

¿AQUÍ O AL OTRO LADO?: ESBOZO SOBRE LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y PRAXIS (EN EL ARTE COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO)

Si en la obra de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* (1865), todo comenzó con un conejo blanco que corría desesperado tratando de alcanzar el tiempo, en *Alicia a través del espejo* (1872) el personaje encargado de desencadenar el movimiento de la historia sería un gatito negro que lentamente fue enredándose en una madeja de lana. Esta elección de animales podría considerarse algo insignificante, sin vínculos simbólicos con algún tipo de bestiario estético, pero, con un poco más de suspicacia, también podría representar la diferencia de algo más decisivo, algo así como dos modos de acceso a lo fantástico marcados por lo absurdo del inframundo (*the underground*)¹ y lo sublime del espejo. Que, dicho de forma mucho más explícita, remitiría, en la primera obra, a una exploración de la retórica del lenguaje en su intento infructuoso de alcanzar el constante desplazamiento de lo real, en contraste con lo que pasa en la segunda obra, donde la perspectiva estética estaría dispuesta a reconocer la disolución romántica de la herencia

¹ En su estudio preliminar a la edición de la editorial *Cátedra*, Manuel Garrido señala el cambio de nombre de la obra de *Aventuras subterráneas de Alicia* al ya archiconocido título de la obra, aunque en ninguna parte señala el por qué. A pesar de esto, menciona un elemento que permite entender la razón de este cambio a partir de un comentario de Carroll, consignado en una carta del 10 de junio 1864, dirigida al actor Tom Taylor, en el que señala que en su viaje, Alicia podrá interactuar con animales y seres humanos fuera de lo normal, mas no con “hadas”. ¿Por qué el temor de incluir estos personajes la obra? Tal vez porque, tal como puede extraerse de otro clásico infantil, *Peter Pan* (1904) de James Matthew Barrie, las hadas (sobre todo aquellas con atuendo verde) simbolizaban el vehículo privilegiado para acceder a experiencias oníricas mediante sustancias alucinógenas, a diferencia de Alicia, que representa a la subjetividad que recorre lo fantástico después de haber sido atrapada por el sueño. La diferencia puede ser nimia, pero las consecuencias para el “yo” son tan decisivas como las iluminaciones lisérgicas de carácter religioso y el velo narcótico de la producción artística.

semántica de la Ilustración, consistente en la ilusión de un solo sentido para una sola expresión, en un círculo infinito donde los términos lingüísticos se ven impelidos a girar como ruedas exageradamente grandes en el ámbito de lo imaginario.

La diferencia es tan marcada entre ambas obras que no puede encontrarse una forma de asemejar las aventuras del país de las maravillas con las extrañas cosas que ocurren al otro lado del espejo. Pues, para dar sólo un ejemplo, en el mundo del espejo, el minino negro de Alicia, que acá retozaba despreocupadamente, enredándose graciosamente en las madejas de lana, terminó transfigurado en algo más que una representación mimética: terminó siendo el *Jabberwocky*. Situación extraña y diciente ésta, ocurrida en el primer capítulo de la ya mencionada obra, donde, a pesar de que Alicia le hubiese recriminado a su gatito por el estado de ánimo que le produjo su travieso accionar –“¡No sabes lo furiosa que estaba contigo, Minino!” (Carroll 1872 [1992]: 241)– las facciones desnaturalizadas de su mascota al otro lado del espejo nunca le sugirieron la puesta en cuestión de su inocente creencia en que podía seguir gobernando con la fuerza del deseo el curso caprichoso de la realidad. “¡Juguemos a que éramos reyes y reinas...!” (Carroll 1872 [1992]: 242)– dice cándidamente esta chiquilla. Y sin necesidad de ir más allá de la superficie, este pasaje revela la esencia de la visión idealista del arte al identificarlo con el acto de reflejar en el espejo de la fantasía un montón de cosas maravillosas.

Así, una vez más, su ingenuidad muestra la confianza insólita de una mentalidad signada por la concepción de las obras de arte como acciones neutralizadas y enmarcadas con el halo de *lo bello*, cuya función de representaciones se ve justificada en la satisfacción de los

deseos de los creadores y su público ilustrado. Pues, ¿en dónde más, sino en el espacio mimético del espejo, puede aún colmarse el deseo de encontrar un montón de cosas bellas?

