

ENSAYOS SOBRE CONTEMPORANEO EN COLOMBIA

2007-2008

TERRADENTRO: LES ARTS ET L'ÉCRITURE
ELÍAS SEVILLA
JIGRA DE LA VIDA
SUBVERTIDOS COMO INTERESES EN LA
MAA INANIMATE
COLUMBIANO
LA ESTETIZACIÓN DE LA MISERIA
WICHE
LEONARDO VILLANO
PREMIO NACIONAL DE LÍRICA / CUARTA VERSIÓN
RETÓRICAS USFNDIS
TECHNOLOGÍAS DE TENDIDO UNA TEORONISMO EXPANSIVO Y
JE EST U
CHINDESMALTES DE TENDIDO

Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia / 2007- 2008

Tierradentro: Les arts premiers y la jigua de la vida
Elías Sevilla

Subversiones
La interrupción y la marginalización como
intereses en la práctica archival del arte colombiano
Paula Silva

Je est un autre: la estetización de la miseria
Michele Faguet

Technoesmaltes de Fernando Uhía:
Ilusionismo expansivo y retóricas suspendidas
Leonardo Vargas

Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia / 2007 - 2008

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA

CUARTA VERSIÓN



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, cuarta 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, 2008.

p. ; 17.9 x 21.6 cm.

ISBN

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 2008

© Elías Sevilla, Paula Silva, Michele Faguet, Leonardo Vargas

© 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. Fájx: Ext. 2158
<http://ediciones.uniandes.edu.co>
infarte@uniandes.edu.co

ISBN:

Corrección de estilo
José Diego González

Diseño y diagramación
Santiago Reyes Villaveces

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.

Tierradentro:

Les arts premiers y la jiga de la vida / Elías Sevilla

13

Subversiones.

*La interrupción y la marginalización como intereses en la
práctica archival del arte colombiano.* / Paula Silva

43

Je est un autre: la estetización de la miseria / Michele Faguet

65

Technoesmaltes de Fernando Uhía:

Ilusionismo expansivo y retóricas suspendidas / Leonardo Vargas

85

PRESENTACIÓN

Los cuatro textos que se publican en este libro fueron seleccionados entre un total de 42 escritos recibidos para concursar en la cuarta 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 Román de la Campa, Bernardo Ortiz y Carlos Arturo Fernández. 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

** 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)

Tierradentro: Les arts premiers y la jigua de la vida

Elías Sevilla

Este ensayo es dedicado a Tierradentro, tierra bella, difícil y sufrida, y a sus gentes nasa, afrodescendientes, campesinos y pueblerinos. Que sirva para que nuestro tesoro de la necrópolis prehispánica, tallada y decorada en roca hace mil años, sea admirado por todos pero también protegido —por todos— de la amenaza de creciente deterioro.

Polémica en Bogotá y en Francia

En el portal de internet [esferapública] cursó recientemente una discusión alrededor de la convocatoria de la Embajada de Francia al III Concurso de Artes Plásticas 2007. Fue iniciada por el artista Andrés Matute, quien criticó la equivalencia, implicada en la convocatoria, entre *arte precolombino* y *artes primarias*. Dimo García hizo ver a Matute que *artes primarias* era una mala traducción de una nueva fórmula francesa, *arts premiers*, que significaría, según García, *artes primeras* con una connotación fundacional y cosmogónica. Matute respondió rechazando de nuevo la equiparación entre la enorme complejidad y variedad de la producción cultural prehispánica (que alcanzó cumbres comparables en sofisticación a la de los productos europeos) y las *artes primarias*. Así fueran éstas las redefinidas por García. Rechazó, a renglón seguido, la sutil persistencia del eurocentrismo colonial representado en la convocatoria por la figura del pintor exotista Paul Gauguin. Matute lo calificó de renegado europeo que vivió, no obstante, mirando a Europa, pues allí vendía sus cuadros. Al terminar, Matute dijo no estar de acuerdo con que se evaluara contra patrones eurocéntricos la eventual riqueza autónoma de la producción artística de un colombiano del siglo XXI en Bogotá¹.

Sobre la fórmula *les arts premiers*, traída por García, ocurrió en Francia una polémica enconada y de fondo durante la década 1996-2006. Tomaré algunos de sus hilos para tejer en el presente ensayo una *jigra* metafórica que me permitirá, mientras clarifico el sentido que la fórmula pueda tener entre nosotros, arrojar un tesoro de *arts premiers* que existe en la región de Tierradentro, Cauca. *Jigra* es el término que usan en la región para designar la popular mochila.

Los hilos escogidos de la discusión francesa para tejer mi *jigra* corresponden a términos cuyo sentido no siempre ha resultado claro, porque no son claros los subcampos que el discurso occidental moderno inventó para encasillar esos fenómenos *otros* del *arte*, no ajustados a su canon. No exhaustiva, la madeja de

hilos comprende los siguientes términos: primitivismo, arte *naïf*, artesanía, arte popular, arte autodidacta (no académico), artes primitivas, arte tribal, arte aborígen, arte nativo, arte indígena, arte precolombino o prehispánico, y arte foráneo (*outsider*). En ocasiones se sustituye *outsider*, adjetivo que se me ocurre acoge a los demás, por la referencia geográfica o étnica; como cuando decimos arte africano, arte mesoamericano prehispánico o arte de la gente Trobriand. De la evocación no quiero excluir, por sus implicaciones de fondo, “la preferencia por lo primitivo”, tratada por Gombrich en su libro póstumo² a partir de Cicerón. El orador romano había alabado la tendencia, en el gusto del arte, a desechar la saturación, blandura y hastío de la sensación estética —resultado eventual del rebuscamiento en el dominio técnico de la materia y forma—. Prefería lo sencillo y elemental, presuntamente más cercano de lo que es sublime. Gombrich dice encontrar ejemplos en los tempranos vasos griegos, en la pintura del Quattrocento y en el arte tribal. En la misma línea, otros han hablado de la afinidad entre la producción cultural de los *primitivos* y el arte moderno post-impressionista del siglo XX, que se hizo explícita en los pioneros como Picasso, los cubistas y los surrealistas³.

La fórmula intraducible *arts premiers* enfrentó a los defensores de una concepción antropológica de la producción cultural material de los pueblos no-occidentales (*outsider*) y a los *esteticistas*. Los primeros defendían las colecciones del Musée de l’Homme y del Musée National des Arts d’Afrique et d’Océanie, mientras los segundos, enrocados en El Louvre, miraban con desconcierto la decisión política del presidente Chirac de construir un Musée des Arts premiers que albergara las colecciones mencionadas. El presidente, para zanjar la cuestión, sentenció que su gesto era una consagración simbólica, como la que otorga el Louvre, que reconocía “la contribución hecha al genio humano por las regiones menos conocidas del planeta”, es decir, los *outsiders*. El flamante museo, inaugurado en el 2006, quería denominarse Musée des Arts

premiers. Ante el fragor de la disputa mutó su nombre por Musée des Arts et Civilizations, y se conformó al fin con el inocuo de Musée du Quai Branly (el museo que queda en el muelle Branly). El propósito de la fórmula *arts premiers* era, en primer lugar, como ya lo habían propuesto los antropólogos sin usarla, superar la noción evolucionista y decimonónica de *primitivo* aplicada a las obras de procedencia *outsider*. Pero, en segundo lugar, era también (y esta era la manzana de la discordia con los antropólogos) someterlas a un drástico proceso de estetización que las descontextualizaba y las convertía, de hecho, en objetos-bellos-mercancía aptos para la circulación en el ámbito del Art World occidental. No por nada el señor Kerchache, poderoso asesor de Chirac para el proyecto, era ante todo un marchante de *arte primitivo*⁴.

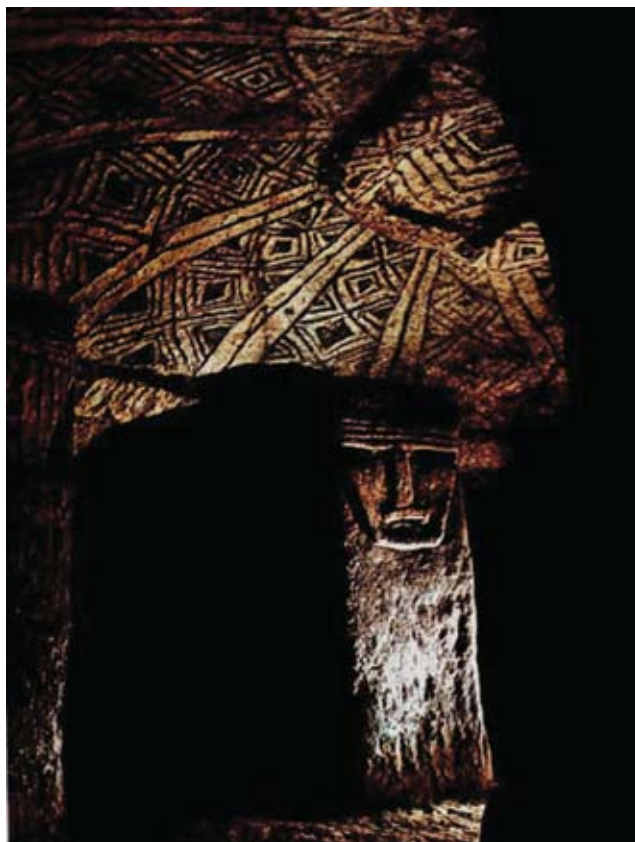


FIGURA 1

Tumba S-9 Foto: Historia del Arte Colombiano, Salvat Editores, Tomo I, 1986, p. 202 , 1986

Experiencia en Tierradentro

Se me ocurrió pensar en *arts premiers* cuando, en un viaje reciente, aún no me reponía de la impresión recibida por una nueva y reposada visita a las tumbas decoradas prehispánicas del Parque Arqueológico de Tierradentro, en el departamento del Cauca. (Figura 1). Estas son obras de un pueblo de características desconocidas que hace mil años decidió cavar la roca blanda, en los imponentes filos de las montañas, para hacer un homenaje (todos lo creen así) a sus ilustres muertos⁵. Del haz de conmociones entonces suscitadas sobresalen algunas que convergen con la justificación oficialmente dada por la UNESCO cuando lo declaró Sitio de Patrimonio de la Humanidad en 1995:

La simetría simbólica lograda entre las viviendas de los vivos sobre la tierra y los hipogeos para los muertos, por medio de un número limitado pero elegante de elementos, no sólo genera una agradable sensación estética sino que evoca una imagen poderosa de la importancia del nuevo estado en que ha entrado el difunto y la continuidad entre la vida y la muerte, entre los vivos y sus ancestros. Los que entran a los hipogeos entran al suelo primordial y sienten los códigos y valores de los constructores, a lo largo del tiempo, a través de la dignidad lograda por las cámaras.⁶

La emoción estética inicial se transformó en inquietud intelectual argumentativa y crítica cuando, al salir de las tumbas, me encontré, sentado en un filo del camino desde donde se oteaba el paisaje, iniciando el tejido de esta jigra/ reflexión/ensayo, como tejen sus jigras de lana virgen las mujeres nasas que viven en la zona. Advertí en efecto que la decoración profusa de las tumbas tenía rasgos formales que parecían inspirar las jigras *cuetanderas* que las mujeres nasas de hoy elaboran en en tejido a mano (Figura 2). *Kwetand* en nasayuwe,

la lengua de los nasas, quiere decir piedra, y las jigras son llamadas *yaha*. De tamaño reducido, han sido utilizadas para portar los calabacitos con el polvo de piedra caliza necesario para el proceso del mameo de coca. Por eso las denominan *kwetand yaha* o en castellano cuetanderas.

La madeja de hilos reflexivos de mi *kwetand yaha* se enriqueció de unos cuantos hilos más cuando recordé, sentado en el camino, que el diseño de las cuetanderas había sido reelaborado hacía poco por Manuel Sisco, un antropólogo nasa y educador bilingüe del movimiento CRIC, para iluminar sus *talleres de cosmovisión*. La imagen computarizada de la Figura 3 fue presentada por Manuel como parte de una exposición audiovisual durante un simposio del pasado XII Congreso de Antropología en Colombia⁷. Mientras recordaba la exposición, todavía sentado al borde del camino, miraba las extrañas formas grises que unas rocas verticales dibujaban en el verdísimo ijar de las montañas allá enfrente. Porque Tierradentro, a más de tener arqueología, indígenas y *kwetand yahas*, se caracteriza también por ser territorio de inverosímiles montañas habitadas por mestizos y por negros.

Ponderé cómo, al caer en desuso el consumo de la coca, la cuetandera perdía su función original pero no su producción y su diseño. Convertidas al tamaño mayor de la mochila comercial se incluyen hoy en la variada artesanía que hacen las indígenas. Para tejerlas, estas mujeres nasas, organizadas en cooperativas, estudian con esmero los diseños precolombinos que han sido publicados por autores como Antonio Grass o Carlos Armando Rodríguez⁸. Por su parte, Manuel Sisco sobresale en el grupo de intelectuales denominados *nas-nasa* (verdaderos nasa) que están (re)construyendo la *cosmovisión* de su pueblo. Ésta, elaborada a partir de talleres con los *teh-walas* (chamanes o sabedores), refuerza en lo ideológico la recuperación cultural y organización socio-política de los indígenas. Los *talleres de cosmovisión* son sesiones intensas de formación de los maestros bilingües y de otros *intelectuales orgánicos*

del movimiento°.

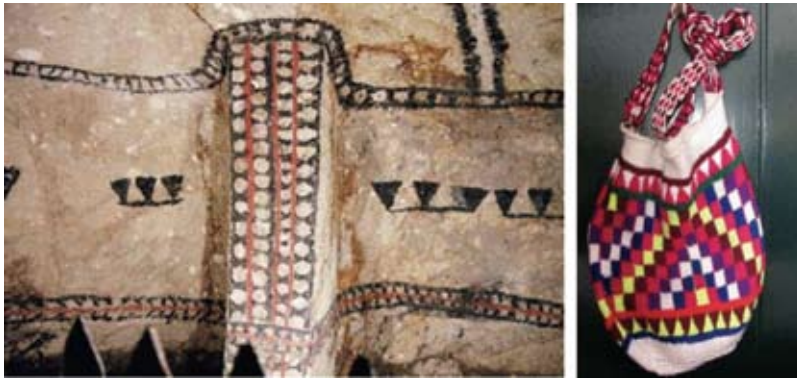


FIGURA 2

Decoración de Tumba S30 (foto de S. Fröhlich) y jigra cuetandera (foto de H. Portela). Con permiso de los autores



FIGURA 3

Cuetandera nasa, (foto de H. Portela) y diseño para taller de Cosmovisión (Manuel Sisco, Programa de Educación Bilingüe del CRIC). Con permiso de los autores.

Estos indígenas modernos, pensaba yo al tejer mi jigra allá en el filo, poco tienen que ver, posiblemente, con el viejo Miguel, el de la loma de enfrente. Al bajar nosotros de la Loma del Aguacate esa mañana, antes de prestarnos un machete para cortar una vara de bordón, “Miguelito el Mocho” había guardado, balbuceando medias palabras castellanas, empapadas en saliva oscura por el mambe, el calabazo minúsculo en su raída cuetandera.

Entonces emergió nítida, incuestionable y por contraste, la estratégica utilización del diseño colorido de la cuetandera para surtir con brillantes colores metafóricos el discurso (computarizado) del movimiento indígena en el Cauca. Además, los nas-nasas han sabido apoyarse en la recuperación científica de su lengua nasayuwe, que ya cuenta con alfabeto normalizado, diccionarios, gramáticas y libros de literatura ancestral. Con estos recursos y otros que su ingenio ha procurado, hacen campaña abierta para (re)construir y difundir una imagen del mundo a partir de los relatos y visiones chamánicos. Esta imagen, representada en la cuetandera, por una parte busca superar el sincretismo resultante de cuatro siglos de colonización cristiana y, por otra, consolidar desde dentro su movimiento social.

Seguí tejiendo al pensar que la semejanza entre los patrones decorativos de las tumbas y la producción pasada y contemporánea de las mujeres nasas sería un buen argumento para quienes defienden la continuidad demográfica entre los constructores prehispánicos y los residentes indígenas actuales. Sería una poderosa palanca estratégica en la lucha. Pero había un argumento en contra, centrado en la aversión de los nasas por las tumbas (Figura 4). Tenidas hasta hace poco – y de pronto aún por algunos nasas, tal como el indio Miguel de El Aguacate- como *shafy* (huecos) marcados por el *ptans* (la suciedad cósmica), las llaman y evitan como *tumbas de pijao*¹⁰. Este contraargumento, pensaba yo, podría desmontarse acudiendo a la explicación de que el horror no era auténtico

nasa, sino una triste secuela de la cristianización pasada. Es sabido, en efecto,



FIGURA 4

“Tumba del Pijao” en el Alto del Aguacate, Tierradentro

que una de las primeras figuras excluidas por los evangelizadores españoles fue la de *los pijaos*, descritos como salvajes, no cristianos, “no comedores de sal” (pues rehuyeron el bautizo) pero sí de gente. A más de guerreros feroces eran abominables antropófagos¹¹. Más aun, recordé que un eminente antropólogo, amigo de hablar de vuelos chamánicos, interpretaciones fantásticas de la orfebrería prehispánica y cosas parecidas, llegó a juntar, en un discurso muy admirado dentro y fuera de Colombia, esta imagen negativa del *pijao* con la del jaguar como ente salvaje, devorador sexual de las mujeres y comedor de gente. Tejió con leyendas nasas una configuración mitopoética en que actuaban, superpuestos, el chamán, el *pijao* y el jaguar. Con ella dio sentido a algunas figuras líricas del complejo *felino* agustiniano (sí, por los colmillos felinos) que, en sentir de no pocos, incluye a Tierradentro¹².

Sin embargo (me dije al proseguir mi tejido cuentandero), es fuerte y estratégica la idea de la continuidad demográfica y se refuerza con la de la continuidad en el diseño. Es coherente con la posición de sentido común que considera que las tradiciones, para serlo, deben ser auténticas, continuas y para nada *inventadas*. Puede el argumento entonces acudir, in extremis, a la explicación de que los diseños de la *cuetandera*, de origen precolombino, se mantuvieron sumergidos en algo así como un subconsciente reprimido, no muy distante de la versión jungiana que, por cierto, el famoso antropólogo aludido no descartó del todo. Vendría en ayuda la hipótesis de que la cristianización no alcanzó a tocar estos rasgos formales, menos aun cuando las mujeres tejen sus *cuetanderas* en lo íntimo del hogar nasa (lo cual, me dije yo, no es siempre cierto). De todos modos, al corazón doméstico no llegó, de acuerdo con Segundo Bernal, etnógrafo notable de esta nación indígena, la mano larga de la acción misionera¹³.

