

# ENSAYOS SOBRE EL ARTE COMTEMPORÁNEO EN COLOMBIA 2006-2007

LA ESCULTURA COMO LUGAR DEL TECTÓNICO Y TRAZO DE LA  
UNLAND: THE ORIGIN OF THE LINE  
MEMOIR OF A MAN  
JUAN CARLOS GUERRERO HERNANDEZ  
CRÍTICA LAICA EN UN MUNDO DE CRÍTICAS  
PABLO BATEL  
TRIPULACIÓN PHA  
CAMINAR, EXPLICAR, EVIDENCIAR  
MIGUEL ROJA  
PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA / TERCERA VERSIÓN



*Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia / 2006- 2007*

*Unland: The orphan's tunic*  
*La escultura como lugar del testimonio*  
*y trazo de la memoria*  
Juan Carlos Guerrero Hernández

*Crítica laica en un estado laico:*  
*Cánones y microcánones*  
Pablo Batelli Gómez

*Panacea phantastica*  
Santiago Rueda Fajardo

*Caminar, explorar, olvidar*  
Miguel Rójas Sotelo



*Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia / 2006 - 2007*

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA

TERCERA VERSIÓN

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



Libertad y Orden

República de Colombia  
Ministerio de Cultura  
Área de Artes Visuales

Colombia. Ministerio de Cultura

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

112 p. ; 17,9 x 21,6 cm.

ISBN 978-958-695-294-1

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

CDD 701.18

SBUA

Primera edición: octubre de 2007

© Juan Carlos Guerrero Hernández, Pablo Batelli Gómez, Santiago Rueda Fajardo y Miguel Rojas Sotelo

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

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

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

ISBN: 978-958-695-294-1

*Corrección de estilo*  
Ines Elvira Rocha

*Diseño y diagramación*  
L.O.

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

Impreso en Colombia - Printed in Colombia

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

<i>Unland: The orphan's tunic</i> <i>La escultura como lugar del testimonio</i> <i>y trazo de la memoria / Juan Carlos Guerrero Hernández</i>	11
<i>Crítica laica en un estado laico:</i> <i>Cánones y microcánones / Pablo Batelli Gómez</i>	39
<i>Panacea phantastica / Santiago Rueda Fajardo</i>	51
<i>Caminar, explorar, olvidar / Miguel Rójas Sotelo</i>	71



## PRESENTACIÓN

Los cuatro textos que se publican en este libro fueron seleccionados entre un total de 32 escritos recibidos para concursar en la tercera versión del Premio Nacional de Crítica convocado por la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura. Los *jurados*\* que seleccionaron los cuatro textos a publicar fueron Beatriz González, Manuel Hernández y Olivier Debrouse. El Premio Nacional de Crítica es una iniciativa de carácter anual que está abierta a pensadores provenientes de todo tipo de disciplinas que, interesados por el arte *contemporáneo*\*\* en Colombia, estén en capacidad de darle forma a sus ideas a través de la escritura de un *ensayo*\*\*\*.

\* Sobre *jurados*:

El texto “Análisis del Premio de Crítica”, firmado por Gina Panzarowsky se propuso revisar la actuación de los jurados y puede ser consultado en la siguiente dirección de internet:

[http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=328&Itemid=2](http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=328&Itemid=2)

\*\* Sobre *contemporáneo*:

“[...] uno es contemporáneo en la medida en la que es capaz de crear una propia cronología, su propio reloj, su propio almanaque. Y se es extemporáneo en la medida en que uno se deja obsesionar por los procesos externos, como el polvo, las distancias y sobre todo los inventos, como la cultura. O sea que dentro de un tiempo interior nada se agota, pero

todo tiende a revisarse dentro de las dimensiones cultistas. La cultura impide abordar la contemporaneidad y causa angustias y afanes innecesarios.”

—Bernardo Salcedo

(*Contra la cultura / Una entrevista en extenso a Bernardo Salcedo* publicada en Feliza Bursztin – Bernardo Salcedo, *Demostraciones*, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño – Museo de Antioquia, 2007.)

\*\*\* Sobre *ensayo*:

“Si bien Montaigne se mostraba interesado en la ciencia y en la interpretación del comportamiento humano, su búsqueda se dirigía más a lo excepcional y a lo único que a la norma general. Su método —y no sólo el suyo desde entonces— residía en el asombro y la curiosidad, no en la verificación positivista. Lo que de verdad ensayó fue el anteponer su individualidad a la filosofía, a la ciencia natural y a la historia. Si de este experimento resultara posible extraer alguna definición, ésta señalaría que el ensayo consiste en una visión personal obtenida tanto a partir de diversas opiniones consultadas como de una observación directa de los hechos. De ahí que la gama de temas de los *Ensayos* se muestre tan amplia y variada. Algunos de ellos, a modo de ejemplo, son: la tristeza, la ociosidad, el canibalismo, las costumbres antiguas, el miedo, la pureza de la imaginación, la embriaguez, la vanidad de las palabras, la inconstancia de nuestras acciones... Conviene aclarar, sin embargo, que el autor no pretendía corregir errores, ni imponer una nueva visión del mundo, ni mostrarse mejor que otros. Su propósito, en apariencia modesto, se cumplía al dejar constancia de lo que pensaba y sentía. Si el resultado después de tantos años aun subsiste, ello se debe, entre otras razones, a una obra escrita con gracia y lucidez. Estas dos características, practicadas en los *Ensayos* con tanto virtuosismo, han pasado, junto con la visión personal del mundo, a servir de identificación del género.”

—*El ensayo / El más humano de los géneros*

Jaime Alberto Vélez

(publicado en *Revista El Malpensante. Lecturas paradójicas*: enero – febrero de 1998. No. 8)

***Unland: The orphan's tunic***  
**La escultura como lugar del testimonio  
y trazo de la memoria**

Juan Carlos Guerrero Hernández



A ti,  
María Cristina,  
Este ensayo nacido desde el silencio,  
En el que cada línea escrita te piensa y habla.  
De ti aprendí y en ti reconozco  
La fuerza y la profundidad del testimonio.

Dedico este premio  
A mis padres y hermana,  
Quienes cuidan de mí  
Siempre a una prudente «distancia»,  
La de la cercanía propia y única del amor filial.

“sarva-vyapi sarva-bhutantarata  
karmadhyaksah sarva-bhutadhipasah”  
Upanishad Shvetashvatara (6:11)



“Se trenzó una corona de negruzco follaje en la región de Akra  
[...]  
murieron los ángeles y el Señor quedó ciego en la región de Akra”  
Paul Celan

Estos versos de Celan, pertenecientes al poema *Una canción en el desierto*, abren el libro “Amapola y memoria” en el que el poeta continuamente se refiere al dolor, la muerte y la guerra. Allí Celan busca desarrollar poesía, busca poetizar incluso en medio de la guerra, pero sin proponer una vía escapista. Más bien invita a acercarse al conflicto mismo, a su dureza y a la impotencia del hombre frente al hecho de no poder dar un testimonio que no surja desde lo más profundo del dolor, la soledad y la noche de la ausencia de aquellos a quienes se amaba.

Precisamente en esta dirección, y en una atenta y muy propia lectura de Celan, se mueven las tres obras realizadas y presentadas por Doris Salcedo bajo el título *Unland* y, en especial, *The Orphan’s Tunic* (1997), obra en la que nos detendremos. Tales obras plantean de cara a la guerra en Colombia, pero no sólo en Colombia, que para el testigo de la muerte violenta no hay una mirada que pueda como tal ofrecerle al quehacer poético y artístico una representación determinada de esa realidad y mediante semejante representación una historia, sino que precisamente el quehacer poético y artístico, que originalmente están interesados en pensar y hablar de la realidad, también están determinados por la incapacidad de la visión. Así, una determinación de este tipo trastorna la tradición artística representativa en un sentido amplio. Y es justo en este trastorno que Salcedo se mueve cuidadosamente señalando, en su lectura de Emmanuel Levinas y Franz Rosenzweig, que artista y público han más bien de escuchar y tocar, en vez de ver “lo puramente humano [...] que es despertado en la tragedia”<sup>1</sup>: el testimonio de la muerte.

En qué radique tal testimonio y tal escucha y tacto, cómo y porqué el testimonio cobra protagonismo en *Unland: The Orphan's Tunic* (1997) en vínculo con la memoria, será lo que nos ocupe en el presente texto. Pero antes de empezar hagamos una breve pero necesaria descripción de la obra en cuestión.

## Descripción de la obra

En *Unland: The Orphan's Tunic* (1997) el público, en un primer momento, ve un objeto que cree reconocer de inmediato: una mesa [FIGURA 1]. Sin embargo, tan pronto como comienza a observarla se da cuenta de que son dos mesas: una alta y blanca y otra más baja y de color marrón. A cada una se le han quitado dos patas de un mismo lado, de modo que han sido unidas de manera forzada para formar una sola mesa evidentemente inusual, dando con ello la sensación de que si se hiciese presión en su unión muy posiblemente el conjunto se vendría a tierra. [FIGURA 2]

Al acercarse a la mesa alta se observa que su blancura se debe a una seda que sutil y cuidadosamente la cubre y que gracias a su semitransparencia deja ver los rastros en la mesa debidos a su anterior uso. Ésta nos mueve a acercarnos más a la mesa para notar, con sorpresa, que la seda está fijada a la mesa mediante cabellos. Salcedo meticulosamente ha abierto pequeños orificios que atraviesan la seda y la mesa, dejando entre esos orificios una distancia de sólo algunos milímetros. Luego ha introducido un fino hilo de cabello por entre los orificios, de modo que entra y sale de la mesa dejando sobre la seda sutiles trazos entrecortados que aparecen y desaparecen cada tanto. [FIGURA 3]

Ahora bien, estando cerca de la mesa uno se percata de que la seda no sólo cubre la mesa alta sino que se expande sobre la otra velando la forzada unión entre ellas y dando la impresión de que la mesa blanca llegara más allá de donde realmente llega. Pero para mayor sorpresa, la seda blanca, en su aparente proyección, se detiene en un tejido de cabello que esta vez semeja ser una trenza que no sólo hiciese las veces de límite entre la zona blanca y la marrón, sino además hiciese las veces de muy sutil amarrado que mantuviera unidas y soportara a tan desiguales mesas y a tan frágil conjunto.



FIGURA 1

*Unland: The Orphan's Tunic* [A la derecha], Doris Salcedo, 1997

Propiedad de Fundació "la Caixa" Barcelona.

Fotografía de la instalación en *Tate Gallery*, Londres, 2004

Imagen tomada del archivo fotográfico de *Tate Online*:

<http://www.tate.org.uk/> (Diciembre 2006)



FIGURAS 2 Y 3

Doris Salcedo, *Unland: The Orphan's Tunic*, 1997

Propiedad de Fundació "la Caixa" Barcelona.

Fotografía de la instalación en *Tate Gallery*, Londres, 2004

Imagen tomada del archivo fotográfico de *Nzartmonthly.co.nz* en

<http://www.nzartmonthly.co.nz> (Diciembre 2006)

## La escultura como lugar del testimonio

Desde su regreso a Colombia en 1985,<sup>2</sup> Salcedo se ocupa en desarrollar una obra de arte atenta a la realidad que implica un trabajo investigativo yendo de un lugar a otro en el territorio nacional, escuchando a los sobrevivientes o, en su defecto, a los familiares de las víctimas fatales de la toma y retoma del Palacio de Justicia en 1985 y de masacres como las acaecidas en las plantaciones de La Negra y La Honduras en 1988.

En cada encuentro con sobrevivientes y/o familiares, Salcedo desarrolla un diálogo que le permite conocer la experiencia del otro, el testimonio del otro.<sup>3</sup> Este testimonio no debe entenderse en el sentido de la testificación, es decir, como relato que narra qué sucedió. Más bien, debe entenderse como testimonio de su experiencia de la muerte violenta de un ser querido, de la ausencia del ser amado en cuanto que éste desaparece dejando rastros. Por esto mismo, Salcedo se ocupa en escoger objetos de uso doméstico [FIGURAS 4 Y 5]: la mesa, el armario, la cama, trabajándolos cuidadosamente y cubriéndolos sutilmente para que, como en *The Orphan's Tunic* (1997), se hagan presentes como velados rastros, como vestigios de su anterior dueño y uso.

En la obra de Salcedo estos rastros no tienen el carácter de lo alegórico ni de lo metafórico, pues ni “dan a conocer públicamente otro asunto”<sup>4</sup> (*állo agoreyei*, *alegoría*) ni nos remiten (*pherein*) más allá (*meta*) de sí al otro que se desvanece –con lo cual se desvanecería la metáfora misma. Más bien, son vestigios que perduran aún cuando el otro se aleja.<sup>5</sup> Por esto mismo, la experiencia de la muerte se muestra como experiencia de la *nada* en cuanto vacío al que los vestigios, como indicaciones, nos llevan. Los vestigios son entonces un camino que conduce a quien testimonia a un *abismo* (*abyssus*) en el que todo rastro, aunque manteniéndose como vestigio, semeja hundirse y

perder su suelo<sup>6</sup> pues el otro, el ido, en cuanto razón de ser de los rastros y por ello suelo y fundamento (*byissos*: fondo) de estos, *misteriosamente* se aleja. Salcedo comprende esta experiencia de lo abismal en términos de Levinas, para quien la muerte se piensa en relación con el misterio.<sup>7</sup>

Este carácter abismal de la experiencia de la muerte del otro afirma que el otro, más que salir al encuentro, retrocede a la luz. Este retroceso es lo doloroso de la experiencia de la muerte violenta de la persona amada, por cuanto quien queda sigue los rastros y se comporta ante ellos “como si quedase terreno libre para un acontecimiento”<sup>8</sup> que no habrá de darse: que las huellas acontezcan en su fundamento. Y este dolor es un dolor que se manifiesta en el silencio o en la quietud, tal y como lo hace explícito la niña en cuyo caso está basada *The Orphan’s Tunic* (1997): ella fue testigo del asesinato de su madre, razón por la cual desde ese momento no quiso ponerse otro vestido que aquel que su madre le había hecho días antes de su muerte.

Por silencio o quietud de la mudez no ha de entenderse «no tener nada que decir o hacer». Por el contrario, en él hay mucho por decir o hacer pero, debido al carácter paradójico del vestigio (el vestido, la túnica), las palabras o la acción de ponerse el vestido todos los días no significan en su sentido pleno, es decir, no logran nombrar o llamar al otro por cuanto éste se aleja: a lo nombrado se le llama queriendo que se haga de algún modo presente pero no aparece, no regresa, haciendo así más dolorosa su ausencia.

He aquí el dolor profundo insito en el testimoniar la muerte violenta del ser querido. Por esto mismo se da la mudez o mejor, tartamudez; la repetición de ponerse todos los días el vestido, de continuar con ciertos hábitos en los que el otro siempre estaba al lado. En este sentido es que Salcedo lee atentamente a Celan quien escribe:



FIGURA 4

*Untitled*, Doris Salcedo, 1995

Imagen tomada del archivo fotográfico de Artnet en <http://www.artnet.com> (Diciembre 2006)



FIGURA 5

*Untitled*, Doris Salcedo, 1997

Imagen tomada del archivo fotográfico de Artnet en <http://www.artnet.com> (Diciembre 2006)

“Se trenzó una corona de negruzco follaje en la región de Akra

[...]

murieron los ángeles y el Señor quedó ciego en la región de Akra”<sup>9</sup>

Estos versos, pertenecientes al poema *Una canción en el desierto*, abren el libro “Amapola y memoria”, haciéndonos manifiesto que, según Celan, en la guerra no sólo se ha dado la pérdida de la *visión* (*Augenloss*) para el poeta sino también para Dios, de modo que no hay una historia «sagrada» que explique porqué los hechos. Todo lo que puede hacer el poeta que trata de ver qué pasa a través de “la corona de negruzco follaje”, es poetizar sin inspiración divina alguna, testimoniar en el sentido fundamental de que por perder la *visión* difícilmente tiene palabras para ello. He allí la dificultad de la poesía de Celan, su originalidad e influencia en Salcedo y, particularmente, en *Unland*: que el poeta y el artista tartamudean por cuanto que “lo que tiene que ser dicho se acerca como algo para lo cual estamos buscando palabras nuevas”.<sup>10</sup> Por esto mismo sucede que, cuando el testigo intenta hablar se encuentra sin palabras de modo que podemos decir, con Horace Engdahl, que “el verdadero testigo no puede atestiguar”,<sup>11</sup> no tiene palabras que le permitan ofrecer y significar algo en su presencia.