I. CUÍDATE DEL JABBERWOCKY, HIJO MÍO

Sin embargo, este mito de seguro dominio de la naturaleza en su representación humanizada por las categorías estéticas tan sólo hace parte de las líneas iniciales del primer capítulo de la obra, pues, bajo una cruel embestida romántica, como si se tratara de una sentencia apropiada para uno de los cantos de la *Divina Comedia*, semejante a aquella inscrita sobre la *Puerta del Infierno*, e inmediatamente después de atravesar el espejo, Alicia no podrá dejar de leer un curioso poema titulado *El Jabberwocky*, cuya segunda estrofa dice así:

¡Cuídate del Jabberwocky, hijo mío!

¡Guárdate de los dientes que trituran

y de las zarpas que desgarran! (Carroll 1872 [1992]: 249)

¿En esto es lo que se ha convertido su minino mientras la razón dormía placentera? Sí, claro que sí, y tras ello hay que reconocer que este felino es más peligroso que el Gato de Cheshire, por quien Alicia casi pierde la cabeza. Y es que, en el mundo del espejo, las formas y los seres trascienden sobremanera la escala de lo humano de un modo tal que, en su intento de aprehenderlas, el lenguaje termina perdiendo no sólo los pies sino también la

cabeza. Mas ante esto, no debe cundir el pánico, dado que, desde la óptica de la crítica ilustrada, y a pesar de la ferocidad del Jabberwocky, siempre hay algo por aprender del Gato de Cheshire y su risa burlona, que esconde la posibilidad de vencerlo sin necesidad de atravesarlo con el *gladio vorpal* –la espada mágica que posteriormente menciona el poema. Dicho de otro modo, si se observa con cuidado, en sus risueñas apariciones, este *gato risión* señala la posibilidad de vencer al Jabberwocky en el proceso de irlo domesticando con el uso de las categorías modernas de la *acción* ilustrada, es decir, con el uso del poder de ficciones lingüísticas objetivadas en disposiciones político-jurídicas.

¿Será que este espíritu cómico está en condiciones de resolver la cuestión de cómo enfrentar al Jabberwocky? Cualquiera que sea la respuesta, lo que no puede soslayarse es que el espejo de Alicia ha disuelto la ilusión mantenida otrora por el arte clásico de que el otro lado está lleno de cosas bellas. Y es que al quedarse dormida nuevamente en la segunda obra, ha confirmado para el mundo moderno que la lógica de la representación clásica ha dejado de ser ingenuamente mimética para transformarse, en su aspecto más revolucionario, en un mecanismo de producción de *imágenes dialécticas*. O, dicho de forma más extensa, representaciones densamente articuladas que le permiten a las ideas insertarse en el *continuum* de la historia oficial para interrumpir su somnolienta repetición de armonizadora belleza y desenmascarar las fuerzas sublimes de los referentes políticamente comprometidos en su atentar contra la integridad de la fragilidad humana. Imágenes que revelan el olvido de la fragilidad de lo existente, históricamente dispersa en múltiples y diversas manifestaciones corporales, y que lamentablemente se encuentra expuesta a los horrores de una estética futurista embelesada con la idea de que “la guerra es

bella porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano” (Benjamin 1936 [1973]: 56). Fragilidad que se ha convertido en fuente de melancolía de los auténticos espíritus ilustrados al obligarlos a mantenerse en pie de lucha contra el clamor de las voces que legitiman ideológicamente “la sinfonía de los tiroteos, los cañonazos, los <<alto el fuego>> y los perfumes y olores de la descomposición” (Benjamin 1936 [1973]: 56). Fragilidad que exige empuñar algo mejor que las armas contra los místicos enamorados del *fin de la historia* y los sublimes exaltados con la idea de una naturaleza de “praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras” (Benjamin 1973: 56).