“El pasado no es como fue sino como ha debido ser”

El abogado del diablo, que me ayudaba en el tejido, susurró al oído que hasta el momento no había pruebas arqueológicas serias en favor o en contra de la continuidad demográfica entre los constructores de las tumbas y los actuales nasas. Eramos, él y yo, bien conscientes de que la afirmación podía ser tomada como un atentado en contra de las pretensiones socio-políticas del movimiento indígena. Pero, en el fondo, no era así -me lo decía el diablillo-. Lo que valía era, no obstante un pasado difícil de clarificar, el hecho político de que los modernos nasas vuelven hoy su mirada reverente hacia las tumbas antes rehuídas, para proclamar que ellas conforman “la ciudad de los ancestros”. Llevan allí a sus *teh-walas* para que hagan limpiezas rituales (a nasas congregados, pero también a eventuales turistas visitantes) e incluyen el paisaje arqueológico y no-arqueológico de sus resguardos como recurso estratégico dentro de sus planes de desarrollo social, económico y político que denominan Plan de Vida. No importaba entonces la historia, si ésta se tomaba como registro interpretado de hechos verificables y datables. Importaba la memoria, la que mira el pasado, el presente, y el futuro con un telescopio elástico en que la flecha del tiempo cósmico (el dependiente de la segunda ley de la termodinámica) no cuenta. El telescopio es ajustable, hacia atrás y hacia delante, según la conveniencia de la interpretación política. Como dice una antropóloga extranjera, bien conocedora del pensamiento nasa, ellos construyen *la historia* (léase *su memoria*¹⁴) no como fue, sino como ha debido ser. En esto, por curioso que parezca, los memoristas nasas actúan con la lógica del discurso que Walter Benjamin caracterizó muy bien cuando hizo referencia, en sus *Tesis sobre la Historia*, al conocido y manoseado *Angelus Novus* de Paul Klee, aquel *Angel de la Historia* que mira el pasado de espaldas al futuro, mientras es arrastrado hacia éste por un viento irresistible.

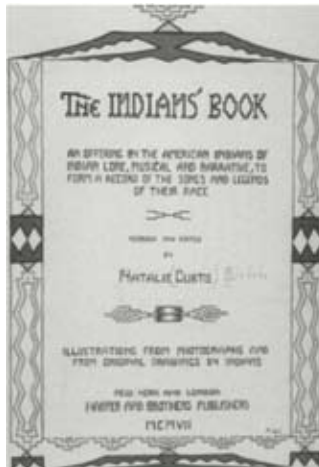


FIGURA 5
Diseño Gráfico de Angel DeCora, 1907,
 (fuente: en nota 15)



FIGURA 6
"Chemamul", Eduardo Rapimán, 2007
 (fuente: en nota 16)

Decoración panamerindia y la gramática del diseño.

En el ánimo iconoclasta que me embargaba, y obedeciendo al consejo del abogado del diablo, me atreví a tejer una ronda más en mi cuetandera crítica: la eventual similitud en las formas geométricas decorativas de las tumbas y las producciones contemporáneas nasas no necesariamente implican una continuidad demográfica con los nasas. Ni siquiera implican, por fuerza, una anterior relación de los nasas con las tumbas en términos de formalismos del diseño. Es cierto que hay, según los entendidos, una especie de predilección panamerindia por ciertos diseños geométricos decorativos que serían característicos de la gente originaria del continente americano. Tendrían un aire de familia. Ejemplos, entre otros, los tenemos en la decoración de las tumbas de Tierradentro y de la cerámica allí depositada; en la obra gráfica de una eminente pintora de la nación winnenbago (Norteamérica), Angel DeCora (1871-1919)¹⁵, quien, para sorpresa de muchos, hizo en fecha tan temprana una obra considerada hoy como moderna (Figura 5); en la obra de un amerindio austral, el mapuche chileno del siglo XXI Eduardo Rapimán (figura 6)¹⁶, y en la misma obra computarizada de Manuel Sisco, el iluminado nas-nasa (Figura 7). En el Tierradentro prehispánico se trabajaron con sencillas líneas, aparte de la decoración de las tumbas, “los animales mágicos” comentados por Alvaro Chaves (serpientes, lagartijas, ciempiés) y la figura humana (Figura 8)¹⁷. Dentro de su refinada abstracción geométrica, DeCora origina representaciones del águila sagrada (*Thunderbird*). Rapimán, por su parte, parece que se hubiera inspirado en los rombos concéntricos de Tierradentro. Pero no necesariamente -era la tesis de mi diablillo consejero-. En efecto, las posibilidades de que formas parecidas de creación lineal y geométrica ocurran en muchas partes del mundo, de modo independiente, están relacionadas con las constricciones estructurales propias de la gramática del diseño en sus fundamentos básicos, como bien lo demostró Owen Jones desde el siglo XIX¹⁸.



FIGURA 7

Elaboración de la “Cosmovisión nasa” (Manuel Sisco, Programa de Educación Bilingüe del CRIC). Con permiso del autor



FIGURA 8

Decoración de cerámica hallada en las tumbas. Dibujo de Alvaro Chaves Mendoza, 1981

El tesoro *premier* de Tierradentro

Mientras repaso, ahora con las manos en el teclado en que digito el ensayo, la declaración acogida por la UNESCO sobre las tumbas de Tierradentro, encuentro que hace referencia no sólo a los rasgos formales, elementales pero poderosos, que Gombrich, siguiendo a Cicerón, consideró como *lo primitivo* en arte, cercano a lo sublime. Alude también a la condición primordial y cosmogónica que emergió en la conversación de García con Matute sobre las *arts premiers*. Al mirar en pantalla la fotografía de la bella jigra cuetandera en lana virgen, reitero la idea de que está dejando de ser entre los nasas un objeto ritual con funciones relacionadas con la coca (ésta sí de obvias implicaciones cósmicas), para convertirse en un objeto prosaico, muy apreciado estética y monetariamente. Es posible que en el futuro —para volver a Benjamin— el tejido de la jigra sea entregado a la reproducción mecánica¹⁹. Como los bordados de Cartago en el Valle del Cauca. Porque en la producción artesanal de las mochilas, las indígenas no sólo beben sus diseños en fuentes modernas impresas, que recopilan motivos formales precolombinos y no precolombinos, sino que están interesadas en montar eficientes empresas para ello. Mientras reafirmo el derecho que les asiste de mejorar sus magros ingresos de este modo, debo reconocer que nada en el proceso de hoy permite advertir resonancias primordiales o cosmogónicas. Se trata, al parecer, de un proceso fundamentalmente económico y prosaico.

No puedo negar que la producción tradicional de la cuetandera mantiene el diseño de orígenes desconocidos. Su relación con los diseños de las tumbas, que son formalmente parecidas, no tiene sustento histórico verificable a pesar de suposiciones que tratan de salvar como sea una continuidad inconsútil. La anterior aversión de los nasas por las tumbas no hace sino complicar el argumento de la continuidad. Pero, como pensé cuando tejía mi jigra metafórica

en el filo, no es necesario acudir a estratagemas si uno acepta que la tradición puede, legítimamente, ser inventada. Más aun, esta idea es afín al pensamiento nasa, descrito por la antropóloga eminente ya citada, que ellos reconocen como su consejera. Esta autora ha escrito y argumentado que para ellos, como dije ya una vez, la historia no es como ha sido, sino como ha debido ser.

Aparece, entonces, como bucle de cierre para esta jigma cuetandera sobre el diseño nasa y prehispánico, el discurso y práctica de sus dirigentes en que campea, reduplicativamente, la figura de la cuetandera como tejido y como diseño de colores. Ese discurso habla de la (re)construcción del tejido social, *la jigma de la vida*, en que están ellos empeñados después de siglos de subordinación forzada. “La comunicación en tejido y la Minga por la Vida, gracias a la comunicación, se van convirtiendo en esfuerzo colectivo que apenas comienza, pero que nos enseña y nos fortalece en el intercambio de saberes, en el compartir y en el trabajo colectivo”, dice un documento ideológico de la Organización Indígena²⁰. La cosmovisión-cuetandera es el medio ideológico en que se construye y fortalece la memoria de los que, como reconoció Chirac, al inaugurar el Musée du Quai Branly, “no han tenido historia”.

De este modo, el bucle de los ideólogos nasas cierra mi tejido de jigma argumental en que el diseño inicia con la decoración de las tumbas prehispánicas, pasa por la lana virgen de cuetanderas para el mambe, que luego se convierten en artesanías para turistas, y concluye con la voluntad estratégica de un lúcido dirigente que le retorna, en el plano sociopolítico de la organización social, a la dimensión primordial y cosmogónica a la que aludió la UNESCO. Diseño en la cosmovisión nasa, en la cuetandera de lana y en la roca blanda prehispánica: ¿tesoro de las *arts premiers*?

Tierradentro entre los *outsider* y las *arts premiers*

Como colores discordantes incomodan en mi jigra cuetandera, la de la anterior disquisición, los términos confusos que surgieron al inicio, cuando inicié el tejido. Dije entonces que *outsider* era un comodín que los cobijaba a todos, pero dije mal. El paradigma de la Embajada Francesa, Paul Gauguin, como sostuvo Matute, era un *insider* que metódicamente buscó en los *outsider* de los mares del Sur inspiración para superar la ñoñería de la Academia y, desde luego, también para vender sus cuadros. Representó un primitivismo estudiado, producido por *insiders*, que luego encontró en *El Aduanero Rousseau*, más ingenuo, su prototípica expresión. Primitivista o *naif*, lo fue porque llevó al extremo la inspiración exotista y la renovación en la manera de hacer cuadros, llenos de una luz de otredad inesperada. Pero nacida, como digo, desde dentro. Tuvo imitadores en todo el mundo y hoy rueda una ola enorme de artistas (y también de charlatanes) que, desde ese mismo adentro del circuito occidental, bajo nombres variados y sonoros, anuncian mundos oníricos, alternos. Son los intuitivos, los visionarios, los *new age*, los mándala y parecidos. Hasta los hay que ofrecen por Internet cuadros anónimos con el señuelo de que son trasunto de la “visión chamánica”, comercialización del interés por el exotismo y, en ciertos casos, por las sustancias psicoactivas. En Colombia, por esos retruécanos de la vida, hubo también un replicador de Rousseau que tuvo fortuna (porque también vendió los cuadros). Cualquiera puede comprobarlo al parear *El tigre en medio de la tormenta* de El Aduanero con *El tigre cazando sabaneras* de Noé León. Es el curioso caso de un *outsider* que imita servilmente al *insider* prototípico cuando éste se entrega a la imitación del *outsider*, al punto que Noé le copia no sólo el tema y la imagen, sino la composición y el estilo.

Pero en Colombia, para seguir con esta historia de la relación *insider/outsider*, no todo fue imitación, o al menos no imitación de El Aduanero. Porque

desde tiempos coloniales se cultivó la imaginería plástica popular, sin pretensiones, que replica con candidez y soltura las imágenes del canon entonces existente y elabora otras más —tomadas de la vida cotidiana—. Al principio sus temas fueron religiosos, pero luego cubrieron otros rincones de la experiencia citadina y rural, entre los cuales sobresale la violencia que ha azotado a Colombia de manera absurda²¹. Este *arte* sirve de palestra a la expresión popular, como también de inspiración a pintores profesionales que intentan romper moldes. Los artistas populares son, por tanto, *outsider* que imitaron modelos *insider*, y tomaron luego su camino propio, sin preocupación por las fuentes y formas iniciales. Dentro del vigente borrarse de linderos, en los últimos años, la institución del arte occidental colombiano *culto* (*insider*) ha intentado acogerlos en salones y concursos y les ha concedido algunas páginas de crítica. Se les llama *autodidactas* o *no-académicos*, se les reconoce originalidad y espontaneidad dentro de su barroquismo heredado, y se les trata (hoy, porque antes se les ignoraba) no tanto con condescendencia como con curiosidad. El propósito es advertir en su propuesta elementos que puedan ser cooptados por la institución y el mercado.

Restan, para finiquitar mi cuetandera, los términos que podrían rodear con más propiedad la producción cultural de que he venido hablando en referencia a Tierradentro. Fuera de duda que es *precolombina* o *prehispánica* la encontrada en las lomas del El Aguacate, Segovia, San Andrés y El Duende, que albergan las tumbas talladas y decoradas en las rocas. El término *prehispánico* tiene sólo una denotación temporal referida simplemente a fechas de llegada de los colonizadores europeos. En nada asume implicaciones de estilo, calidad, sencillez elemental o complejidad enigmática porque de todo hay en lo americano prehispanico. La UNESCO, como dije antes, al calificar la obra prehispanica de Tierradentro hizo énfasis en su imponente sencillez, que hubiera gustado a Cicerón; más aun, le atribuyó el poder insigne de poner

al humano (por lo menos al que hoy la admira) frente a la inquietud fundamental, la que articula la vida con la muerte. Por ello tal vez le valdría la connotación de *primordial* que algunos atribuyen a *les arts premiers*.

Al mirarlos en su decurso de siglos, los diseños decorativos de las tumbas, de la cuetandera, en su función original, de la misma en su aventura artesanal, y de las elaboraciones posteriores para soporte de la acción ideológico/política y de Plan de Vida (“cosmovisión”) de los nasas, bien podrían acogerse bajo el rubro de *outsider* y *arts premiers*, términos que se traslapan sin agotarse mutuamente. Los indígenas nasas comienzan a estar conscientes y estratégicamente articulados a los *ancestros* (los constructores de las tumbas). Lo hacen por virtud de la memoria que ellos con legitimidad construyen, incluso inventando tradiciones que suturan eventuales discontinuidades demográficas y culturales. Porque nadie duda de que ellos pertenecen, desde antes de Colón, a los *pueblos originarios* que habitaron estas tierras. Así se autodenominan con orgullo. Son *premiers* pero de hoy, *premiers* en el sentido de que tienen, por una acción política que elabora tradiciones milenarias, continuas o simplemente suturadas, un lazo umbilical palpitante con la *nasakiwe* (nuestra madre tierra). Esta relación en los comentarios de arte culto usualmente se reduce, con el más rancio sentido románticista y con un sutil tinte de evolucionismo decimonónico, a que ellos “están más cerca de la naturaleza”. Aquí se trata de mucho más, pues está implicado todo el espectro de la cultura humana en el proceso de autoconstrucción consciente. Estos *premiers* son originarios de América, como los hay de África, de Asia y Oceanía, que han estado al margen de la producción del arte occidental y de su canon, no porque carezcan de capacidad para hacer una producción simbólica de tenor equivalente, sino porque sus voces y productos fueron, hasta hoy, históricamente desdeñados.

Algunos de estos pueblos originarios, como los que hacen el *Arte Aborigen* de Australia, han decidido jugar el juego del arte occidental con idénticas

técnicas. Han logrado imponerse en el mercado internacional, incluso elaborando sus propios cánones de autenticidad (asunto clave en el mercado moderno del arte) y manteniendo firmes la tradición de *contenido* que los vincula al *Dreaming*. De por medio hubo, como en el caso del presidente Chirac (pero al revés, pues son los *outsider* lo que pusieron condiciones), una voluntad política, esta vez frente al *establishment* australiano²². Análogas son las manifestaciones de *Arte Nativo* o *Arte Indígena* de América, en el Norte, en el Centro, y en el Sur²³. No por nada se abren Museos de Arte Indígena (como el que patrocina la Smithsonian Institution en Washington) o se celebran bienales de lo mismo, como ocurre en Chile en donde se exhibe la vitalidad de sus pueblos. No se trata ya del *Arte Tribal* que, en sentido impreciso, admiraba Gombrich como buena instancia de *lo primitivo*, lo primario, lo elemental, y lo mínimo: cercano a lo sublime.

Los nasas del Cauca, y más específicamente los de Tierradentro, no han mostrado hasta ahora intentos de asumir el reto de jugarle al arte occidental, como sí lo han hecho en Colombia pintores notables como los dos Jacanamijoy y Kindi Llajtu, representantes de pueblos amazónicos, y como lo hizo con éxito mundial el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. Los nasas comparten con los otros pueblos andinos una fuerte tradición *artística* manifestada en la música de flautas y tambores, y en los milenarios textiles. La indígena mapuche Lorena Lemungürü, profesora universitaria y artista distinguida, representa en Chile una de las avanzadas en el arte textil que se alimenta de esta tradición preciosa. Se ha ubicado, sin perder sus nexos étnicos, en los estrados del arte occidental²⁴. Precisamente, la cuetandera de los nasas, con su diseño textil, que hace pensar en las tumbas, sugirió el tejido de la presente reflexión. Su producción es todavía anónima y de tipo artesanal, aunque como vimos el diseño juega ahora en el arte moderno de la producción audiovisual, con propósitos que miran más al trabajo ideológico y político de tejer comunidad que a competir en *artes*. Es posible que más adelante hagan también *artes*.

Lo que sí queda claro es que este movimiento indígena, apoyado en el diseño multicolor de la cuetandera, está estrechamente articulado a un modo de ver y de actuar que es radicalmente crítico de los modos occidentales en que surgió y se consolidó el mundo del arte o Art World. Por ello, si hacen *arte* en un futuro y mantienen esa perspectiva, lo harán con presupuestos distintos a los que informan el arte occidental, lo que implicaría una revolución en el concepto mismo de arte²⁵. O, como lo hacen los aborígenes australianos, buscarán fórmulas para, desde dentro de ese sistema, subvertir el canon y participar del Art World con propios términos.

Los *artistas indígenas* que hasta ahora han emergido en Colombia están, por lo que parece, jugando solos, pues para hacerlo han tenido que aceptar la condición –vigente desde hace siglos en el Art World de Occidente— de que el artista es un ser individual, eventualmente un genio, que carga solo el peso de su arte. Así pensaba Gombrich, aunque los sociólogos del arte, liderados por Howard Becker y Pierre Bourdieu, sistemáticamente lo desmienten²⁶. En esta circunstancia, el artista occidental o el occidentalizado es un *outsider* en su propia sociedad occidental, pues la mira y acusa (como decía Herbert Marcuse²⁷) desde planos alternos a los que su inspiración conduce.

Queda por ver si entre los nasas emergen estos genios individualizados que, a pesar de todo, mantienen, como lo hacen otros artistas indígenas americanos y los aborígenes australianos, vínculos estrechos con su gente y su visión del mundo. Así asegurarían —por originarios— el derecho a ser incluidos en el grupo de las *arts premiers*. Sería el de ellos un arte *premier* vivo, no esos restos de la colonización y despojo que están ordenados en museos como objetos estetizados y fuera de contexto. Sobre estas colecciones, nos cuenta la crónica, los franceses debatieron acaloradamente cuando su presidente decidió construir con fondos públicos el flamante museo que levantaron en el muelle Branly.