Ahora bien, el que Salcedo escuche los testimonios no significa que haga las veces de alguien neutral que toma nota y analiza. Muy por el contrario, en su trabajo, ella deviene testigo gracias al “compromiso con el otro” quien, según Levinas, “me precede y exige mi presencia antes de que yo exista”.<sup>12</sup> Así las cosas, que el testigo testimonie significa para Salcedo que éste exige a quien le escucha que sea testigo de su testimonio y que, con ello, se abra no sólo a la posibilidad de ser en relación con su particular experiencia sino, sobre todo, de asumir la responsabilidad de dar testimonio realizando así una *substitución*.<sup>13</sup>

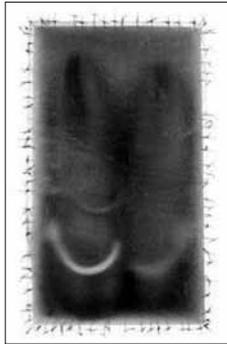


FIGURA 6

*Atrabiliarios* [Detalle], Doris Salcedo,  
1992-1993 Instalación en pared con 10 nichos y 11 cajas

Fotografía de Orcutt & Van Der Putten  
Imagen tomada del *Legacy project* y su *Visual Art Library* en  
<http://www.legacy-project.org/> (Diciembre 2006)

Al respecto, es necesario notar que Salcedo evita en lo posible una lectura de la substitución que afirme una comunidad del *pathos* y por ende la empatía.<sup>14</sup> Más bien se trata del compromiso por el otro que radica en “involucrarse en el mundo de la tragedia, el mundo de la violencia política”<sup>15</sup> de modo que, en consonancia con Rosenzweig, se afirme que lo que es común al hombre es la posibilidad de apertura al compromiso, a involucrarse en la tragedia – y en este sentido ya es opción de cada uno atender a la exigencia del otro y asumirla. Por su parte, Salcedo asume tal exigencia y atiende a ella. De esta disposición y atención surge su obra como *testimonio de su escucha* y no como testimonio del testimonio escuchado.

Como tal su obra no es una representación del testimonio escuchado, ni una mera puesta en escena del mismo. No hay aquí una actitud paternalista que busque palabras para quien ella escucha pues, como dice Celan, “Nadie testimonia por el testigo”.<sup>16</sup> Más bien ella *busca* palabras para testimoniar su propia escucha. Es en este ejercicio de testimoniar que la obra de Salcedo cobra su fuerza y el carácter silencioso del tartamudeo, muy distante de una denuncia febril u oportunista que ya tenga las palabras para hablar.

El tartamudeo en el trabajo de Salcedo no habla de un carácter exploratorio ni de tanteo. Más bien habla de la exigencia propia de la investigación que, como *investigatio*, como seguimiento de los rastros velados y de experimentar una nada, llama al público a seguir también los vestigios y experimentar la ausencia. De modo similar que en *Atrabiliarios* (1992-93) [FIGURA 6], Salcedo deja que algo se muestre pero a la vez se mantenga oculto como en un juego de velación. No hay una imagen clara, más aún, no hay un modo claro de captación de eso que se oculta y que nos exige acercarnos y casi tocarlo cuidadosamente.

El tacto es determinante en estas obras de Salcedo pero entendido en el sentido de la *fragilitas*, es decir, de que hay algo que declina, que se hunde y oculta. Hay algo que parece perder su forma y sólo cobrar sentido con el *tactus*.

Pero *tactus* no ha de ser entendido aquí como *con-tactus* i.e., mutua afección. Precisamente, debido a la fragilidad de aquello que queremos tocar, queremos tocarlo sin afectarlo, es decir, queremos afirmar el *tactus* como “estar o yacer al lado de”, “limitar con”. El sutil y cuidadoso manejo de los rastros hace que en la obra de Salcedo estemos llamados al tacto como *acompañamiento*, como si la obra nos llamara a yacer junto a la mesa en espera de un acontecimiento que no habrá de darse, de un acontecimiento que “también tuviese que ver conmigo”: la muerte del otro.<sup>17</sup>

El trabajo arduo de Salcedo posibilita que mediante telas muy transparentes los trazos se evidencien como tales: que aparezcan y desaparezcan intermitentemente en la madera, «hablando» a la manera del tartamudeo. Y este tartamudeo nos llama a atender y acompañar con el tacto, con la sutil y suave caricia que, en el decir de Levinas, “no sabe lo que busca”, pues es un modo de ser en que “el sujeto va más allá de lo tocado”, pero de manera que lo tocado “propiamente hablando no se toca” ya que “la caricia es la espera de ese puro porvenir sin contenido”<sup>18</sup>.

Y en este sentido, la caricia es también una explicitación del tartamudeo, de la búsqueda de contenidos; búsqueda que también se muestra en el título *Unland*, término que Salcedo acuñó inspirada en Celan. *Unland* no significa nada y, sin embargo, ofrece un sentido, una dirección de búsqueda. Ofrece el sentido propio del desplazamiento hacia una nada, de la privación de una tierra (*Land*) y en movimiento hacia el vacío de una no-tierra, hacia lo no familiar como lo *Unheimlich*, es decir, lo «no habitual» de los vestigios del ser amado desaparecido. La obra de Salcedo nos mueve en esta dirección del desplazamiento. En *Unland: The Orphan's Tunic* (1997) se configura un claro movimiento de deshabitación: una mesa se transforma en dos, la blancura de una de ellas se transforma en una seda, la seda se transforma en una túnica inmóvil bordada y aferrada a la mesa. Esta obra se caracteriza por una movilidad que

paradójicamente es la transformación de la mesa, del objeto doméstico que usamos y en la cotidianidad vinculamos con la quietud, firmeza y seguridad, en algo frágil.

«La mesa» del comienzo cobra movimiento, no en el sentido del cambio de lugar sino más bien en el de la *metabolé* aristotélica, como si fuese un *zoon*, un animal que respira y, tal como parece sugerirlo Andreas Huyssen al afirmar que en *Unland: The Orphan's Tunic* (1997) la mesa semeja un cuerpo,<sup>19</sup> una “criatura” como gusta decir a Salcedo.<sup>20</sup> No se trata de que esta criatura sea la niña. Más bien se trata de afirmar a la escultura como *obra plástica* (*plastikós, plastós, plast:* “ser viviente”), como “criatura”, como obra *en obra*, en transformación; y la transformación misma como consolidación de la obra, como lugar de *deshabitación* en el que el *habitus* se trocó en duelo.

Ahora bien, el hecho de que Salcedo escoja una mesa para su obra nos ubica ya en la mesa —y con ella en la obra— como lugar de encuentro (“la escultura es lugar de encuentro”).<sup>21</sup> Como tal, la escultura no tiene el carácter del espacio generalizado, indiferente y global. Por el contrario, tiene el carácter del *locus* en el sentido del limitar con, del yacer al lado de, del acompañamiento. La obra como tal es lugar de encuentro en cuanto espacio de silencio y duelo que, gracias a su carácter cambiante, es lugar de *desplazamiento*, de continua *deshabitación*.

Como este particular tipo de lugar de encuentro, *Unland: The Orphan's Tunic* (1997) no tiene el carácter monumental en el sentido de una configuración de una memoria común que establezca o predetermine una identidad. No tiene el carácter de un lugar de conmemoración en el sentido de instituir y representar una memoria como *la* memoria. Más bien tiene el carácter de ser lo que afirma el título de una conferencia de Salcedo en la Tate Gallery de Londres en 1999: “rastro (*trace*) de la memoria” que paradójicamente traza la memoria.

## Las huellas de la memoria

Para comprender esta paradoja es menester entender la memoria en su ambiguo aparecer que ya se anuncia en el mito griego. *Mnemosýne* (memoria) es hija de *Ouranós* (cielo) y *Gaia* (tierra). Ella es una titánida, razón por la cual no ha de ser entendida como facultad humana de retener el pasado. Por ser titánida se oculta a las formas humanas y permanece tan insondable como la noche, incluso con la iluminación del rayo de *Zeus*. A ella le es propio el expandirse (*titainein*) en lo oculto, pero de modo que ante el rayo *se retrae*, no para huir sino para engendrar las musas, *para dar a la luz*. Ella no es un depósito de recuerdos, sino *origen* siempre oculto que se muestra retrayéndose a la luz.

En esta dirección hemos de notar el continuo señalamiento de Salcedo sobre la impotencia de la visión: “No estoy interesada en lo visual. He construido la obra [*Unland*] como invisibilidad, porque considero lo no-visual como representación de una carencia de poder. Ver es tener poder [...] Al menos desde donde estoy, no puedo concebir al ser humano como omnipotente y cognoscible. Nosotros somos sólo seres humanos, sin memoria”<sup>22</sup>. Tal afirmación hace evidente que Salcedo es consciente de la paradoja de la memoria, a saber, que la memoria se me muestra en lo mío y me da mi pasado, pero a la vez se oculta como si fuese el origen de lo otro, de lo que no soy, como si fuese el origen de lo porvenir, del misterio.

En *Unland: The Orphan’s Tunic* (1997) la memoria juega un papel preponderante, precisamente como la insondable y titánida noche:

“Lo cabalgó la noche, él había vuelto en sí,  
la túnica del huérfano fue oriflama,

no más extravíos,

lo cabalgó en derecha—

Como si, como si, colgasen de la alheña las naranjas,  
como si no vistiese más ropaje  
que su  
primera  
piel  
alunarada  
salpicada de misterio”.<sup>23</sup>

Salcedo tiene en mente este verso de Celan al realizar la obra de que hablamos. La túnica del huérfano, el vestido de la huérfana, se ha convertido en la noche de la memoria en oriflama, en estandarte de la muerte tal y como lo sugiere otro poema de Celan titulado *Mortaja*:

“Lo que tejiste [hecho] de lo liviano  
lo llevo en honor de la piedra.

Cuando en lo oscuro los gritos  
despierto, [lo que tejiste] los orea.

A menudo, cuando debo tartamudear,  
[lo que tejiste] hace pliegues olvidados  
y el que soy perdona  
a él, al que fui.”<sup>24</sup>

La noche es la oscuridad propia de la memoria donde los seres amados desaparecidos se esconden, donde los gritos llamándoles, donde «el como si, como

si» del poema (i.e., el tartamudeo) y el vestido hecho por la madre muerta son oriflomas que ondean al viento. Y este viento anuncia la partida sin extravíos, en derechura hacia el olvido. La memoria no es nuestra; por el contrario, somos suyos, somos el corcel que ella cabalga llevándonos a lo profundo de ella misma: la memoria es olvido. Y sin embargo, es también madre, es también la que «ha tejido de lo liviano», la que ha tejido la túnica y el vestido. Ella, la memoria, no sólo oculta lo querido sino también deja huellas y vestigios. Ella esculpe. Es memoria escultora pues “enviste las cosas de memoria”, es decir, de ella misma.<sup>25</sup>

En definitiva, la memoria es como Penélope: teje y da a la luz su tejido, pero desteje en lo oculto, en la noche. He aquí la paradoja que se anuncia en la ‘y’ del título del libro de Celan “Amapola [i.e., olvido] y memoria”, paradoja que Salcedo confronta: “Mi obra habla de la continuación de la vida, de una vida desfigurada, como diría Derrida. La memoria debe trabajar entre la figura de aquel que ha muerto y la vida desfigurada por la muerte. Como resultado, yo diría, que la única manera en que confronto la memoria en mi obra es comenzando con el momento en que la memoria falla”.<sup>26</sup> Y es precisamente allí donde la memoria falla que ésta misma teje pero de modo que lo tejido y lo recolectado no es un tejido continuo sino más bien una túnica desgarrada por el viento. La memoria da forma a un tejido fragmentado, a un tejido superpuesto en capas, a un tejido que amarrando mantiene unidos tan desiguales fragmentos y a tan frágil conjunto como lo es «la mesa» de *Unland : The Orphan’s Tunic* (1997). La memoria ofrece la superposición de capas de recuerdos que se internan en el olvido, ofrece el tejido que entrelaza los recuerdos conformando los vestigios que, como tales, ofrecen al tacto —a ese modo de ser junto al misterio— la no unidad, la no continuidad, la distorsión, la fragmentación, la fragilidad del recuerdo y el desfiguramiento de la vida por la muerte.

*Unland : The Orphan’s Tunic* como escultura y en cuanto criatura cambiante que nos hace tartamudear, afirma que “la muerte es silencio, [que es] la

imposibilidad del diálogo”, la imposibilidad de nombrar y significar. Y por ello “el arte [para Salcedo] es comunicación sin palabras: el arte es silencio”,<sup>27</sup> Muerte y arte son entonces silencio. ¿Quiere decir que son lo mismo? Sí, si entendemos por ello que arte y muerte implican para el hombre que el silencio es la manifestación propia de esa humana y dolorosa búsqueda de palabras para aquello que parece venir de lejos siempre velado. Por esto mismo, el silencio es figura central del acontecer del misterio desde la memoria y en el testimonio. De allí que en relación con la obra de Salcedo que aquí comentamos se nos muestre que la escultura aunque cambiante, es silenciosa: tiene el doble carácter de la mudez, calla y escucha. Por ello la escultura es lugar del testimonio, lugar en que el tartamudear es dado tanto al artista como al público para, en ella, poder acariciar los vestigios como trazos de la memoria.

En la obra de Celan, así como en la obra de Salcedo que nos ha reunido aquí, muerte y arte, *thánatos* y *eros* son modos de ser del hombre en el silencio. Pero entre ellos, el tartamudear es modo doble del silencio y pliegue propio y esencial del silencio, es el paso del dolor del pasado hacia el porvenir. De allí la necesidad y pertinencia que para Celan y Salcedo tienen, respectivamente, el poetizar y el hacer arte en tiempos sombríos, en tiempos de coronas “de negruzco follaje”.

Celan tartamudea. Prefirió hacerlo antes que callar. Por esto mismo, volvemos de nuevo a él y recitamos:

“A menudo, cuando debo tartamudear,  
[lo que tejiste] hace pliegues olvidados  
y el que soy perdona  
a él, al que fui”

El tartamudeo entendido como pliegue es “principio de mediaciones anteriores y posteriores”.<sup>28</sup> La túnica en *Unland : The Orphan’s Tunic* anuncia lo que busca Salcedo: “Viviendo en medio de la guerra, mi papel es el de pensar la guerra de modo que se piense desde el punto de vista de la víctima y del victimario”,<sup>29</sup> pero de modo que con el tartamudeo del testimonio se abra la posibilidad de diálogo con el otro. Por esto mismo el tartamudeo como pliegue es aquello mediante lo que se busca dar “lugar y forma a las cosas” y, en este sentido, luchar por la habitación. Y esto quiere decir “que en la medida que constituye circulaciones de sentido, el pliegue permite hallar el ahí de las cosas, de los lugares, de las figuras y de las formas que nos dan una experiencia viva”.<sup>30</sup> Quizá sea en el sutil roce del pliegue que tenga lugar el perdón. Al igual que Celan, eso deseo.

#### NOTA FINAL

*En referencia al seudónimo (Augenloss) con que se presentó este ensayo.*

Ni *Unland* ni *Augenloss* son por completo palabras inglesas ni alemanas. Cada una a su manera pretende situarse en relación con la lengua inglesa en la que Doris Salcedo (sub)titula su obra *The Orphan's Tunic*. Y esto es significativo pues considero que a Salcedo no le interesa realizar una translación y menos aún una traducción, sino que más bien «lleva» una palabra alemana al inglés en cuanto subraya su *desplazamiento*. Es así como toma el término inglés *Land* y le inserta el prefijo alemán “Un-” para ofrecer el sentido de “pérdida de la tierra” y por ello mismo de necesidad: *nec-esse* (necesario) como el «no-ser» que en términos fenomenológicos afirma una carencia familiar a la experiencia de la nada y no una negación proposicional de lo existente. Por su parte *Augenloss* toma del alemán el adjetivo *augenlos* y acuña así «[das] *Augenlos*» (que podría ser traducido como «[lo] carente de ojos» y por extensión de vista), y lo empuja en la lengua inglesa al agregarle una «s» para, como *Unland*, ofrecer esta vez en alemán cierta sonoridad familiar y habitual (*heimlich*) y a la vez, visualmente hablando, una extrañeza propia de lo «inhabitual-misterioso» (*Unheimlich*). Ambos casos son pertinentes en cuanto que atendiendo al tartamudeo de Celan, ofrecen el sentido de *desplazamiento* y *deshabitación* que acontece en el lenguaje, siempre y cuando se comprenda que éste, parafraseando a Heidegger, es “nuestra casa”, nuestra «tierra» (*Land*), el «aquí» donde nos movemos en la menesterosidad, el dolor y la dificultad del habitar.

## CITAS

- 1 DORIS SALCEDO: *Trace of Memory* en *ReVista, Harvard Review of Latin America*. David Rockefeller Center for Latin American Studies at Harvard University. V.2, N.3, 2003. Págs. 29. Versión electrónica en <http://drclas.fas.harvard.edu/revista/articles/view/240> (julio 2006)
- 2 Carlos Basualdo in conversation with Doris Salcedo en Nancy Princethal [et all] “Doris Salcedo”. London: Phaidon Press Limited, 2000. Pág. 14.
- 3 Esta idea la repite Salcedo tanto en *Trace of Memory* en *ReVista, Harvard Review of Latin America*, como en las conversaciones con Carlos Basualdo y Charles Merewether compiladas en Princethal [et all] “Doris Salcedo”, Op. Cit.
- 4 MARTIN HEIDEGGER: *El origen de la obra de arte* en “Caminos de bosque”. Alianza Editorial, Madrid, 1998. Pág. 13.
- 5 Dice Salcedo: “A trace is what signifies without making appearance”. Salcedo, *Trace of Memory* en *ReVista, Harvard Review of Latin America*. Pág. 30.
- 6 Este juego etimológico lo posibilita también la lengua alemana, cosa que aprovecha Celan: *Ungrung* (abismo) y *Grund* (suelo o fundamento).
- 7 “La incógnita de la muerte significa que la propia relación con la muerte no puede tener lugar bajo la luz; que el sujeto entra en una relación con algo que no viene de él. Podríamos decir que se trata de la relación con el misterio” en: Levinas, Emmanuel. “El tiempo y el otro”. Ediciones Paidós, Barcelona, 1993. Pág. 110.
- 8 *Ibíd.*
- 9 PAUL CELAN: *Amapola y memoria*. Edición bilingüe, traducción castellana de Jesús Munárriz. Ediciones Hiparión, Madrid, 1985. Pág. 23.
- 10 HANS-GEORG GADAMER: *Del enmudecer del cuadro* en “Estética y hermenéutica”. Editorial Tecnos, Madrid, 1996. Pág. 235.
- 11 HORACE ENGD AHL: *Philomena’s Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature* en Horace Engdahl (ed.), *Witness Literature: Papers Presented at the*

Nobel Jubilee Symposium on Witness Literature. Stockolm, Sweden, 4-5 December 2001. New Jersey. 2002. Pag. 10.