Es por esto, y sólo por esto, que tal fragilidad impele a pensar una forma de desecar el hilo de sangre que ha marcado las principales páginas de la historia moderna y a luchar desde la *praxis*, y no desde la *mímesis*, contra “las escuadrillas formadas geoméricamente [y] las espirales de humo de las aldeas incendiadas” (Benjamin 1936 [1973]: 56). Y exige hacerlo desde los fértiles términos de la positividad del lenguaje, vinculada al espíritu objetivo de la historicidad humana, en lugar de la desertización de un mundo abandonado al cuidado de los amantes de la *nada*.

II. EL ESPEJO DE LO SUBLIME

Siguiendo a Frank R. Ankersmit (1994), se ha decidido rechazar la idea de que el Jabberwocky es *algo bello* –caracterización que desprevenidamente propuso Alicia tras haber leído por primera vez el poema– pues, más bien, su forma lo muestra como algo

sublime, algo inconmensurable que logra “resistirse con éxito a todos nuestros intentos de dominarlo de manera intelectual” (Ankersmit 1994 [2004]: 38) Que a su vez implica el hecho de que, aun cuando Alicia haya logrado *domesticar* con su imaginación el mundo de su sala de estar y sus variados espejos, no por ello ha logrado acceder con su comprensión abstracta de *lo bello* al mundo del Jabberwocky, pues allí, al *otro lado*, su imaginación nunca podrá sustraerse al reconocimiento de “un terreno más allá de nuestra comprensión cognoscitiva, histórica y política” (Ankersmit 1994 [2004]: 38).

Claro está que, a pesar de que lo sublime trasciende toda *comprensión* cognoscitiva, histórica y política, es inútil extender esta distancia hasta el deseo de invalidar la *acción* político-jurídica. Dicho una vez más: la irreductibilidad establecida por Ankersmit entre *lo sublime* y *lo bello* hace inevitable el hecho de que Alicia reconozca que su visión regia respecto a su inofensivo súbdito felino no puede extenderse hasta su reflejo en el espejo de lo sublime, el Jabberwocky, que es y seguirá siendo algo indomable para todas y cada una de las estrategias comprensivas del arte idealista, tanto *aquí* como al *otro lado*. Pero, de ahí no se sigue que sea algo necesario desde el terreno de la acción, sino sólo algo que seguirá siendo así, indefinidamente, a menos que deje de tener efecto la decisión filosófica de encerrar el arte en un lugar placenteramente seguro, desligado de una *praxis política* realmente efectiva, refugiado en el reino neutralizado de sus representaciones conscientes pero impotentes ante la implementación de acciones legales que eliminen las condiciones de posibilidad de existencia de obras como *David* (2005) del artista colombiano Miguel Ángel Rojas.

En esta obra, el ex-soldado José Alejandro, referente y sentido de la mencionada serie fotográfica de Rojas, exhibe los experimentos de la cruenta epopeya de la historia nacional colombiana, que, según Ricardo Arcos Palma, refleja incontestablemente los lúgubres secretos de un Goliat que en su cercenar la fragilidad de los cuerpos humanos, revela el carácter titánico de una fuerza mítica aun lejos de ser derrotada:

Sabemos que este individuo es un soldado profesional cuyo nombre es José Alejandro, víctima de una mina quiebra-patas que siembran nuestros campos y selvas por el conflicto armado en el cual estamos inmersos desde hace más de medio siglo por causas políticas profundas, así ahora algunos persistan en desconocerlo. (Arcos Palma: 2008)

¿Quién sigue dudando de que hay que sacar al Jabberwocky de este país? Y hay que hacerlo por razones políticas, que inexorablemente afectan la relación del cuerpo humano con su medio ambiente de experiencias, y no por la necesidad de adoptar un discurso estético que pretenda exorcizar del alma romántica el horror psicológico causado por la infinitud de una “una naturaleza que se le presenta como completamente ajena, inabarcable y oculta por la niebla” (Acosta López 2006: 13). Pues, a pesar de toda la melancólica niebla romántica endémica en gran parte de la estética de estos tiempos, con el subsiguiente suspenso de aquella provocación dialéctica que adquirió el compromiso de construir puentes comunicantes con los que desdibujar revolucionariamente aquella falsa inconmensurabilidad abierta entre ambos extremos de la política tradicional de la representación: el sueño del arte y la vigilia de la *praxis*, aún sigue iluminando el rescoldo de una modernidad izquierdista, tal como la planteó Karl Ruhrberg en su equiparar