NOTAS

- 1 MATUTE, ANDRÉS. “Contra la comunicación 2: malicia indígena”. *Esferapública*. Marzo 15 de 2008 < <http://esferapublica.org/nfblog/?p=957>>.
- 2 E.H. GOMBRICH. *The preference for the primitive: Episodes in the history of western taste and art*. London: Phaidon Press Limited, 2000.
- 3 VER JULIEN GUILHEM. “Art primitiv ou patrimoine culturel? Le Musée du Quai Branly en question”. *Ethnologies Comparées* 1 <<http://alor.univ-montp3.fr/cerce/revue.htm>>. Ver también Hal Foster. “The ‘primitive’ unconscious of modern art”, *October* 30: 45-70, 1985; y los textos clásicos: *The Myth of Primitivism*. Ed. Susan Hiller; *Perspectives on Art* Routledge, 1991, y Sally Price. *Primitive Art in Civilised Places*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- 4 La versión oficial del proceso del museo y su oferta actual puede verse en la página del museo <<http://www.quaibranly.fr/es/accueil/index.html>>, en donde hay una colección de documentos. Una versión externa de la historia de su constitución y debate puede verse en Sara Amato. “Quai Branly Museum: representing France alter empire”. *Race & Class* 47.4 (2006): 46-65, que trae una amplia documentación histórica. Natasha Ruiz-Gomez. “The (Jean) Novel Other: Primitivism and the Musée du Quai Branly”. *Modern & Contemporary* 14.4: 417-432 hace comentarios críticos sobre el sentido del museo desde el punto de vista arquitectónico. La versión de los antropólogos del Musée de l’Homme se encuentra en el libro de Dupaigne, Bernard. *Les scandales des Arts Premiers*. París: Mille et Une Nuits, 2006. Una crítica a este libro se puede ver en Shelton, Anthony. *Bernard Dupaigne, Le scandale des arts premiers: la véritable histoire du musée du quai Branly*. L’Homme, 2007. Febrero 15 de 2008 <<http://lhomme.revues.org/document9791.html>>. La discusión del tema en un contexto más amplio, referido a la producción africana, puede leerse en Bennetta Julues-Rosette. “Musée Dapper: New Directions for a Postcolonial Museum”. *African Arts* 35.2 (2002): 2029+.

- 5 Sobre el arte monumental de Tierradentro ver: Chaves Mendoza, Alvaro y Mauricio Puerta. *Monumentos arqueológicos de Tierradentro*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular. Premios de Arqueología, 1986, y Ayala Leonardo. “Tierradentro de la Serranía de los Muertos” y “La tumbas pintadas de Tierradentro”. *Historia del Arte Colombiano*. Vol. I. Bogotá: Salvat Editores, 1986.
- 6 UNESCO/World Heritage. “Parque arqueológico nacional Tierradentro. Advisory Body Evaluation.”. Marzo 15 de 2008 <<http://whc.unesco.org/en/list/743/documents>>.
- 7 SISCO, MANUEL. “Origen del universo, leyes y normas vista desde la cuetandera en la cultura Nasa”. Simposio. *Tierradentro: Antropología, Arqueología e Historia*. XII Congreso de Antropología en Colombia. Bogotá, 11-14 de Octubre, 2007.
- 8 GRASS, ANTONIO. *Diseño precolombino colombiano*. Bogotá: Litografía Arco, 1972.
- . *La marca mágica*. Bucaramanga: Editorial Triblos, 1976.
- . *Animales mitológicos*. Bogotá: Litografía Arco, 1979.
- . *Los rostros del pasado*. Bogotá: Litografía Arco, 1982.
- Carlos Armando Rodríguez. *Lo cotidiano y lo simbólico en el arte geométrico prehispánico del valle medio del río Cauca*. Cali: Imprenta Departamental, 1993.
- 9 RAPPAPORT, JOANNE. *Intercultural utopias: Public intellectuals, cultural experimentation and ethnic pluralism in Colombia*. Durham NC: Duke University Press, 2005.
- 10 SEVILLA, ELÍAS Y JUAN C. PIÑACUÉ. 2006. *Los nasa y las huellas arqueológicas, primera aproximación*. Ponencia. IV Congreso de Arqueología. Pereira, 5-7 de Diciembre de 2006.
- 11 BOLAÑOS, FÉLIX A. *Barbarie y canibalismo en la retórica colonial: los indios pijaos de Fray Pedro Simón*. Bogotá: Fondo Editorial CEREC, 1994.
- 12 REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO. “The feline motif in prehistoric San Agustín sculpture”. *The cult of the feline*. Ed. E. P. Benson. Dumbarton Oaks: Trustees for Harvard University, 1972.

- 13 BERNAL VILLA, SEGUNDO. *Religious life of the Páez Indians of Colombia*. New York: M.A. Thesis, Department of Anthropology, Columbia University, 1956.
- 14 RAPPAPORT, JOANNE. *The politics of memory: native historical interpretation in the Colombian Andes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990: 1-25.
- 15 ELIZABETH HUTCHINSON. "Modern Native American Art: Angel DeCora's Transcultural Aesthetics". *The Art Bulletin* 83.4 (2001): 740-756.
- 16 Marzo 15 de 2008. < <http://www.escaner.cl/escaner72/origen.htm>>.
- 17 CHAVES MENDOZA, ALVARO. *Los Animales Mágicos de Tierradentro*. Bogotá: Museo de Artes y Tradiciones, 1981.
- 18 JONES, OWEN. *The grammar of ornament. Illustrated by examples from various styles of ornament. One hundred and twelve plates*. London: Bernard Quaritch, 15 Piccadilly, 1868. Disponible en línea <<http://www.google.com.co/search?q=Owen+%2B+%22the+grammar+of+ornament%22&hl=es&start=>>>.
- 19 BENJAMIN, WALTER. "La obra de arte en su época de la reproducibilidad técnica". *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973: 15-57.
- 20 Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, ACIN. "Tejido de comunicación y relaciones para la verdad y la vida". Marzo 16 de 2008 < http://www.colombiamulticolor.net/uploads/646f63756d656e746f732e2e2e2e2e2e/TejidoComunicacion_ACIN.pdf>.
- 21 GIL TOVAR, FRANCISCO. "La expresión popular piadosa". *Historia del arte colombiano*. Vol. 6. Bogotá: Salvat Editores, 1977: 1201-1220.
Eduardo Serrano, "El Salón BAT de Arte Popular". Marzo 18 de 2008 <<http://www.google.com.co/search?hl=es&q=Eduardo+Serrano+%2B+%22arte+popular%22&btnG=Buscar+con+Google&meta=>>>.
- 22 VER VAN DEN BOSCH, ANNETTE. *The Australian artworld: Aesthetics in a global market*. New York: Academic Press, 2005. Un relato de la evolución de la producción cultural de "arte" aborigen australiano y sus implicaciones puede leerse en Myers, Fred. "We are not alone: Anthropology in a world of others". *Ethnos* 71.2 (2006): 233-264. Sobre la autenticidad y el canon aborigen australiano en Coleman, Elizabeth B. "Aboriginal painting: identity and authenticity". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59.4. (2001): 386-402.

23 Sobre el “arte” nativo norteamericano (canadiense) puede verse McMaster, Gerald. “Contribution to Canadian art by Aboriginal contemporary artists”. Beavon, D. J. K., C. J. Voyayeur y D. Newhouse. *Hidden in plain sight: Contributions of Aboriginal peoples to Canadian identity and culture*. Toronto: University of Toronto Press, 2005. También, Jacknis, Ira. “Regional surveys of Northwest Coast art”. *British Columbia Studies* 155 (2007): 129-136.

24 Marzo 18 de 2008 <http://www.mapa.uchile.cl/temporales/2008/expo_textilmapuche/index.html>.

25 Una discusión sobre los problemas que surgen al aplicar la categoría insider de “arte” a los outsider como tales puede verse en McInver Lopes, Dominique. “Art without ‘art’”. *British Journal of Aesthetics* 47.1. (2007): 1-15. La aplicación de estas dificultades al “arte africano” se puede consultar en Preston Blier, Suzanne. “Nine contradictions in the new golden age of African Art”. *African Arts* 35.3, 2002: 1+. Sobre las rutas que está tomando la producción cultural autónoma y consciente de los outsider (indígenas, nativos, aborígenes, etc.) llamada “arte” por los insider, véanse: Davies, Coralynn V. “Can developing women produce primitive art? And other questions of value, meaning and identity in the circulation of Janakpurt art”. *Tourist Studies* 7.2 (2007): 193-223. Finalmente, sobre una teoría del arte que corte a través de culturas y sociedades, pueden verse el polémico libro de Pasztor, Esther. *Thinking with things: toward a new vision of art*. Austin: University of Texas Press, 2005; el ya clásico texto de Gell, Alfred. *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998; y el reciente texto de Howard Morphy, especialista en Australia, *Becoming art: Exploring cross-cultural categories*. London, Palgrave: Macmillan, 2007.

26 Ver al respecto la tesis doctoral de Carlos Granés Maya. *Aproximación antropológica a procesos de creación artística en contextos inestables*. Tesis Doctoral en Antropología Social. Madrid: Universidad Complutense, 2004.

27 HERBERT MARCUSE. *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*. Paris: Seuil, 1977: 11.

Subversiones
La interrupción y la marginalización como
intereses en la práctica archival del arte colombiano

Paula Silva

Primeras interrupciones

Walter Benjamin puso sobre el papel una extraña relación con los objetos que nos rodean; en textos como “Desempacando mi biblioteca” devela el poder que nosotros mismos adjudicamos a las cosas. Los libros de la biblioteca de Benjamín no sólo son poderosos por el conocimiento registrado en cada una de sus páginas. Cobran una importancia preponderante por el olor de su papel enmohecido tras años de estar guardados en un baúl, por el recuerdo del momento en que una primera edición fue por fin encontrada, por el hecho de que por primera vez cada volumen ve la luz de la lámpara de lectura tras el cansancio y el trajín de la huida. Tal como hace Benjamin con sus libros, podemos ver en cada objeto un alto contenido informativo: cuándo, dónde y por quién fue fabricado, de qué está hecho o qué clase de información histórica comunica. Simultáneamente, podemos convertir cada una de esas cosas en un testigo del momento en el que entró a formar parte de nuestra existencia, convertirlo en un portador de nuestra memoria. Nuestras cosas no existen solas. Existen en las redes y conexiones en las que nosotros mismos las situamos, pues, además de necesitar preservar elementos, somos capaces de establecer sistemas de relaciones entre una cosa y otra, un recuerdo y otro, un dato y otro. Sin embargo, esas redes y conexiones serán radicalmente disímiles dependiendo de si concebimos los objetos como información y en relación con una historia específica; si los contemplamos como recuerdos de nuestra propia existencia, o si los atesoramos motivados por el puro deseo. Espacios como las bibliotecas, las enciclopedias, los museos, los jardines botánicos y los archivos municipales y estatales son sistemas basados en la aglutinación de información. Objetos como los álbumes familiares, los árboles genealógicos y los diarios son sistemas que dependen de la ligazón de sus elementos con la memoria. Las colecciones son sistemas fecundados por el deseo, y, a diferencia de los

dos primeros, sólo son continuas en el deseo mismo. Finalmente, los espacios —como las bibliotecas— y los objetos —como los diarios— son archivos, dependen de un sistema de reglas claramente establecido por ellos mismos, y son el territorio en el que se mueve el interés de este ensayo.

Varios de los filósofos más importantes del siglo XX dedicaron centenares de páginas a evaluar la importancia de los sistemas archivales en la preservación de la memoria y la constitución de instituciones: Freud, Benjamin, Agamben, Ricoeur, Derrida, Foucault. José Saramago construyó un personaje cuya desenvoltura radica en el hecho de vivir detrás del archivo municipal y saber que en ese inmenso espacio existen *Todos los nombres*: todas las personas nacidas y muertas, todos los matrimonios, todos los divorcios. Benjamin pasó más de dos décadas compilando un archivo de citas que dieran cuenta de la experiencia del hombre moderno, organizando fragmento por fragmento en un complejo sistema taxonómico y dejando su mítico *Libro de los pasajes* al cuidado de Georges Bataille antes de convertirse en uno más de los nombres muertos en la Segunda Guerra Mundial, presuntamente sin haber terminado el alucinante proyecto.

Un porcentaje importante de las teorías sobre el archivo se enmarcan en el cataclismo de la Segunda Guerra Mundial, y la reflexión sobre sus estructuras y dinámicas conlleva una revisión de problemas relativos a memorias individuales, memorias colectivas y la construcción de versiones oficiales y marginales de la historia.

La práctica archival en las artes visuales tiene sus inicios en el marco del arte conceptual, cuando la documentación y el registro se convirtieron en una nueva forma artística. Mientras los filósofos del archivo dialogan con experiencias individuales de eventos globales, con la fragilidad de la memoria y la construcción de subjetividades a partir de ella, artistas como Marcel Broodthaers y On Kawara articulan relaciones transgresivas con la institución

artística y se construyen a sí mismos como sujetos en su práctica como artistas. Otros como Eugenio Dittborn, Joan Foncubierta, Vera Frenkel, Susan Hiller, Thomas Hirschhorn, Walid Ra'ad y Gerhard Richter operan sobre principios archivales y construyen versiones alternativas —en algunos casos ficticias— de las versiones históricas consolidadas por autoridades estatales.

Así como el contexto de la Segunda Guerra Mundial y la posterior Guerra Fría es de radical importancia en la configuración de obras como *Atlas* (Richter), el conflicto libanés nutre las historias ficticias de *The Atlas Group Archives* (Ra'ad), y los desaparecidos durante la dictadura de Pinochet motivan las *Air Mail Paintings* (Dittborn), ocurre que los problemas de la violencia, el conflicto armado y la marginalización de comunidades resultan fundamentales en la constitución de prácticas artísticas en Colombia.

Las inextricables conexiones del archivo con dinámicas institucionales y su indudable capacidad de preservar memorias han posibilitado que varios artistas en el contexto del arte colombiano contemporáneo recurran a la práctica archival en su negociación con instituciones llenas de vejámenes, con una convulsa historia contra la que los medios de comunicación nos han anestesiado y a las tragedias íntimas que son acalladas por los discursos institucionales. Este ensayo pretende esclarecer el *modus operandi* de artistas como Rodrigo Facundo, François Bucher, Johanna Calle, Andrés Duplat, Juan Pablo Echeverri y Miguel Ángel Rojas, quienes —a través de estrategias archivales disímiles— dialogan con una sociedad con la que comparten un problemático contexto, retan las dinámicas de exclusión, el encubrimiento de ciertas instituciones, y construyen identidades problemáticas descartadas como marginales por un enquistado sistema que legisla lo que es aceptable y lo que no¹.

Aunque el asunto de la colección no es de interés central para este texto, resulta importante aclarar la diferencia entre los archivos y ésta, dado que comparten su funcionamiento sobre operaciones idénticas como la aglutinación, la preservación, la clasificación o taxonomización y la exclusión. Al igual que

artistas que operan de manera archival, también hay una práctica de la colección en el contexto local, que se hace evidente en trabajos como los de Alicia Barney y María Teresa Hincapié, entre otros².

Subjetividades coleccionables

Las diferencias entre una colección y un archivo, aunque sutiles, resultan bastante claras. A diferencia del archivo, que posee un principio de inclusión, organización y taxonomización que define claramente los criterios de inserción de elementos, una colección no posee una ley de consignación clara y se encuentra exclusivamente motivada por el deseo de quien colecciona. De acuerdo con Baudrillard, el coleccionista siempre está buscando esa última pieza que completará la colección. Por supuesto, nunca la encuentra, ya que dar con ella implicaría necesariamente el final de la colección, el final del deseo. El deseo de la colección no es exclusivamente el de poseer una constelación de objetos, sino que está también estrechamente relacionado con la configuración de la identidad del sujeto que colecciona; la colección se convierte entonces en un reflejo del coleccionista capaz de permanecer en el tiempo (Winzen 22).

Dado que el coleccionismo es ya fundamental para las instituciones artísticas, no resulta extraño que varios artistas se hayan dedicado a reflexionar sobre dinámicas de la colección en la configuración de sus trabajos³. En Colombia encontramos un antecedente en 1979: la obra *Bocagrande 1* de Alicia Barney, presentada en el V Salón Atenas ese mismo año. Ésta consiste en una aglomeración de delgadas bolsas de polietileno que contienen pequeñas basuras recogidas en una playa de una isla en el Pacífico. Prima aquí un principio de taxonomización⁴, y es evidente que, por más caprichosa que parezca, hay una organización en la distribución de los objetos en las bolsas: Barney los clasifica según su naturaleza: conchas iguales pero de distintos tamaños,

diversas piezas plásticas, tornillos y clavos, alambres y piezas de plástico se agrupan según sus semejanzas formales. Si bien esta obra no posee una estructura archival en la medida en que no hay un principio unificador en la selección y agrupación de los objetos, sí puede dar cuenta de una muy particular experiencia en esa ignota playa, adivinando entre bolsa y bolsa aspectos del sujeto que la vivió.

Esta obra de Barney atestigua la idea de Mathias Winzen de que los artistas no coleccionan lo excepcional, sino que los objetos triviales que hacen parte de sus colecciones se convierten en extraordinarios en ese acto mismo (27). De manera similar la acción *Una cosa es una cosa*, de María Teresa Hincapié, con la cual ganó el primer premio en el Salón Nacional de Artistas de 1990. En un dispendioso proceso performático, la artista dispone en el suelo del espacio de exhibición la totalidad de sus pertenencias personales, una a una, formando un perímetro cuadrado en el que queda encerrada. Procurando dedicar a cada cosa el tiempo que merece, observándola, tocándola, descubriéndola, el espectador es capaz de intuir el vasto universo simbólico que constituye cada uno de esos objetos en relación con la persona que los acaricia, que les asigna un lugar en su espacio, en su vida. Este performance es quizás el ejemplo más claro en el arte colombiano de una colección que sólo existe en virtud de quien la construye, además de revelar que lo extraordinario no sucede en la cosa misma, sino que la pródiga dedicación de la artista en la realización de la acción acusa una observación más atenta hacia cada uno de los objetos, haciéndolos insólitos.

Pero el deslizamiento radical de las colecciones hacia el ego del sujeto que las construye es lo que finalmente evita que un lector o espectador de esos sistemas pueda dialogar horizontalmente con él. Detrás de las colecciones siempre hay una figura de patronazgo que pesa como una sombra sobre ellas. De esta manera, podemos ver los delirios y obsesiones de Fernando Botero en el edificio que contiene su vasta y deslumbrante donación. Las colecciones son

siempre, en alguna medida, inasequibles; y es esto precisamente lo que las diferencia decisivamente del archivo —al menos de aquel constituido dentro de las prácticas artísticas contemporáneas—.