12 Interview with Charles Merewether en Nancy Princethal [et all] “Doris Salcedo”. London, Phaidon Press Limited, 2000. Pág. 134.

13 “Estar uno en el estado de ser rehén, es siempre tener un grado más de responsabilidad, la responsabilidad por la responsabilidad del otro [...] Es mediante la condición de ser rehén que puede haber en el mundo piedad, compasión, perdón y proximidad”. Levinas, Emmanuel. *Substitution* en Seán Hand (ed.), *The Levinas Reader*. Oxford and Cambridge U. Press, Massachusetts, 1989. Pag. 107.

14 Es decir, que sean uno en el *pathos*, en el sentimiento por la muerte del ser querido.

15 Salcedo, *Trace of Memory* en *ReVista, Harvard Review of Latin America*. Pág. 29.

16 “Niemand / zeugt für den / Zeugen”, citado por Blanchot en su ensayo *The Last One to Speak*, traducido al inglés por Joseph Simas y publicado en *ACTS: A Journal of New Writing* (1988), 5-6, Pag. 228.

17 EMMANUEL LEVINAS: *Del uno al otro. Transcendencia y tiempo* en “Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro”. Pre-textos. Valencia, 1993. Pág. 175.

18 EMMANUEL LEVINAS: “El Tiempo y el otro”. Ediciones Paidós, Barcelona, 1993. Pág. 133.

19 ANDREAS HUSSEYN: *Unland: the Orphan’s Tunic* en Nancy Princethal [et all]. “Doris Salcedo”. London, Phaidon Press Limited, 2000. Pág. 100.

20 NANCY PRINCETHAL [et all]: “Doris Salcedo”. London, Phaidon Press Limited, 2000. Pags. 32 y 141.

21 *Carlos Basualdo in conversation with Doris Salcedo* en Nancy Princethal [et all]. “Doris Salcedo”. London, Phaidon Press Limited, 2000. Pág. 11.

22 *Carlos Basualdo in conversation with Doris Salcedo* en Nancy Princethal [et all]. “Doris Salcedo”. London, Phaidon Press Limited, 2000. Pág. 26.

- 23 PAUL CELAN: *Ihm ritt die Nacht* en “*Lichtzwang*”. 1970. Traducción castellana al alimón con Alejandro Wills Fonseca.
- 24 PAUL CELAN: *Mortaja* en “Amapola y memoria”. La traducción aquí presentada es mía, pero sigue en lo esencial a la de Jesús Munárriz.
- 25 DORIS SALCEDO: *Trace of Memory* en *ReVista, Harvard Review of Latin America*. Pág. 30.
- 26 *Carlos Basualdo in conversation with Doris Salcedo* en Nancy Princethal [et all]. “Doris Salcedo”. London, Phaidon Press Limited, 2000. Pág. 26.
- 27 DORIS SALCEDO: *Trace of Memory* en *ReVista, Harvard Review of Latin America*. Pág. 29.
- 28 MARÍA CRISTINA SÁNCHEZ: “Los Conceptos de lo local y lo global en Michel Serres: Bogotá como experiencia en la novela urbana de Mario Mendoza”. Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2007. Pág. 60.
- 29 Interview with Charles Merewether en Nancy Princethal [et all]. “Doris Salcedo”. London, Phaidon Press Limited, 2000. Pág. 141.
- 30 MARÍA CRISTINA SÁNCHEZ: Op. Cit.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARSON, TANYA: *Unland: The Place of Testimony* en “Contemporary Art in Focus: Patrons’ Papers 3”. Tate Gallery, London, 2004. Versión electrónica en <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers> (Diciembre 2006).
- BLANCHOT, MAURICE: *The Last One to Speak*, traducido por Joseph Simas en *ACTS: A Journal of New Writing* (1988), 5-6, Pags. 228-39.

- CELAN, PAUL: "Amapola y memoria". Edición bilingüe. Traducción castellana de Jesús Munárriz. Ediciones Hiparión, Madrid, 1985.
- CELAN, PAUL: "De umbral en umbral". Edición bilingüe. Traducción castellana de Jesús Munárriz. Ediciones Hiparión, Madrid, 1985.
- CELAN, PAUL: "Lichtzwang". Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart, 1970.
- ENGDAHL, HORACE (ed.): "Witness Literature: Papers Presented at the Nobel Jubilee Symposium on Witness Literature, Stockholm, Sweden 4-5 December 2001". New Jersey. 2002.
- GADAMER, HANS-GEORG. *Del enmudecer del cuadro* en "Estética y hermenéutica". Editorial Tecnos, Madrid, 1996.
- HEIDEGGER, MARTIN: *El origen de la obra de arte* en "Caminos de bosque". Alianza Editorial, Madrid, 1998. Pág. 13.
- LEVINAS, EMMANUEL: "El tiempo y el otro". Ediciones Paidós. Barcelona, 1993.
- LEVINAS, EMMANUEL: *Substitution*, en Seán Hand (ed.). "The Levinas Reader". Oxford and Cambridge U. Press, Massachusetts, 1989.
- LEVINAS, EMMANUEL: "Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro". Pre-textos, Valencia, 1993.
- NELLY, OLIVER: *Witnessing and Testimony* en "Parallax", 2004, vol. 10, No. 1.
- PRINCETHAL, NANCY [et. all]: "Doris Salcedo". London, Phaidon Press Limited, 2000.
- SALCEDO, DORIS: *Trace of Memory* en "ReVista. Harvard Review of Latin America". David Rockefeller Center for Latin American Studies at Harvard University. V.2, N.3, 2003. Págs. 28-30. Versión electrónica en <http://drclas.fas.harvard.edu/revista/>
- SÁNCHEZ, MARÍA CRISTINA: "Los Conceptos de lo local y lo global en Michel Serres: Bogotá como experiencia en la novela urbana de Mario Mendoza". Tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2007.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS

Nzartmonthly.co.nz: <http://www.nzartmonthly.co.nz> (Diciembre 2006).

Tate Online: <http://www.tate.org.uk/> (Diciembre 2006).



**Crítica laica en un estado laíco**  
**—Canones y microcánones—**

Pablo Batelli



Probablemente no haya frase que contenga un mayor número de líneas de lectura que una tautología no trivial. En principio, casi reservadas al mundo matemático o de análisis del lenguaje, generalmente miradas con aversión por la opinión pública, las tautologías son capaces de generar una diversidad muy amplia de experiencias de lectura que se contraponen, por ejemplo, a la precisión de una teoría que se expresa a través de principios inequívocos, de formas gramaticales perfectas, y que puede incurrir en la pretensión, entre otras, de dar cuenta sistemática de la variedad de la experiencia. Por supuesto, el uso del lenguaje, en su forma más pura, es aquel que incurre en un mayor número de fórmulas agramaticales: “preferiría no hacerlo”, es un ejemplo límite de una expresión agramatical, como sería también la expresión “tengo uno de mas de menos”, para indicar me hace falta uno. La dificultad estriba entonces en separar la tautología trivial de la tautología no trivial, y lo que parece no trivial en este proceso, es que dicha separación es absolutamente contingente, es decir, no parece ser posible la construcción de una tabla con instrucciones para realizar la clasificación en todos los casos, cada vez que fuera necesario. La tautología no trivial es aquella que no es trivial.

Ahora bien, la Declaración Universal de Laicidad en el Siglo XXI no es una tautología, y a su vez, es no trivial. Descansa en tres principios: en el (edición y cita textual) “respeto a la libertad de conciencia y de su práctica individual y colectiva”; en la libertad del orden político para (edición y cita textual) “elaborar normas colectivas sin que religión o convicción particular domine el poder y las instituciones públicas”; y en (parafraseo personal) la no discriminación directa o indirecta hacia los seres humanos. Estos principios están articulados en cada sociedad particular a través de un proceso de armonización. Si la palabra armonía genera resistencias, puede remplazarse por una expresión más extensa, como probablemente sería poner en

operación todos los principios de manera que se generen el menor número posible de contradicciones entre ellos. La contradicción mayúscula sería tal vez la discriminación.

Si bien la palabra canon es potencialmente portadora de resistencias en un sector académico y de la opinión pública, se vislumbra una práctica de arte que trasciende una reciente ruptura del canon y también de las reformulaciones que esa ruptura propuso a partir de los años 60. Se han redefinido no solamente la concepción de obra como objeto caracterizado por una serie de relaciones formales intrínsecas que la crítica podía situar en una relación fija con la verdad, sino también todas las nuevas formas de obra que sugieron a partir de la puesta en crisis del modelo de la modernidad. La expansión de este territorio, o campo expandido del arte, se presenta de manera diferente según se opere desde dentro del campo o, como en el caso de la crítica, se quiera realizar un análisis que de cuenta del comportamiento del campo. Se puede conjeturar que los agentes internos del campo arrastran a una crítica rezagada, que requiere de la enunciación de un nuevo discurso para poder seguir en ejercicio de su función crítica, pero esa conjetura caduca rápidamente. La conjetura que quizás este ensayo no alcance a desarrollar pero que quiere dejar abierta, es que el territorio expandido de la práctica de arte surge de la fusión de estos dos campos: el campo expandido de la práctica de arte y el metacampo de la crítica construido a partir del campo expandido. Entonces crítica y práctica de arte se fundirían en un nuevo territorio expandido, creando un mecanismo inductivo para definir una sucesión infinita de campos.

También quiero plantear la cuestión de si las prácticas en ese nuevo campo expandido son museificables y, si lo son, si se puede hablar de un *museo del metacampo de la crítica* que avanza según la redefinición de la sucesión de museos posibles que se ajusta a cada nuevo campo de la sucesión.

La forma más frecuente que adopta esta nueva crítica acorde al territorio expandido —o *metacampo crítico*— es la de proponer la obra como un resultado de luchas de poder en el marco de relaciones culturales. En tanto el agente de campo redefine continuamente su territorio expandido en el quehacer de cada instante, el análisis de sus efectos es difícilmente sistematizable en el *metacampo crítico*. En el territorio expandido los agentes operan bajo el esquema de relaciones de posición, capitales específicos y trayectorias que desarticulan incluso las prácticas artísticas que florecieron luego de la crisis del objeto de arte según lo concebía la modernidad y hacen difícil pensar que la acción expandida en ese campo expandido pueda seguir siendo llamada obra de arte. Después de la ruptura del canon asistimos a las rupturas de las rupturas del canon y así hasta que no existan cánones, o se acabe el tiempo para continuar con nuevas oportunidades de ruptura. Las obras expandidas superan el juego de las relaciones de contexto, no son “obras que involucran el contexto”, son obras que son el contexto y la circulación de las ideas que definen el contexto: son prácticas cuya principal virtud y riqueza es, precisamente, lo absurdo de su tautología.

Dentro del campo expandido los agentes operan como microcuradurías de un museo, una infinidad de curadurías permeables que definen una curaduría tan porosa y horizontal que deja pasar todo lo que estaba sujeto a filtro en el campo restringido; una curaduría que se disuelve despojando al campo de la posibilidad de ser un nuevo lugar para un sistema museal y convirtiéndolo en un archivo que acumula cada nueva experiencia; desde fuera, la crítica intenta acudir a un cruce de conocimientos y saberes para entender los procesos que suceden al interior del campo y comienza a construir una historia de sí misma, un saber cultural propio, una articulación con los procesos de la sociología y, por decirlo de alguna forma, a confeccionar un reacomodo que permita un *museo de la crítica* que pueda responder al campo expandido y en expansión.

Los medios electrónicos aparecen como la más reciente posibilidad de un atentado contra la definición del museo después del *ready made*, el *fake ready made* y las prácticas derivadas de las rupturas propuestas en los años 60 y caracterizadas por el postulado —acaso la génesis de una ortodoxia contracanónica— de la asociación necesaria entre el significante y el significado en el signo. Sin embargo, como toda ruptura y declaratoria de muerte, es sólo una ilusión temporal. Queda abierta la cuestión de fijar algunas restricciones a esta ilusión de la red como atentado final al museo o, al menos, al ejercicio de la práctica museística.

La curaduría sin embargo renace, al menos en su forma potencial, no como posibilidad de consignar un registro en archivo, mediada por el filtro curatorial, sino como la posibilidad de ejercer un control sobre la información que se transporta en el campo expandido, algo que resulta especialmente sensible en el caso de la red. El museo sin filtro es archivo, pero el archivo puede reacomodarse para reconstituirse en museo.

No hay mejor indicio de la expansión del campo que el requerimiento de un número creciente de saberes: si antes la obra requería de, por ejemplo, la historia del arte y la estética para su lectura, ahora su análisis requiere del conocimiento de la cultura en un momento específico de la línea de tiempo del campo, así como de la historia de la cultura. De allí que los discursos de la sociología o la antropología no sean sesgos en una micro lucha de poderes dentro de un campo específico (que mira el campo del territorio extendido del arte) sino formas de entender cómo la expansión del campo y la práctica de sus agentes se conciben culturalmente en una lucha de poderes a través de una constante, que podría ser señalada como la lucha contra el canon.

Esa continua lucha contra el canon puede originar diversos tipos de fractura y luego, desde un canon fracturado, diversos tipos de lectura del pasado. El motivo de esta lucha puede ser tal vez señalado como una lucha

por el reconocimiento, entendiendo el reconocimiento como el lugar en el que cada quien cree que debe estar en el marco de una comunidad y puede definirse, tautológicamente, como la lucha por el no desconocimiento. Este giro es interesante, pues los sistemas o campos no laicos son en realidad aparatos de producción sistemática de discriminación y, como tales, pueden ser entendidos como regímenes totalitarios (pues un aparato no admite modificación en sus instrucciones, como sí lo admite, por ejemplo, un campo).

Este movimiento de ruptura suele abordarse desde la perspectiva de los estudios culturales —categoría que ha adquirido un tono melodramático—. Según la forma que adopte el discurso cultural, puede tratarse de un caso específico de la teoría de campos (un campo más pequeño que pierde los referentes de sus relaciones con otros campos). Lo que se intenta señalar aquí, es que no parece ser contundente la contradicción de enfoques críticos entre los campos y las teorías proclives a mirar el campo expandido como procesos que son el resultado de mutaciones culturales y, al mismo tiempo, origen de mutaciones culturales futuras. Ambas formas críticas pueden reunirse bajo el principio de la no discriminación, es decir, bajo los parámetros de campos laicos.

Dar cuenta del campo es funcionar como agente en un campo crítico que contiene al campo expandido del arte (un metacampo). Los agentes del campo expandido del arte, que se encontraría en un nivel inferior, son lo que en el campo reducido (antes de su expansión) se llamarían artistas. Su trabajo ya no es ni siquiera adelantar obra que involucre o “tenga en cuenta” el contexto, sino el modelado del conjunto de todas las relaciones del campo y la puesta en circulación de los relatos que se construyen al interior de ese campo: no hace obras que involucren el contexto, su práctica se aplica exclusivamente a moldear contextos de relaciones para futuras relaciones de contexto, y lo hace básicamente articulando mecanismos moderados de circulación de las ideas,

casi sin tocar la materia, o redefiniendo la materia como aquello que puede ser pensado, es decir, una construcción mental. La idea de la circulación y la reflexión sobre las formas y parámetros en que se realiza esa circulación es probablemente la noción más recurrente en este territorio expandido.

En la forma más límite de una aproximación cultural, los móviles objetivos para dictaminar la trayectoria de un agente de campo serían continuos replanteamientos sobre la distribución del poder y la forma en que la circulación de ideas puede replantear su configuración, por ejemplo, para construir poderes que operen según el principio de una armonía laica, es decir, poderes que no encierren potenciales de discriminación. Repensando las relaciones como consecuencia inevitable de su posición específica, de acuerdo a un capital específico y obedeciendo a las dinámicas objetivas del campo, extienden permanentemente sus fronteras. Su acción, explicada desde esta teoría, tiene necesariamente que mirar a aquel que es el dictador, es decir, quien dicta todas las reglas, al campo social que contiene a todos los otros campos: el Estado.

La desintegración del canon puede tomar varias formas. Todo canon pasado se propone como elemento de violencia y discriminación. Aquel que no se ve reflejado en el canon es dejado a un costado de los procesos sociales importantes pero, aún mas grave, se aplica en su contra una discriminación que afecta el acceso a una posibilidad de seguridad y estabilidad material. La ruptura del canon ofrece mayores oportunidades para actuar de acuerdo a las posibilidades de libre ejercicio de conciencia: aparentemente, la ruptura del canon aporta elementos para un ejercicio laico del poder del Estado, aunque, según se adopte una u otra vertiente de la ruptura del canon, puede no ser así.