retóricamente la función social del arte con “la perpetua apertura del arte hacia el no arte (lema: el arte como/es la vida)” (Ruhrberg: 1999 [2003]: 366). Pero, a diferencia de Ruhrberg, esta vez se optará por una práctica artística radicalmente de izquierda, que conecte la herencia de las vanguardias con el imperativo práctico de impedir la creación de referentes reales para obras fotográficas como la de Rojas y con el rechazo moral de seguir creyendo en un tipo de arte idealista y autorreferencial que intenta clausurar herméticamente el impacto jurídico de sus obras sobre el dinamismo de la realidad.

Afortunadamente para esta versión de un arte activista –todavía víctima de los soporíferos efectos de la religión aurática del arte y su idea de que el arte comprometido equivale a un *shock* producido en la superficie de la conciencia– aún hay espacio para recordar los experimentos conceptuales de algunos de los artistas de la década de los 70’s, como es el caso de Chris Burden y su *Shoot* de 1971, o Tony Shafrazi y su *Kill lies all* de 1974, o para aquellas construcciones simbólicas con implicaciones jurídicas que tuvieron lugar durante la primera década del siglo XXI, como la *performance* de Aaron Barschack de 2003, *¡Viva Goya!*, o la curiosa valla de protesta, *State Britain*, de Mark Wallinger de 2006. Actos consistentes en dejarse disparar en un brazo vulnerable y pasivo; tomar un aerosol y escribir la frase *Kill lies all* sobre el *Guernica* de Pablo Picasso; arrojar pintura roja sobre las paredes de *Modern Art Gallery of Oxford*, los aguafuertes de Goya intervenidos por los hermanos Chapman, titulados *The Rape of Creativity*, y el mismo Jake Chapman; y llevar a la Tate Gallery de Londres los vestigios de las manifestaciones de Brian Haw contra la invasión de Irak, prohibidas el 23 de Mayo de 2006 por el decreto *Serious Organised Crime*

and Police Act; que funcionan mejor como transgresiones jurídicas que como reflejos en los qué hacer visible el despertar del arte del “Había una vez...” de su bella historia.

Que todas ellas hayan sido o no un conjunto de delitos –exceptuando tal vez *Shoot de Burden*– es una minucia que no puede enturbiar el *quid* de una cuestión obstinada en establecer los límites prácticos susceptibles de ser alcanzados por las obras de arte. ¿O es que acaso, como señalaba John Carey (2005) en su libro *¿Para qué sirven las artes?*, los delitos y actos criminales no pueden ser considerados arte? ¿No nos decía Walter Benjamin en 1936 que la humanidad había alcanzado un grado de auto-alienación tan grande que no sería insólito el que llegara a disfrutar estéticamente del acto de su propia destrucción? ¿Y qué puede decirse de esa curiosa pieza de ensayo firmada por Thomas de Quincey en 1827, *El asesinato considerado como una de las bellas artes*? En aras a seguir con el curso de la “argumentación”, y soslayando los posibles reparos destinados a negarles su estatus como obras de arte, se optará por trasladar los términos de la cuestión a la indagación de lo que aún puede hacer la práctica artística para que sus obras logren modificar jurídicamente la realidad con sus construcciones simbólicas. Una búsqueda que le permitirá ir caminando lenta pero persistentemente, a través de la esfera pública de las ciudades y los campos, más allá de las fronteras de una ciudad filosóficamente amurallada, y más acá del *dictum* de una comprensión de las prácticas artísticas con implicaciones revolucionariamente ontológicas: (el arte en → la vida).