Historias no oficiales

A diferencia de las colecciones, los archivos están definitivamente legislados. Jacques Derrida explica que, en la antigua Grecia, los archivos eran los espacios donde se guardaba el conocimiento —la verdad— y eran celosamente custodiados por los *archones*, los guardianes de la verdad. Paralelamente, Foucault analiza un complejo sistema de reglas específicas que permite la entrada de un elemento a formar parte del sistema que bien lo excluye furiosamente. Según Foucault, el archivo es una práctica que se mueve entre una constelación de palabras que se pueden decir y el lenguaje que define el sistema de construcción de frases posibles. De esta manera, el archivo como práctica permite que puedan aparecer una multiplicidad de afirmaciones y enunciados que pueden ser estudiados y manipulados (Foucault 146): esto implica que estamos moviéndonos en el espacio de la interpretación, y que es necesario que las reglas sean comprendidas y accionadas. Sólo en esa medida será posible descifrar la información que contiene el archivo, poner en movimiento su sistema. Foucault usa los términos de lectura, huella, desciframiento y memoria como aquello que define el sistema que hace posible entablar un juego con el archivo, practicarlo (138).

Derrida, por su parte, aclara que es esencial que el archivo descanse en algún lugar, que posea una materialidad, que “esté a disposición de una autoridad hermenéutica legítima”(11), y comparte la idea de Foucault de que el archivo debe poseer un sistema de reglas. No obstante, Derrida señala esas

reglas como “funciones de unificación, identificación y clasificación”(11), lo cual se hace claramente visible en la práctica archival artística.

Los artistas que trabajan de manera archival primero se dedican a un exhaustivo proceso de recopilación de información: datos, documentos, imágenes, textos, objetos. Luego estos elementos son organizados y clasificados con base en un sistema de relaciones previamente dictaminado. Finalmente, los elementos son dispuestos formalmente uno junto a otro en un montaje que hace emerger a gritos una multiplicidad de significados cuidadosamente encriptados en el silencio de su abundancia⁵. La disposición yuxtapuesta de todos los elementos que conforman el archivo no es entonces una mera estrategia formal, sino que juega un papel determinante en la construcción de significados, en las dinámicas de lectura e interpretación del espectador.

Hay, sin embargo, un aspecto inevitablemente frustrante del archivo que Derrida bautiza como su mal⁶: los archivos son sobrecogedores por su abundancia. La sensación descrita por el Señor José en *Todos los nombres* es compartida por todos quienes alguna vez nos encontramos ante el apabullante superávit de información y datos que nos presentan los archivos. Tal como expone Renée Green, no es posible procesar tanta información (49).

Existen otras dos características que enfrentan al practicante del archivo con terribles problemas metodológicos: el inexorable carácter parcial del archivo y la ausencia de una voz que lo guíe en el dificultoso proceso. Foucault propone que los archivos son discontinuos, lo cual únicamente quiere decir que por cada elemento incluido varios otros quedan excluidos. El archivo entonces no sólo tiene la capacidad de hablar sobre lo que contiene, sino que además constantemente se está refiriendo a lo que existe por fuera de sus límites y sus rígidas reglas. El archivo como práctica siempre tiene como premisa metodológica la incertidumbre, pues quien se embarca en esta tarea debe emprender el ejercicio paralelo de llenar los vacíos que el sistema mismo le propone.

Hay que tener en cuenta, no obstante, que la posibilidad de una práctica sería inexistente si el archivo fuera un conjunto completo, cerrado, impoluto.

La segunda característica demanda un análisis más detallado, pues presenta una serie de contradicciones que es preciso negociar. Una apasionada estu-
diosa de Derrida, Gayatri Spivak, hace una analogía entre el *archon* y el autor de un texto (166). Esta analogía surge en el proceso de definir las razones por las cuales resulta tan problemática la lectura de los archivos que documentan la conformación de la nación India en el contexto de la colonia Inglesa. De mane-
ra fundamental, Spivak comenta que esos archivos son constituidos desde las intenciones colonialistas y el discurso dominante del Imperio Inglés que ne-
cesariamente excluye las voces Indias de su sistema archival. Esta discusión es crucial pues aclara puntualmente las relaciones entre las dinámicas del poder institucional y los archivos que lo preconizan. Los archivos institucionales necesitan de un *archon* que recelosamente excluya todo cuanto pueda perju-
dicar la consolidación de los discursos de poder sobre los que se sustenta la propia institución. Sabiendo que desde el institucional y exclusivo clímax de la modernidad empezamos a descreer de los discursos dominantes porque caí-
mos en cuenta del funcionamiento de su espectacular sistema de operaciones —y que el arte desde el conceptualismo ha arremetido virulenta y disciplin-
damente en contra de las instituciones que ponen en ejercicio esos discursos de dominación— es apenas natural que los archivos articulados desde el arte contemporáneo se hayan dedicado a practicar las grietas, los vacíos y las ex-
clusiones de los archivos institucionales.

Por otra parte, la etimología de la palabra *autor* remite al principio de *auto-
ridad* que *autoriza* ciertas lecturas e interpretaciones de obras y textos. Durante toda la modernidad, el autor de una obra disponía cuidadosamente todos los elementos que la configuraban, de manera que el espectador no tuviera que debatirse demasiado sobre su significado y pudiera dedicarse tranquilamente

a su contemplación. En su discusión del *Memosyne Atlas* de Aby Warburg⁷, Benjamin Buchloh explica que en las prácticas archiviales en las artes visuales, el artista no se propone a sí mismo como un *autor* sino como un observador, no pretende condicionar la interpretación que el espectador haga, sino que más que una obra le presenta un campo metodológico⁸ en el que sea posible realizar otra práctica archival. El principal ejemplo de Buchloh no es un artista, sino Walter Benjamin; en el *Libro de los pasajes*, la ausencia de la voz autorial “permite que varias prácticas, posiciones y perspectivas se yuxtapongan al mismo tiempo” (la traducción es mía) (53).

Es posible decir entonces que el archivo artístico se cuele por los resquicios del archivo institucional. En los lugares donde el archivo institucional crea las grietas de la exclusión y el ejercicio del poder dominante, el archivo artístico le muestra sus fracturas y sus vicios. Éste es capaz de convertirse en una subversión archival⁹, en un irritante del archivo institucional y oficial, en un mal, una fiebre, una infección de archivo. Esto es posible únicamente porque el artista se sitúa como un observador del estado de cosas del sistema institucional y le propone a su espectador el ejercicio de una práctica archival conjunta.

Regresando al estudio de los artistas que trabajan archivalmente en el contexto local, se hace visible un general descreimiento de nuestras instituciones políticas o de las versiones de la historia que proponen los medios de comunicación. Si quisiéramos, podríamos trazar una historia lineal desde las avanzadas independentistas hasta el conflicto narco-guerrillero-terrorista-paramilitar de nuestra actualidad. Sin embargo, en ese ejercicio (que resultaría coherente con los discursos históricos oficiales) se haría evidente que un solo evento tendría varias consecuencias y se conectaría con otros aspectos haciendo imposible una narración estructurada cronológicamente en un tiempo sin fracturas ni conflictos. De acuerdo con Geoffrey Batchen, nos hemos hecho conscientes de que la historia depende de construcciones personales, y que intentar organizar eventos en una estricta cronología es una empresa fútil (49).

En la punta de la lengua, de Rodrigo Facundo (1996), y *Año Cero*, de Francois Bucher (2005), lidian con el problema de la recordación fidedigna de eventos históricos de crucial importancia. Facundo proyecta un conjunto imaginario compuesto de fotografías, rescatadas del abandono y que han sido intervenidas¹⁰, entre las que aparecen eventos como las muertes de Gaitán y el 9 de Abril del 49, junto con imágenes de líderes sindicales, imágenes familiares y paisajes urbanos. Por otra parte, Bucher hace una exhaustiva indagación sobre dos versiones de un mismo evento. Escudriña la versión oficial de la Scotland Yard sobre la muerte de Gaitán y la contrapone a la versión oficial emitida por el Estado colombiano. Presentando un nuevo archivo de documentos emitidos por ambas instituciones, Bucher pone en tela de juicio su veracidad al confrontar sus inconsistencias y negaciones. Ambos artistas construyen archivos problemáticos de imágenes que apelan directamente a la memoria colectiva y al sentido de pertenencia nacional, a la vez que ponen en operación un ejercicio de relectura de todos los eventos que rememoran en su trabajo.

Las calles de las ciudades están pobladas por personajes de piedra —fría, inmóvil y silenciosa— que nos recuerdan eventos que se han considerado de importancia para la construcción de una identidad nacional. Naturalmente, quien decide a qué evento o personaje erigir un monumento es el poder estatal que busca afirmarse sobre determinados presupuestos. En la decisión de qué conmemorar está también implícita una decisión de qué olvidar, de manera que resulta claro que la misma lógica de exclusión que opera en el archivo funciona también en los monumentos.

Mientras desconocemos detalles cruciales de la historia de nuestro propio país, los medios de comunicación contribuyen a la conformación de verdades nacionalistas que operan sobre los mismos principios sesgados de exclusión y parcialización. En el contexto del premio Luís Caballero en su versión del año 2007, Johanna Calle presentó el proyecto *Laconia*. Evidentemente, el trabajo hace referencia al desesperado silencio al que son sometidas ciertas cosas, y

una parte importante de la exposición giraba en torno a la laconía inherente al exceso de información característico de los medios masivos de comunicación¹¹. Ante un delirante ejercicio de reproducir páginas enteras de periódicos nacionales (a mano y con la característica atención de la artista al más mínimo detalle), el espectador no nota nada extraordinario al primer golpe de ojo. Sin embargo, con el mismo cuidado con el que se ha copiado el aspecto de la página, Calle se dedica a tachar —eliminar, encubrir— concienzudamente las palabras que conforman el texto. Sólo dejando dibujos de las fotografías y unas (muy escasas) palabras desperdigadas por la página, la práctica que propone la artista es una compleja labor de conexión entre la poca información proporcionada, las fechas de los diarios y las fotografías que permanecen como testigos de hechos que nos vemos obligados a intentar reconstruir, ya libres de la interpretación y el discurso alguna vez impuesto por la historia oficial. Este archivo, minuciosamente puesto en movimiento por Johanna Calle, es un sistemático desmantelamiento de los anales de la historia colombiana, de los cuales, estamos seguros, han sido eliminados datos verdaderamente cruciales para evitar poner en peligro a los poderes estatales e institucionales.

Paul Ricoeur apela a las definiciones de archivo de la *Enciclopedia Universalis* y la *Enciclopedia Britannica* para afirmar que la conformación de archivos tiene como finalidad la preservación de las instituciones que los producen (66). En esta medida, la práctica archival en el arte aparece como una subversión archival. No se trata de preservar instituciones, sino lo que está al margen de la institución. *Inferno* (2006), de Andrés Duplat, hace específica referencia a esto. La obra fue presentada en la Biblioteca Virgilio Barco en el marco de declaración de Bogotá como Capital Mundial del Libro. Consiste en una instalación de más de quinientos libros —todos encuadernados idénticamente, uniformados de tapas azules y lomos inscritos con letras doradas— sobre estanterías que fueron tomadas prestadas del mobiliario de la biblioteca. Los libros, sin embargo, son meras cajas vacías; carentes de páginas prometen al

espectador un contenido que no poseen. Los títulos de los libros pertenecen al enorme archivo de obras literarias, filosóficas, religiosas y científicas que han sido prohibidas o parcialmente censuradas por algún estado u organismo de control. Como en todo archivo, aquí hay una clasificación propia que no respeta las catalogaciones tradicionales de los bibliotecólogos: la distribución en la estantería responde a los motivos por los cuales los títulos fueron censurados¹². El archivo propuesto por Duplat apela a las mismas estrategias de la institución que interrumpe: *Inferno* hace referencia a las secciones restringidas de las bibliotecas donde se albergaban todos los textos de contenido peligroso. Por supuesto, la noción de peligro estaría relacionada con la amenaza que supondría para la institución el descubrimiento de sus mecanismos de exclusión y ejercicio de poder.

Las operaciones de Facundo, Bucher, Calle y Duplat ponen en evidencia que las prácticas archivales en el arte colombiano contemporáneo se relacionan directamente con la generación de versiones históricas subversivas. Si seguimos la idea de Foucault de que los archivos se configuran sobre el funcionamiento de un sistema de reglas inamovible, se hace claro que estos artistas no alteran el sistema sino que develan los mecanismos de su operación. En esta estrategia el espectador se convierte en cómplice y perpetúa esa inercia irritante del archivo que arremete contra la oficialidad.

Identidades al margen

Existen otros archivos que operan en la esfera de lo íntimo y lo privado, siendo el caso de los álbumes fotográficos y los diarios. La constitución de estos archivos es azarosamente semejante a la configuración de una colección en la medida en que mientras el principio que unifica un archivo oficial es la

autoridad institucional que lo conforma, el principio cohesivo de este tipo de archivos es la intención de un sujeto. No quiere decir esto que la dinámica sea la misma que prima en la colección: en el caso de estos archivos no es el deseo del sujeto de configurar un reflejo permanente de su especificidad, su excentricidad, su originalidad o su riqueza, sino un intento —en ocasiones desesperado— por construir un conocimiento de una identidad que parece amenazar con desaparecer bajo el influjo de la uniformización del gusto, del consumo, del comportamiento.

Según plantea Mathias Winzen, la dinámica de recopilar objetos (propia tanto de las colecciones como de los archivos) busca garantizar la estabilización de una identidad que se enfrenta al devenir y al paso del tiempo. Winzen propone que en estos ejercicios la identidad queda inmutable, aunque absolutamente todo a su alrededor cambie constantemente (22). El problema al que nos enfrentamos en relación con este planteamiento se hace ostensible en el archivo radical de Juan Pablo Echeverri *Miss Fotojapón*. Durante varios años, todos los días —sin omitir uno solo—, Echeverri se hace una foto de documento en una tienda fotográfica. Las fotos son organizadas mes a mes en una estructura reticular que recuerda inmediatamente la estructura de un calendario. Frente a la totalidad del archivo el espectador entiende que Echeverri plantea exactamente lo contrario: todo cambia, pero la identidad es un asunto que se construye día a día a base de cambios. El mundo cambia, pero Echeverri parece aventajar la velocidad misma del mundo, poniendo en evidencia una necesidad camaleónica de no permitir que la identidad sea normalizada, legalizada o apabullada por patrones de comportamiento avalados por sistemas sociales purulentos e intransigentes.

Un número importante de los filósofos que reflexionaron sobre el archivo eran de origen judío, por lo que la discusión sobre el holocausto suele aparecer de manera recurrente en relación con las facultades mnemónicas del archivo.

Giorgio Agamben propone que es posible atestiguar un hecho horrendo si el testigo es capaz de usar el lenguaje de aquellos que lo han perdido. La propuesta de Agamben está íntimamente relacionada con la posibilidad de decir lo indecible situándose en una estructura archival que agrupa lo que es posible decir y lo que no (ctd. en Green: 55).

En 1979, Miguel Ángel Rojas realizó una serie de fotografías furtivas dentro del teatro Faenza en el centro de Bogotá, donde se proyectaban películas pornográficas gay, que, en el contexto de una sociedad conservadora, era uno de los escasos lugares donde el libre ejercicio de la inclinación sexual era posible. La serie *Faenza* está constituida por fotografías en blanco y negro, todas ampliadas en el mismo formato, hechas en largos tiempos de exposición. Rojas debía siempre tomar las fotografías sin ser advertido (lo cual impedía el uso de flash). La oscuridad de la sala, combinada con la parpadeante luz del proyector reflejada en la pantalla, y el movimiento de los sombríos habitantes del teatro generaban una sensación espectral en las imágenes.

Las sociedades occidentales han censurado, castigado y torturado aquellos comportamientos que no se encauzan dentro de un sistema de normas previamente designadas a través de leyes y credos, y la serie *Faenza* es un testigo de la radical marginalización de la comunidad gay en Colombia¹³. Rojas observa silencioso a los espectadores de una película. El espectador de *Faenza* ve, a través de los ojos de Rojas, fragmentos de historias íntimas silenciadas por un sistema de reglas morales intemperante. Rojas articula un lenguaje que otros no pueden hablar. Al situarse en el papel de observador termina constituyendo un archivo que en su ligera sugestión construye una identidad colectiva condenada a habitar extra-muros. Este trabajo es crucial en el arte colombiano por muchas razones, pero una de ellas es que este sistema de imágenes hechas en la oscuridad preparó el terreno para que artistas como Juan Pablo Echeverri pudieran poner en ejercicio una identidad *queer*¹⁴ que se resiste rotundamente a permanecer en la marginalidad.

1 Un artículo de José Ignacio Roca, publicado en *Columna de Arena*, atestigua sobre la proliferación de la taxonomización como *modus operandi* de una larga lista de artistas colombianos contemporáneos. El texto pretende poner en evidencia un estado de cosas, más no la formulación de los pilares de esa práctica archival en el contexto local.

2 Jaime Iregui, Jaime Ávila, Alberto Baraya, Fernando Escobar y los colectivos Bricolaje y Populardelujo son ejemplos de lo anterior. Cabe resaltar que trabajos como el *Herbario de Pantas Artificiales* de Baraya dependen de un riguroso y claramente definido sistema de taxonomización, pero no se dedican a los procesos de interrupción institucional descritos más adelante en este ensayo.

3 En el contexto internacional, por ejemplo, la artista alemana Vera Frenkel realizó a finales de la década de los 90 una colección en Internet de todas las obras de arte que aparecían catalogadas en la colección de arte europeo de Adolf Hitler –quien proponía la creación de un museo en su pueblo natal para albergarlas–, y que se perdieron junto con los ideales de dominación del Führer al término de la Segunda Guerra Mundial. A través de un exhaustivo proceso de documentación, esta obra da cuenta del ferviente deseo del dictador tanto en relación con la dominación alemana como en relación con la posesión de una colección de arte europeo que diera cuenta de esa supremacía: es evidente que ambos deseos están estrechamente relacionados.

4 Si bien es cierto que esta obra de Barney opera sobre el principio eminentemente archival de la taxonomización, ocurre que ésta por sí sola no hace un archivo. Este punto será abordado en el siguiente aparte con mayor detenimiento. Igualmente, es fundamental poner de manifiesto que existe un antecedente más cercano a uno de los intereses filosóficos de la práctica archival: la serie *Faenza* de Miguel Ángel Rojas (1979), que habiendo sido leída por varios críticos y teóricos en relación

con asuntos distintos, sí presenta características más claramente archivales. Lo anterior de acuerdo con las ideas de G. Agamben de hacer testimonio en los sistemas archivales en conjunción con presupuestos de J. Derrida sobre la relación entre el archivo y la conformación de memorias. Este trabajo de Rojas será abordado independientemente más adelante.

5 Peter Bürger explica una noción de montaje según la cual, apelando a la yuxtaposición de elementos, es posible la construcción de significados diferentes de los que pudieran poseer cada uno de los elementos por separado. Usa como ejemplo los fotomontajes de Richard Hamilton, en los que el texto y la imagen se combinan y adquieren un significado específico dependiente de la lectura que el espectador haga de esa yuxtaposición.