Una posible desintegración del canon es aquella en donde las poblaciones descanonizadas buscan asociarse en función de elementos de identidad. Cuando se examina la identidad, se impone la definición por tautología: la identidad es la ilusión de tener identidad. Al mismo tiempo debe

estar constituida a partir de elementos comunes a todos los miembros que componen una “opinión pública”, de forma tal que su elementaridad debe reducirse a ilusiones de cohesión fácilmente discernibles, como una bandera, un símbolo patrio o en una identidad de microcanon. El resultado es que estas poblaciones se reúnen en torno a los elementos comunes de su propia identidad, o ilusión de identidad, a lo cual se accede solamente acusando las diferencias con otras poblaciones, es decir, mediante un proceso de reinstauración de un canon más pequeño aplicable a una colectividad más pequeña, que no logra resolver el principio de la no discriminación, principal objetivo de una condición laica. Estos cánones de menor dimensión que el canon original pueden ser denominados *microcánones*. El problema cultural para el agente del territorio del arte expandido se hace ahora más evidente, pues no sólo debe luchar para romper los cánones de la modernidad, sino que debe hacerlo de forma tal que en su ruptura no obtenga una sucesión de cánones más pequeños.

La identidad, sin embargo, parece inevitable frente a una exigencia transnacional de compatibilidad cultural. Nada podría ser más conveniente a un sistema de utilidades que la producción seriada que se deriva de tener poblaciones con idénticos hábitos de consumo, de manera que la empresa que provee los bienes o servicios tendrían resuelto el problema de la eficiencia en la producción del bien (o diseño del servicio), así como todo lo concerniente a los inventarios y la distribución. Tal vez pueda existir una oposición a esta tendencia de origen netamente económico si, en lugar de afirmar los elementos de la identidad, se vuelve la cuestión hacia los hábitos de consumo, los costos ambientales y el respeto a todas las formas de vida.

El principio que domina la laicidad es el de la no discriminación. Sin embargo, en la instauración de los microcánones, la no discriminación queda sólo parcialmente resuelta para quienes participan de la misma ilusión de

identidad: quienes no participan de esa ilusión, deben someterse a un microcanon extraño, o apartarse enteramente de la posibilidad de una convivencia y establecer un espacio de no discriminación bajo su microcanon específico. Al establecer los derechos de las minorías suceden dos cosas contracontracanonicas: primero, se excluye del goce de esos derechos a quienes no participan de los mismos elementos de identidad, y segundo, se concede al canon la posibilidad de legislar sobre esos derechos.

La reivindicación de la identidad también parece necesaria para evitar la posible extinción de una línea de acción que pudiera estar amenazada por la presencia de un canon primordial. Pero como es visto, al instaurar un microcanon, replica esa amenaza al interior de una comunidad microcanónica.

## FUENTES

Esferapública; William López y su señalamiento sobre el papel de la sociología en la historia de la construcción del discurso crítico en Colombia; Jaime Iregui y sus prácticas de archivo que han propuesto graves preguntas sobre la crítica (es a él a quien primero le leí la expresión “crítica a la crítica”) y sobre las fuerzas de definición del museo; Carlos Salazar y su puesta en duda de la inocencia de la curaduría de banca. Evidentemente, debo reconocer una deuda con la teoría de campos de Bourdieu, así como algunas de sus miradas sobre la construcción del poder, el estado y la opinión pública; José Luis Brea, quien acude a la noción del territorio expandido y plantea sus llamadas líneas de fuga (asunto de la latencia potencial de las líneas culturales extintas que no se alcanzó a desarrollar más en este trabajo); Gabriel Restrepo, quien sitúa el problema de la fractura del canon en el área de la lucha por el reconocimiento; Javier Gil, a quien se le debe específicamente la afirmación de caracterizar la crítica moderna como una relación fija de sentido entre un objeto de arte y la verdad, y el asunto de la crítica como construcción de un texto “complejo”; Carlo Tognato, por introducirme a “la Declaración Universal de Laicidad en el Siglo XXI” [<http://www.libertadeslaicas.org.mx/paginas/DocuEspeciales/Declaracion.pdf>]; Antonio Bolívar Botía, por una síntesis de las estrategias de ruptura de la deconstrucción; Groys y su definición de museo; Canclini por su noción de “compatibilidad cultural”. Particularmente a Alain Turing, por proponer la pregunta sobre los límites de las tablas de comportamiento y a Guy Debord a quien, por incompetencia, no alcancé a citar ni logro comprender. A otros también pero con restricción a la pasión obsesiva por realizar arqueologías de fuentes recursivamente infinitas. A quienes no se menciona y deberían estar, así se hará en futuras instancias de circulación del trabajo.



## ***Panacea phantástica***

Santiago Rueda Fajardo



## PANACEA PHANTÁSTICA

“Todo fruto de nuestro trabajo ó de nuestra pereza, parece participar de un sistema de evolución propio, de otro clima y de otro paisaje.”

—Sergio Buarque de Hollanda

Desde sus inicios en la década de 1970, el tráfico de drogas define en buena medida la realidad colombiana afectando su economía, su política exterior, su cultura y su vida cotidiana. Mientras escritores y cineastas han tratado el tema de forma abundante, en el medio artístico la reacción ha sido lenta y tardía. Sólo en la última década, artistas, críticos y curadores han empezado a ocuparse del problema de una forma articulada. Los proyectos curatoriales y textos de José Ignacio Roca *Flora Necrológica*<sup>1</sup> y *Botánica Política*,<sup>2</sup> los dibujos con hojas de coca y billetes de dólar de Miguel Ángel Rojas<sup>3</sup>, las fotografías de Juan Fernando Herrán<sup>4</sup>, el proyecto *Colombia land* de Nadín Ospina<sup>5</sup>, algunas vídeo instalaciones de José Alejandro Restrepo y trabajos de Fernando Arias, han estado encaminados a cuestionar los estereotipos de barbarie y exotismo que se atribuyen al país y a señalar la manipulación económica y política de la guerra contra las drogas. Estas actuaciones comparten la sensibilidad política que impregna el arte global desde la última década, surgida a partir de la serie de levantamientos y protestas mundiales contra el capitalismo y la globalización, que se inician simbólicamente el 18 de junio de 1999 —el llamado 18J— con el *Carnaval contra el capital* celebrado en los centros financieros de Londres y otras ciudades europeas, y con el gigantesco *Festival de la resistencia* en la clausura del encuentro de la OMC en Seattle a fines del mismo año.<sup>6</sup>

El grupo de artistas anteriormente mencionado —Arias, Herrán, Ospina, Restrepo, Rojas —viene siendo consolidado por creadores más jóvenes que

ofrecen nuevos puntos de vista sobre el tema, como Fabián Montenegro, Leonardo Herrera y especialmente Wilson Díaz, de quién nos ocuparemos en estas páginas.

Con un trabajo cercano al de artistas *post latinoamericanos*<sup>7</sup> como Santiago Sierra, Gabriel Orozco, Meyer Vaisman, Hernández-Diez y, el ya mencionado, Nadin Ospina, Díaz presenta propuestas osadas, que desafían desde la burla y la ironía, la lógica de la modernidad y de la acumulación capitalista, aplicadas a lo que podríamos llamar la “geopolítica de la coca.”

## **EL JARDINERO FIEL**

*“La idea se convierte en una máquina que produce arte.”*

Sol Le Witt (1965)

En el año 2000, Díaz es invitado al taller internacional de artistas *Watamula*, en Curazao, en el que presentó el siguiente performance: *“Recolecté 30 semillas de coca en Colombia y las tragué el día de mi viaje. Luego las defequé en una huerta en Curazao y las regué. Para los organizadores fue lo peor que les podía pasar: que un colombiano les llevara coca en el estómago”*.<sup>8</sup>

Este gesto alude al problema de las “mulas” y es a la vez un acto político. Como marginal/ criminal/ héroe, el artista engulle la planta prohibida para crear y para señalar, en un gesto ético/escatológico, el absurdo de la persecución punitiva a una especie botánica. El artista es el cuerpo del delito. Un agitador y un fertilizador. No se trata de llevar en su estómago drogas empacadas en dedos de guantes quirúrgicos. La obra terminada es eyección, materia muerta, excremento y semilla, espora de la vida latente. El artista es diáspora

física y sobre la coca declara: “Es una planta espectacular, de un verde intenso y estéticamente bella. La naturaleza es bella”<sup>9</sup>.

En *Merde d` Artiste* (1961), Piero Manzoni vendió 90 cajas de sus propios excrementos, cuyo precio era establecido por su peso en oro. Díaz no es indiferente al comentario irónico de Manzoni, a su ecuación que iguala y reduce la creatividad a un valor económico y que compara, como lo hicieran los alquimistas, los excrementos con el oro. Por otra parte, a Díaz no le son ajenas las puestas en escena de la naturaleza, la materia, la energía y el cuerpo que ocuparon a los “artistas de la tierra” y del Body Art de fines de los años 60 y 70 —Long, Mendieta, Oppenheim— y comparte similares preocupaciones por la vida y la creación de una manera cruda y directa. Intuitivamente sabe, siguiendo a Nietzsche, que “el cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor.”<sup>10</sup>

## **OPERACIÓN EMPERADOR**

*“Algunos museos o revistas, al armar una exposición con latinoamericanos les pedirán que sean real-maravillosos, otros barrocos, otros violentos o representativos de alguna ilegalidad, o que se parezcan a los chicanos o a los ‘latinos’”* señalaba, en 2002, Néstor García Canclini.<sup>11</sup>

En la página web de E-flux, que alberga al proyecto *DO IT* de Hans-Ulrich Obrist,<sup>12</sup> Díaz publicó el texto *Cómo obtener un kilogramo de cocaína de alta calidad en veinte pasos (con la mejor economía de materiales)*, poniendo en circulación una información que se considera tabú. El artista hace pública la receta mágica que convierte 60 arrobas de hoja de coca en un kilogramo de un poderoso bio-estimulante cuya tenencia y uso es un delito en casi todos los países



*Auto entierro*, Keith Arnatt, 1970



*Merde d'Artiste*, Piero Manzoni, 1961

del mundo, incluyendo a Irán donde es castigado con la pena de muerte. De nuevo Díaz fabrica un escenario polémico para plantear una cuestión política: ¿Dónde se sitúa la maldad —y la responsabilidad— en el problema de las drogas? ¿En la siembra? ¿En la venta? ¿En el consumo?

Díaz, como Manzoni, parece estar interesado en la posibilidad del artista de producir riqueza a través de la descomposición. El problema alquímico de Manzoni —la conversión de heces en oro— se vuelve un proceso químico: la transformación de hojas vegetales en dinero. Sin escapar al hecho fundamental que señala *Merde d`Artiste*: es el mercado —del arte, de las drogas— el que al fijar los precios, tiene el poder mágico de convertir los excrementos en oro y los alcaloides en dinero.

En mayo de 2006, en la galería Good Man Duarte de Bogotá, Díaz presentó *The gardener* (2005) un grupo de 11 fotografías de jardines de la ciudad de Cali, donde aparecen setos de hoja de coca, utilizada en esa ciudad como planta ornamental. Incluso una de las imágenes fue tomada en una casa vecina a la tercera división del Ejército Nacional. Junto a estos registros Díaz colocó un dibujo del presidente Álvaro Uribe arrancando una planta de coca, titulado ‘Uribe, el erradicador’. Según Díaz “Para el dibujo me basé en la foto de un periódico donde el Presidente arranca una mata en La Macarena. Esta obra es una metáfora de la problemática colombiana. Es señalar una ironía: el Presidente arranca la coca y en Cali se ha vuelto planta de jardín”.<sup>13</sup>

Es necesario explicar el contexto político del momento para entender la intervención de Díaz. Un aspecto clave del Plan Patriota consistió en quebrar la economía de las drogas de las FARC. En palabras del Director de la Policía “quitarle la chequera a la guerrilla”.<sup>14</sup> A inicios del 2005, y como parte de la Operación Emperador, se dio inicio a las fumigaciones aéreas de los cultivos de coca en algunos parques naturales. Las fuertes críticas y, en especial, las presiones internacionales forzaron al gobierno a detener estas aspersiones. Como respuesta el



*The gardener*, Wilson Díaz, 2005

19 de enero de 2006, el gobierno inició un programa de erradicación manual en el parque natural de la Sierra de la Macarena, una zona históricamente controlada por las FARC. El mismo presidente Uribe, a la cabeza de 930 erradicadores, arrancó las primeras plantas y comprometió a este equipo de trabajadores —del que finalmente quedaron 240 jornaleros— en un operativo militar arriesgado. Los resultados no fueron muy alentadores. La operación costó —con los aportes de Washington y el gobierno de Holanda— 3 millones de dólares “para darle un golpe económico de 3’835.000 dólares a la guerrilla,”<sup>15</sup> la cual nunca abandonó la zona. Peor aún, el 3 de agosto de 2006 cuando se terminó el programa se contaban 28 personas muertas (13 policías, 10 miembros de los Grupos Móviles de Erradicación Manual Forzosa de Cultivos Ilícitos GME, y 5 soldados)<sup>16</sup> sin contar los “aportes” de las unidades paramilitares que entraron a las cabeceras municipales aledañas para bloquear el ingreso de insumos de la guerrilla. La poda de La Macarena demostró una vez más las dificultades de obtener éxitos en la lucha actual contra las drogas, basada en la punición y no en la búsqueda de soluciones sociales. Mientras tanto una, paradoja más: en el mismo año, en la ciudad de Santa Marta, se ofrecía un plan turístico para visitar laboratorios de procesamiento de cocaína en las estribaciones de la Sierra Nevada.

En octubre del 2006 en la galería Duarte, Díaz presenta *Sin título* (2005) un dibujo realizado con semillas de coca sobre papel. La imagen es una gran mancha rectangular que cubre la casi totalidad de la superficie. Este dibujo opera como un intersticio a medio camino entre *Flag* (1959) de Jasper Johns y el retrato de Simón Bolívar en hojas de coca que le regalara el presidente de Bolivia Evo Morales a Uribe Vélez ese mismo año, y recuerda la importancia de una planta usada desde hace cerca de 4.000 años por las culturas indígenas de Ecuador, Perú, Bolivia y Colombia.

Las referencias al suprematismo y al *Minimal Art* son inevitables. En este caso literalmente “lo que ves es lo que es”, la sustancia prohibida pintada en

el muro. De cierta forma Díaz hace una conversión y una experimentación con las formas fijas de la modernidad, poniéndolas a prueba en otro contexto. Pero a diferencia de las “pinturas negras” de Ad Reinhardt ó las telas de Frank Stella, donde la anulación de la subjetividad busca “*la forma más pura, más vacía, más absoluta y más exclusiva de hacer arte*”<sup>17</sup>, en este caso la búsqueda de la objetividad por medio de la negación parece ser utilizada para preguntar sobre el destino fatal de una planta: “*¿La coca es mala? ¿Peor que la guerra?*”<sup>18</sup>

La alusión al minimalismo llega a ser muy precisa, pues mientras los artistas estadounidenses trabajaban con los materiales de la base de la producción de su país—los metales de la industria pesada— Díaz trabaja con la base de la economía colombiana, la hoja de coca.

Desde este punto de vista *Cómo obtener un kilogramo de cocaína de alta calidad en veinte pasos (con la mejor economía de materiales)*, alcanza una nueva dimensión. En los años 60 artistas como Lawrence Weiner y Joseph Kosuth intentaron llegar a definiciones del arte a través de proposiciones lingüísticas, presentadas como obra terminada. En 1970, Weiner publicó en *Arts Magazine* un texto como obra de arte, donde indicaba las tres condiciones necesarias para que una obra de arte sea una obra de arte: 1. *Sea hecha por el artista.* 2. *Sea fabricada.* 3. *La obra no requiere construcción.*<sup>19</sup>

Cumpliendo estos requerimientos, el texto/obra de Díaz parodia este purismo que quiere obtener arte de alta calidad en pocos pasos “con la mejor economía de materiales.” *Less is more*: reducir 60 arrobas de hojas para obtener 1 kilogramo de alcaloide es una burla a la economía del minimalismo, movimiento que según Paulo Herkenhoff es un diagrama de la ética del capitalismo, pues “*cuanto más niega (cuanto más reduce) más quiere (en acumulación y expansión).*”<sup>20</sup>

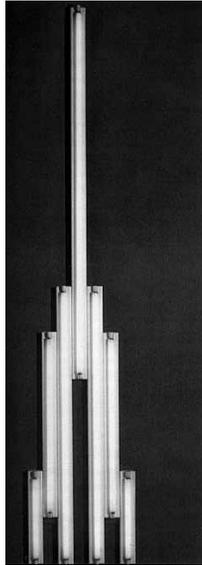
## ERYTHROXYLON NOVOGRANATENSE

“Mire para la luz y quedará fascinado. Imposibilitado de alcanzar sus límites de un extremo a otro.”

