo común; concebir la propia cartografía como de lo común y generadora de lo común. Obviamente, esta “calle” no se corresponde con aquella superficie de representación intransitiva sobre la que los situacionistas dejaban sus huellas, ni tampoco con una traducción metonímica de la totalidad de lo social apta para ser convenientemente estetizada y diseminada con fines publicitarios y, ni siquiera, con el campo de operaciones de una hipotética intervención artística diseñada desde fuera, ya sea de corte esteticista o de corte reivindicativo. Tal es la distancia respecto a la “calle” que adoptan aquellos que hacen con frecuencia cartografías de la ciudad destinadas a la galería o el museo. Las cartografías de la calle reconocen su práctica como de la “calle”, y partícipe, por tanto, en la labor colectiva de configuración y expansión de lo común frente a aquellos que pretenden acotarlo o disolverlo.

5 A nivel de la historia y la crítica de arte se han establecido diversas tipologías o esquemas para organizar las numerosas propuestas artísticas que se aglutinan en torno a la cartografía. Así, por ejemplo, Catherine D’Ignazio, en su artículo “Art and cartography”, establece tres tipologías bajo las cuales podrían agruparse las prácticas cartográficas contemporáneas en el ámbito artístico: 1. Saboteadores de símbolos: los artistas que utilizan la iconografía visual de los mapas para hacer referencias personales, ficción, utopías o lugares metafóricos; 2. Agentes y actores: artistas que hacen mapas o participan en actividades buscando cambiar el *statu quo* o cambiar el mundo; y 3. Cartógrafos de datos invisibles: artistas que usan metáforas cartográficas para visualizar territorios de información como el mercado de valores, internet o el genoma humano (D’Ignazio, 2009). Sin embargo, pensamos que por la complejidad y riqueza geográfica del territorio, la realidad social

del país y la especificidad de la historia colombiana, las expresiones artísticas cartográficas desbordan estas tipologías para articularse con otros tópicos y problemáticas.

6 Elegimos la obra de Lina Espinosa en virtud de ilustrar la articulación dialógica de las tipologías cartográficas propuestas, no solo porque erige a la cartografía como uno de los ejes más importantes de su producción, sino también porque nos interesa visibilizar a una artista que cada día gana más protagonismo e importancia en el país. Una muestra de ello es su nominación al VIII Premio Luis Caballero 2015 por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Adicionalmente, nos concentraremos en tres de sus primeros trabajos porque en ellos define claramente los derroteros que aparecen en series posteriores: *Mapas vivos* (2013) y *Flores negras* (2014). Por un lado, *Mapas vivos* puede considerarse una continuación de *Zonas vulnerables del Tolima* (2009), en la medida en que está concebida bajo un presupuesto similar: realizar una cartografía de problemáticas de orden medio ambiental del departamento del Tolima. Por otro lado, *Flores negras* (2014) se desarrolla como continuación de la serie *Impacto mínimo* (2013) al aludir a una contradicción presente en muchos lugares de Colombia, incluyendo a Santa Marta: una belleza natural inmensa que choca con la industrialización y el crecimiento económico implacable.

7 Deleuze, Gilles. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos, 2004.

8 El título de la obra parece jugar, a nivel metafórico, con la idea popular de llorar como una Magdalena, una idea que proviene de la figura bíblica de Magdalena y de las numerosas veces que aparece llorando en la Biblia: cuando muere su hermano, cuando es ejecutado Cristo y en muchas otras ocasiones en las que se arrepiente de sus pecados.

El caso Oscar Murillo: arte, contemporaneidad, dinero

POR
Alejandro Perdomo

I

Uno de los temas que desde hace algunos años viene generando arduas discusiones en el ámbito del arte contemporáneo es el de la obra de Óscar Murillo. Este artista, apostillado como “el colombiano que ha revolucionado el mundo del arte”,¹ como “el chico maravilla del arte” actual,² es considerado por algunos como una de las mayores promesas del medio. Su presencia en la arena global 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.

Murillo está representado por una de las galerías más 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 Berlín, la Marian Goodman en París, 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 Turín, 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 Bienal 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 semejantes acreditaciones —las cuales sugieren *a priori* una propuesta artística contundente y con tal 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 Pailla, 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.³ 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 aseador 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 Murillo 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—. ⁴

En 2012, Obrist, como cocurador del proyecto internacional *Vers la lune en 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.⁵ 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.⁶ Paralelamente, Murillo expone en la Fundación Manuel Antonio da Mota en Portugal,⁷ 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 neoyorquina,⁸ 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 Miami—⁹ descubren la obra de Murillo.¹⁰ 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.¹¹ Los trabajos que Murillo produce durante su estadía constituyen el material de su primera exposición individual en América, inaugurada en diciembre de 2012 en las dependencias de la Rubell Family Collection.¹²