6 En francés *mal d'archive*, en inglés *archive fever*. El término inglés tal vez comunica más efectivamente esa perturbación, pues la fiebre no sólo se entiende como enfermedad sino también como delirio.

7 Warburg fue un historiador del arte alemán que a principios del siglo XX se propuso la tarea de hacer un archivo compilatorio de imágenes que explicara la totalidad de la cultura visual occidental.

8 En el campo de la literatura, Roland Barthes hace una diferenciación entre las nociones de *obra* y *texto* en virtud de las posibilidades de juego del lector, y precisamente define al texto como un campo metodológico. Otra idea de Barthes, la de la *muerte del autor*, es además coherente con la propuesta de Buchloh sobre el artista que trabaja archivalmente.

9 Etimológicamente, una subversión es una versión que circula por debajo de una versión oficial.

10 El artista pone una línea negra sobre los ojos de las personas que aparecen retratadas en muchas de las fotos, en otras borra cuidadosamente todo rastro de la presencia de personas.

11 En la década de los 70, un grupo de artistas en la provincia de Tucumán en

Argentina realizaron un evento –que resultó en el necesario e intempestivo exilio de varios de los participantes– en el que denunciaban la desinformación sobre la situación de la provincia generada por los medios de comunicación. *Tucumán Arde* hizo evidente cómo, similarmente a como sucede con la abundancia del archivo, la gran cantidad de datos que ofrecen los medios masivos de comunicación desemboca en el sobrecogimiento, la duda, en el desconocimiento y la desinformación.

12 Entre los libros censurados el espectador se encontrará con títulos y autores que espera encontrar ahí, tales como la obra completa del Marqués de Sade, pero también encuentra títulos insospechados como *Caperucita roja*. La cantidad de volúmenes y las relaciones que entre ellos se establecen obligan al espectador a dedicar un buen tiempo de lectura y relectura en su práctica de este archivo de censura institucional.

13 Mientras esta serie hace referencia específica a esta comunidad, resulta claro que las dinámicas de marginalización en Colombia se ejercen incesantemente en todos los estratos y regiones. Este es, por ejemplo, el caso de las personas desplazadas por la violencia, los indigentes, los adictos a las drogas, los disidentes políticos, etc.

14 El término se refiere al discurso sobre la homosexualidad ejercido en la filosofía, la teoría crítica y el arte.

OBRAS CITADAS

Barthes, Roland. “De la obra al texto” y “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1987.

Batchen, Geoffrey. “The Art of Archiving”. *Deep Storage*. Munich: Prestel; New York: Verlag, 1998.

Baudrillard, Jean. “The Systems of Collecting”. *The Cultures of Collecting* (1994). Ed. John Elsner y Roger Cardinal. London: Reaktion Books, 1997.

Benjamin, Walter. “Desempacando mi biblioteca”. *Iluminaciones*. Madrid: Ediciones Taurus, 1971-1972.

—. *Libro de los pasajes* (1982). Madrid: Akal, 2005.

- Buchloh, Benjamin H.D. "Warburg's Paragon? The end of collage and photomontage in postwar Europe. *Deep Storage*. Munich: Prestel; New York: Verlag, 1998.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1997.
- Derrida, Jacques, *Mal de Archivo. Una impresión Freudiana* (1995). Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Foster, Hal. "An Archive Impulse". *October* 110 (Fall 2004). Cambridge: MIT Press, 2004.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge* (1969). London: Routledge, 2003.
- Green, Renée. "Survival: Ruminations on Archival Lacunae". *The Archive. Documents on Contemporary Art*. Ed. Charles Merewether. London: Withechapel; Cambridge: MIT Press, 2006.
- Ricoeur, Paul. "Archives, Documents, Traces". *The Archive. Documents on Contemporary Art*. Ed. Charles Merewether. London: Whitechapel; Cambridge: MIT Press, 2006.
- Roca, José Ignacio. "La taxonomía fotográfica". *Columna de Arena* 61 (Agosto 2004).
- Saramago, José. *Todos los Nombres*. Madrid: Santillana Editores, 2000.
- Schaffner, Ingrid. "Deep Storage". *Deep Storage*. Munich: Prestel; New York: Verlag, 1998.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "The Rani of Sirmur: an Essay in Reading Archives (Introduction)". *The Archive. Documents on Contemporary Art*. London: Withechapel; Cambridge: MIT Press, 2006.
- Winzen, Mathias. "Collecting –so normal, so paradoxical". *Deep Storage*. Munich: Prestel; New York: Verlag, 1998.

Je est un autre: la estetización de la miseria¹

Michele Faguet

Según Roberta Smith, crítica del NY Times, “el arte marginal [*outsider art*] está, con frecuencia, convenientemente exento de artista; hecho por alguien que se encuentra, como el término implica, en los márgenes —pobre, sin educación, no blanco, enfermo mental, muerto o en todo caso inaccesible—.”² El término actual fue inventado en 1972 por Roger Cardinal como equivalente a la noción de *art brut* acuñada por Jean Dubuffet, quien lo define como “...obras creadas a partir de... impulsos creativos puros y auténticos, en los que la preocupación por la competencia, el aplauso y la promoción social no interfieren... en relación con estas obras, el arte cultural aparece por completo como el juego de una sociedad fútil, un desfile falaz” (36).

Si bien estas categorías se han articulado desde muy diversas posiciones, es común a las dos definiciones arriba consignadas la idea de una práctica artística más honesta y sincera, no contaminada por los dictámenes del mercado o el aparato ideológico del museo. En sus manifestaciones menos críticas, la marginalidad clama por una Verdad con V mayúscula, y lo hace debido a su exclusión de las estructuras socioeconómicas dominantes. No se trata, por supuesto, de una idea inédita en la tradición de la crítica cultural marxista, cuyo objeto de contestación era la institución burguesa del arte autónomo, definido a partir de muy similares ejercicios de exclusión. En su texto de 1996, “El artista como etnógrafo”, Hal Foster escribe: “está el supuesto de que el lugar de la transformación política es asimismo el lugar de la transformación artística, y... que este sitio está *en otra parte*, en el campo del otro... y que esta otra parte esté fuera es el punto de apoyo arquimédico con el cual transformará o al menos *subvertirá* la cultura dominante.” (177).

Quisiera conectar esta valoración de la alteridad como elemento subversivo en la cultura con la práctica del *slumming* cultural —una actividad que puede ser rastreada desde el Londres victoriano, cuando el East End se convirtió en una especie de atracción turística para las clases altas—. Si bien se

presume que quienes se involucraban en el *slumming* estaban interesados en aproximarse a estas comunidades para llevar a cabo actividades de caridad y beneficencia, según cierto escritor “los tugurios de Londres funcionaban, irónicamente, como sitios de liberación personal y autorrealización para muchas generaciones de hombres y mujeres educados” (Koven 5).

El crítico de arte Joshua Decter ha escrito sobre prácticas actuales de *slumming*, en su texto “Schmoozing and Slumming”, en el que se juntan dos prácticas en apariencia contradictorias, pero que de hecho son muy similares. Decter describe el *schmoozing* como “un comportamiento social visto a menudo en fiestas, cenas, beneficencia y otros eventos colectivos [que responde] a la evolución de las culturas tecnócratas y profesionales.” Puesto en otras palabras, el *schmoozing* es un componente fundamental del ascenso laboral. Volviendo a la definición de Dubuffet, el *schmoozing* es, precisamente, lo que parece estar ausente del arte marginal y lo que lo hace moralmente superior a un sistema artístico que se ve agotado por tanto *schmoozing*. En todo caso, Decter es un defensor de esta práctica, de la que afirma que en tanto no es más que un mecanismo de autopreservación, no es reprochable. El *slumming*, por el contrario, resulta muy problemático ya que postula un empoderamiento del yo a través del desempoderamiento del otro, mientras aparenta hacer exactamente lo opuesto.

Es esta semejanza entre *schmoozing* y *slumming* la que me lleva directamente al objeto de este ensayo: el *slumming* cultural en el arte colombiano contemporáneo, que tiene su propia historia y un léxico particular, es frecuentemente referido en el contexto local como *pornomiseria*, un término despectivo que entró en uso durante la década de los 70 para describir un tipo de documental al que se acusaba de explotar problemas sociales para ganar prestigio y reconocimiento internacional.³ *Gamín*, una película realizada en 1978 por Ciro Durán, registraba la vida de unos niños de la calle de una forma superficial y postiza,



FIGURA 1

Agarrando Pueblo, Carlos Mayolo y Luís Ospina, 1977

Fotografía: Eduardo Carvajal

inscribiéndose en una tendencia internacional de documentales producidos por esa época en países del Tercer Mundo, en los que se inspiraron Carlos Mayolo y Luis Ospina para la realización de *Agarrando pueblo*, un documental satírico que fue premiado en varios festivales internacionales de cine, y que se convirtió en un hito del cine experimental en Colombia.⁴ Lo que resulta interesante en torno a este caso, y común en muchos otros, es que el problema no atañe solamente a la posición etnográfica del realizador que se percibe en su propio contexto cultural, sino al modo en que esa posición alcahuetea a las estructuras de dominación que operan a través del consumo de imágenes de la marginalidad que hace el público primermundista.⁵ En esa dirección, Hal Foster ha señalado un cambio interesante que se dio a finales del siglo XX, cuando un modelo de transformación política previamente identificado con la idea universal del proletariado fue desplazado sobre otro de naturaleza cultural: el postcolonial oprimido, subalterno o subcultural.

El término *pornomiseria* ha gozado de un reciente resurgimiento en el discurso crítico colombiano, sobre todo en el contexto de los múltiples debates que han tenido lugar en *esferapública* y otros blogs y grupos virtuales de discusión que han facilitado la ocasión precisa para despotricar en torno al tema. Según creo, el término volvió a circular alrededor de *La vida es una pasarela*, la serie de dípticos fotográficos en la que Jaime Ávila retrataba a jóvenes indigentes en contextos urbanos decadentes, iluminados con lucecitas que emulaban a esos afiches panorámicos de ciudades que se suelen encontrar en las tiendas para turistas. Tomadas al estilo de la fotografía de moda, estas imágenes increíblemente fetichizadas estaban cargadas de homoerotismo y pretendían documentar el estilo personal de los modelos escogidos por el artista. Junto a las fotos se disponían algunos textos que incluían información biográfica sobre algunos de ellos, anécdotas en torno a la realización de la obra y relatos del artista sobre un viejo amigo suyo que terminó viviendo en las calles.

Uno de los proyectos más celebrados y simétricamente criticados dentro del conjunto de aquellos que han lidiado con representaciones de la marginalidad en Colombia es el *Museo de la Calle*, un archivo de objetos acumulados por un grupo de estudiantes de arte que empezó a realizar trueques en el Cartucho, un próspero vecindario bogotano venido a menos décadas atrás hasta el punto de convertirse en refugio de recicladores, jíbaros, chulos y prostitutas. El proyecto arrancó en 1999 cuando Carolina Caycedo, Adriana García y Federico Guzmán, durante una incursión rutinaria en busca de drogas baratas, quedaron cautivados de inmediato por la sordidez del lugar que, en ese preciso momento, acababa de ser destinado a la demolición total por parte de la administración distrital con el fin de reestratificar el área. García, Guzmán y Caycedo, obsesionados con la inminente destrucción del vecindario, empezaron a establecer vínculos con sus residentes a través de un servicio gratuito de peluquería en la cuadra. Seguidos luego por otros estudiantes con los que se terminó consolidando un colectivo, empezaron a involucrarse en la economía informal de la zona llevando a cabo actividades de trueque con las que iban almacenando en un carro de balineras (*El Veloz*) las piezas de una creciente colección. En 2000, el colectivo recibió invitaciones para mostrar su colección de objetos en varias exhibiciones artísticas de alto perfil en Europa, entre las que se contaba *De adversidade vivemos*, una curaduría de Carlos Basualdo que acabaría convirtiéndose en el *Quién es Quién* de las futuras superestrellas del arte joven latinoamericano. Carolina Caycedo ha defendido la participación de su grupo en contextos artísticos institucionales al afirmar que la colección nunca fue pensada para exhibirse como un conjunto de objetos estáticos, sino más bien como artículos dispuestos para el intercambio, por lo cual todas esas invitaciones internacionales no hacían más que fomentar la circulación de dichos objetos fuera de su contexto original. El carro de balineras fue posteriormente



FIGURA 2

Museo de la Calle 1998-2000, cortesía: Colectivo Cambalache



FIGURA 3

Museo de la Calle 1998-2000, cortesía: Colectivo Cambalache

regresado a los habitantes del vecindario mediante una rifa gratuita que tuvo lugar muy poco tiempo antes de que toda esta parte de la ciudad fuera completamente borrada de la geografía urbana.

Rosemberg Sandoval es otro artista cuyo trabajo ha sido incluido en el género *pornomiseria*. Entre 2000 y 2004, realizó *Mugre*, una serie de performances en los cuales intentaba encontrar indigentes que aceptaran ser llevados a una galería o museo en los que el artista procedía a restregarlos contra las paredes y otras superficies blancas, creando una serie de dibujos hechos en su totalidad con el polvo y los residuos que se desprendían del cuerpo y la ropa de cada individuo. A pesar de que este trabajo ha sido comprado por la Colección Daros, y de que Sandoval puede ser contado entre los más exitosos y exportables bienes del país, él ha preferido verse a sí mismo como un disidente de la escena artística local, no sólo por la naturaleza explícita de su trabajo, sino también por sus orígenes populares a los cuales permanece inamoviblemente atado, ya que le han permitido asumir una posición moral, cuando no abiertamente resbalosa, con la que ha negociado su trabajo entre la crítica social y la viabilidad comercial. En una entrevista reciente llegó a afirmar: “estudié arte por razones éticas, estéticas y morales, y siendo adolescente tenía que decidir: o me meto a la insurgencia y soy un líder guerrillero, o me convierto en delincuente lúcido o soy un artista transgresor, entonces dije: no, voy a hacer arte” (Herzog).

Así pues, basados en el argumento de Decter, podríamos decir que casos como estos prueban que el *slumming* es en Colombia un mecanismo útil para hacer *schmoozing* en el exterior. Después de todo, el arte latinoamericano ha sido obligado históricamente a personificar de manera romántica la otredad del norteamericano: pobre, peligroso y siempre muy seductor.

En 2006, el Colectivo Pornomiseria realizó *Limpieza Social*, un performance de naturaleza satírica en la concurrida plazoleta del CAM (sede de la adminis-



FIGURA 4,5

Limpieza Social (un espectáculo de rehabilitación), Colectivo Pornomiseria (Edwin Sánchez, Kevin Mancera, Francisco Toquica, Cindy Triana, Víctor Albarracín) 6 Festival de Performance de Cali, 2006

Fotografías: Wilson Díaz, José Kattan, y María Isabel Rueda



FIGURA 6

Limpieza Social (un espectáculo de rehabilitación), Colectivo Pornomiseria (Edwin Sánchez, Kevin Mancera, Francisco Toquica, Cindy Triana, Víctor Albarracín) 6 Festival de Performance de Cali, 2006

Fotografías: Wilson Díaz, José Kattan, y María Isabel Rueda

tración municipal) en Cali, con el que hacían alusión directa a una práctica, común en muchos países latinoamericanos, mediante la que sectores completos de la población, considerados peligrosos o sin valor por las autoridades o por organizaciones privadas, son exterminados. No sobra recordar que, en Colombia, la población indigente ha sido nombrada *desechable*. De hecho, al ser interrogado sobre la postura ética que le permitía utilizar a personas en la indigencia como parte de su trabajo, Rosemberg Sandoval respondía: “el indigente para mí es un instrumento, no tengo por qué protegerlos. Es utilizarlos en el momento y desecharlos. Es lo que hace la sociedad con ellos” (Herzog (ed.) s.p.). Así, durante el performance del Colectivo Pornomiseria, un animador vestido de blanco (entre pastor cristiano y traqueto joven) jugaba con la ambigüedad de la expresión *limpieza social*, invitando al público a practicarla, mientras un grupo de mujeres jóvenes escasamente vestidas y armadas con jabón, guantes y esponja, se daba a la tarea de bañar en público a diversos habitantes de la calle quienes, una vez *limpios*, recibían, para ser fotografiados, una camiseta blanca en la que se leía el lema *Obra Social* y un almuerzo. Mientras esto ocurría, otros miembros del colectivo repartían entre los espectadores un panfleto fotocopiado a modo de manifiesto en el que se llamaba la atención sobre la ambigüedad moral del llamado *arte social* colombiano y, más allá, se acusaba directamente a artistas como Ávila, Caycedo y Sandoval de producir representaciones de la marginalidad como mecanismos de explotación social.⁶

Es interesante señalar aquí que el término *pornomiseria* ha sido también aplicado a los medios locales y a sus representaciones parciales y amañadas del conflicto armado que, tras más de medio siglo de confrontaciones, ha permeado todos los aspectos de la cotidianeidad nacional, llegando al punto de diseñar numerosas estrategias de imagen para estetizar la presentación televisiva de las imágenes de cadáveres y pueblos destruidos. Si bien la mayoría de artistas en Colombia provienen de clases privilegiadas, resulta innegable



FIGURA 7

Escuela de Esgrima con Machete de Puerto Tejada, Cuadernos, 2006

Fotografía: Andrés Sandoval Alba 2006



FIGURA 8

*Escuela de Esgrima con Machete de Puerto Tejada, XI Salón Regional de Artistas,
Zona Pacífica 2006*

Fotografía: Juan Carlos Cuadros

e inevitable que su cercanía a la pobreza y la injusticia social ha terminado haciendo de la idea de un *arte autónomo* y separado de la contingencia algo ridículamente elitista. Sin embargo, sólo mediante la presencia de un sistema artístico profesional y tecnificado que responda a las demandas de una sociedad que pide acceso universal, podremos empezar a concebir la realidad a partir de categorías epistemológicas claras. En un contexto como el colombiano, los términos de cada argumento se transforman inevitablemente en opiniones que siguen perpetuando un interminable conflicto de clase y en preguntas sobre cómo lidiar con ese conflicto, porque se ha asumido que simplemente ignorarlo no es una opción. Pero si algo se hace evidente en las críticas a la *pornomiseria* es que la fetichización y el sensacionalismo de la otredad cultural no sólo no denuncian, sino que replican las estructuras de poder convencionales, creando un espectáculo falso en el que la marginalidad es representada a través de situaciones extremas, en un país en el que la marginalidad económica y social es de hecho el statu quo. Como si fuera poco, la comercialización de este espectáculo para un creciente mercado global ávido de nuevos productos no ayuda en absoluto al posterior desarrollo de algunos términos o condiciones para el compromiso político.