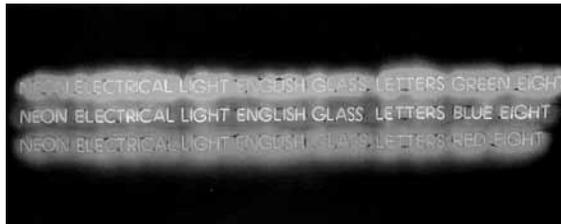
—Dan Flavin

En 1963 Dan Flavin empezó a realizar trabajos con luces fluorescentes. Así como Stella llegó al límite de la representación presentando láminas de metal como láminas de metal, Flavin llegó a una nueva síntesis del objeto escultórico por medio de la luz pura, utilizando tubos de luz de fabricación industrial. Una de sus obras más conocidas es su *Homenaje a Tatlin* (1966) una construcción triangular con luces fluorescentes que rendía tributo a Vladimir Tatlin, a su *Monumento para la Tercera Internacional* (1919) y, por ende, a la fallida vanguardia rusa de la Revolución de Octubre. En el mismo año (1966), Kosuth realizó *Neon electric light*, tres barras de neón en tres colores diferentes con esta frase que se describe a sí misma, diferenciadas cada una por el nombre del color que tenían: *Neon electric light red* en rojo; *Neon electric light green* en verde; *Neon electric light blue* en azul. De nuevo es la negación de la imagen la que construye la obra a través del texto que se auto describe, sabiendo que para Kosuth “*las verdaderas obras de arte son las ideas.*”<sup>21</sup>

En noviembre de 2006, en la Feria de Arte de Bogotá ARTBO, Díaz presenta la frase *Erythroxylylon novogranatense* en neón verde, “iluminando” así el nombre científico de una de las 250 especies de coca, en este caso la variedad colombiana más conocida.<sup>22</sup> En el contexto de un evento comercial internacional, el letrero en neón parecía un aviso publicitario de un producto o una compañía, haciendo un guiño sobre el mercado del arte y las expectativas y prejuicios que existen sobre el país. Quizá Díaz quería señalar la simetría existente entre el mercado del arte y el de las drogas: ambos ofrecen



*Homenaje a Tatlin, Dan Flavin, 1966*



*Neon electric light, Joseph Kosuth, 1966*

bienes suntuarios que brindan gratificación y prestigio social, y su economía se basa en el monopolio, la exclusividad, la sacralización del consumo y la especulación de precios —en el caso del arte brutalmente parodiados por Manzoni en su *Merde d'Artiste*—. Además, en estos dos mercados, que se encuentran en expansión desde la década de los 80, la pureza es de gran importancia.

De nuevo la crítica parece estar dirigida a las formas fijas del *Minimal Art*, un movimiento netamente norteamericano que el artista remeda y “traduce” para cuestionar las relaciones culturales y económicas entre ambos países. En los años 60 y 70 la escultura minimalista representó el clímax de la hegemonía económica y cultural de Estados Unidos en Occidente<sup>23</sup>, culminando el proceso que se inicia con el éxito global de Jackson Pollock en la posguerra y que tuvo a la abstracción como bandera. El *modelo empresarial de desarrollo*<sup>24</sup> de la abstracción estadounidense, su purismo y su puritanismo, se ofrecieron como símbolo de una sociedad eficiente, limpia y precisa. Desafortunadamente *El triunfo de la pintura norteamericana*<sup>25</sup> en el Tercer Mundo pocas veces estuvo acompañado de la generosidad política y se ató a los intereses de las grandes compañías privadas de ese país y a las ambiciones de dominio de su política exterior. Esa asimetría entre *lo que se ve y lo que es* se hace patéticamente visible en la guerra de las drogas, donde la demanda de los países consumidores tiene que ser satisfecha y pagada a un alto precio por los países productores. La incoherencia de este conflicto levanta sospechas y mientras el *Homenaje a Tatlin* de Flavin pasa a ser un recordatorio de la guerra fría, el neón verde kryptonita de *Erythroxyton novogranatense* se convierte en una demanda ética en el nuevo orden global.



*Erythroxyton novogranatense*, Wilson Díaz, 2006

## LOS DIENTES DE CAPERUCITA

En las obras discutidas, Díaz está retomando materiales, proposiciones, estructuras y procedimientos de la modernidad capitalista con la estrategia antropófaga que autores como Paulo Herkenhoff,<sup>26</sup> Guy Brett y Catherine David<sup>27</sup> encuentran en el arte latinoamericano actual. Esta “*capacidad de devorar y procesar sentidos, dominarlos y darles nueva dirección y substancia*”<sup>28</sup> alcanza unas dimensiones físicas en obras como *el Livro de carne* (1979) de Artur Barrio, las telas de vísceras colgantes de Adriana Varejao y los racimos de bananos de *Musa Paradisiaca* (1994-7) de José Alejandro Restrepo, donde la “metabolización iconológica”<sup>29</sup> y la necesidad de ingestión son casi físicas.

Díaz no escapa a este tipo de hambre: come la planta prohibida para crear, mancha el papel con sus semillas y escribe la receta para “cocinar”<sup>30</sup> un kilogramo de cocaína. Estos gestos somáticos señalan algo que el capitalismo salvaje tiende a olvidar: la coca, ante todo, es un alimento. En Colombia, los pueblos indígenas Barasana, Desana, Bora, Andoke, Witoto Yuri, Muinane, Miraña, Makuna, Kubeo, Yukuna, Tanimuka y Koreguaje ingieren la planta por razones médicas, religiosas y dietéticas. Los frutos y las hojas de la planta son aprovechados por mamíferos, peces, aves e insectos. Y de nuevo nos encontramos ante una paradoja: los territorios donde la planta es un importante recurso ritual y alimenticio, como el Alto Putumayo, el Alto Napo, el Alto Caquetá, la Amazonía occidental, el Alto Meta, el Catatumbo, las laderas orientales de la Cordillera Oriental, el Magdalena Medio, la Sierra Nevada de Santa Marta y el Chocó,<sup>31</sup> poseedores de algunos de los máximos índices de biodiversidad en el planeta, son los mismos territorios hacia donde se desplaza la industria de la cocaína, destruyendo selvas, contaminando ríos y quebradas, y arrastrando consigo a cultivadores, cocineros, erradicadores, guerrilleros y paramilitares. Entre tanto, los adalides de la conservación de las selvas tropicales —y los más

grandes consumidores y beneficiarios del negocio de la cocaína en el mundo— Estados Unidos, Alemania, Inglaterra, Francia, Holanda y España<sup>32</sup>, siguen empujando hipócritamente a Colombia a la guerra, repitiendo ese sistema de signos del capital —y del *Minimal Art*— que “*cuanto más niega (cuanto más reduce) más quiere (en acumulación y expansión)*.”<sup>33</sup>

La máquina de hacer dinero sigue funcionando. Espoleada por la prohibición, la economía de las drogas crece mundialmente y continuará moldeando la vida de nuestro país en los próximos años. Ante las dificultades de alcanzar una voz pública y un espacio de representación política, la trasgresión y la burla se ofrecen como recursos que se resisten a ser reducidos, escapando a la rigidez de la política tradicional. El trabajo de Wilson Díaz hace parte de los nuevos movimientos post geográficos, simultáneos e interconectados a nivel mundial, que cuestionan la globalización y que, en lugar de negar su retórica, la usan irónicamente, abriendo un espacio de disfrute y creación, siguiendo tradiciones universales de grupos oprimidos por clase, género y raza. Este carácter de resistencia es parte de nuestra personalidad histórica y siempre ha servido para decir las verdades que las versiones oficiales se empeñan en ocultar. La obra de Wilson Díaz es un ejemplo de ello. No siempre el negocio es más importante que el ocio.

## CITAS

- 1 JOSÉ IGNACIO ROCA: “Flora necrológica: Imágenes para una geografía política de las plantas”. *ReVista*, David Rockefeller Center for Latin American Studies, N.Y, 2003.
- 2 JOSÉ IGNACIO ROCA: “Botánica política. Usos de la ciencia, usos de la historia”. *Columna de Arena. Reflexiones críticas desde Colombia*. Número 58. <http://universes-in-universe.de/columna/col58/index.htm> 2004.
- 3 NATALIA GUTIÉRREZ: “Miguel Ángel Rojas”. *Art Nexus* 44. Junio 2002.
- 4 NATALIA GUTIÉRREZ: “Status.quo.co 1999-2000.”. *Art Nexus* 36 - Mayo 2000.
- 5 NADÍN OSPINA: “Colombia land”. <http://www.geocities.com/nadinospina>. 2003.
- 6 Véase John Jordan, El olor a carnaval. En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- 7 El término fue acuñado por Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor para nombrar el arte de la región en años recientes, caracterizado por las tensiones provocadas por la globalización. Armstrong, E. y Zamudio-Taylor, V. *Ultra baroque: Aspects of Post-Latin American Art*. La Jolla Museum of Contemporary Art, 2000.
- 8 El Tiempo. Mayo 24 de 2006. “Exponen en Bogotá una serie de fotografías que muestran la coca como planta ornamental”.
- 9 *Ibíd.*
- 10 En *Así hablaba Zarathustra*.
- 11 NÉSTOR GARCÍA CANCLINI: “Últimos cambios en el panorama del multiculturalismo”. *Lápiz* 187-188, Año XXI, 2002. pp. 110 – 115.
- 12 <http://www.e-flux.com>
- 13 El Tiempo, *Ibíd.*
- 14 RICARDO VARGAS: La Sierra de la Macarena: Drogas y conflicto armado en

Colombia. <http://www.censat.org> 2006.

15 Ibíd.

16 Ibíd.

17 Reinhardt citado por Kart Ruhrberg en *Arte do século XX*. Taschen, Lisboa, 1999.

18 Gutiérrez, Ibíd.

19 “*Iguales y consecuentes ante el propósito del artista, una decisión condicionante compete al destinatario en el momento de la recepción.*” Véase Wolfe, Tom. *La palabra pintada*. Anagrama, Barcelona, 1976. El texto de Weiner se encuentra también en Battcock, Gregory, (Ed.). *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

20 PAULO HERKENHOFF: “Brasil/Brasis.” En *Arte brasileira contemporânea*. Marca d’Água Livraria, Rio de Janeiro, 2001.

21 En el texto de la exposición *Arte no antropomórfico* (1967). Véase Wood, Paul. *Conceptual Art*, Tate Gallery, Londres, 2002.

22 Existen otras variedades como “Sierra Nevada” y “Catatumbo”, entre otras.

23 Véase el debate publicado en *October* –número 69, verano de 1994- sobre la exposición de Robert Morris en el Museo Guggenheim, en el que participaron Rosalind Krauss, Hal Foster y Benjamín Buchloch, entre otros. *Arte & Ensaíos*, UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

24 Esta denominación fue dada en 1968 por Leo Steinberg en su texto “Otros criterios”. Según Steinberg “Los críticos formalistas influyentes tienden a tratar hoy la pintura moderna como una tecnología en evolución, en la que tareas específicas en todo momento demandan solución –tareas atribuidas al artista como los problemas propuestos a los investigadores en las grandes empresas”. Véase Steinberg, Leo. “Otros criterios.” En *Clement Greenberg e o debate crítico*. Ministerio de Cultura/Funarte. Rio de Janeiro, 1997. Pág. 196.

25 IRVING SANDLER: *El triunfo de la pintura americana*. Alianza, Madrid, 1996.

- 26 Para Herkenhoff como “procedimiento cultural y político, que no se apoya en temas”, si no que utiliza “la producción de lenguaje por absorción de fuentes heterogéneas”. Herkenhoff, Paulo. “El hambre polisémica de José Alejandro Restrepo”, en *Transhistorias, historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá, 2001. pp. 50-51.
- 27 CATHERINE DAVID: “El gran laberinto”, en *Helio Oiticica*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992. pp. 248- 258.
- 28 Herkenhoff, página 50.
- 29 Ibíd.
- 30 Con el nombre de “cocinero” se designa al químico que se encarga de transformar la pasta o base de coca en clorhidrato de cocaína.
- 31 Ibíd.
- 32 Ibíd.
- 33 Herkenhoff. I, Ibíd

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARMSTRONG, ELIZABETH y ZAMUDIO-TAYLOR, VICTOR: *Ultra baroque: Aspects of Post-Latin American Art*. La Jolla Museum of Contemporary Art. 2000.
- BATTCKOCK, GREGORY (Ed.): *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- BRETT, GUY y DAVID, CATHERINE (org): *Helio Oiticica*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992.
- CONSTANTINO, EMILIO: “Probables impactos de la aplicación del hongo *Fusarium oxysporum* para la erradicación de la coca en ecosistemas amazónicos”. <http://www.mamacoca.org>, 2002.

- GUTIÉRREZ, NATALIA: "Status.quo.co 1999-2000." *Art Nexus* 36, Mayo 2000.
- GUTIÉRREZ, NATALIA: "Miguel Ángel Rojas". *Art Nexus* 44. Junio 2002.
- HERKENHOFF, PAULO: "Brasil/Brasis." En *Arte brasileira contemporânea*. Marca d'Água Livraria, Rio de Janeiro, 2001.
- HERKENHOFF, PAULO: "El hambre polisémica de José Alejandro Restrepo", en *Transhistorias, Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá, 2001.
- JORDAN, JOHN: "El olor a carnaval: la revolución está en el aire", En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: "Últimos cambios en el panorama del multiculturalismo", *Lápiz* 187-188, Año XXI, 2002. pp. 110 - 115.
- "Mesa Redonda: a recepcao dos anos 60." *Arte & Ensaio*, UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.
- OSPINA, NADÍN: "Colombia land". <http://www.geocities.com/nadinospina/>, 2003.
- ROCA, JOSÉ IGNACIO: "Flora necrológica: imágenes para una geografía política de las plantas". *ReVista*, David Rockefeller Center for Latin American Studies, N.Y. 2003.
- ROCA, JOSÉ IGNACIO: "Botánica política. Usos de la ciencia, usos de la historia". *Columna de Arena. Reflexiones críticas desde Colombia*. Número 58. <http://universes-in-universe.de/columna/col58/index.htm>. Publicado el 9 de marzo de 2004. Consultado 21 de julio de 2004.
- SANDLER, IRVING: *El triunfo de la pintura americana*. Alianza, Madrid, 1996.
- STEINBERG, LEO: "Otros criterios." En *Clement Greenberg e o debate crítico*. Ministerio de Cultura/Funarte. Rio de Janeiro, 1997. pp. 175-211.
- VARGAS, RICARDO: *La Sierra de la Macarena: drogas y conflicto armado en Colombia*. <http://www.censat.org/> 2006.
- WOLFE, TOM: *La palabra pintada*. Anagrama, Barcelona, 1976.
- WOOD, PAUL: *Conceptual Art*. Tate Gallery, Londres, 2002.
- .

**Caminar, explorar, olvidar**

Miguel Rójas Sotelo



## **Caminar, explorar, olvidar**

Walter Benjamin solía transitar por las ciudades europeas entre las guerras mundiales del siglo veinte (Venecia, Berlín, Moscú, Marsella, Ibiza y París, entre otras). Fue observando en París las ruinas del capitalismo industrial moderno, simbolizadas en las viejas arcadas comerciales, donde entendió que la historia debía ser escrita con melancolía.<sup>1</sup> Benjamín además vivía en un tiempo suspendido, algo parecido a lo que sucede en Colombia desde hace ya mucho tiempo.

A fines de los 80 y principios de los 90, las principales ciudades en Colombia se encontraban en un estado de alerta que las hacía silenciosas desde temprano, no por la famosa “ley zanahoria”, sino por la “guerra total contra el estado” declarada en mayo de 1989 por los capos de la droga. Para evitar la extradición, los llamados narcoterroristas lideraron una campaña de terror y muerte. El famoso Cartel de Medellín no temía enfrentarse contra el gobierno y, sin medir consecuencias, se lanzó a una campaña de violencia indiscriminada para eliminar a sus enemigos. En 1989, nueve años antes de los ataques de AlQueada en Kenya y Tanzania y más de diez años antes de Septiembre 11 de 2001, Pablo Escobar ya había logrado poner una bomba en el vuelo 203 de Avianca, destino Cali. El avión explotó saliendo de Bogotá, matando a sus 107 pasajeros.<sup>2</sup>

Pero, ¿qué tiene que ver esto con el interés y preocupación que el artista contemporáneo en Colombia tiene con respecto a la ciudad y sus transformaciones?<sup>3</sup>

En este ensayo marcaré 1989 como año del nacimiento de lo “contemporáneo” pues fue en ese entonces cuando comenzó un nuevo imaginario global que define las prácticas culturales de hoy en un nuevo marco teórico.<sup>4</sup> Además, fue en 1989 cuando empezó el capitalismo global en Colombia. El

país abría privadamente sus fronteras al libre mercado y el estado trataba de reclamar su legitimidad entre las ruinas.<sup>5</sup>

El 6 de diciembre de 1989 un bus-bomba conducido a control remoto se estrelló contra el edificio del DAS en el centro de Bogotá.<sup>6</sup> La guerra entre el estado y los nuevos capitalistas globales (nuestros primeros contemporáneos) revela la violencia del proyecto moderno. Artistas e intelectuales desencantados con el *status quo* iniciaban un viaje hacia el “afuera” de las instituciones, la ciudad descentrada / explotada.<sup>7</sup>

### **Ojo que camina: panoramas, archivos – destrucción y nuevas historias**

El proyecto “El Observatorio” (2003) se estableció más como una experiencia política del espacio que como una práctica artística. La ciudad es objeto de observación y las imágenes producto de ésta van más allá de la estética. Renunciando a lo visual, el proyecto busca la fundación de nuevos espacios.<sup>8</sup> Como la experiencia del *flâneur*, la misma de Baudelaire y de Benjamin en París. Los participantes encuentran espacios ciegos en la ciudad y actúan en consecuencia. Como parte de una comunidad *Web* con base en Bogotá, logran comunicarse más allá de su territorio, como prueba de esto la nueva práctica de “El Observatorio” ha sido invitada a la Bienal ArteNuevo Interactiva (Mérida, Méjico. 2005). Jaime Iregui, artista y académico, es el promotor y creador del proyecto así como el administrador (y creador) de *esferapública*. Como artista está interesado en redes, fractales y los eslabones entre arte y ciencia. En su trabajo temprano, como pintor y, más tarde, como agente cultural, ha usado la geometría y la teoría general de sistemas; ahora las aplica como reglas básicas y complejas en la construcción



FIGURA 1

Luís Carlos Galán;

Miguel Maza Márquez condecorado por el Presidente Virgilio Barco;

El edificio del DAS después del ataque el 6 de diciembre de 1989.

