

ENSAYOS SOBRE EL COMUNICACIONISMO EN COLOMBIA

OJOS DE SANTIDAD
SANTIDAD
LA UICATA Y COMO MATERIALIZACION DE LA
EL N CAR S G
EL RECUERDO C
LA SILVA DIAL
PREMIO NACIONAL DE CRITICA / SEGUNDA VERSION

Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia

Olor de Santidad

Santiago Rueda Fajardo

Lo público y el arte público

Juan Carlos Guerrero Hernández

*La cicatriz como materialización de la memoria y
el recuerdo como monumento*

Paula Silva Díaz

Forever Young

Guillermo Vanegas Flórez

Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA

SEGUNDA VERSIÓN



Libertad y Orden

República de Colombia
Ministerio de Cultura
Área de Artes Visuales



Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Arte

Colombia. Ministerio de Cultura

Premio nacional de crítica : ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia /
Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades,
Departamento de Arte. -- 2ª. versión. -- Bogotá : Ministerio de Cultura, Universidad de
los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes,
2006.

96 p.; 17.9x21.6 cm.

ISBN 958-695-224-X

1. Crítica de arte - Colombia - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte moderno - Colombia - Ensayos,
conferencias, etc. I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades. Departa-
mento de Arte II. Tít.

CDD 701.18

SBUA

Primera edición: mayo de 2006

© 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: 336 92 22
Bogotá D.C., Colombia
<http://www.mincultura.gov.co>

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

Edición, diseño y diagramación
Departamento de Arte
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de los Andes

ISBN 958-695-224-X

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.

PRESENTACIÓN

9

Olor de Santidad / Santiago Rueda Fajardo

11

Lo público y el arte público / Juan Carlos Guerrero Hernández

35

*La cicatriz como materialización de la memoria
y el recuerdo como monumento* / Paula Silva Díaz

57

Forever Young / Guillermo Vanegas Flórez

73

ANEXOS

89

Presentación

Es bien sabido por todos que en Colombia existe una carencia de espacios abiertos a la reflexión en torno al arte. Los eventos de arte contemporáneo vienen y van sin mayor repercusión y, por esta razón, es de vital importancia mantener los canales abiertos para que la discusión suceda.

Para una sociedad es importante preservar su memoria desde todos los puntos de vista. Se ha visto como en muchos casos la Historia del Arte tiene sus fuentes en textos de crítica sin embargo, desde hace casi tres décadas, la crítica de arte en Colombia pareciera que se ha ido desvaneciendo y los espacios de discusión son pocos.

He sido testigo del creciente interés por parte de las nuevas generaciones por indagar y conocer el pensamiento crítico del período antes mencionado del arte nacional. Si bien este interés resulta motivante, es desalentador darse cuenta de las escasas publicaciones que responden a esta necesidad y la evidente apatía por parte de los diversos medios de comunicación por consignar este tipo de pensamiento.

Los jóvenes han tratado de recopilar información de este pensamiento crítico a través de entrevistas directas con historiadores, artistas, críticos, directores de museos, así como recolectando invitaciones y catálogos de exposiciones con el afán de reconstruir esta colcha de retazos de un periodo que, paradójicamente, se ha convertido en lejano y oscuro.

Como docentes, somos conscientes de la necesidad de incentivar y cultivar el pensamiento crítico entre nuestros estudiantes; a partir de su papel como testigo de los acontecimientos culturales, se busca que el estudiante esté en capacidad de analizar y consignar dicho pensamiento.

Como integrante de un Departamento de Arte veo la necesidad de convocar a historiadores, críticos, artistas, gestores y al público en general a desafiar el silencio en el que hemos estado inmersos y contribuir a la interpretación de nuestra propia historia.

Para el Departamento de Arte de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura es muy grato presentar la segunda versión del Premio Nacional de Crítica de Arte con el ánimo de poner una serie de ideas a circular y generar discusiones y reflexión en torno al arte contemporáneo colombiano.

—Carolina Franco

Directora

Departamento de Arte

Facultad de Artes y Humanidades

Universidad de los Andes

Olor de Santidad

Santiago Rueda Fajardo

*A Dario Fajardo por su ejemplo. También a Anita, a mis padres,
a Ximena e Ingrid por su ayuda en la corrección de este texto, a
Oscar Ayala por enseñarme su ciudad, a Sandra Guerrero y muy
especialmente a Karen Aune.*

Vivimos inmersos en mitos, la religión nos ha tarado
muchísimo y una de las funciones del artista es
clarificar la realidad, no sólo conectarse con la
realidad, sino clarificarla y romper con esos mitos.

—MIGUEL ÁNGEL ROJAS

Lo importante del arte es liberar a las personas, por
lo tanto el arte es para mí la ciencia de la libertad.