Quisiera terminar este escrito señalando las discusiones más recientes en torno a los problemas de la marginalidad, y a cómo esos márgenes podrían ser encaminados, dentro de una práctica artística y curatorial, de una forma más ética y rigurosa. Víctor Albarracín ha señalado un punto muy interesante al afirmar que “es innegable que el grueso de la cultura popular contemporánea nace en medio de la marginalidad, y [que] es evidente que allí, en esos espacios, la producción cultural puede ser entendida aún como experiencia más que como espectáculo”, para intentar dar pie, finalmente, a modos de acción hasta ahora inéditos que hagan posible pensar una transformación política. Su señalamiento, dirigido a la curaduría realizada por Helena Producciones



FIGURA 9

Escuela de Esgrima con Machete de Puerto Tejada,
 XI Salón Regional de Artistas, Zona Pacífica 2006
 Fotografía: José Tomás Giraldo, cortesía Ministerio de Cultura



FIGURA 10

Enseñando a Comer Sancocho de Pescado con Coco, Fabio Melesio Palacios
 XI Salón Regional de Artistas, Zona Pacífica, 2005
 Fotografía: José Tomás Giraldo, cortesía Ministerio de Cultura

para el Salón Regional del Pacífico en 2006, reconocía allí la búsqueda de un terreno expandido para las artes visuales en el que se admitía un espectro más amplio de prácticas sociales y culturales, junto a nuevas instancias de resistencia política. En el espacio de esta exhibición se presentaban simultáneamente, recordemos, el trabajo de una escuela campesina de esgrima con machete, las transmisiones de una emisora comunitaria del Chocó y el simple gesto de una familia afrocolombiana que se sentaba a almorzar en el recinto como lo haría un día cualquiera.⁷ Como crítica de la idea establecida de una cultura eurocéntrica, apolítica y escrita con C mayúscula, esta exhibición buscaba contextualizar todos los objetos y acciones realizadas dentro de formaciones históricas y sociales específicas que habían sido excluidas sistemáticamente, no sólo del discurso crítico oficial, sino también de las representaciones mediáticas que, como historias hegemónicas, se centran exclusivamente en individuos y eventos particulares y nunca en los contextos o procesos históricos y colectivos que permiten su producción. Peter Schjeldahl ha escrito que “el arte, para ser reconocido como tal, requiere enraizarse en la biografía personal tanto como en la cultura común”. Creo que es más útil empezar a pensar en dónde es, exactamente, que empezamos a situar esa idea de una cultura común.

NOTAS

1 La frase que titula este ensayo, *Je est un autre*, está consignada en una carta que Rimbaud dirigió a Georges Izambard el 13 de mayo de 1871, y en torno a ella se han suscitado análisis de diversa índole que ponen en escena distintas líneas argumentales en torno a representaciones de la identidad, la autoría e incluso la posibilidad de creación. Este título vino a reemplazar a aquel bajo el que se presentó este ensayo al Premio Nacional de Crítica: “Barriobajeando rumbo al prestigio”, el cual, a mi parecer, se desgastó por cuenta de la polarización del debate que se dio en *esferapública*, más centrado en torno a mi nacionalidad que al contenido y afirmaciones del texto. Quizás este nuevo título incluye una invitación más decidida a considerar los matices que los argumentos y casos expuestos aquí comportan.

2 Todas las traducciones son mías, salvo que se indique lo contrario en las Obras Citadas.

3 Con respecto a la autoría de esta palabra, afirma Luis Ospina: “no sé quién se inventó el término *pornomiseria*. Mayolo y yo pensábamos que lo habíamos inventado nosotros, como una derivación del término que usaron los cineastas brasileños para referirse a un tipo de cine populachero que se hacía en Brasil: la *pornochanchada*” (Conversación con la autora, 24 de agosto, 2008).

4 “Latinoamérica se había vuelto el mejor sitio para la pobreza. [...] La miseria se volvió el tema. Todo el mundo salía con una cámara a filmar los defectos, las malformaciones, las enfermedades, las cicatrices de una América Latina desigual y miserable. [...] Todos le caían a los pobres con sus cámaras, creyendo que sólo por el hecho de filmarlos hacían un documento sobre la realidad. [...] La miseria se fue volviendo mercancía, cosa que Marx nunca pensó. La empacaban y ganaban premios, confirmando que el filmado no podía ser filmador. Como yo escribía en las revistas de Andrés Caicedo –quien, con su muerte, nos dejó todas las deudas editoriales–, pensé escribir un artículo sobre la palabreja que me había inventado,

que era la *pornomiseria*. ¿Cómo asumir el contacto con una realidad que habían esquematizado? ¿Cómo, sin hacer lo mismo, hacer algo, ni siquiera distinto, sino propio?” (Mayolo 67).

5 A este respecto, resultan valiosas las apreciaciones de Luis Ospina con respecto a la película: “Cuando la crítica de cine escrita no fue suficiente, Mayolo y yo decidimos llevarla a la praxis en el cine mismo. Por eso hicimos *Agarrando pueblo* en 1977, como respuesta a la proliferación de cine de pornomiseria en nuestro medio y en el tercer mundo. Esto fue como un escupitajo en la sopa del cine tercermundista, y por ello fuimos criticados y marginados de los festivales europeos y latinoamericanos, acostumbrados a consumir la miseria en lata para tranquilidad de sus malas conciencias. Pero a la larga tuvimos razón porque después de la polémica la situación se volvió apremiante y comenzamos a cosechar premios en los mismos festivales que nos habían excluido” (Ospina s.p.).

6 El texto completo del manifiesto y algunas fotos de la intervención pueden verse en http://www.helena producciones.org/6_festival/6_festival.htm.

7 Estas obras son, en su orden: Proyecto Escuela de Esgrima con Machete de Puerto Tejada, 2005; *La emisora comunitaria del Chocó*, de Canalete Stereo, 2004-2005 y *Enseñando a comer sancocho de pescado con coco*, 2005, de Fabio Melesio Palacios.

OBRAS CITADAS

Decter, Joshua. “Schmoozing and Slumming.” *TRANS>arts.cultures.media* 1.2 (1996).

Dubuffet, Jean. “Place à l’incivisme.” *Art and Text* 27 (dic.1987 - feb.1988).

Faguet, Michèle y Víctor Albarracín. “Retorno a lo real. Barriendo al margen de la zona Centro.” Propuesta curatorial en concurso para el XII Salón Regional de Artistas Zona Centro. Bogotá, enero de 2007.

Foster, Hal. *El Retorno de lo Real: La vanguardia a finales de siglo*, (trad.) Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal Ediciones, 2002.

Herzog, Hans-Michael (ed). "Rosemberg Sandoval." *Cantos-Cuentos Colombianos: Contemporary Colombian Art*. Zurich: Daros-Latinoamerica, 2004.

Koven, Seth. *Sexual and Social Politics in Victorian London*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.

Mayolo, Carlos. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores, 2008.

Ospina, Luis. "Mi Último Soplo." *Revista Número* No. 23 (septiembre - noviembre 1999).

Schjeldahl, Peter. "Mystery Train: Martín Ramírez, Outsider." *The New Yorker* (enero 29, 2007).

Smith, Roberta. "Outside In." *New York Times* (enero 26, 2007).

**Technoesmaltes de Fernando Uhía:
Ilusionismo expansivo y retóricas suspendidas**

Leonardo Vargas

En Abril del 2004, la galería Valenzuela & Klenner de Bogotá presenta por primera vez los *Technoesmaltes* de Fernando Uhía. La muestra consta de 12 piezas abstractas, trabajadas a partir de tablonces que se obtienen en el mercado para hacer puertas para casas de interés social y pintura de esmalte para exteriores, aunque realizadas con una específica forma de proceder en la ejecución del acto pictórico.

Cuando el espectador, a distancia, los ve por vez primera, los *Technoesmaltes* se presentan perfectamente elaborados, como si hubiesen sido logrados a partir de procedimientos industriales. Los colores, siempre planos —sospechosamente familiares por cierto—, se muestran la mayoría en franjas gruesas, impecables y perfectamente delimitadas, superpuestas casi con rigor mecanicista. Se pensaría rápidamente en llegar a relacionar en términos formales esta obra con manifestaciones de la abstracción postpictórica norteamericana.

Sin embargo, cuando el espectador se acerca a los *Technoesmaltes*, en un juicioso ejercicio de contemplación, se ve confrontado por ellos mismos, y sus juicios iniciales, que ahora son rebatidos por la superficie pictórica misma (puesto que el ojo ha reparado en las leves y tímidas imperfecciones de las franjas que de pronto se angostan, se equivocan en la rigurosidad lineal de los contornos que en determinado momento tiemblan un poco y vacilan), empiezan a titubear de la misma manera.

Esto obedece directamente a la forma de proceder del artista en la ejecución de las pinturas: Uhía prepara las puertas, las imprime, y pinta sobre ellas no con pinceles ni espátulas, sino ejecutando un método que trae a la memoria algunos procedimientos pictóricos difundidos en los cincuentas desde la escuela de Nueva York, y en particular el utilizado por Morris Louis. En lo que se constituye como un *gesto* pictórico, el artista vierte la pintura desde la parte superior de la puerta y la deja deslizarse poco a poco —en ocasiones controlando la posición del soporte—, para que sea la materia misma la que transcurra,

el medio mismo el que configure la superficie pictórica. El recorrido puede ser difícil de predecir o, más bien, puede ser muy susceptible a sufrir transformaciones con cualquier accidente en la superficie que inmediatamente aparecería registrado, así como lo han quedado las pequeñas marcas dejadas en los bordes de las franjas de color en el momento inicial de su aplicación.

El texto sobre los *Technoesmaltes* en el que Fernando Uhía afirma:

...tiene que ver con la recuperación del presente como espacio corporal, no colonizado por las multinacionales de la imagen¹; con la valoración del gesto pictórico sencillo y automático; con el volver a mirar sin afanes en una época en que la imagen reality y su pornográfica instantaneidad ciegan al gran público (“Technoesmaltes”),

podría eventualmente hacer pensar al lector en la recuperación de valores tan abanderados por los teóricos de la abstracción de los cincuentas como *contemplación*, *gesto* y también en una determinada actitud frente a ciertos productos culturales que han tenido origen en lo que él denomina las *multinacionales de la imagen*, y que finalmente estarían emparentados con lo que fue denominado como *Kitsch* por estos mismos autores.

Aunque Fernando Uhía no sea un pintor abstracto, los *Technoesmaltes* son obras decididamente abstractas en un sentido formal. También revelan lo que, según Clement Greenberg, es lo único exclusivamente propio del medio pictórico: La Planitud (4: 85). Pero acontece algo particular que nos frena al tratar de emparentarlos con la tendencia de la pintura moderna según el esquema de Greenberg y no se trata sólo de una cuestión de temporalidad: los *Technoesmaltes* no son exclusivamente autorreferenciales. Sus Colores, esos

que nos eran sospechosamente familiares, lo son en realidad porque son los colores y combinaciones propias de marcas internacionales conocidas de ropa, que están presentes en las chaquetas que la gente utiliza en la rumba Techno.

Cuando un modelo histórico como la abstracción empieza a incorporar dentro de sí elementos no solamente ajenos a su lenguaje exclusivo, sino también diametralmente opuestos a éste, podríamos afirmar que la identidad original de dicho modelo no sólo estaría siendo fuertemente cuestionada, sino también pervertida.

Fernando Uhía había empezado a trabajar la idea de los *Technoesmaltes* cuando se encontraba en San Francisco. En un estado embrionario de la idea a desarrollar, Uhía parte de las combinaciones de color presentes en los empaques de dulces y chocolates tan comunes en la cultura norteamericana. Posteriormente decide prestar atención a las combinaciones de color encontradas en las chaquetas que la gente lleva en las fiestas de música *Techno*. Uhía toma nota juiciosamente de estas combinaciones y trabaja sobre ellas. De esta manera, la obra no estaría ya únicamente refiriéndose a modelos de abstracción norteamericana, sino que también estaría experimentando, de alguna forma, una identificación con referentes y signos que constituyen todo un eficiente sistema de comunicación dentro de un contexto o nicho cultural específico: el de la cultura *Techno*.

Los *Technoesmaltes* se refieren en sus títulos específicamente al tipo de marcas que bien pueden encontrarse en las vestimentas de las personas que participan en una rumba *Techno*: *Technoesmalte 19 'Adidas'*, *Technoesmalte 20 'Puma'*, *Technoesmalte 23 'Adidas-Nike'*, pero si bien se trata marcas que fácilmente pueden encontrarse dentro de este círculo, también es cierto que no se refieren exclusivamente a él. Por ejemplo, la marca Adidas constituye un elemento de identificación de la cultura Hip-hop, a la vez que remite al mundo de los

deportes —como también lo hace Nike—, y a las superestrellas y celebridades que la patrocinan. Por otra parte, estos nombres son sinónimos de industrias ampliamente reconocidas y difundidas en el mercado global, sus logotipos han encontrado ya un espacio en la memoria colectiva de distintas generaciones y sus productos —más que reconocidos popularmente— pueden ser adquiridos por cualquiera que posea el dinero para pagarlos.

El resultado de esta articulación: una propuesta que, por una parte, alude a esquemas formales de la abstracción norteamericana relacionada con modelos y procesos pictóricos autónomos, puristas, autorreferenciales, y, por la otra, alusiones inequívocas a la cultura popular, la cultura de masas, la cultura de las marcas, relacionada con lo que se reproduce hasta la saciedad, con el consumo, con lo *Kitsch*; una propuesta en la que están contenidos conceptos antagónicos, diametralmente opuestos, contradictorios. Los *Technoesmaltes* se muestran entonces como piezas *ilusionistas*, y no únicamente por el engaño al ojo del espectador que las ha relacionado con procedimientos industriales en su ejecución, sino también por el engaño a la abstracción misma y a los ideales de pureza que abandera, puesto que estos se han traicionado, se han pervertido y contaminado con valores opuestos que siempre han estado allí, pero han sido disimulados, y que de alguna forma han sido como un lobo disfrazado de oveja.

Desde mucho antes de trabajar en los *Technoesmaltes*, Fernando Uhía se había acercado ya a la abstracción, y consciente de su posición de artista, así como también de este momento de la historia —o la posthistoria— en el que le ha correspondido vivir, había venido construyendo una manera personal de abordar el problema de la abstracción, ya no como la máxima manifestación pura de la pintura que se había emancipado del yugo de la representación de lo objetual, sino como un esquema histórico del que podía echar mano y manipular desde su configuración formal e histórica para plantear una propuesta acorde con sus intereses plásticos.

En su segunda exposición, titulada *Pinturas*, que se presentó en la galería Gaula (espacio a cargo de Jaime Iregui, Carlos Salas y Danilo Dueñas), donde se demuestra un primer paso definido y concreto hacia la configuración de su postura como artista y de su discurso, Uhía cuelga en la sala de exposición no pinturas sobre lienzo, sino hules con patrones regulares de líneas y estampados, tensados en bastidores y sin la presencia de la más mínima intervención de su pincel. Más que de un cuestionamiento al soporte, se trata de un cuestionamiento a la sensibilidad del espectador, y a ciertos modelos de abstracción de la modernidad clásica —Mondrian & Van Doesburg— que ahora, absorbidos no sólo por el sistema de la institución arte, sino por la cultura de masas, se hacen presentes en tapices, cortinas y otros objetos cotidianos. En palabras de Uhía: “lo más interesante es ver cómo los trazos que fueron vanguardia pasan a ser una iconografía reconocible en el forro de una silla o en el mantel de una cafetería. Eso quiere decir que, en 50 años, esa vanguardia ha sido absorbida por una cultura media... porque esos son los hules que venden” (Dueñas 39). El hecho de la absorción de las vanguardias históricas, así como la serie de hechos encadenados que van desde el acto de Duchamp de instalar un orinal en un salón, hasta la Caja Brillo de Andy Warhol, permite al artista operar a partir de esas mismas vanguardias no únicamente para citarlas, como sucede en la escena artística local de los ochentas, sino para recontextualizarlas de acuerdo a intereses particulares.

Desde allí y desde sus siguientes exposiciones individuales (*Porsche Kantiano*, de 1994, donde se parodian satíricamente los planteamientos estéticos de Kantianos, *Pinturas Light*, de 1997, donde se hace notorio el recurso del montaje, y *16 impresiones sutiles*, del 2001, donde se manipulan las imágenes y sonidos propios y establecidos por los mismos medios para retrotraer modelos de la historia del arte como el impresionismo), así como también desde trabajos como *Clon Clown* —donde se plantea la cuestión de la reproducción

y la crisis del original a partir de la apropiación y, en uno de los casos, la copia doble de una obra de Fernando Botero— podemos observar que a Uhía no le interesa para nada asumirse como el artista que personifica al gran creador de genial originalidad, al autor omnipresente, sino, muy por el contrario, como un artista que utiliza códigos y convenciones de la historia del arte, y simplemente manipula y hace uso de aquello de lo que él es muy consciente que existe en exceso en nuestras sociedades: imágenes.

Sin embargo, el hecho de resistirse a mostrarse como un autor original, no implica que la actitud crítica a la originalidad constituya el eje de sus reflexiones estéticas. El trabajo de Uhía parte de una conciencia previa acerca de este agotamiento de modelos como la abstracción. Eso es algo que su obra da por hecho y que no le interesa evidenciar o señalar críticamente. Es entonces cuando surgiría la pregunta acerca de los intereses de Uhía y sus re-contextualizaciones. Tal vez algunas de sus afirmaciones nos podrían dar pistas:

Claro que lo que hago es muy de los 60: no crear información sino ensamblarla. No quiero meterle al espectador una información nueva sino aproximarle a la que ya tiene... Que miren mis cuadros como podrían mirar una corbata, o unas medias de rombos... como fenómenos gozables. En el fondo lo que pretendo es que puedan admirar el mundo a toda hora y en cualquier situación, y no sólo a una hora específica. Quiero que todo lo vean con la misma atención con que miran algo colgado en una galería. (Dueñas 39)

En este caso ya se podría vislumbrar un interés distinto al señalamiento crítico de nociones modernas, un interés en la labor estética como reflexión acerca del espacio personal de socialización, un interés encaminado a generar un espacio en el que las personas participen y se relacionen afectivamente con el entorno cotidiano que las rodea.

Desde esta lectura, los *Technoesmaltes* estarían operando como *estrategia de socialización* (Uhía, “Balance” 26), como generadores de espacios de participación y autoreconocimiento del individuo dentro de su entorno, como alternativa para contrarrestar el efecto avasallador de la globalización que no posibilita una participación lenta, ni corporal, ni táctil del sujeto en las transacciones informativas.