III. ¿AQUÍ O AL OTRO LADO?

Si el arte ha fracasado históricamente en su intento de constituir un medio ambiente seguro para que los cuerpos puedan sumergirse y transformarse paulatinamente mientras van interactuando con él, entonces, aún está pendiente la tarea de pensar los medios de vincularlo de forma más radical con la esfera práctica. Y ha de hacerse en contra de la desilusión post-moderna que se oculta detrás de la ironía que espeta triunfalmente la consigna: “el arte no pudo jamás convertirse en algo más que en una apariencia consciente de su propia vacuidad”, y en contra del *cliché* izquierdoso de que “el arte activista es la única respuesta subliminalmente ansiosa a la incapacidad moderna para lograr una obra de arte totalmente cohesionada, aparentemente adecuada a sí misma, de partes definitivamente equilibradas, un arte emblemático de la fuerza y autointegración del ego” (Kuspit 1993: 177). Pues frente a estas dos formas de neutralizar la negatividad revolucionaria y contra-fáctica del arte, en su lugar y desencanto, habrá de tomarse seriamente el dilema benjaminiano de *estetizar la política en la práctica del fascismo* o *politizar el arte en la práctica del comunismo*.

Si se elige la primera opción, una vez más, el arte idealista tendrá que doblegarse ante las titánicas fuerzas del Jabberwocky, de la misma manera en que para el artista británico, Sebastian Horsley, lo ha hecho la YBAs (*Young British Artists*) al ponerse al servicio del poder de cambio inherente al mercado de valores:

Los artistas desempeñan el bien remunerado papel de bufones de la corte. (...) ¿Dónde ha quedado el desafío? ¿Por qué la generación punk se ha vuelto tan doméstica, tan emasculada? ¿Por qué estrecha la mano de la realeza del mundillo artístico y se mueve en esos mismos círculos que su obra supuestamente denosta? (Carey 2005 [2007]: 38)

Por el contrario, si se asume la segunda opción, no sólo podría esperarse que el arte saliera del espejo de la mimesis, sino que alcanzara la capacidad de traducir las facetas sublimes de la realidad, “las *facies hippocratica* (mascarillas fúnebres) de la historia, como primitivo paisaje petrificado” (Buck-Morss 1989 [1995]: 36), en el “rostro transfigurado de la naturaleza (...) a la luz de la redención” (Buck-Morss 1989 [1995]: 36). Donde el carácter efímero y fugaz de lo viviente sería el nuevo criterio de universalidad para juzgar qué obras logran despertar los sujetos de la historia y resquebrajar su somnolienta crónica correcta, relatada hasta el cansancio por los bufones de las cortes modernas. Asimismo, distinguir las obras que sí han asumido la fragilidad humana como su mayor reto, en términos de ir abriendo persistentemente el asfalto de la *República* platónica*, de aquellas otras que

* En 1986, Arthur C. Danto publicó un artículo titulado sugestivamente *La deslegitimación filosófica del arte*. Sus palabras hubieran sido totalmente jactanciosas si no hubiese desplegado en su texto un riguroso proceso filosófico contra la naturaleza antidemocrática de la estética clásica, haciendo uso de un estilo de desenmascaramiento narrativo de largo alcance para organizar coherentemente un extenso relato en el que el arte fue transformándose paulatinamente de un apreciado artífice de la ilusión en un personaje exiliado al irreal mundo de la apariencia. Iniciando con la *República* de Platón, poco a poco, sin consideración e ininterrumpidamente, el arte fue perdiendo su sustancia en manos de todos aquellos que hicieron de la ontología socrática una útil herramienta para excluirlo de la vida de lo Real y los lugares habitados por el Ser verdadero. Fue así como, también, más allá de sus puertas, en extramuros, tuvo que enfrentarse en la modernidad a los discursos de Immanuel Kant y Georg W. Hegel, para terminar siendo derrotado por ellos, con la subsiguiente pérdida de toda su densidad en un irrevocable proceso de evaporación absorbida dentro de la universalidad de su Concepto. Encerrado y custodiado en dicho lugar por su última y decisiva deslegitimación estética, caracterizada por Richard Shusterman con la expresión: "el modelo preservativo (*wrapper model*) de la teoría [del arte]" (Shusterman 1993:164), el arte terminó convirtiéndose en una clase de emanación infecciosa que debía mantenerse vigilada constantemente para evitar que llegase a contaminar con sus mórbidos vapores el terreno utilitario de la saludable vida práctica (*praxis*). Shusterman, siguiendo en alguna medida a Danto, ha lanzado el reto ineludible de pensar coherentemente una filosofía pragmatista del arte con la que elaborar estrategias *somáticas* de reivindicación y reinserción de su fuerza creativa en el