—JOSEPH BEUYS

En diciembre de 2005 se realizó en la ciudad de Tunja la exposición ‘Un lugar en el mundo’, como parte del XI Salón Regional de Artistas.¹ Los 52 artistas escogidos² fueron invitados por la curadora de la muestra, Natalia Gutiérrez, a intervenir espacios históricos de la ciudad.

Tunja, poseedora de un valioso patrimonio colonial poco conocido,³ fue elegida como sede de la exposición, decisión tan acertada como la de instar a los participantes a trabajar en la Casa de Don Juan de Vargas, el Claustro de San Agustín, la Capilla de Santa Clara la Real y la Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón, donde se encuentra buena parte de este patrimonio.

Con buen sentido de la oportunidad, Gutiérrez aprovechó el nexo latente entre barroco y arte contemporáneo que ha sido motivo de exposiciones como ‘Ultrabaroque: Aspects of Post-Latin American Art’⁴, organizado por el Museum of Contemporary Art de San Diego (2000-2001), ‘Alegoría Barroca na Arte Contemporânea’⁵, llevada a cabo en el Centro Cultural Banco do Brasil en Río de Janeiro (2005) y ‘Barroco y Neo barrocos, el infierno de lo bello’⁶, organizada por el Centro de Arte de Salamanca (2005).

Basadas en las ideas de ciertos de autores —Baudrillard, Calabrese, Deleuze, Sarduy, Virilio— para quienes la cultura contemporánea es o podría ser “Barroca” ó “Neobarroca”, estas exposiciones exploraron nociones estilísticas e históricas como colonialismo, hibridación, drama, vitalidad, tensión, mestizaje, ornamento, religiosidad y exhuberancia, utilizando las obras de artistas como Bill Viola, Valeska Soares, Adriana Varejao, Meyer Vaisman y María Fernanda Cardoso.

‘Un lugar en el mundo’ se beneficia de estas experiencias, aunque el punto de partida haya sido otro al del interés por el barroco.⁷ La exposición reveló aciertos conceptuales y de montaje y, a la vez, revivió y focalizó la atención sobre el importante acervo histórico de Tunja.

En ‘Un lugar en el mundo’, Miguel Ángel Rojas presentó *Naturaleza Muerta/Olor de santidad*, obra realizada especialmente para la iglesia de Santa Clara la Real, escogida por el artista para su participación. Este espacio es, junto con la Capilla del Rosario de Santo Domingo, también en esa ciudad, uno de los más notables ejemplos del arte colonial en Colombia, un sofisticado conjunto de arquitectura, pintura, escultura y artes decorativas, donde las influencias gótica, renacentista, barroca, mudéjar y mestiza se unen. La Iglesia de Santa Clara es además, uno de los templos neogranadinos más rico en elementos sincréticos. Algunos de ellos, como el enorme sol dorado en el techo del altar o las serpientes estilizadas integradas a los diseños ornamentales, han sido interpretados como imágenes religiosas transferidas de la cosmogonía muisca al culto católico.⁸

En una de las paredes laterales del claustro donde aparecen motivos nativos como las serpientes y la piña, entrelazados con los diseños geométricos de origen árabe y las florecillas barrocas, Rojas instaló tres pescados secos, cosidos y pintados con hojilla de oro. Esta sencillísima intervención obedecía, en palabras del artista, a su deseo de hacer un comentario sobre “*el estado de la Iglesia que está llena de ritos pero que en el fondo está muerta.*”⁹

Con esta obra, Rojas continúa la elaboración de un pensamiento visual preocupado por los desequilibrios e inestabilidad en tres grandes ámbitos: Autobiografía, naturaleza y cultura, que se encuentran cruzados por religión, ecología y política, como tres ejes de crítica ante los cuales el artista interroga. Este trabajo puede enmarcarse dentro del denominado arte post-moderno crítico o de resistencia, que actúa directamente en el terreno de la cultura como “*una práctica transgresora y resistente que busca transformar y contestar los sistemas dados de control de la producción simbólica y de circulación de los procesos de significación.*”¹⁰

IKHTHYS

“En una iglesia con tanta historia, donde existió una imposición de un pensamiento sobre otro, el pescado se convirtió en un símbolo de ese anacronismo. La hojilla de oro simboliza todo ese poder de la Iglesia, que es inmensamente rica pero que se encuentra descompuesta por dentro.”¹¹