El creciente reconocimiento que Murillo encuentra en diferentes círculos del arte contemporáneo en Europa y Norteamérica 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, su mayor exposición individual en Gran Bretaña.¹³ 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 sede londinense, remata una obra del artista por 235.875 libras esterlinas.¹⁴ Al día siguiente se subastan, en la misma ciudad, otros trabajos de Murillo: una obra por 146.500 libras esterlinas en la casa Phillips,¹⁵ otra por 116.500 en Sotheby's.¹⁶ Tres meses después, el 19 de septiembre, la casa de subastas Phillips, en Nueva York, vende un trabajo de Murillo por 401.000 dólares,¹⁷ y establece un record en los precios de venta del artista.¹⁸

Si hasta ese punto la presencia medial de Murillo estaba circunscrita a círculos culturales estrictamente conexos al arte contemporáneo en Europa y Norteamérica, 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 me-

dios de comunicación y la 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.¹⁹ 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,²⁰ aunque 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.²¹

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 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 del “artista atormentado”—²² los medios desestiman, sin exponer análisis crítico alguno, el valor estético de la obra de Murillo, atribuyendo su ascenso profesional a una burbuja financiera.²³

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 Hendaagse 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 auto-complacencia, sino también de imitar a artistas como Cy Twombly, Jean-Michel Basquiat, Joe Bradley y Julian Schnabel.²⁴

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 reventa económicamente ventajosa de activos adquiridos a bajo precio.²⁵ Para ejemplificar el caso, el artículo toma a Murillo como paradigma. Su trabajo *Untitled - Drawing off the Walls*, subastado en Nueva York el 19 de septiembre de 2013 por 401.000 dólares, había sido adquirido en 2011 por menos de 7.000 dólares por un cliente del autodenominado “empresario cultural” Stefan Simchowicz, coleccionista y consultor de arte cuyo trabajo consiste esencialmente en invertir en arte emergente, no solo asesorando compradores, sino también comprando y revendiendo obras en el mercado secundario.²⁶

El artículo de Bloomberg desata de inmediato una ola de reacciones en torno a la especulación en general y a las controvertidas prácticas de Simchowicz quien, según el texto, había comprado 34 Murillos temprano en la carrera del artista.²⁷ La discusión, atizada por una entrevista que publica *Artspace*, en la que Simchowicz expone y defiende sus prácticas como patrocinio cultural,²⁸ 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 Simchowicz, el crítico no solo acusa la mercantilización del arte, sino también la preferencia del colector por arte mediocre.²⁹

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, un debate que sugiere, 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.

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. Estas dos circunstancias, directamente relacionadas entre sí, 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.³⁰ Correlativo a este reparo es el desplazamiento en la apreciación del arte en favor de su 'valor material', en la medida en que este, 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 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.³¹

El desplazamiento en la apreciación del arte como entidad estética en favor

de su valor económico concierne a Murillo en un 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—.³² Por otro lado, porque sirve de cimiento 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 exige 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,³³ las pujas hechas en subastas,³⁴ la reventa de trabajos en corto tiempo³⁵— no constituyen declaración alguna en lo que atañe al valor estético de la obra, tan solo señalan el interés que esta suscita en especuladores y comerciantes. Estos factores, sin embargo, generan gran confusión pues recrudescen la equiparación entre valor estético y valor 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 se debe 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 proviene del 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 aquella. 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, un sofisma fundamentado en el supuesto de que los especuladores tienen control mayoritario o absoluto del sistema del arte, lo que evidentemente no es el caso.³⁶

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 aún, 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 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.³⁷

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.³⁸ Una exposición que involucra producción objetual instalativa, práctica social, performances.

Para su proyecto realizado el año siguiente en la Serpetine 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.³⁹

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, polucionados con polvo y residuos gráficos —la mayoría intencionalmente desplegados para generar un proceso de interacción con los visitantes que se ven requeridos a pisarlos—. 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.⁴⁰

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 trabajó por generaciones antes de emigrar 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.⁴¹

Este 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.”⁴²

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 posibilidades.⁴³ 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 incommensurables 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 define 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.⁴⁴

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.”⁴⁵ 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.

En un segundo estadio de producción, según Murillo, 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 estas suelen ser palabras que, además de cumplir una clara función formal, se hallan connotadas en el trasfondo biográfico del artista.⁴⁶ La pluralidad de los recursos en el proceso de producción permite tal variedad de resultados visuales que la contingencia 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.⁴⁷ 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*.⁴⁸

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.⁴⁹ En un sentido más amplio, ‘desplazamiento’ es para Murillo un modo específico de relación humana con una capacidad inherente de suscitar transformaciones socioculturales.⁵⁰ La biografía del artista como inmigrante latinoamericano y su vinculación con el contexto 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.