Fotos periódico *El Tiempo*

de comunidades virtuales.<sup>9</sup> En su ensayo fotográfico para “El Observatorio” Iregui cuenta, agrupa y mide, con mirada científica, objetos de la economía informal de la ciudad. Estas imágenes que el llama “Constelaciones” (también tuvo presentación física en la galería La Rebeca, 2003) tienen origen en sus talleres como maestro universitario donde propone a sus estudiantes una serie de viajes a través de diferentes áreas de la ciudad y, especialmente, de aquellas en las que hay actividad comercial informal.<sup>10</sup> Iregui ha encontrado que nuevos tipos de microsociedades emergen en espacios de intercambio comercial. La economía informal determina reglas y comportamientos entre miembros de la comunidad y hace que prácticas ancestrales cohabiten con estilos de vida contemporáneos.<sup>11</sup> Los sujetos establecen códigos éticos, estéticos y vías de comunicación y esas actividades comerciales, que son al principio informales, se convierten en hegemónicas, en algunos casos gobernando dinámicas locales. Iregui observa la manera cómo los materiales, los colores y formas son organizados y presentados haciendo una arqueología de una economía medieval en la contemporaneidad. Quien tiene control sobre los medios de producción y circulación, deviene poder.

Iregui invita colaboradores; inicialmente sus estudiantes y luego, como es su costumbre desde los tiempos de “Espacio Vacío”, artistas, sociólogos, antropólogos, filósofos y muchos otros a establecer nuevas lecturas de la ciudad.<sup>12</sup> Éstos se inspiran en un fragmento del texto de Francesco Careri (1966) “Walkscapes: caminar como una práctica estética” en el que el joven arquitecto italiano presenta el caminar como una forma autónoma del arte, un acto primario de transformación simbólica del territorio, un instrumento estético del conocimiento y una transformación física del espacio negociado, que luego es convertido en una intervención urbana.<sup>13</sup> “El Observatorio” es un proyecto que mapea, recoge, archiva, circula, debate, incluye e invita más allá de su límite material.



FIGURA 2

*La exhibición ideal*, Proyecto El observatorio, Jaime Iregui, 2003

Los ejercicios en el espacio público nos remiten de nuevo a las experiencias y reportajes de Walter Benjamin como viajero y a sus textos sobre arquitectura, arte e historia. Sus crónicas de ciudades, como periodista, y su trabajo como teórico alternativo (pues nunca llegó a ser aceptado por la escuela alemana) dan pistas sobre su oscura y nostálgica modernidad alternativa. Hoy Careri, como en ese entonces Benjamin, invita al lector a ser el creador. “Para experimentar la ciudad de nuevo es necesario salir a su encuentro, la ciudad debe ser como un camino limpio para que al final del viaje otros puedan experimentarla.”<sup>14</sup> El conocimiento también reside en eso que queda: las marcas en la madera, pintura y el concreto, en las ventanas de viejos edificios, en las estructuras desvencijadas, en los muros de la calle y sus signos. Es allí donde los textos de esa “otra historia” se han escrito o están por escribirse. Esos son los testimonios y hechos de una historia que pronto desaparecerá.<sup>15</sup>

Artistas jóvenes como Claudia Bernal y el colectivo “La Pecera” (Natalia Rodríguez, Juan Fernando Cáceres, Oscar Ardila), entre otros, exploran la ciudad y sus ruinas. En particular los senderos del nuevo sistema de transporte. En “Ciudades invisibles” y “Traslúcida” respectivamente una serie de imágenes son testimonio de espacios en transformación. Proyectos de desarrollo urbano cruzan la ciudad cambiando su aspecto y sus dinámicas. Los artistas registran ruinas de viviendas borradas por la fuerza modernizante. “La ciudad muestra sus subjetividades, cuando una casa es violada.”<sup>16</sup> Las imágenes revelan espacios privados, gustos familiares, ecos de decoración e intimidad que, como vallas temporales, ofrecen el mejor lugar al voyeurismo colectivo. Lugares íntimos abiertos por la conveniencia pública (ahora sí, el interés común prima sobre el particular – *res publica*). Como las antiguas arcadas comerciales que dieron vida a la París del siglo diecinueve, estas marcas sobre la ciudad cambian no sólo la dimensión física sino también los procesos de creación de identidad, integración demográfica, relaciones éticas y estéticas. Nuevos



FIGURA 3

*Barricades avant l'attaque, Rue Saint-Maur* [daguerrotipo],

M. Thilbault

París, 1848, Biblioteca Nacional de Francia.



FIGURA 4

Ruinas de París en la renovación urbanística a cargo del Barón

George Eugène Haussmann, Anónimo, 1871

París, 1848, Biblioteca Nacional de Francia

materiales aparecen, nuevos discursos emergen. Se escribe una nueva página de la historia. Estos no son procesos de memoria, son procesos de protohistoria que París vivió hace más de un siglo.<sup>17</sup>

El DAS y la imagen ruinoso del “Centro 93” (la nueva arcada) al norte de Bogotá, eje de la vida burguesa capitalina en los 80 nos recuerdan, también, esas ruinas a las que Benjamin se refería. En marzo de 1990, en un ataque simultáneo, siete bombas en dos ciudades destruyeron negocios, restaurantes, oficinas, casinos y burdeles. Los nuevos capitalistas no sólo estaban en contra de las instituciones, también en contra de la burguesía que los había traicionado.<sup>18</sup>

### **Inverso Inmerso**

Sin lugar a duda, los cambios demográficos y físicos de las ciudades, las crisis en las identidades culturales, el dramático proceso de movilización interna y las fronteras móviles entre lo público y lo privado, producen marcas profundas en las prácticas culturales. ¿Cómo es que estas transformaciones en el espacio físico generan una metamorfosis del paisaje cultural?

En las demoliciones, un lapso de tiempo permite la tensión entre lo público y lo privado. Lo que una vez fue... es hoy un conjunto de aceras, parques, calles o aparcamientos. Lo que está en el centro de esta disputa no es la casa o sus contenidos, ni el patrimonio arquitectónico o las memorias individuales, familiares o colectivas: es la tenencia de tierra, la propiedad y su uso. Clemencia Echeverri indaga al respecto en su video instalación “Casa íntima” (1998) que en un proceso inverso —desde el interior— busca descifrar algunas claves sobre los cambios en el paisaje cultural. Las imágenes y sonidos que comprenden esta pieza (la primera de una serie de trabajos que desarrollará sobre el

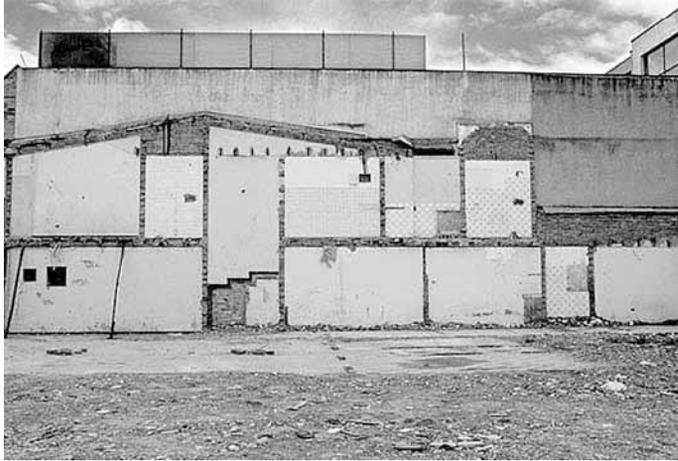


FIGURA 5

*Serie Ciudades invisibles*, Adriana Bernal,  
Proyecto El Observatorio, 2003



FIGURA 6

*Desde el bus y Procesos de adecuación de la serie Traslúcida*, Colectivo La Pecera  
Proyecto El Observatorio, 2003

tema) aluden a la historia de tres generaciones de una familia que vivió en una casa que fue derribada para posibilitar la ampliación de la calle 53 en Bogotá. “Imágenes domésticas como lavar la ropa, disponer la mesa, limpiar distintos objetos y lugares, actos que preservan y hacen posible la vida, se alternan con otras que se relacionan con la muerte, la destrucción y la demolición de la casa... Cuatro pantallas, durante doce minutos, muestran fragmentos de dos experiencias contrapuestas. Las imágenes se acompañan con intervalos de silencio y voces femeninas que hablan de la casa, de la vida que ha transcurrido en ella; voces e imágenes que señalan un proceso de demolición que arrasa con la memoria de una familia.”<sup>19</sup> La instalación fue expuesta en el 37 Salón Nacional de Artistas (1998) y seleccionada para la Séptima Bienal de la Habana (El individuo y su memoria, 2000).

Este tipo de piezas de carácter multi-mediático, testimonial, casi antropológico son una constante en el trabajo de Echeverri y también en las prácticas artísticas colombianas de hoy.<sup>20</sup> Este trabajo es además un marcador sobre la emergencia de un tipo de artista que abandona la práctica de taller y que, como en los años 70 (aunque con una postura menos combativa), busca una proximidad, una cercanía que incomoda y logra romper de base las estructuras anquilosadas de una institucionalidad (conservadora) de corta duración que soñó con el advenimiento de un mercado de arte ficticio en los 80s (y que retorna después del 2002). En Echeverri, este proceso ha tenido un interesante desenvolvimiento que la ha llevado a desarrollar trabajo con contenido sociopolítico y de memoria histórica sin abandonar al individuo, dejando así la dimensión netamente estética de su primer periodo.

La instalación “Voz / resonancias de la prisión” (2005) expone y analiza un lugar (prisión) como institución y su relación con la historia. Además, conecta ésta con una problemática social actual a través de voces presentes e imágenes de un pasado vigente. El proyecto se basa en una investigación de campo con



FIGURA 7

*Casa íntima*, Clemencia Echeverri

video instalación, Séptima Bienal de la Habana, 2000



FIGURA 8

*Voz/Resonancias en la prisión*, Clemencia Echeverri

Instalación interactiva, Museo Nacional de Colombia, 2005

colombianos detenidos en cárceles británicas y mujeres en la Cárcel del Buen Pastor en Bogotá y concluye con una instalación interactiva de sonido y video en el Museo Nacional de Colombia.

La obra es activada por la presencia del espectador que, al entrar en las salas del Museo (que en el pasado funcionó como prisión, “El Panóptico”), activa un mecanismo que lo introduce en otro espacio-tiempo. Arquitectura e individuo se funden gracias a la inmersión del espectador-autor. El sonido: voces de prisioneros colombianos en el exterior y de mujeres en Colombia, sólo sucede en el momento del encuentro con el espacio, éste subyace en la arquitectura y su función. De nuevo es un proceso inverso en el cual el visitante se convierte en operador activo.<sup>21</sup>

### **Asumir la Vieja Ciudad: Negar la nueva**

Las ciudades del Tercer Mundo no son las únicas que sufren de privación, violencia y transformación extrema. Hoy, el Tercer Mundo habita en el primero y el Primer Mundo, como lo afirma Saskia Sassen, está presente en la red de ciudades globales.<sup>22</sup>

Dondequiera que una ciudad existe, esta noción se aplica. La ciudad contemporánea comparte hoy los mismos valores: capitalismo y cosmopolitanismo, que se convierten en el fluido vinculante. “Las condiciones para una ciudadanía transnacional se solidifican. Aunque algunos grupos sean de verdad transnacionales, como las comunidades de Internet, el Foro Social Mundial o los movimientos de voluntarios internacionales; la ciudadanía transnacional es sólo un componente de una experiencia de otra ciudadanía, una que es más compleja, la tradicional.”<sup>23</sup> Los derechos formales siguen siendo el elemento

crucial, y uno de los derechos básicos consagrado en la carta de derechos del hombre es el refugio, el derecho a un hogar.

Estos viejos ciudadanos contrastan con “el número enorme de gente que converge de todo el mundo, los que se encuentran en la calle, en lugares de trabajo corporativos, o museos y que produce una especie de trans-nacionalismo *insitu*.”<sup>24</sup> Podemos aventurar una relación entre la situación de estos inmigrantes y la aparición de prácticas políticas de una naturaleza informal. Sin embargo, los inmigrantes, inclusive los ilegales, a menudo se hacen nuevos sujetos políticos, pero no se agrupan en lo que podríamos llamar la “sociedad civil”; el sociólogo indio Patha Chatterjee los denomina “sociedad política.”<sup>25</sup>

Es claro cómo el estado, tanto en lo nacional como en lo local, busca establecerse como un aparato de captura para producir un sujeto nacional (o local) homogéneo, que funcione bajo las normas del establecimiento y, por lo tanto, no produzca interrupciones en la señal. Pero ¿cómo se construye ciudad desde la política social (no la represiva)? En el flujo y constante transformación de estos espacios globalizados, híbridos, heterogéneos, ahistóricos (pues muchas historias los habitan), estas políticas se ven sometidas a toda clase de estrategias donde los nuevos *semionautas* navegan entre textos y discursos y los más aventajados asumen responsabilidades y generan altos en el camino. ¿Cómo integrar o desintegrar en este flujo lo nuevo y lo viejo?<sup>26</sup>

Pero no sólo los artistas son *semionautas*; algunos sujetos como los ocupantes ilegales (ocupas o *squaters*), indigentes, anarquistas y otros, son sujetos políticos que muy a menudo cruzan la frontera del arte, siempre guardando distancia del sistema pero actuando al centro del mismo. Como en “The Storyteller”, estos sujetos crean de los escombros nuevas narrativas, dan sentido a lo que es sólo una sombra de viejos tiempos, la prehistoria del capitalismo.<sup>27</sup>

En esta línea, MaPA Teatro —una de las más innovadoras e interesantes compañías de teatro visual en Latinoamérica— desarrolló su trabajo sobre “El Cartucho” (2002 - 2006). Sus creaciones cruzan los géneros artísticos y reflejan la situación política y social en Colombia. MaPA Teatro fue fundado en 1984 como un laboratorio experimental en Bogotá por Rolf y Heidi Abderhalden Cortés. Trabajando individualmente, como trío (los hermanos Rolf —actor, pintor, dramaturgo y docente; Heidi —directora, dramaturga y traductora; y Elizabeth —diseñadora de trajes y utilería) o como colectivo (con artistas, abogados, antropólogos, etc.) han producido proyectos artísticos, interpretaciones teatrales e instalaciones bajo la etiqueta MaPA.

Durante dos años (2002- 2004), un equipo multidisciplinario dirigido por Rolf Abderhalden trabajó con los habitantes de los cerros de la localidad de Usaquén y con los del barrio Santa Inés, popularmente conocido como “El Cartucho”, para producir una serie de obras en diferentes formatos: libros, imágenes, acciones, actuaciones e instalaciones bajo el nombre *C’úndua*.<sup>28</sup>

“El Cartucho”, un distrito histórico recientemente demolido para ser transformado en el Parque del Tercer Milenio,<sup>29</sup> fue por décadas centro de controversias, abandono y crimen organizado. Delimitado geográficamente por la Estación Sexta de policía —la más grande de la ciudad (al costado sur)—, el primer batallón de reclutamiento de las fuerzas militares (occidente), el distrito comercial de San Victorino (norte) y, a pocas calles, el Palacio presidencial y el Batallón Guardia Presidencial (oriente), y víctima del bombardeo del 7 de agosto de 2002 con el que se pretendía alcanzar al presidente Alvaro Uribe, “El cartucho” se ha convertido en la quintaesencia de la cultura alternativa.<sup>30</sup>

El proyecto *C’úndua* se dividió en tres partes. La parte I, *La liberación de Prometeo* (en dos actos, diciembre 2002 - diciembre 2003) tenía como objetivo incluir en el “espectáculo artístico, como actores, es decir como sujetos, a quienes en el espectáculo social habían sido reducidos a figurantes, es decir, a



FIGURA 9

*Demolición en El Cartucho,*

Foto: Raúl Insuasty. Catálogo proyecto *C'úndua*, 2005



FIGURA 10

*Prometeo*, Foto: MaPA Teatro.

Segundo acto (en *Recorridos*), 2003



FIGURA 11

*Recorridos*, Vallas sobre fachada de MaPA Teatro, 2003.