Atraído por el fuerte olor que el pescado seco emana, y que ya había utilizado en *Sin título* (1998), Rojas compró en el mercado de San Victorino en Bogotá los bocachicos ó coporos (*Prochilodus magdalenae*), que se venden abiertos, salados y destripados, que fueron cosidos y rellenos.¹² En la ficha técnica de la obra, el pescado seco aparece nominado enigmáticamente como “material orgánico”. No era esta la primera vez que el artista intervenía con un elemento calificado así. En 1975, cuando presentó su instalación *Atenas*, preciosistas dibujos hiper realistas y fotografías que aludían a una masturbación, regó semen sobre el vidrio que protegía las fotografías dispuestas en el suelo nombrándolo en su descripción técnica como “material orgánico”. Era ésta una ruptura en la convención social tradicional, que en ese entonces no permitía que el acto sexual fuera tratado públicamente y mucho menos en aquellos immaculados espacios del arte. Tal vez no sobre decir que una asistente a esta exposición, vomitó al enterarse de la naturaleza de la sustancia empleada.¹³

En la liturgia cristiana, el pez es símbolo de vida y fertilidad, parte del banquete eucarístico y referencia al bautismo, pues “*el cristiano es comparable a un pececito, a imagen del propio Cristo.*”¹⁴ Al cubrir de oro al bocachico, un animal que se alimenta de los restos de materia orgánica y desechos, y llevarlo al templo, el artista “devuelve el regalo” al culto, haciendo una crítica aguda a la Iglesia, a su decadencia y su avaricia. Los peces muertos,

de y re compuestos, son una poderosa metáfora, ya que como ha señalado William Ospina “*el cristianismo no venía a dialogar con los pueblos indígenas. Venía a imponerles una verdad harto alejada de sus tradiciones, de sus lenguajes, de su orden mental*”.¹⁵

Al utilizar este símbolo, el artista hace un engullimiento crítico del modelo cultural impuesto, expropiando, desjerarquizando y deconstruyendo el sistema simbólico oficial. Rojas utiliza la “antropofagia cultural” planteada por Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropófago (1928)*¹⁶, estrategia de respuesta, “*astucia viable para la cultura contemporánea de América Latina*”¹⁷ donde “*el colonizado devora para apropiárselos, ciertos elementos elegidos de la cultura del colonizador (o del dominador) cultural que transforma mediante la distorsión ó la yuxtaposición de otros elementos dispares hallados en su propio suelo o en otra parte*”.¹⁸

La intervención en el templo de Santa Clara evoca los trabajos de la artista brasileña Adriana Varejao, quien en sus pinturas utiliza los azulejos portugueses como estructura —física, histórica, icónica— que se ve rajada, interrumpida y desbordada por crudas irrupciones de carne y sangre, metáfora de la dolorosa historia colonial americana.

Voluntariamente Rojas se inscribe en la larga tradición del pensamiento crítico latinoamericano, aquel que ha intentado corregir, subvertir y re-escribir una historia continental común y que puede rastrearse en los escritos de Bolívar y Martí, en el ya mencionado *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade, en la narrativa de Paz y Carpentier, en la poesía de Guillén y Cardenal, en la obra de Glauber Rocha y en el trabajo de artistas y autores más recientes, que dentro de las nuevas perspectivas de globalización e inter-culturalismo, articulan la problemática latinoamericana.

Al escoger un pez de aprovechamiento tradicional en nuestro país, Rojas hace referencia a sus recuerdos y su vida personal pues el bocachico, originario

de la cuenca del Magdalena, se consume ampliamente en ciudades ribereñas como Girardot, donde el artista pasó parte de su infancia. Esta alusión personal se hace significativa si consideramos que siendo un niño Rojas fue forzado a abandonar su vida familiar en esa ciudad para ir al internado del colegio jesuita de San Bartolomé en Bogotá, siendo “pescado” y sometido a una educación represiva y coercitiva, que le afectará profundamente¹⁹. Y lo personal, como en todas las obras del artista, se refleja en lo social. Su propia experiencia con las instituciones religiosas, refleja una vivencia de subjetividad común a su generación.²⁰ Rojas hace una crítica al poder disciplinario de la Iglesia, a su rígido modelo de organización y normalización del cuerpo, la conciencia y la sexualidad, pues el simbolismo fálico del pez presentado como residuo negativo, señala su fertilidad malograda.

No es esta la primera vez que Rojas cuestiona a la Iglesia. En el año 2002, cuando realiza la exposición *SUB* en la galería Valenzuela y Klenner en Bogotá, enterró “*en un acto privado, una Biblia en el patio de la galería*”, una (re)acción ante el dominio que las “*creencias religiosas dogmáticas*” tienen aún “*sobre las decisiones de las personas.*”²¹

HABEAS CORPUS

Naturaleza muerta/Olor de santidad es una obra oportuna en el momento actual, en el que se vive un retorno del fanatismo religioso, tanto en Occidente como en Oriente, en el nombre de un Dios de la guerra y del conservadurismo político.