Como estrategia para generar espacios de socialización, Uhía recurre al *ilusionismo* (“Technoesmaltes”). No se trata acá del mismo tipo de ilusión de la pintura ilusionista académica, del Trompe L’oeil, sino de una ilusión generada después de un tiempo de observación, una ilusión que inicialmente llevaría al espectador a creer que se trata de obras producidas industrialmente, pero que después de dicho tiempo de observación lo haría dudar sobre sus juicios iniciales. En este ejercicio de observación se estaría entonces generando un espacio de participación social. El hecho de que el espectador se tome su tiempo para cuestionarse acerca del procedimiento de ejecución de las pinturas, el orden de las franjas, y para reconocer en ellas los colores de una marca que hace parte de su entorno, estaría generando un acercamiento, una *atmósfera* dentro de una naturaleza altamente contaminada por las multinacionales de la imagen y la publicidad.

Uhía simplemente reclama un espacio de participación del individuo con respecto a su entorno (espacio de socialización), arremetiendo contra el *espectáculo vulgarmente omnipresente, contaminante y extravagante en su repetitividad* de las multinacionales de la imagen que dificultan la generación de dichos espacios, puesto que han establecido una especie de *régimen neo-conductista* que opera bajo un principio de (*estímulo simple-respuesta simple*) y de transmisión masiva que promueve el consumo inmediato (“Technoesmaltes”).

Sin embargo, vista desde otra perspectiva, la estrategia de los *Technoesmaltes* podría resultar problemática puesto que utiliza como herramienta los mismos

conceptos que intenta poner en cuestión. Sus títulos y colores aluden directamente a las multinacionales de la imagen que Uhía denuncia (*Technoesmalte 19 'Adidas'*, *Technoesmalte 15 'Dolce & Gabbana'*) y, de paso, a todo el sistema comercial creado para su difusión, promoción y sostenimiento –esto va desde la elaboración de millonarios contratos a superestrellas del mundo del deporte o la música y la moda, hasta un impresionante bombardeo de imágenes y estereotipos contruidos por estas maquinarias, obedeciendo a las finalidades de explotación comercial más globalizadoras-. Este hecho se encuentra inscrito dentro de la lógica del discurso que Uhía plantea como cuestionamiento crítico, pero si estableciéramos una lectura *literal* de los *Technoesmaltes* se incrementaría exponencialmente no sólo la posibilidad de que sean despojados de todo su dispositivo crítico, sino también la posibilidad de concebirlos como piezas inscritas dentro de los mismos dispositivos globalizadores y capitalistas que parecían dar la *ilusión* de denunciar. Estas obras utilizan los mismos colores y las mismas combinaciones que han sido elaboradas cuidadosamente en los laboratorios de las multinacionales de la imagen, combinaciones de color que han sido sometidas a estudios —psicológicos y de mercadeo— para obtener un alto grado de atracción, pregnancia y recordación en la memoria del futuro consumidor y de esta manera obtener eficazmente el consumo inmediato del producto.

Los *Technoesmaltes* se presentan también como piezas muy atractivas visualmente. Sus acabados impecables y sus comprobadamente atractivos y altamente recordables y agradables colores nos podrían llamar la atención de manera inmediata, eficaz, y tal vez responderíamos ante ellos sin siquiera querer intentar preguntarnos cómo se obtuvieron las franjas o el orden de los colores, sino simplemente deseando comprarlos y consumirlos inmediatamente (*estímulo simple - respuesta simple*).

Pero tal vez esta posibilidad de compra se vería un tanto ensombrecida ante el conocimiento de la cantidad de capital que tendríamos que pagar para

adquirir el derecho a participar de ese espacio de socialización. De hecho, los *Technoesmaltes* podrían resultar como una opción divinamente apropiada a la hora de dotar un *loft* en el sector más exclusivo de Bogotá o a la hora de pensar en una colección de arte —estas obras poseen una muy coherente y acertada unidad formal en casi todos los aspectos que abarca el término, además vienen numeradas y cada una incorpora un respectivo modelo de color—.

Por otra parte, dada su condición de mercancía artística —puesto que se mueven y presentan en galerías y ferias de arte— su verdadero valor radica en su diferencia como signo con respecto a otros signos que no circulan en el medio artístico. Esa diferencia, ese valor agregado e inmaterial que posee la obra de arte, es precisamente lo que se fetichiza no sólo en términos afectivos, sino económicos; es de este modo que pueden convertirse en un vehículo de distinción que funcionaría como símbolo de status. Así, estarían dando la tal vez leve impresión de estar siendo no solamente absorbidos “por las maquinarias publicitarias del entretenimiento”, sino también “—y peor aun— usados para incrementar las diferencias de clase.” (Uhía, “Balance” 24)²,

Ante esto podría surgir la pregunta: ¿hasta qué punto no se estarían más bien mistificando estos signos de las multinacionales al situarlos dentro de un campo de contemplación? Esta cuestión surge también a partir de observar que de hecho lo que estarían haciendo los *Technoesmaltes* tendría que ver con una fetichización del fetiche, dado que estas obras parecerían explotar los atractivos fetichistas de las marcas multinacionales de ropa que constituyen de por sí un fetiche para quienes son sus fieles consumidores. Ante la afirmación del texto que plantea “ejercer una limpieza iconográfica de la infinidad de sobrados mediáticos emitidos por las multinacionales de la imagen y la publicidad...” (“*Technoesmaltes*”), podríamos también preguntar ¿hasta qué punto se trata realmente de una limpieza y no de una participación en esa misma contaminación de sobrados mediáticos de las multinacionales de la imagen?

Los *Technoesmaltes* son pinturas ilusionistas. Si el tipo de ilusión tiene que ver con la recuperación del presente como espacio no colonizado, es porque esta misma recuperación constituye también una ilusión. Los *Technoesmaltes* bien podrían ser —y desde un principio— obras cromáticas, mercantiles y políticamente colonizadas al haber sido producidas bajo estos mismos sistemas, al referirse a un género como el *Techno* que bien puede ser interpretado como una forma de colonialismo cultural, al haber sido seducidas por las atractivas franjas de color de las chaquetas y los zapatos deportivos de marcas multinacionales, y al seducir también al espectador que reconoce en ellas los colores de sus tenis favoritos, perpetuando así el proceso de colonización del que pretendían emanciparse.

Hasta acá todo parecería indicar que Fernando Uhía como pintor de los *Technoesmaltes* se enamoró de la víctima que se suponía tenía que ser seducida y abandonada. Pero los *Technoesmaltes* son pinturas ilusionistas. Aunque dan la ilusión de haber sido hechos industrialmente, encontramos que estarían más bien emparentados en su elaboración con métodos de ejecución propios de la abstracción norteamericana. Aunque dan la ilusión de estar inscritos dentro de los discursos de la abstracción norteamericana, también dan la ilusión de tener que ver más bien con lo *Kitsch*. Cada vez que intentemos avanzar en una lectura determinada, este ilusionismo irá apareciendo como si se encontrara expandiéndose continuamente a lo largo de cualquier recorrido teórico que hayamos decidido trazar para una lectura de la obra, y luego nos hará tropezar y obligar a cambiar de recorrido permanentemente. Cuando dan la ilusión de pretender pervertir los modelos abstractos tardomodernos, parecen querer más bien cuestionar críticamente su entorno, y cuando hacen esto, a su vez, parecen más bien participar de ese entorno mismo.

Podríamos plantear, en este punto, la imagen de *centro de conexiones* y proponer una comprensión de los *Technoesmaltes* como un campo o un *vertedero*

en el que se depositan y se imbrican los más disímiles referentes, conteniéndose, fundiéndose..., en fin, conectándose mutuamente. El mismo título alude a este tipo de articulación. Por una parte, la palabra *Techno*, que constituye un extranjerismo y se refiere a un nicho cultural que ostenta vestimentas de marcas costosas, y, por otra, la palabra *esmalte*, que bien puede poseer las connotaciones más prosaicas que van desde el esmalte de pintar las ventanas de una casa, hasta el esmalte de uñas de mujer. En otro grupo, podríamos mencionar las ya expuestas referencias a la abstracción norteamericana junto con las referencias a la moda popular, y, en un grupo más, encontraríamos la estrategia de socialización que promueven estas pinturas como piezas involucradas con un discurso activista, junto con su participación en el sistema globalizado. La dinámica bajo la que funciona este *centro de conexiones* consiste justamente en la no resolución de las contradicciones que se contienen en él, radica en evidenciar y ubicar en primer plano el hecho mismo de la contradicción y, a su vez, en generar desde allí posibilidades de problematización. Es de esta manera que opera el proceder cínico o alegórico de Uhía.

De este modo, toda lectura que tratáramos de iniciar nos podría tal vez llevar inevitablemente a otra antagónica y esta a su vez nos retornará a la lectura inicial, como estableciendo una dinámica más circular que lineal. Así es como cada lectura y cada discurso no alcanzará a desarrollarse plenamente desde su inicio hasta su conclusión, sino que conllevará a otro que tampoco culminará su desarrollo lineal por completo, generando de esta manera una especie de suspensión, alimentada por la recíproca contradicción de los discursos que la componen y, de paso, la anulación de toda expectativa de resolución. De manera que si continuáramos con la lectura de los *Technoesmaltes* como agentes contaminadores y cómplices de las multinacionales capitalistas a lo mejor terminaríamos de nuevo en su lectura como agentes emancipadores y generadores de estrategia de socialización y viceversa.

Ante este efecto alegórico tal vez no quedaría más opción que descartar la pretensión de tratar de establecer una lectura, puesto que es ésta misma la actividad que aparenta ser problematizada por la obra. De esta forma, la comprensión de este tipo de procedimientos sólo se establecería desde la contradicción misma, sería justamente dentro de esta crisis del signo, bajo su desmembramiento y contradicción, y a partir de la acentuación misma y puesta en evidencia de esta crisis, que adquiriría sentido.

Después de todo, tal vez la única manera aceptablemente sensata y prudente de referirnos a los *Technoesmaltes* sea simplemente aludiendo a ellos como un signo en crisis, fragmentado y *melancólico*, convulso y suspendido en su propia incertidumbre. Eso siempre y cuando estemos enterados de su intención crítica y del método utilizado para su elaboración. De lo contrario, quizás la única manera de remitirnos a ellos sea a partir del acercamiento que establezcamos sensorialmente.

NOTAS

1 Término utilizado por Uhía para referirse a las multinacionales u otras organizaciones dedicadas a la producción de imágenes para la difusión masiva por parte de los medios.

2 Este texto insiste en el artista como poseedor de una responsabilidad que sobrepasa las expectativas de la decoración y la mercadotecnia, y se lamenta de que su papel como creador haya sido “absorbido por las maquinarias publicitarias del entretenimiento –y peor aun- usado para incrementar las diferencias de clase” (Uhía, “Balance General” 24).

OBRAS CITADAS

Greenberg, Clement. "Modernist Painting". *The Collected Essays and Criticism/ Clement Greenberg* (1986). 4 vols. Ed. John O'Brian. Chicago: Chicago University Press, 1993.

"Technoesmaltes de Fernando Uhía". *Galería Yenny Vilà*. Noviembre 15 de 2006 <<http://www.jennyavila.com/galeriafernando.htm>>. Aunque no figura en línea, la autoría del texto citado corresponde a Fernando Uhía.

Uhía, Fernando. "El Uhía". Entrevista con Jairo Dueñas. *Cromos* 3.834 Julio 22 de 1991.
—. "Balance General". VIII Bienal de Bogotá., dic. 2002-enero 2003. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 2003.



FIGURA 1
idolce&gabbana. diptico 200x200, 2005



FIGURA 2
BOSS ORANGE, zirka 140 Euro



FIGURA 3
Technoesmalte 27 Boss Orange, 200



FIGURA 4
FILA, zirca 70 Euro



FIGURA 5
Technoesmalte 30 Fila



FIGURA 6
19 *adidas*, 200x70 2006



FIGURA 7
K.SWISS, zirka 90 Euro



FIGURA 7
Technoesmalte 28 K Swiss

ANEXO/CONVERSACIÓN CON FERNANDO UHÍA

Extractos de una entrevista a Fernando Uhía para el texto “Los Technoesmaltes como crisis del Signo”:

Leonardo Vargas —...Ud. en estos CD tiene de todo, no?... la vez pasada había acá un montón de cassettes también, del único que me acuerdo es de uno de Elvis que estaba ahí...

Fernando Uhía —Sí..., aunque pues últimamente he estado oyendo har-tísima música colombiana tropical setentera , ... me compré éste y aquí hay de todo: Los corraleros de Majagual, Pastor López, Alfredo Gutiérrez, Los Hispanos, Doris Salas... y estoy comprando estos discos por ahí porque en medio de la globalización y esto, estos géneros se están quedando atrás, no se consiguen en Internet ni en ninguna parte, están quedando como signo de una identidad ahí, como muy vieja y muy especial, se está volviendo música alternativa, mejor dicho, no se consiguen en ninguna parte. Va uno a *Tower* y sólo hay uno, y es difícilísimo...

L.V. —Sí, pero uno los puede conseguir por ahí por la décima, en esos chuzos de libros y revistas viejas, valen 4 mil pesos en CD, consigue compilaciones de Los Corraleros, Lucho Bermúdez y todos estos...

F.U. —Increíble...

L.V.— ...y lo chistoso es que al lado del CD de Lucho Bermúdez, está el de la compilación de Blues de los años veinte y treinta, que no se consigue sino en *Tower* o mandándolo a pedir por fuera... pero acá vale 4mil pesos..

F.U. —Increíble, hacen un servicio esos piratas...

L.V —..Entonces yo también entiendo su trabajo como un poco eso, como una conexión de muchas cosas disímiles, por ejemplo viendo su música, Los Corraleros de Majagual y al lado *Gorillaz* y estas cosas, y en su obra por ejemplo el Brutus de Popeye recitando la cita de Marta Traba, puede desconcertar..., desconcierta, y por ahí entiendo yo un poquito los Technoesmaltes...

F.U.- Sí, yo lo que decía es que no es totalmente crítico pero tampoco totalmente abstracto, ni muy moderno ni muy postmoderno, entendiendo moderno como abstracción pura y postmoderno como algo crítico; sino que precisamente trata de ser ambas cosas o ¿más no?

L.V: - Pues de hecho yo al principio pensé que se trataba únicamente de una cita a la abstracción cincuentera y a la escuela de Nueva York, que me encanta y me interesó por ahí, pero nunca tuve muy claro el porqué de esa cita.

F.U.: -Pues los artistas casi nunca dicen la verdad sobre los referentes, pero la verdad es que cuando yo hago estas cosas no intelectualizo mucho porque eso no me deja trabajar, para eso prefiero escribir o dar clases. Cuando estoy haciendo dejo que salga, pero el referente de la escuela de Nueva York fue porque yo ví algo de automático en hacer un Pollock o un Morris Louis, y eso tiene que ver con esta época en el sentido de que uno espicha un botón y las cosas se hacen.

Me acuerdo que entré a un salón de nuevos medios y estaban imprimiendo algo. Yo había acabado de ver un Morris Louis o algo así, y asocié la idea de que la impresora hace sola, sobre todo, hace en un orden que no es racional, como por rayitas, o sea, la impresora no percibe una imagen como un humano, ella construye una cosa, pero una cosa que resulta para humanos, ella está pensando otra cosa diferente... entonces era como... si se chorreaba una sustancia desde arriba y se hacía una pintura, pues debía funcionar como una

impresora digital, por eso empecé a hacer desde arriba todo. O sea que los referentes son como golpes de intuición ahí que uno tiene... yo quiero pintar como una impresora, fue lo que se me ocurrió.

Eso tiene como una implicación política en el sentido de coger lo más rudimentario que es un esmalte, para hacer una mímica de lo más avanzado, lo más tecnológico...

L.V. —...y además una mímica de un referente pictórico que es muy *High culture*...

F.U. —Exactamente, y eso está muy armado en los Estado Unidos, de que esa es LA escuela de N.Y. y es muy importante, pero me parece que más que lo que se dijo sobre la escuela... el problema siempre son los que escriben, ¿no?, y en eso tenemos la culpa por que las palabras reducen muchísimo el momento creativo y la intención que a veces es incierta...

.... -Nadie sabe para qué Pollock hace un Pollock, y eso no tiene ninguna..., podría no existir, pero es mejor que exista en términos como de diversión yo creo, es más divertido que haya un Pollock. Eso suena raro ahora con estas cosas del arte social y eso, pero tiene una implicación política por lo que hablamos ahora...

...Pero de todos modos lo que a mí todavía me intriga es por qué la impresora puede hacer eso de otra manera que no es humana, construye un paisaje —por decir algo— de a rayitas, y si uno pensara así el mundo sería distinto, es como un extraterrestre, un pensamiento totalmente artificial, ellas no piensan pero están programadas para parecer que piensan, eso es curioso...

L.V.— Bueno, por un lado está lo automático que puede ser esto del gesto, en Pollock, por ej pero por el otro ud. también cita a los del *Color field Painting* que es muy distinto, y conciben la cosa como un campo de contemplación...

F.U. —Pues, esa es mi interpretación, yo empiezo a hacer divisiones y eso... pues no es tan bueno... Una vez le preguntaron a Barnett Newman que por qué esas figuras y esas rayitas y todo tan geométrico, y entonces el dijo: yo no sé, porque yo soy el pájaro, no el ornitólogo.

Eso es buenísimo porque yo solo hago, y otra gente investiga a los pájaros pero eso no es el pájaro, una cosa es el pájaro y otra el estudio del pájaro y eso es curioso...

...pero a la luz de lo que está pasando en Arte, yo lo que creo es que hay unos textos hegemónicos muy fuertes, que son la velocidad y la automatización, entonces esto es todo un chiste en contra de eso, es como pensar lo automático, lo que se hace sólo, como esa magia digital que aparece por todas partes, repensarlo en un taller de pintura, y volverlo a hacer, re crear esas cosas...

L.V.: Entonces no fue una cosa tan circunstancial tampoco que haya estado viendo a Morris Louis y estos...

F.U.: No, eso fue muy buscado, yo recorrí varios museos en Estados Unidos buscando estas pinturas, pero no sabía qué era lo que quería de eso... siempre me gustó esta parte de la escuela porque no es la parte existencial que es muy jarta y no me interesa... como que sufren y todo eso, se suicidan, y yo ví siempre una división entre la vida del artista y el producto que resulta muy comercial, aunque eso es un problema de ahora.... yo decía... ¿por qué un Barnett Newman parece un disco de Techno?, y él habla unas cosas rarísimas sobre la existencia y el más allá y no se qué...

...Yo creo que se trata de un problema como de coger cosas para volverlas a leer de otra manera y meterlas en un texto más popular, que todo el mundo pueda ver esto como algo cercano, como un tennis por ej. El nombre escuela de N.Y. es una ideología, entonces hay que coger cositas de eso para

colombianizarlo. La cosa es ablandar las ideologías, no dejar que se vuelvan unos textos por allá tan pesados y que le digan a la gente qué hacer. Yo creo que uno debe moverse como una hormiga, de aquí pa' allá, tocar muchas cosas...