NOTAS

- 1 Ruiz Matilla, Jesús, “El colombiano que ha revolucionado el mundo del arte”, *El País Semanal*, marzo 29, 2015.
- 2 García Vega, Miguel Ángel, “Óscar Murillo, el ‘chico maravilla’ del arte, genera dudas”, *El País*, mayo 18, 2014.
- 3 La reconstrucción del currículum de Murillo

ofrecida en el presente artículo se fundamenta en las siguientes fuentes: Isabella Bortolozzi (en: <http://www.bortolozzi.com/oscar-murillo/>); Carlos Ishikawa (en: <http://www.carlos-ishikawa.com/artists/oscar-murillo/>); David Zwirner (en: <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.

- 4 En: http://artreview.com/power_100/
- 5 En: <http://www.tothemoonviathebeach.com>
- 6 En: <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/park-nights-oscar-murillos-cleaners-late-summer-party-comme-des-garçons>
- 7 En: <http://www.fmam.pt/cultura/projetos/tes-murillo/>
- 8 Smith, Roberta, “Promising Tyros Join an Art Fair Club. The Independent, an ‘Exhibition Forum’ in Chelsea”, en: *The New York Times*, marzo 8, 2012.
- 9 En: <https://rfc.museum/about-us>
- 10 Vogel 14.03.2014, op. cit.
- 11 Swanson 03.06.2014, op. cit.
- 12 Gillick, Liam/ Lees, Nicola/ Watts, Jonathan P., Oscar Murillo: Work, Miami, 2012.
- 13 En: <http://www.southlondongallery.org/page/oscar-murillo>
- 14 En: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/oscar-murillo-untitled-5700182-details.aspx#top>
- 15 En: <https://www.phillips.com/detail/OS-CAR-MURILLO/UK010413/23>
- 16 En: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/contemporary-art-day-auction-113023/lot.303.html>
- 17 En: <http://www.phillips.com/detail/OSCAR-MURILLO/NY010613/3?fromSearch=oscar%20murillo&searchPage=1>
- 18 En: <https://www.artsy.net/artist/oscar-murillo/auction-results>
- 19 Duray, Dan, “Oscar Murillo Painting Sells For \$391,475 in London”, *Observer*, junio 27, 2013; Duray, Dan, “Oscar Murillo’s \$800,000 Week in New York [Updated]”, *Observer*, septiembre 26, 2013; Vogel, Carol, “Art Fatigue in London”, *The New York Times*, junio 29, 2013.
- 20 Gleadell, Colin, “A new globalism hits contemporary art market sales”, *The Telegraph*, julio 1, 2013; Gleadell, Colin, “Art Market News: Colombian-born artist Oscar Murillo to be represented by the David Zwirner Gallery”, *The Telegraph*, septiembre 10, 2013.
- 21 Buck, Louisa, “Where life meets art: Oscar Murillo at the South London Gallery”, *The Telegraph*, octubre 11, 2013; Coombs, Dan, “Oscar Murillo at the South London Gallery”, *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”, This is Tomorrow. *Contemporary Art Magazine*, septiembre 30, 2013; Wright, Karen, “In the studio with Oscar Murillo, artist”, *The Independent*, septiembre 7, 2013.

22 Badawi, Halim, “Business is business: especulación y mercado en la obra de Óscar Murillo”, en: *Esférica*, junio 27, 2013; Torres Duarte, Juan David, “El pintoresco caso de Óscar Murillo”, *El Espectador*, julio 27, 2013.

23 Badawi 27.06.2013, op. cit.; Ospina, Lucas, “El interbolsa del arte. Una columna sobre las subastas del arte y el artista Óscar Murillo”, *Arcadia*, julio 18, 2013; Restrepo, Felipe, “Un negocio para enmarcar”, *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*. Allí, 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/>

24 Pagel, David, “Art review: ‘Oscar Murillo: Distribution Center’ at the Mistake Room”, *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”, mayo 7, 2014; Smith, Roberta, “Oscar Murillo: ‘A Mercantile Novel’”, *The New York Times*, mayo 8, 2014.

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

26 Kazakina 13.02.2014, op. cit.

27 Ibid.

28 Goldstein, Andrew M., “Cultural Entrepreneur Stefan Simchowicz on the Merits of Flipping, and Being a ‘Great Collector’”, *Artspace*, marzo 29, 2014.

29 Saltz, Jerry, “Saltz on Stefan Simchowicz, the Greatest Art-Flipper of Them All”, *Vulture*, marzo 31, 2014.

30 La zozobra respecto a la riqueza en términos económicos 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).

31 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).

32 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>

33 Murillo conoce a Simchowicz 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 Simchowicz vs. the Art World”, *Observer*, julio 5, 2014.