simplemente han pretendido abrir grietas de fuerza redentora, como es el caso de *Shibboleth* (2007) de la artista colombiana Doris Salcedo. Pues, ¿no es acaso *Shibboleth* un asfalto tan engañoso como filosófico, que ha de iluminar, desde la plácida conciencia de la modernidad, “la historia colonial e imperialista como algo omitido, marginalizado o simplemente obliterado” (Herbert: 2007); pero que, paradójicamente, también ha de convertir a la artista en la artífice de una escisión insistentemente sublime, y, por lo mismo y tanto, una marca simulada en el flujo de la memoria?

Es sobre esta ambivalencia que se funda la impotencia de todas las obras insistentemente *políticas*, pues, tal como lo ha señalado Salcedo, lo único que logran es “incitar a ver el mundo desde la perspectiva de las víctimas, tal como ocurrió con los judíos que fueron ejecutados mirando al suelo durante la Edad Media” (Salcedo: 2007). Pero... ¿no es esta perspectiva la que hace de tales obras un conjunto de entidades *reflectantes*, que en su ir capturando la conciencia de un mundo al revés se van distanciando, con su monumental presencia, de la posibilidad de cerrar las cicatrices de unas víctimas consideradas “fantasmagóricamente, como un vago recuerdo” (Salcedo: 2007)? ¿No es irónico que trabajos como *Shibboleth* sean los mismos que hagan persistir la fuerza de aquella duda que indaga por el modo de lograr que las obras de arte puedan estar más allá de las fisuras de la culpa que surcan el cómodo silencio de la memoria moderna y más acá de los legajos que buscan registrar cambios legibles en el terreno de la acción? Por todo esto, ha de persistir la incomodidad de la duda, por lo menos hasta que aparezca en el arte colombiano un ejemplo

ámbito de lo Real, que a su vez logren liberarlo de la larga tiranía filosófica que lo ha tenido replegado en su narcisista auto-referencialidad, es decir, en la tan esgrimida y sospechosa *autonomía del arte*.

convinciente que pueda considerarse como algo más que un conjunto de experiencias susceptibles de ser resguardadas “en la guirnalda de la memoria” (Carroll 1872 [1992]: 112).

Y así, en medio de toda esta insidiosa ausencia, aparece con alguna contundencia los reclamos y quejas frente a la controvertida acción de la artista cubana Tania Bruguera en aquella noche capitalina del 26 de agosto de 2009. Bogotá, escenario del *Séptimo encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política: entradas y salidas de los derechos culturales*, traía hacia sí, en una inusual muestra de osadía no muy característica de ella, a “la misma [artista] que comió tierra, la que incluyó una paloma en su performance de la Bienal de la Habana, la que logró salvarse de la ruleta rusa en Venecia” (Estrada Fuentes: 2009). Y la traía para que viera salir indignados del edificio de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia a Ricardo Arcos Palma, detrás de “Mario Opazo, Gómez-Peña, Doris Salcedo, Jaime Iregui, María Elvira Ardila y Raúl Christancho, entre otros” (Arcos Palma: 2009). Reacción indignada que hace imperativo preguntarse: ¿por qué estos miembros del mundo del arte capitalino dejaron vacío el espacio retórico de la *esfera pública*? ¿Qué fue lo que profundamente *reflejó* la obra de Bruguera como para que se fuese vaciando lentamente el lugar del debate ilustrado? ¿Será que su arte de conducta (*behavior art*) cumplió con su objetivo de mostrar que la acción mecanizada y heredada de algunos de los miembros del mundillo artístico colombiano, la denominada conducta de “se mira pero no se toca”, terminó solidificándose hasta convertirse en una forma?