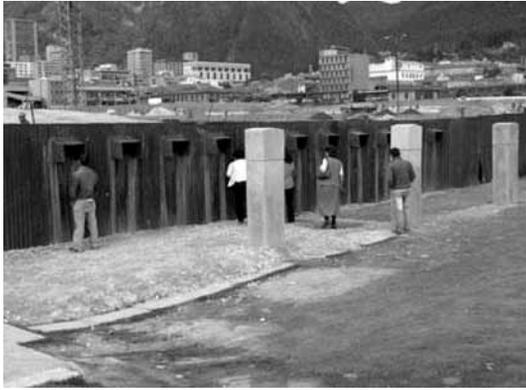
Fotos Mauricio Esguerra / Juan Carlos Dávila. Catálogo proyecto *C'úndua*, 2005.

la condición de objetos.”<sup>31</sup> Quince habitantes del barrio actuaron usando como texto (libre y adaptado) el mito de Prometeo (escrito por Heiner Müller). La ciudad en transformación funcionó como telón de fondo. En pantallas se proyectaban, simultáneamente, imágenes del barrio (material de archivo) y segmentos de historias de vida de los participantes. Los quince “actores naturales” interactuaban con acciones y relatos en vivo. Al año siguiente se presentó, en el mismo lugar y fecha, *Prometeo*, segundo acto que hacía un seguimiento a los sujetos y sus planes de vida y proyectaba, sobre las ruinas, imágenes de los momentos de la demolición del barrio, reviviendo el trauma como lo haría una máquina para viajar al pasado.<sup>32</sup>

En la parte II: *Re-corrídos* (diciembre, 2003), la sede de MaPA se convirtió en laboratorio de memoria combinando fragmentos físicos con remembranzas individuales y colectivas, para producir una instalación interactiva al estilo del Hilo de Ariadna, dividida en doce “estaciones” o “nichos” de memoria donde se presentan los cambios de la geografía urbana. Animados a recordar mitos y leyendas de su mundo desaparecido, los habitantes revelan la poderosa memoria del lugar y hablan de su actividad económica como recicladores.

En la parte III, *La Limpieza de los establos de augías* (agosto-septiembre 2004), se intenta conectar directamente memoria y arte. Desde la frontera sur del nuevo parque, en construcción, se transmitía en tiempo-real (desde lo que parece ser una recreación del muro de Berlín por el despliegue de vigilancia y el uso de cámaras, monitores y materiales pesados) al Museo de Arte Moderno de Bogotá, en donde la obra se presentaba como parte del 39 Salón Nacional.<sup>33</sup> Al otro extremo, los visitantes del MamBo observaban como (en la distancia) la ciudad se tragaba uno de sus lugares paradigmáticos, alcanzando el “Tercer Milenio”.

MaPA trata de mantener la tensión conceptual, “el trabajo es un gesto de una obra múltiple y a largo plazo, elaborado en distintos momentos de la historia



FIGURAS 13 Y 14

*Limpieza de los establos de augías, MaPA Teatro, 2003 (registros MaPA Teatro)*

de este lugar, a partir del mito colectivo como relato fundacional (los trabajos y proezas de Heracles) y de las mitologías privadas como prácticas del espacio (el testimonio de los últimos habitantes del lugar)” sin lograr quitar el sabor institucional y exageradamente costoso, por el despliegue técnico de la obra.<sup>34</sup>

Finalmente, en una cuarta parte titulada *Testigo de las ruinas* (Viena 2005 – Bogotá 2006), MaPA regresa con una puesta en escena netamente documental-mediática. “La medicina era mi águila... eso cómete mi hígado, yo parezco disfrutarlo. Yo era Prometeo y ella mi águila” dice uno de los actores naturales en el registro. Los establos fueron derribados y ahora lo que queda es un eco que circula en el mundo académico.<sup>35</sup>

Testimonios del proyecto *C'úndua* nos recuerdan cómo algunos habitantes fueron asesinados por “comandos de limpieza” externa e interna. Las reglas que regían al “Cartucho” se parecen a la constitución de un nuevo estado,<sup>36</sup> uno que se construye dentro de otro con sujetos que se adaptan rápidamente, que prueban que del monte a la ciudad hay un solo paso y que mantienen esa presencia del Tercer Mundo amenazante en el Primero, en algunos casos creando mundos bizarros y en otros casos asumiendo el papel de inmigrantes, construyendo sociedades diaspóricas-translocales y sosteniendo con sus remesas la economía de muchos países en los que crecen hoy los verdaderos ciudadanos transnacionales del futuro.<sup>37</sup>

Han pasado más de quince años desde la paradigmática era del narcoterrorismo (ecos de ésta nos persiguen). Los protagonistas ya no son los mismos, aunque si lo son. Miguel Rodríguez fue extraditado a los Estados Unidos recientemente y gracias a “Popeye”, comandante del ejército privado de Escobar, la investigación sobre el asesinato de Galán está otra vez abierta,<sup>38</sup> su muerte continúa vinculando a figuras de la política con la mafia. Mientras las condiciones de injusticia, pobreza, desigualdad y dominación permanecen, la batalla por la modernidad no termina. Y, tal y como Gideon



FIGURAS 15 Y 16

*El barrio de los 20.000 mendigos*, Fotos de Stanislas Guigui, ABC XL Semanal.

Madrid, 22 de Octubre, 2006

decía refiriéndose a los trabajadores de alguna de las obras urbanísticas en París —muchas resultado de las violentas comunas que sacudieron la ciudad en el siglo diecinueve—, “ellos nos enseñan a leer los rasgos básicos de la arquitectura de hoy en los edificios erigidos entonces.”<sup>39</sup> Este es el tiempo de la política del espacio y la razón. En el caso de nuestras ciudades, en particular de Bogotá, ladrilleras, cementeras y constructoras (Cemex, Colconcreto, Cementos Samper, entre otros) son los jugadores, y sus trabajadores, los nuevos artistas. Como los que Gideon describe trabajando en la Torre Eiffel, “sólo unos pocos tienen el privilegio de ser testigos del cambio.”<sup>40</sup> Artistas como antropólogos exploradores, *semionautas* del espacio urbano y virtual, crean panoramas que muestran esta segunda naturaleza y sus metamorfosis. Iregui, Bernal y “La Pecera” documentan fantasmas de una ciudad del Tercer Mundo, otros lo hacen sobre la red de ciudades globales de hoy. Echeverri relata el drama privado de individuos en el espacio arquitectónico, urbano e histórico. MaPA recuerda los no-invitados al nuevo espacio, los habitantes de la muerte (en el matadero).

## CITAS

- 1 “There is a tradition that is catastrophe.” *Passagenwerk*, N 9, 4, (GS, V, 1, página 591). Walter Benjamin, *The Arcades Project*. Cambridge y Londres: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- 2 Para imponer su voluntad, el cártel ejecutó funcionarios del estado, policías, periodistas, jueces y candidatos a la presidencia. En 1989, Luís Carlos Galán fue asesinado en una reunión pública en Usme. Las evidencias apuntaban a Escobar. Otros dos candidatos a la presidencia por la izquierda y el M19 fueron asesinados el mismo año: Carlos Pizarro y Bernardo Jaramillo. Entre las víctimas, un crítico activo del arte (José H. Aguilar) casi pierde su apartamento en la bomba de la carrera 10 y calle 26. Alonso Salazar J., *Profeta en el desierto. Vida y muerte de Luís Carlos Galán*. Bogota: Planeta, 2003.
- 3 En Colombia una profunda transformación demográfica ha cambiado la geografía cultural. La población urbana aumentó del 28% de la población total en 1938, al 57% en 1951 y al 76% en 2005. Treinta ciudades tienen una población de 100,000 o más. Bogotá cuenta con el 18% del total de población del país. Fuente: Departamento Administrativo de Estadísticas (DANE). <http://dane.gov.co>.
- 4 Aunque está en debate, es interesante notar significativos marcadores históricos: no sólo el fin del Segundo Mundo (la caída del muro de Berlín y el desplome de la Unión Soviética), o los procesos de globalización económica y libre mercado, además de la última revolución tecnológica que despegaron con toda su fuerza ese año. También exposiciones mundiales como “Magiciens de la terre” (Georges Pompidou, París 1989), la muy criticada “Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern” (curada por William Rubin, MOMA, 1984) y otras como la III Bienal de la Habana (debatiendo el tema “Tradición y Modernidad” en el Tercer Mundo, 1989) han marcado el cambio. Ver discusiones y debates sobre el tema en: Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*. París: Presses du réel, 2002. Marina Grzinic, *Situated Contemporary Practices. Art, theory, and activism from the East of Europe*. Berlin: Revolver,

2005. NancyConde, Okwui Enwezor, & Terry Smith, eds., *Modernity, Postmodernity & Contemporaneity: Antinomies of the present*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

5 Ver mi texto “The Bizarre: constructions in a Parallel World” (2004) y William Avilés, *Global capitalism, democracy, and civil military relations in Colombia*. Nueva York: State University of New York Press, 2006.

6 El edificio resistió gracias a que había sido sobrecalculado. Miguel Maza Marquez, director de DAS, era el objetivo esa mañana. Maza sobrevivió a nueve atentados. El 5 de mayo, Escobar y “El Mejicano” (Gonzalo Rodríguez Gacha) habían ordenado su muerte. A finales de mayo ubicaron un carro-bomba camino a su oficina: cinco personas murieron y varios edificios fueron averiados. En diciembre, estalló una bomba en el edificio del DAS frente a Paloquemao, un mercado popular de venta directa de productos campesinos. Hubo 100 personas muertas (63 en el sitio), 250 heridos severamente y 700 con heridas secundarias, además de 1,500 negocios afectados. Maza sobrevivió en su oficina blindada, su secretaria fue decapitada por un vidrio a pocas cuadras de ahí. El cártel de Medellín y, en menor grado, su rival principal, el cártel de Cali, estaban dispuestos a recurrir a actos terroristas para evitar ser extraditados. Pablo Escobar, Jorge Ochoa, Gilberto y Miguel Rodríguez hacían parte de la lista de individuos más ricos de mundo publicada por la revista *Fortune* y Estados Unidos pedía resultados al gobierno colombiano. Luis Cañón, *El Patrón, vida y muerte de Pablo Escobar*, Buenos Aires: Planeta, 1994.

7 Debemos recordar los proyectos realizados por Gustavo Zalamea Traba que desde principios de los 90 han apuntado a lecturas alternas sobre la ciudad. No sólo desde las artes visuales sino también desde una perspectiva amplia de la cultura. El Proyecto Bogotá (1994) y Arte para Bogotá (1995) son el inicio. La reapertura de la Galería Santa Fe del Planetario Distrital y su Salón de Arte Joven, además del renovado interés por parte de instituciones del distrito gracias a la muy discutida renovación política y administrativa de Bogotá, son parte de este fenómeno. De hecho, Zalamea Traba ha sugerido llamar a esta década Urbanía (p.274). Ver algunos

ensayos al respecto en: Alberto Saldarriaga, *Imagen y memoria en la construcción cultural de la ciudad*. Gustavo Zalamea, *Arte, ciudad, problemas y sugerencias*. *La Ciudad: habitat de diversidad y complejidad*. Bogotá: UNIBIBLOS Universidad Nacional de Colombia, 2000. Alfonso Espinosa Parada (Editor), *Arte en los 90*. Bogotá: UNILIBROS Universidad Nacional de Colombia, 2004.

8 Es interesante observar como otros proyectos artísticos, casi simultáneos, compartían el mismo objetivo, “re-fundar el espacio”. Ver Consuelo Pabón, “Actos de Fabulación” en *Proyecto Pentágono*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000 y *Colección de ensayos sobre el campo del arte*, Bogotá: IDCT, 2006.

9 Ver <esferapública.org> y mi entrevista con Jaime Iregui. “De los orígenes y destino de <esferapública>” *Disfagia Magazine*, Toronto: Mayo 2007.

10 Iregui introduce este interés en su texto “Tácticas expositivas en el espacio público”, donde presenta el proyecto. Ver <esferapública> temas, espacio público (viernes 22 de noviembre, 2002). En la sección de imágenes del proyecto se observan trabajos con este interés. Es el caso del trío de artistas de Cali, Beatriz Grau, José Horacio Martínez y Bernardo Ortiz que participan con la pieza “Comida Caliente” (una serie de imágenes sobre venta ambulante de comida en Cali). La III y IV Bienal de Venecia de Bogotá (2001 y 2003) convocadas bajo el tema “Arte y gastronomía” y “América 3xi” llevaron también a muchos artistas a trabajar con comercio informal y vendedores ambulantes.

11 Por ejemplo, el que lo usa como escenario para un espectáculo de circo o el que territorializa una calle para cuidar automóviles. Iregui hace referencia al trabajo de teóricos del espacio como Michel de Certeau y David Harvey y lo lee en el contexto local a través de textos producidos por Ovidio Delgado M., Carlos Niño y Michel Morgan. Otros teóricos como Tony Bennet (*The Exhibitionary Complex*) de la teórica del espacio expositivo le sirven para ‘organizar’ (curar) las participaciones en cuatro niveles (monumentos, lo local global, flujo y redes, encuentros insólitos). Ver Jaime Iregui, “Tácticas expositivas en el espacio público” (2002) en <http://elob-servatorio.info>

12 “Cuando Espacio Vacío abrió sus puertas al público (gracias al periodista José Hernández) a comienzos de 1997, lo hizo sin manifiestos excluyentes, apologías a estilos o tendencias, ni ideas preconcebidas acerca de lo que ‘debía’ acontecer ... Espacio Vacío se define claramente como orgánico, abierto, autogestionado, en constante construcción...” Jaime Iregui en *Proyecto Trama*, 2005. Ver también Daniel García, “Miradas sobre el observatorio” en [http://elobservatorio.info/\(mis corchetes\)](http://elobservatorio.info/(mis%20corchetes)).

13 En el libro, Careri relata como la percepción de paisaje es atravesada por la ciudad. Del nomadismo primitivo al Dada y Surrealismo, del Letrismo al situacionismo internacional, y del Minimalismo al Arte de Tierra. Francesco Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Roma: Einaudi, 2006.

14 *Ibíd.*

15 Algunos textos de Benjamín sobre el tema: *Einbahnstraße* (*One Way Street*, 1928), *Berliner Kindheit um 1900* (*Berlin Chronicle 1900*, publicación póstuma), *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (*The Paris of the Second Empire in Baudelaire*, 1938), o sus reportes para prensa sobre Venecia, Moscú, París, Marsella e Ibiza, dan testimonio de sus encuentros con espacios ciegos de la modernidad. Ver otros textos relacionados en: Walter Benjamín, Theodor Wiesengrund Adorno, Gershom Scholem, *The Correspondence of Walter Benjamin*, 1910-40. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

16 “La Pecera” es como en Ciudad de México se refieren a cierta clase de buses para hacer referencia a su condición de peatones y usuarios del transporte público. En el acto de andar o recorrer en autobús la transparencia (la esencia) de la ciudad es percibida como un destello, no en lo que está allí, las formas de edificios y su presencia en la superficie de la ciudad, sino en lo que fue borrado y es evocado por sus materiales constitutivos: hormigón, ladrillos, acero, hierro, cristal, yeso, hasta la textura de los céspedes y vegetación. <http://www.elobservatorio.info/traslucida.htm>.

17 Al Barón Georges Eugène Haussmann (1809-1881), arquitecto urbanista, se le encargó la modernización de París. En la década de 1860, París cambió de una

ciudad políticamente motivada a una ciudad económica y socialmente centrada. La tecnología moderna, ferrocarriles y lámparas de gas eran convenientes para la creciente burguesía. Los nuevos espacios animaron a la burguesía a alardear de su riqueza, creando una economía artificial, que entró en crisis en 1882 con la bancarrota del banco central. Algunos parisienses llamaron la atención sobre las viejas raíces medievales, nadie escuchó. Robert Herbert afirma que “el movimiento impresionista representó esta pérdida de identidad en pinturas como *E Bar aux Folies Bergère* (1882) de Eduardo Manet, donde los sujetos de la pintura están enajenados. Haussmann fue también objetivo de la crítica Situacionista. Guy Debord acusó al urbanismo de ser “una ciencia estatal” intrínsecamente “capitalista” con objetivos represivos. La Comuna de 1871 fue reprimida fácilmente por su ubicación en el Boulevard de Strasbourg, donde líneas de tren y otras vías dieron fácil acceso a las fuerzas del Segundo Imperio. Debord también subrayó que Haussmann separó las áreas de ocio de los sitios de trabajo (tratado por los postimpresionistas), anunciando al funcionalismo moderno e ilustrado por el espacio tripartito de Le Corbusier años después, una zona para circulación, una para alojamientos y la última para los trabajadores. Edmun Bacon, *Design of Cities*. Nueva York: Penguin, 1976.

18 Alonso Salazar J., *La parábola de Pablo: Auge y caída de un gran capo del narcotráfico*. Bogotá: Planeta, 2001.

19 Marta Rodríguez, “Clemencia Echeverri” (monografía). *ArtNexus*, No. 53, Julio, 2004.

20 De hecho, el Ministerio de Cultura creó un premio nacional para las “nuevas prácticas en artes visuales”. El primer premio se otorgó a “La Bienal de Venecia del Barrio”, el segundo al proyecto “Ciudad Kennedy: Memoria y realidad” en el año 2005. Una segunda versión del premio se ha convocado para el 2007.

21 Lucy Lipard afirma que la estructura de una penitenciaría, el edificio y sus espacios interiores, son inseparables de los eventos que llevaron allí a la gente y del

contexto social en el cual aquellos ocurrieron. Ver Lucy Lipard “The Road to Hell” in *Prison Sentences. The Prison as Site / The Prison as Subject*. Filadelfia: Moore College of Art and Design, 2005. Más información sobre el proyecto e imágenes en: <http://www.quiasma.org/clemenciaecheverri/html/voz.html>.