34 Las pujas hechas en subastas muestran el interés que el artista genera en el mercado. Este, 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”, *Blouin Art Info*, junio 27, 2013). La opinión de que los comparadores 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”, *Apollo Magazine*, febrero 24, 2014).

35 García Vega, Miguel Ángel, “Arte y especulación, enemigos históricos”, *El País*, agosto 21, 2014.

36 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”, *The New York Times*, agosto 17, 2014).

37 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>

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

39 Ibid.

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

41 Saltz 07.05.2014, op. cit.; Smith 08.05.2014, op. cit.; Swanson 03.06.2014, op. cit.

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

43 Ibid., p. 13-14.

44 Russell, 2013, op. cit.

45 Ibid.

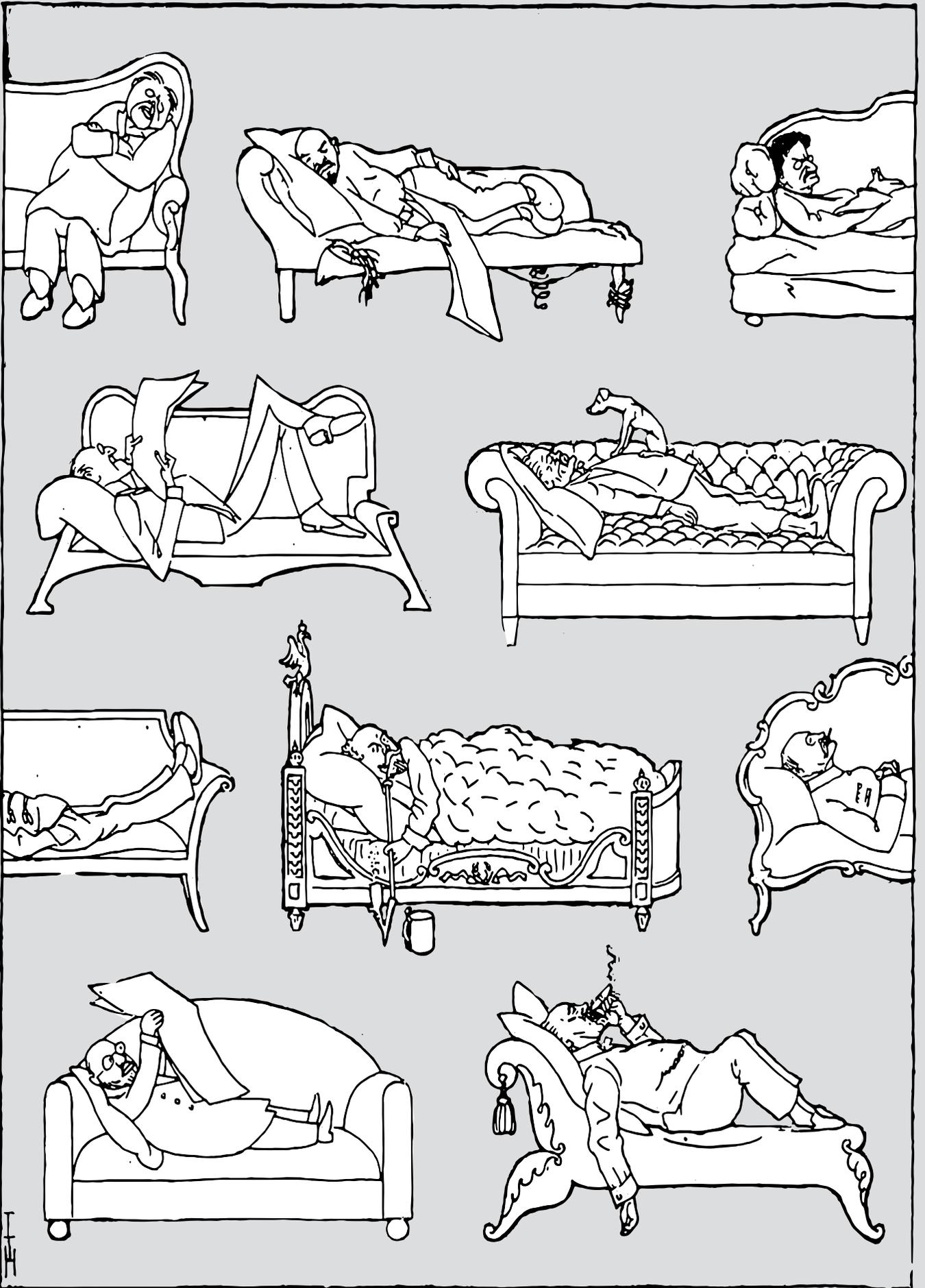
46 Ibid.

47 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.

48 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.).

49 Russell, 2013, op. cit.

50 Ibid.





Vea el archivo, participaciones y publicaciones en:

<https://premionalcritica.uniandes.edu.co>