Tal vez Bruguera desveló algo muy semejante a lo que Arthur C. Danto señaló en su artículo del 84, *El fin del arte*, al explicar la función religiosa que tenían los dispositivos escénicos de las representaciones miméticas en el arte griego:

Los sacerdotes de la antigüedad creaban ilusiones de dioses en un misterioso espacio de los templos sirviéndose de espejos chinos que hacían posible la aparición objetiva del reflejo de un actor en el espacio mientras las nubes de incienso –¡esas nubes recurrentes!– distraían a los crédulos participantes de toda indicación de mendacidad. (Danto 1986: 94)

Extrapolando lo escrito por Danto, podría decirse que los *espejos chinos* han desempeñado perfectamente su papel en el escenario de las alegorías fantasmagóricas colombianas, puesto que se han obstinado, una vez más, en ocultar las *maskarillas fúnebres* de la devastación histórica detrás de las risotadas de indiferencia de una sociedad civil que “se fue cuando se aburrió de escuchar a los ponentes” (Estrada Fuentes: 2009). Algo que puede leerse en las reseñas críticas de Ricardo Arcos Palma y María Estrada Fuentes para el portal de discusión textual en internet, *Esfera Pública*, en las que sólo se encuentra el humo coloreado de dos románticos idealistas que con sus palabras lamentaban que Bruguera no hubiese sido políticamente correcta durante toda la noche para divertir a los asistentes con algo más que la ecuación de Arcos Palmas: “Guerrilla + paras + cocaína = desplazados” (Arcos Palma: 2009). Y es que, no puede obviarse el hecho de que los sacerdotes bogotanos han asimilado muy bien la lección histórica de sus maestros griegos al proyectar en Bruguera la aparición objetiva de una diosa en picada, sirviendo con sus diatribas a la mendacidad de una comprensión artística que desde hace rato ha decidido cumplir la tarea

del bufón en la corte del Jabberwocky. Evidencia de esto es el que ambos hayan dejado pasar desapercibido el hecho de que “el discurso de los personajes se [fue silenciando] por el ruido que generó la cocaína que circulaba” (Arcos Palma: 2009), sin indagar el grado cero de dicha *performance* como acto de transgresión jurídica en medio del circo mediático. ¿Cómo pudieron enfocarse en la falta de “documentación y lectura sobre el conflicto colombiano” sin detectar la fuerza político-jurídica que no supieron darle a la *pilatuna* de Bruguera?

La presencia de la ley le hubiese agitado la fiesta y el perico no hubiese podido circular y entonces ahí “nada” pasaba. Si se dan cuenta de que Bruguera hizo contactos, que compró la droga, que la metió a la Universidad —y no era su dosis personal— y que la repartió como le vino en gana, la hubiesen deportado a París, o la hubiesen interrogado, o algo así. ¡Tragedia TO—TAL! (Estrada Fuentes: 2009).

¿Cómo dejaron pasar tal oportunidad de traer dicha acción hasta *aquí* desde el *otro lado*? ¿Acaso la *performance* de Bruguera no contaba con todas las condiciones necesarias para disolver el círculo mágico de la ilusión aurática? ¿No era suficientemente incisivo el hecho de haber ofrecido cocaína en una bandeja de cristal, mientras las palabras de “un líder de un grupo de desplazados, una ex-guerrillera de las *FARC* (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y una mujer cuya hermana fue secuestrada hace más de un año” (Estrada Fuentes: 2009), eran acalladas por el griterío de los asistentes a una versión en miniatura de un circo romano? ¡Mártires! ¡Verlos en la arena romana era lo que se esperaba esa noche! Y, hasta donde las conjeturas llegan, tal vez la única persona que podría explicar esta

arraigada tendencia del arte colombiano es y seguirá siendo José Alejandro Restrepo: el único que tal vez ha logrado desentrañar el misterio del espejo. Precisamente porque su obsesiva fascinación pagana hacia la iconografía cristiana le ha permitido entender que la *historia* es una cuestión de orden *gramatical*, resumida en la necesidad de redimir las alegorías barrocas en los términos propios de las configuraciones simbólicas. Lo que equivaldría a reconocer el fracaso de la lógica clásica de la representación mimética; la misma que les hubiera permitido “salvar la noche” a Arcos Palma y Estrada Fuentes en su ingenuo deseo de *edificar* un discurso apropiado para la posteridad, “un espejo en el que atrapar la conciencia de nuestros reyes” (Danto 1981 [2002]: 295).