22 Saskia Sassen es socióloga, demógrafo, economista autora de: *Losing Control? Sovereignty in the Age of Globalization* (2002), *The Global City* (2001), *Guest and Aliens* (1999) y *Globalization and its Discontents* (1998). Ver en particular Saskia Sassen “The Global City: Introducing a Concept.” *Brown Journal of World Affairs*, volume 11, number 2 (2005), p. 27-43.

23 Miguel Hidalgo, “Recovering the State: Interview with Saskia Sassen”. *Bad Subjects*. Revista en línea. [http://bad.eserver.org/issues/2004/66/Lara\\_english.html](http://bad.eserver.org/issues/2004/66/Lara_english.html)

24 *Ibíd.*

25 John Locke (1632-1704) propuso una teoría de contrato social en contra del derecho divino. Locke creía que el gobierno derivaba de un acuerdo entre hombres en favor de una vida en sociedad política o civil. Estos se establecen como sociedad política a fin de garantizar sus derechos naturales: vida, libertad y estado (o propiedad). John Locke, “Dos Tratados sobre Gobierno Civil”, *Segundo Tratado*, Capítulo VII. Por otra parte, Chatterjee afirma que la “sociedad civil” es una forma asociativa burguesa. El desafío de los estados modernos hoy es que la mayor parte de sus ciudadanos no son burgueses. ¿Qué sentido tiene usar formas de ley moderna y procedimientos administrativos modernos en poblaciones que no pueden sobrevivir, si sólo se insiste en la protección de la propiedad privada, la igualdad ante la ley, la libertad del contrato y esta clases de cosas? La mayor parte de esos ciudadanos simplemente morirán o se levantarán en revuelta. El llama a esa colectividad “sociedad política” para sugerir que lo civil no necesariamente tiene una dimensión política. Partha Chatterjee, *The Politics of the Governed: Reflections on Popular Politics in Most of the World*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.

26 Releyendo los signos entre sí, produciendo itinerarios en el espacio socio-cultural o en la historia del arte, el artista del siglo veintiuno es un semionauta. El término es usado por Bourriaud para definir el papel del artista contemporáneo, el que navega entre significados en esta “segunda modernidad”. Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Nueva York: Lukas & Sternberg, 2000.

27 Ver: Guy Debord, “Territorial Management.” *Situationist International Review of the American Section of the S.I.*, no. 1 (July 1964), p. 197-202 y Walter Benjamin, “The Storyteller.” *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books, 1969.

28 *C’úndua* significa el lugar al que iremos después de la muerte (mitología Arhuaca). Entre 2001 y 2003 Abderhalden fue consultor del PNUD y *C’úndua* hacía parte de “Bogotá para vivir”, programa de la alcaldía que buscaba atenuar el impacto social del dramático cambio que sufría la ciudad. En ese sentido el artista busca proximidad y una ruta de acceso, términos usado por Bourriaud para definir las motivaciones que mueven el trabajo del artista contemporáneo. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du réel, 2002.

29 El parque era parte de los proyectos de desarrollo urbano del Plan Maestro de Bogotá, como el cambio de aceras en la Diecinueve, la ampliación de la 53 y el Transmilenio.

30 Recordemos trabajos como “El Museo de la Calle”, la video instalación “Cal y Canto” de Clemencia Echeverry, la serie de imágenes de Jaime Avila en “Cuarto Mundo” entre otras piezas que inundaron los espacios artísticos y *para artísticos* de la ciudad en esos años. En su introducción al catálogo de *C’úndua* Abderhalden comenta sobre la problemática relación entre arte e institucionalidad sin dejar en claro más que la respuesta, como artista comprometido, a un problema social. El proyecto ha sido atacado por su alta inversión económica y el hecho de usar “espectaculares” despliegues técnicos para su desarrollo. Sin problematizar sobre el asunto puedo afirmar que esta inversión, de tipo económico, no puede convertirse en una política social

integral ni solucionar de forma eficiente una problemática como la de la pobreza, la propiedad, la adicción, la locura (colectiva), el crimen, etc. Es, sin duda, parte de un todo que debe valorarse por su capacidad de establecer paradas en el camino de este desarrollo de tipo teleológico que nos abrumba. Ver: *Proyecto C'úndua*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, PNUD, 2005.

31 José A. Sanchez, “C'úndua”, <http://www.mapateatro.org>

32 Vale la pena trazar una conexión con el proyecto de Victor Gaviria. En su trabajo cinematográfico recurre a lugares en ruinas (no inhabitados), a actores naturales y a circunstancias de extrema violencia o pobreza. Otras películas han usado el tema de la especulación de tierras (con comentarios directos a administraciones públicas locales). Ver la saga de Sergio Cabrera, “La Estrategia del Caracol” (1991) y “Perder es cuestión de método” (2005), basada en la novela de Santiago Gamboa del mismo título.

33 El colectivo usa el término “real” constantemente en referencia al texto de Hal Foster “The Return to the Real” (1996). Parece que la lectura crítica de Foster con respecto a esta tendencia del arte actual no molesta al colectivo.

34 Ver ficha técnica y descripción del proyecto en: <http://www.mapateatro.org/limpiezadelosestablos/tecnica%20limpieza.html>.

35 Esta versión remake se ha presentado en Viena, Berlín, Praga, Zurich y el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Ver ficha técnica en: <http://www.mapateatro.org/testigo/tecnica%20testigo.html>.

36 Ver el paralelismo con espacios ocupados y *squats* en: “Community Spaces and Squats” en *Squat the World # 24*, Social Centers and Anarchists Projects. <http://www.notbored.org/squatworld.html>. Ver también leyes que rigen un espacio tomado en: *The Squatter's Handbook* (folleto de distribución gratuita).

37 Ver Hommi Bahba, *The Location of Culture* (1994) y Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1997).

38 “Entregan al gran capo. Después de la muerte de Pablo Escobar, la extradición

de Gilberto Rodríguez Orejuela, el ajedrecista de un emporio que dominó el negocio del narcotráfico, es un trofeo histórico.” *Semana*, Agosto 11, 2004.

39 “On the Theory of Knowledge, Theory of Progress” Convolut N. Walter Benjamin, *Arcades Project*. Cambridge y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. p. 458.

40 *Ibíd.*



ANEXOS



ANEXO 1 / ACTA DEL JURADO

ACTA DE SELECCIÓN PARA OTORGAR EL PREMIO NACIONAL DE CRITICA  
TERCERA VERSION  
Bogotá D. C., 10 de abril 2007

JURADOS:

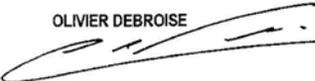
Maestra Beatriz González  
Maestro Manuel Hernández  
Maestro Olivier Debrouse

El jurado, luego de analizar cuidadosamente los ensayos participantes, otorga de forma unánime el Premio Nacional de Crítica al ensayo titulado UNLAND: THE ORPHAN'S TUNIC. LA ESCULTURA COMO LUGAR DEL TESTIMONIO Y TRAZO DE LA MEMORIA del autor con seudónimo AUNGENLOSS.

Y nombra como finalistas los ensayos:  
CRITICA LAICA EN UN ESTADO LAICO: CÁNONES Y MICROCÁNONES de autor con seudónimo MICHÉLE BERNSTEIN.  
PANACEA PHANTASTICA de autor con seudónimo SATURNO SANTOS  
CAMINAR, EXPLORAR, OLVIDAR de autor con seudónimo WALTER MONCAYO

  
BEATRIZ GONZALEZ

  
MANUEL HERNANDEZ

  
OLIVIER DEBROISE



**NOTARIA PRIMERA DEL CIRCULO DE BOGOTA D.C.**

**ACTA DE PRESENTACIÓN NUMERO:** *116.*

Compareció **MARIA CLARA BERNAL BERMUDEZ**, mayor de edad, domiciliada en la ciudad de Bogotá, identificada con la cédula de ciudadanía número 52.646.838 expedida en Bogotá, y bajo su responsabilidad declaró: - -

**PRIMERO:** Que es mayor de edad, con domicilio en esta ciudad, de estado civil soltera, quien obra en su calidad de Representante Legal del PREMIO NACIONAL DE CRITICA DE ARTE 2007 y que de acuerdo con los reglamentos del concurso y en coordinación con el Ministerio de Cultura presentaron al señor Notario cuatro (4) sobres cerrados y sellados con los indicativos del seudónimo: SATURNO SANTOS No 24, WALTER MONCAYO No 30, MICHELE BERNSTEIN No 8, AUGENLOSS No 31.- -----

**SEGUNDO:** Los sobres mencionados se abren en presencia del señor Notario siendo las 2:40 p.m. en el primer sobre se encuentra una tarjeta azul (formulario oficial) donde se encuentra que el nombre del ensayo "PANACEA PHANTASTICA" de SATURNO SANTOS No 24, el autor es SANTIAGO RUEDA FAJARDO con cédula de ciudadanía No 79.649.598 de Bogotá. -----

En el segundo sobre se encuentra una tarjeta fotocopiada (formulario oficial) donde se encuentra que el nombre del ensayo "CAMINAR, EXPLORAR, OLVIDAR" de WALTER MONCAYO No 30, el autor es MIGUEL L. ROJAS SOTELO con cédula de ciudadanía No 79.579.124 de Bogotá. -----

En el Tercer sobre se encuentra una tarjeta fotocopiada (formulario oficial) donde se encuentra que el nombre del ensayo "CRITICA LAICA EN UN ESTADO LAICO: CANONES Y MICROCANONES" de MICHELE BERNSTEIN No 8, el autor es PABLO SEBASTIÁN BATELLI GOMEZ con cédula de ciudadanía No 79.435.300 de Bogotá. - - -----

En el Cuarto sobre se encuentra el formulario de participación donde se encuentra que el nombre del ensayo "UNLAND: THE ORPHAN'S TUNIC. LA ESCULTURA COMO LUGAR DEL TESTIMONIO Y TRAZO DE LA MEMORIA" de AUGENLOSS No 31, el autor es JUAN CARLOS GUERRERO HERNÁNDEZ con cédula de ciudadanía No 79.653.786 de Bogotá. -----

**TERCERO:** De acuerdo con el veredicto por unanimidad los jurados deciden otorgar el premio nacional de crítica de Arte 2007 al ensayo titulado UNLAND: THE ORPHAN'S TUNIC. LA ESCULTURA COMO LUGAR DEL TESTIMONIO Y TRAZO DE LA MEMORIA de autor JUAN CARLOS GUERRERO HERNÁNDEZ con

seudónimo AUGENLOSS, con cédula de ciudadanía No 79.653.786 de Bogotá.  
Se otorgan menciones a los siguientes ensayos: CRITICA LAICA EN UN  
ESTADO LAICO: CANONES Y MICROCANONES de autor con seudónimo  
MICHELE BERNSTEIN; PANACEA PHANTASTICA de autor con seudónimo  
SATURNO SANTOS, y CAMINAR, EXPLORAR, OLVIDAR de autor con  
seudónimo WALTER MONCAYO. -----

Siendo las 3:15 de la tarde se dio por terminada la diligencia en presencia del  
Notario y firman el acta correspondiente, a los diez (10) días del mes de Abril  
de dos mil siete (2007).

1 *Maria Clara Bernal*  
**MARIA CLARA BERNAL BERMUDEZ**  
C.C. No. 52.646.838 de Bogotá

1 *Ines Elvira Rocha Tamayo*  
**INES ELVIRA ROCHA TAMAYO**  
C.C. No. 39.650.405 de Usaquén  
TESTIGO

EL NOTARIO PRIMERO



HERMANN PIESCHACON FONRODONA

## ANEXO 2 | SOBRE LOS AUTORES

### JUAN GUERRERO

Bogotá, 1972

Ingeniero y Magister en Ingeniería Eléctrica de la Universidad de los Andes. Candidato a magíster en Filosofía, Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Investigador y docente de la Facultad de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Trabaja en el área de filosofía, crítica e historia del arte contemporáneo.

### PABLO BATELLI

*La innominación como utopía: proyectos vigentes*

2002 – 2007

Participante en los foros de discusión “Modus operandi” y “esferapública” (Jaime Iregui), canal interlocal de intercambio de experiencia en torno a las artes contemporáneas, o no contemporáneas, en Colombia. Discusión en torno a las políticas de curaduría en el marco interlocal geográfico de Bogotá, Colombia. Controversia en torno a las directrices curatoriales de naturaleza institucional y sus efectos en la construcción social de la definición de las prácticas artísticas. Reflexión en torno a los alcances y la naturaleza de la militancia (institucional, contemporánea) y su efecto en la recepción social de las manifestaciones artísticas. Pregunta permanente sobre la posibilidad de ejercer una transgresión con patrocinio de la institución. Variaciones en torno a la pornomiseria. Observación sobre las consecuencias derivadas del traslado de los sistemas axiomáticos desde sus terrenos propios hacia los terrenos de la escritura crítica y de las artes. La crítica como proceso de creación no axiomatizable.

*enlaces relacionados >*

Participaciones en esfera pública:

[http://esferapublica.org/portal/index.php?searchword=batelli&option=com\\_search&Itemid=5](http://esferapublica.org/portal/index.php?searchword=batelli&option=com_search&Itemid=5)

Crítica a la crítica (Jaime Iregui) :

<http://universes-in-universe.de/columna/col29/foro/08-11-iregui.htm>

2005 – 2007

Traducción y escrituras agramaticales, y transcripción como mecanismos para señalar la construcción del discurso central y la condición permanentemente pospuesta de la promesa de experiencia que nos ofrece el mundo del progreso o de la velocidad

2005 – 2007

Proyecto editorial electrónico autónomo a la manera de un “land art cibernético” : diversos blogs y formas de presencia online centrados, entre otras cosas, en torno a la mimesis de las formas de producción capitalistas traspuestas al campo del arte donde el productor primario manifiesta y acoge el inevitable (?) deseo de ser administrado en obra, palabra, acción (y pensamiento). Preocupación por la gestión, curaduría, producción, crítica de la experiencia artística, producción de discurso y control editorial como metáfora de la lucha de clases. Cuestionamiento sobre la naturaleza inevitablemente vanguardista de toda manifestación artística y su contribución al desarrollo de nuevos aparatos museales. El valor de la red en la construcción de un nuevo aparato de museo y su declive hacia la absorción. Transitoriamente un convencido de que todo el arte es una forma de vanguardia que avanza hacia su caducidad.

En el arte todo pasa, sólo el museo, y quienes lo poseen, permanecen.

El arte es el alimento del museo.

*enlaces relacionados >*

Cheapness : <http://chipcheapness.blogspot.com/>

Transcripción plástica : <http://transcripcionplastica.blogspot.com/>

Teatro crítico : <http://www.teatrocritico.blogspot.com/>

Pantalla scroll : <http://transcripcion.blogspot.com/>

SANTIAGO RUEDA FAJARDO

Bogotá, 1972

Estudió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Realizó estudios de postgrado en Design and Media Arts en la Universidad de Westminster, Inglaterra y se encuentra escribiendo su Tesis Doctoral sobre Fotografía Colombiana en los años 70 en el Doctorado en Historia, Teoría y Crítica de las Artes de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona. Su ensayo “Hiper/Ultra/Neo/Post: Miguel Ángel

Rojas, 30 años de arte en Colombia” fue ganador del Premio Histórico, Teórico o Crítico sobre arte Colombiano (2004), del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, siendo publicado por esta institución en el año 2005.

En el año 2006 recibió el Premio Nacional de Crítica del Ministerio de cultura y la Universidad de los Andes. Ha publicado artículos y ensayos en las revistas Arteria, Ensayos, Pié de página y Fabrikart de la Universidad del País Vasco. Es profesor de la Universidad Nacional de Colombia y el Politécnico Grancolombiano.

#### MIGUEL RÓJAS SOTELO

Bogotá, 1971

Candidato a doctorado en el Departamento de Historia del Arte y Arquitectura en el área de Arte y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de Pittsburgh en Estados Unidos. Ha hecho estudios complementarios en Estudios Culturales y Estudios en Latinoamérica. Entre sus labores se destaca la publicación de ensayos en diversos medios; también ejerce la práctica curatorial y el activismo mediático en los Estados Unidos, sobre todo en referencia al trabajo de grupos de artistas de Latinoamérica, este de Europa y Medio Oriente que trabajan por fuera de los centros de producción tradicionales para el arte y los centros de mercado. Trabaja actualmente en la disertación “Creative Networks and Flows” que explora la historia, estructura, métodos y prácticas de los diversos grupos de críticos, curadores y artistas que han participado en el desarrollo de la Bienal de La Habana desde 1983 hasta el 2006.





Universidad de los Andes

Facultad de Artes y Humanidades



Ministerio de Cultura  
República de Colombia

# CONTRAPUNTO SOBRE ENSAYOS

# EN LA SOTERNE

# COLOMBIA

# 2006-2007

UNLAND: THE ORPHAN'S TUNIC  
LA ESCULTURA COMO LUGAR DEL TESTIMONIO  
Y TRAZO DE LA MEMORIA  
JUAN CARLOS GUERRERO HERNANDEZ  
CRITICA LAICA EN UN ESTADO LAICO:  
CANONES Y MICROCANONES  
PABLO BATELLI SORREZ  
PANACEA PHANTASTICA  
SANTIAGO RUEDA FALABRO  
CAMINAR, EXPLORAR, OLVIDAR  
MIGUEL ROJAS SOTELO  
PREMIO NACIONAL DE CRITICA / TERCERA VERSION

ISBN 978-958-695-294-1



9 789586 952941