...Por ejemplo mañana vamos a ensayar un performance con un actor que yo contrato, entonces vamos a coger baladas de los noventas, de Rock. Primero se pone la balada, digamos una de Bon Jovi, o "*Knocking on heaven's door*", -La versión de *Guns n' Roses*- se deja sonar eso, y después el actor dice el texto traducido al español como si fuera poesía colombiana de los años cincuenta grabada en la HJCK. Entonces ese revuelto de cosas hace que las dos ideologías —la ideología de la balada noventera y la de la poesía colombiana— convivan y salga otra cosa que a la larga no está tan lejos, las palabras son parecidísimas, parecen escritas como por Eduardo Carranza, ahí hay cosas.... y eso a mí me ha interesado desde una exposición que hice en el 91, en la que templé unos hules...

L.V: —Sí, eso le iba a decir, que yo lo asocio mucho por ese lado y por lo que pasa con esa exposición...

F.U.: —Sí, como un servicio público. Yo estaba pensando después de que hablamos, como en Octubre o Noviembre, después de eso estuve pensando como ..¿esto qué es? ...,y pensé que es como devolverle a la gente cosas. Una vez que se vuelve diseño o se vuelve ideología o sale en un disco, hay que volverlo a sacar de allá, como regurgitarlo, volver a alimentarlo otra vez, porque esto una vez que un crítico o alguien lo saca en un libro, pues le está mochando una cantidad de cosas. El expresionismo abstracto es un caso, la poesía cincuenta es otro, la balada noventera es otro..., nada más las palabras ya son super achicadoras...

Todo eso de las ideologías está en el lenguaje, en cómo nos vestimos, y yo veo propicio la galería o el museo para desmontar esos textos. No me parece

negativo trabajar en un museo o en una galería, sobre todo en un país donde apenas está empezando, apenas hace dos años fue que abrieron el Museo del Banco de la República que es el único espacio decente que tenemos..., entonces, meternos por allá en otras ondas ideológicas porque están pasando en otras partes ya está mal, copiar modelos. Se copian modelos pero se les da un giro, no sé, algo pasa, pero yo no planeo eso..., yo no sé...

L.V. —Eso simplemente pasa...

F.U. —Claro, por ejemplo, yo creo que el artista siempre está de un lado a otro, siempre está en la mitad de todas las cosas y son los compilados críticos y los libros los que los vuelven muy duros y de una sola lectura. Por ejemplo aquí ya sacaron la lectura de que Beatriz González es o arte político o apropiación, cuando puede que haya una cantidad de cosas más...

L.V. —Hablar de apropiación en su obra es problemático, eso es una cosa que se dio por allá en otro lado..., pero uno sí llega a relacionarlo un poquito, no desde el sentido de apropiación crítica antimoderna sino como... no sé, yo lo veo como una condición implícita en la forma de pensar de uno y en la forma de asumir la imagen... y la cuestión crítica estaría entonces en lo que me decía de no adoptar de forma pura esos modelos puros, sino contaminarlos...

F.U. —Sí, apropiación con A -mayúscula- es ese movimiento, -que no voy a negar que me influenció- ... pero con los años he llevado el problema como más atrás, hasta Gregorio Vázquez, y ya con el tiempo lo llamo más bien alegoría..., se hacen es alegorías, alusiones a cosas y tiene algo interesante que es que nunca es ..., no se agota, hay alusiones a la cultura deportiva, pero también al expresionismo abstracto, pero no se deja agotar en ninguna palabra precisa.... sí..., eso se me ocurrió hace como dos meses.

L.V. —Ah, pues entonces le dí donde era, porque por ahí fue por donde lo agarré

F.U: Aahh, bien, yo creo que es por ese lado y sabiendo que es un tropo literario y que siempre lleva a otras palabras...

L.V: —Y da vueltas...

F.U.: -Sí,...es más bien circular... y ya Marta Traba tenía eso muy claro, lo del tiempo circular en Colombia, aquí no pasa la historia así, nos la imponen lineal, pero acá no es así. Ella hablaba de García Marquez y por eso es importante, y se ganó un Nobel... no pasa el tiempo como para los europeos o los gringos, nosotros no... nosotros nos devolvemos, salimos, volvemos a entrar, entonces yo pensé que era eso.

L.V. —Pero tal vez con los años —aunque creo que le falta aún algo por explorar ¿ud, no cree que esto de la alegoría podría convertirse como en una etiqueta más? y que después se hable de eso ahí...

F.U.: —Seguramente, ese es el riesgo, y cuando ya se etiquete pues hay que acabarla, porque ya no sirve, se vuelve para expertos académicos y se vuelve para que la gente estudie y haga curadurías. Entonces ya no se vuelve operativo para el artista, cuando se vuelve para estudiar.

L.V. —Yo asocio un poco el discurso de los Technoesmaltes con lo de su texto para la VIII Bienal, que es bastante de “puño levantado”, y creo que hay una posibilidad grande de que la lectura que se haga no sea por ese lado, o sea, que alguien vea los Technoesmaltes y diga: “¡divinos, me llevo 4 para mi casa!, en vez de reconocer en ellos las marcas y participar de ese ejercicio de socialización; a ud. Hasta que punto le preocupa que ese discurso crítico sea asociado con su trabajo? ¿o no le preocupa?

F.U. —No, no me preocupa, o sea, depende del nivel de formación de la gente, ve, más o menos, a veces, mientras menos formación están viendo más cosas, y se divierten más.

Lo bonito no es malo, nos han enseñado que lo bonito es malo, pero lo bonito es como una forma también de defensa ante ciertas ideologías, la ideología del arte conceptual, del arte político, y de pronto la gente quiere pintar las puertas con esmalte para que se vea bonito. Pero eso no lo pienso mucho porque no me dejaría hacer cosas. Lo que sí he pensado es en ser incoherente de a posta. Hablar un día contra el museo y al otro día exponer ahí mismo...

Marzo 28 2007.

ANEXOS

ANEXO 1 / ACTA DEL JURADO

**ACTA DE SELECCIÓN Y PREMIACIÓN
PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA
CUARTA VERSIÓN**

Bogotá, 29 de julio de 2008

Jurados

Dr. Román de la Campa

Director del Departamento de Lenguas Romances y Estudios Hispánicos de la Universidad de Pensilvania, Estados Unidos.

Dr. Carlos Arturo Fernández

Coordinador de la Maestría del Historia del Arte de la Universidad de Antioquia.

Profesor Bernardo Ortiz

Artista y filósofo, catedrático de la Universidad de los Andes.

Secretario

Lucas Ospina

Profesor asociado, Departamento de Arte Universidad de los Andes

Los jurados de la cuarta versión del Premio Nacional de Crítica, Bernardo Ortiz y Carlos Arturo Fernández presentes en la ciudad de Bogotá y Román de la Campa en la ciudad de Filadelfia (Estados Unidos), se reunieron a la 1 de la tarde, hora local de Colombia y vía videoconferencia, con el fin de seleccionar el ensayo ganador y los tres finalistas entre los cuarenta y cuatro textos participantes de esta versión.

El jurado por consenso preseleccionó tres finalistas y luego de un análisis detallado de cada texto por unanimidad seleccionó como ensayo ganador a:

"Tierradentro: *Les am Premiera* y la jirga de la vida" del autor (con seudónimo) **Pablo García**.

Como finalistas fueron seleccionados los siguientes trabajos:

"Subversiones. La interrupción y la marginalización como intereses en la práctica archival del arte colombiano" del autor (con seudónimo) **Leopoldo Mutis** y "Barriobajeando rumbo al prestigio" del autor (con seudónimo) **Kiki Acevedo**.

Y, finalmente, con destino a la publicación que agrupa los ensayos seleccionados se escogió a:

"Technoesmaltes de Fernando Uña: Ilusionismo expansivo y retóricas suspendidas" del autor (con seudónimo) **Leonardo**.

Siendo las 2:30 p.m. hora local se cierra la sesión.

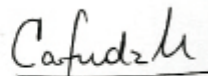
Dr. Román de la Campa

Jurado



Profesor Bernardo Ortiz

Jurado



Dr. Carlos Arturo Fernández
Jurado



Lucas Ospina
Secretario

ACTA DE SELECCIÓN Y PREMIACIÓN
PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA
CUARTA VERSIÓN

Bogotá, 29 de julio de 2008

Jurados

Dr. Román de la Campa
*Director del Departamento de Lenguas Romances y Estudios Hispánicos de la
Universidad de Pennsylvania, Estados Unidos.*

Dr. Carlos Arturo Fernández
Coordinador de la Maestría del Historia del Arte de la Universidad de Antioquia.

Profesor Bernardo Ortiz
Artista y filósofo, catedrático de la Universidad de los Andes.

Secretario

Lucas Ospina
Profesor asociado, Departamento de Arte Universidad de los Andes

Los jurados de la cuarta versión del Premio Nacional de Crítica, Bernardo Ortiz y Carlos Arturo Fernández presentes en la ciudad de Bogotá y Román de la Campa en la ciudad de Filadelfia (Estados Unidos), se reunieron a la 1 de la tarde, hora local de Colombia y vía videoconferencia, con el fin de seleccionar el ensayo ganador y los tres finalistas entre los cuarenta y cuatro textos participantes de esta versión.

El jurado por consenso preseleccionó tres finalistas y luego de un análisis detallado de cada texto por unanimidad seleccionó como ensayo ganador a:

"Tierradentro: *Les arts Premiers* y la jigma de la vida" del autor (con seudónimo) **Pablo García**.

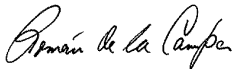
Como finalistas fueron seleccionados los siguientes trabajos:

"Subversiones. La interrupción y la marginalización como intereses en la práctica archival del arte colombiano" del autor (con seudónimo) **Leopoldo Mutis** y
"Barriobajeando rumbo al prestigio" del autor (con seudónimo) **Kiki Acevedo**.

Y, finalmente, con destino a la publicación que agrupa los ensayos seleccionados se escogió a:

"Technoesmaltes de Fernando Uña: Ilusionismo expansivo y retóricas suspendidas" del autor (con seudónimo) **Leonardo**.

Siendo las 2:30 p.m. hora local se cierra la sesión.



Dr. Román de la Campa
Jurado

Dr. Carlos Arturo Fernández
Jurado

Profesor Bernardo Ortiz
Jurado

Lucas Ospina
Secretario

NOTARIA PRIMERA DEL CIRCULO DE BOGOTA D.C.

ACTA DE PRESENTACIÓN NUMERO: 43

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

PRIMERO: Que es mayor de edad, con domicilio en esta ciudad, de estado civil casado, quien obra nombre y representación de MARIA CLARA BERNAL identificada con la cédula de ciudadanía número 52.646.838 expedida en Bogotá en su calidad de Representante Legal del PREMIO NACIONAL DE CRITICA DE ARTE 2008, conforme consta en el poder especial debidamente autenticado que se anexa para su protocolización, 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: PABLO GARCIA, LEOPOLDO MUTIS, KIKI ACEVEDO, LEONARDO.

SEGUNDO: Los sobres mencionados se abren en presencia del señor Notario siendo las 9:25 a.m. en el **primer sobre** con membrete de la Universidad de los Andes formulario de participación donde se encuentra el nombre del ensayo TIERRADENTRO: LES ARTS PREMIERS Y LA JIGRA DE LA VIDA, de PABLO GARCIA, el autor es ELIAS SEVILLA CASAS con cédula de ciudadanía número 17.070.728 de Bogotá.

En el **segundo sobre** de manila se encuentra formulario de participación donde se encuentra el nombre del ensayo: SUBVERSIONES. LA INTERRUPCIÓN Y LA MARGINALIZACIÓN COMO INTERESES EN LA PRÁCTICA ARCHIVAL DEL ARTE COLOMBIANO, de LEOPOLDO MUTIS, el autor es PAULA SILVA DIAZ con cédula de ciudadanía No 52.695.889 de Santafé de Bogotá.

En el **Tercer sobre** con membrete de la Universidad de los Andes se encuentra formulario de participación donde se encuentra el nombre del ensayo BARRIOBAJEANDO RUMBO AL PRESTIGIO, de KIKI ACEVEDO, el autor es MICHELLE ANDREE FAGUET ACEVEDO con cédula de ciudadanía No 52.817.803 de Bogotá.

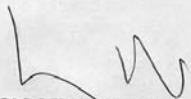
En el **Cuarto sobre** con membrete de la Universidad de los Andes se encuentra la tarjeta de formulario de participación donde se encuentra que el nombre del ensayo es "TECHNOESMALTES DE FERNANDO UHIA:

ILUSIONISMO EXPANSIVO Y RETÓRICAS SUSPENDIDAS" de Leonardo, el autor es LEONARDO VARGAS TINOCO con cédula de ciudadanía No 80.096.721 de Bogotá. -----

TERCERO: De acuerdo con el veredicto por unanimidad los jurados deciden otorgar el premio nacional de crítica de Arte 2008 al ensayo titulado TIERRADENTRO: LES ARTS PREMIERS Y LA JIGRA DE LA VIDA, el autor es ELIAS SEVILLA CASAS, con cédula de ciudadanía número 17.070.728 de Bogotá, con seudónimo PABLO GARCIA. -----

CUARTO: De acuerdo con el acta de premios RECIBEN MENCIÓN ESPECIAL los siguientes ensayos: Subversiones. La interrupción y la marginalización como intereses en la práctica archival del arte colombiano, con seudónimo LEOPOLDO MUTIS, Barriobajeando rumbo al presitigio, con seudónimo KIKI ACEVEDO, Technoesmaltes de Fernando UHIA: Ilusionismo expansivo y retóricas suspendidas, con seudónimo Leonardo. -----

Siendo las 10:20 A.M. de la mañana se dio por terminada la diligencia en presencia del Notario y firman el acta correspondiente, a los TREINTA (30) días del mes de Julio de dos mil ocho (2008).


LUCAS OSPINA VILLALBA

 C.C. No. 79.523.501 expedida en Bogotá

EL NOTARIO PRIMERO



HERMANN PIESCHACÓN FONRODONA

ANEXO 2 / SOBRE LOS AUTORES

ELÍAS SEVILLA Casas
Inzá, Tierradentro, Cauca, 1942

Estudió en Italia (Roma) y en el área de Chicago en donde obtuvo un doctorado en antropología por la Universidad Northwestern de Evanston, en 1973. Durante sus estudios fue asiduo visitante, en Roma, de los Museos Vaticanos, Galleria Borghese y la arquitectura imperial; en Chicago del Art Institute; hizo énfasis en arte antiguo, arte funerario, y “primitivo” (“etnológico”). En Colombia fue docente de la Universidad de los Andes en Bogotá y luego de la Universidad del Valle en Cali. Actualmente es Profesor Titular jubilado de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle, Asesor de la Facultad de Artes Integradas de la misma universidad y, como miembro del Grupo de Investigación Arqueodiversidad, está dedicado a la protección y recuperación de la necrópolis prehispánica de Tierradentro. Ha hecho docencia y escrito libros y artículos de investigación sobre los temas de su especialidad: antropología de la salud y epidemiología de enfermedades tropicales; antropología y arqueología de Tierradentro (arquitectura y decoración funeraria); erotismo, sexualidad y amores y antropología/sociología del arte. Como coeditor invitado está preparando un número próximo de la *Revista Colombiana de Antropología*, 2009, sobre temas de arte, cultura y antropología. El profesor Sevilla ganó en 1994 el Premio Nacional de Antropología (Colcultura) y en 1997 el Premio Nacional de Artes “Jesús Martín Barbero” Comunicación Social (Universidad del Valle).
Su correo electrónico es eliasevilla@gmail.com.

PAULA SILVA

Estudió literatura e historia del arte en la Universidad de los Andes. Tiene una maestría en Historia del arte (Siglo 20) de Goldsmiths College, Universidad de Londres. Participó como finalista en el II Premio Nacional de Crítica (2006), y actualmente colabora con las publicaciones Arcadia y, en calidad de editora cultural, con The City Paper. Es docente de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y trabaja como Gerente de Arte en el British Council - Colombia.

MICHÈLE FAGUET ACEVEDO

(Maestra en Historia del Arte de la Universidad de Columbia, 1996) es escritora y curadora independiente. Ha dirigido espacios artísticos sin ánimo de lucro como La Panadería en Ciudad de México, Espacio la Rebeca en Bogotá y Or Gallery en Vancouver, en donde presentó exposiciones individuales de Sharon Hayes, Phil Collins, Javier Téllez, Kristin Lucas, Gabriel Sierra, y Wilson Díaz & Pablo León de la Barra entre muchos otros. De 2001-2002 dictó clases de teoría crítica en la Facultad de Arte de la Universidad de los Andes y ha sido curadora/ponente invitada en el Banff Center y en la Maestría de Curaduría del California College of the Arts. Ha participado en numerosas conferencias, mesas redondas, y encuentros en México, Bogotá, Santiago, Madrid, Buenos Aires y Vancouver. Sus ensayos han sido publicados en revistas, catálogos, y libros, entre ellos: “Afterall, Parachute, Curare”, *C Magazine*, *No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo* (Reina Sofía, Madrid, 2001) y *On Cultural Influence* (Apexart, New York, 2006). Actualmente vive en Berlín.

LEONARDO VARGAS T.

Es Artista plástico egresado de la Especialización en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de los Andes. En el 2007 Obtiene su grado en este programa con la Monografía titulada “Los Technoesmaltes como crisis del Signo”, sobre la serie “Technoesmaltes” de Fernando Uhía. Participa como ensayista invitado con el texto “Socializando La Superficie” para el libro “*Ready Zombie*”; un documento próximo a ser publicado sobre la obra de Uhía en la década del noventa, a cargo del departamento de Artes y Humanidades de la Universidad de Los Andes. Actualmente se desempeña en el campo de la producción estética; donde como artista ha participado en diversas exposiciones y explorado aspectos de la cultura visual contemporánea. Paralelamente se ha desempeñado también en el campo de la docencia.

mayores informes
premionalcritica@uniandes.edu.co
<http://premionalcritica.uniandes.edu.co>

CONFERENCIA COLOMBIA 2007-2008

ENSAYOS

INTERPRETACIÓN

TERRADENTRO: LES ARTS PREMIERS Y LA JUGRA DE LA VIDA
ELIAS SEVILLA

LA INTERRUPTIÓN Y LA MARGINALIZACIÓN COMO INTERESES EN LA
SUBVERSIONES
PRACTICA ARCHIVAL DEL ARTE COLOMBIANO
PAULA SILVA

JE EST UN AUTRE: LA ESTETIZACIÓN DE LA MISERIA
MIGHELE FAGUET

TECHNOESMALTES DE FERNANDO UHÍA: ILUSIONISMO EXPANSIVO Y
RETÓRICAS SUSPENDIDAS
LEONARDO VARGAS

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA / CUARTA VERSIÓN

ISBN



9 789586 952941