Si en este contexto está permitido decirlo, acciones como las de Bruguera, situadas en medio del proceso de *llegar a ser y desaparecer de la politización del arte*, son las que están más cerca de despertar de la ilusión histórica a un arte colombiano que ha creído moverse hacia algún lugar. Y como forma de ratificarlo, valga retomar el acertadísimo comentario de Elkin Rubiano en su texto para *Esfera Pública*, *El caso Bruguera: entre el sensacionalismo crítico y el informativo*, según el cual:

El caso de *Sin título* (Bogotá, 2009) de Bruguera es particularmente conflictivo, pues cuando el performance se sale de su esfera restringida (la del “mundo del arte”) se ponen en evidencia sus limitaciones: por un lado, la práctica tiende a ser juzgada (criticada) mediante imperativos morales y legales y, por el otro, se comprueba que prácticas artísticas que se pretenden cercanas a la vida se revelan, para el gran público, como crípticas e incomprensibles: una cosa son los simulacros que juegan con lo “real” (...) y

otra cosa es cuando lo “real” juzga el simulacro (el marco legal que le pone límite al juego, incluso con posibles sanciones jurídicas). (Rubiano: 2012)

Conflicto irresoluble si no se invalida la diferencia absoluta que dice: (arte ≠ vida), y no se toma en serio la posibilidad dialéctica de liberar en la *praxis* al arte colombiano de una concepción del arte sometida a “una época de ruptura social y guerra prolongada, en la que el sufrimiento humano y la ruina material son materia y forma de la experiencia histórica” (Buck-Morss 1989 [1995]: 201). Es decir, liberar al arte no sólo de obras deudoras de lo sublime, cuya exigencia referencial ha de seguir necesitando una realidad con *cuerpos mutilados* y *muertes de cabeza*, sino de obras que no intentan politizar –por no decir, *legalizar*– el arte como medio radical de traer a *Alicia* a *aquí* desde *el otro lado*.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA LÓPEZ, María del Rosario (2006) *Silencio y arte en el Romanticismo alemán*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

ARCOS PALMA, Ricardo (2008) *Revelaciones en la obra de Miguel Ángel Rojas*. En: *El Tiempo.com*, 27 de Marzo de 2008. Véase el link: [http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4036597&id_recurso=450006730] Consultado el 21 de mayo de 2013.

_____ (2009) *Vistazo crítico al decepcionante performance de Tania Bruguera*. En: *Esfera Pública*, 27 de agosto del 2009. Véase el link: [http://esferapublica.org/nfblog/?p=4784] Consultado el 21 de mayo de 2013.

ANKERSMIT, Frank R. (1994) [2004] *Historia y Tropología. Ascenso y caída de la metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica.

BENJAMIN, Walter. (1936) [1973] *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

BUCK MORSS, Susan (1989) [1995] *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.

CAREY, John (2005) [2007] *¿Para qué sirven las artes?* Buenos Aires: Debate (Editorial Sudamericana).

DANTO, Arthur C. (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.

_____ (1981) [2002] *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.

ESTRADA FUENTES, María. *La caída de la diosa: Tania Bruguera en Colombia*. En: *Esfera Pública*, 27 de Agosto de 2009. Véase el link: [<http://esferapublica.org/nfblog/?p=4790>] Consultado el 21 de mayo de 2013.

HERBERT, Martin (2007) *The Unilever Series: Doris Salcedo – Shibboleth*. Londres: Tate Gallery.

KUSPIT, Donald (1993) [2003] *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal.

RUBIANO, Elkin (2012) *El caso Bruguera: entre el sensacionalismo crítico y el informativo*. En: *Esfera Pública*, 10 de Septiembre de 2012. Véase el link: [<http://esferapublica.org/nfblog/?p=43406>]

RUHRBERG, Karl (1999) [2003] *Pintura* En: WALTHER, Ingo F. *Arte del Siglo XX*. México: Océano.

SALCEDO, Doris (2007) *Tateshots: Meet the artista: Doris Salcedo*. Londres: Tate Gallery.

SHUSTERMAN, Richard. (1993) *Art in a Box*. En: ROLLINS Mark. (Ed.) *Danto and his critics*. Oxford: Basil Blackwell.