En el mismo año de realización de la obra (2005), Benedicto XVI sucedió a Juan Pablo II como cabeza de la Iglesia Católica. A pesar de las limitadas

esperanzas que existían de que el pontífice realizara reformas a la estructura monolítica de esta institución, el nuevo Papa se ratificó en los posicionamientos de su antecesor. A pesar de las 40 millones de personas en el mundo infectadas con el virus del VIH/SIDA, Benedicto XVI continúa la cruzada anti-contraceptivos de Juan Pablo II, e insta a los más de 1.000 millones de católicos que existen en el mundo, a no utilizar el preservativo. La pasividad frente a las luchas contra la pobreza y la defensa de los derechos humanos, la condena a la homosexualidad, se hacen más objetables cuando se recuerda la serie de abusos sexuales por parte de clérigos, que desde 1992 se han hecho públicos especialmente en los Estados Unidos, y que han venido a motivar la denuncia de cientos de casos similares en el mundo entero. En Colombia, a pesar de ser uno de los países donde se originara la Teología de la Liberación y no obstante los sufrimientos que agobian a una población mayormente católica, la Iglesia ha tenido un papel conservador determinante en temas importantes como la despenalización del aborto, que es castigado con penas de 1 a 3 años, a pesar de los riesgos que el embarazo no deseado pueda conllevar, incluyendo el peligro para la vida de la madre. Para Rojas, un defensor de la vida y quien ha ejercido durante toda su carrera un activismo, el de la diferencia —sea ésta sexual, religiosa ó étnica— y el primer artista en trabajar sobre la tragedia del SIDA en el país, con su serie de revelados parciales *Virosis* (1986), la posición de la Iglesia no puede parecer sino errada.

Al escoger el altar como lugar depositario de la obra, el artista repite el acto de entrega ritual que ya había realizado en obras anteriores como *Medellín 1990* (1991), donde quemó sobre un rectángulo de tierra y arcilla molida cerca de 4000 velas, un registro de velación acompañado de una pintura²², inspirado al haber presenciado cómo en los cementerios populares de esa ciudad la gente encendía velas frente a las tumbas y éstas dejaban

huellas de humo y quemaduras similares a las producidas por las balas. El artista realizaba así un homenaje a las víctimas de las narco-guerras que se libraban durante aquellos años.

Tanto *Medellín 1990*, como *SUB y Naturaleza muerta/Olor de santidad*, pertenecen a lo que Deleuze-Guattari denominarían como “la literatura de lo menor”, que “no es la literatura de una lengua menor, sino la literatura que una minoría hace en una lengua mayor”²³, el “uso intensivo y vernacular de un lenguaje o una forma que distorsiona sus funciones oficiales o institucionales”.²⁴

A la vez, estas obras son hereditarias del activismo de las “segundas vanguardias del siglo XX”²⁵ y en concreto de las labores artísticas, políticas y ecológicas que desarrollara Joseph Beuys en las décadas de 1960 y 1970. En su performance *How to explain pictures to a dead hare* (1965) en la Galería Schmela de Dusseldorf, el artista con la cabeza untada de miel y hoja de oro, acaricia y explica a una liebre muerta las pinturas en exhibición. En esta parodia de la historia y del divorcio entre arte y vida, Beuys remeda a San Francisco de Asís, quien hablaba con los animales inculcándole un sentido moral a sus conductas.

La obra de Rojas en la Iglesia de Santa Clara puede verse como un re-ensamble de *How to explain pictures to a dead hare*: la utilización de materiales orgánicos como la miel y el animal muerto —la liebre símbolo de vida y fertilidad— e inorgánicos —la hojilla de oro en su cabeza reflejando una mente “alumbrada por energía radiante”²⁶— están cargados de un contenido simbólico personal y a la vez universal.

Aparte de ser beneficiario de lo realizado por Beuys, Rojas pertenece a la misma generación de artistas latinoamericanos que, en la década de los 70, empezaron a desarrollar una serie de estrategias de respuesta donde se articulaban a la vez la denuncia política, la parodia y la recuperación de tradiciones populares o “intertextualidad transclasista.”²⁷ En conjunto, todo

lo que en su momento se denominaría como la estética de la resistencia y que dos décadas después se vendría a conocer como la condición “pre-post-moderna”²⁸ o sensibilidad “proto-postmoderna”²⁹ del arte latinoamericano, que encuentra sus representantes sobresalientes en los nombres de Helio Oiticica, Cildo Meireles, Victor Grippo y Arthur Barrio.

ALIMONIUM

Al escoger el bocachico, una de las 641 especies animales en vías de extinción en Colombia,³⁰ Rojas hace referencia a la destrucción de los entornos naturales, a la extinción de la fauna nativa y a la ignorancia y el abandono en la utilización de las reservas biológicas del país.

Naturaleza muerta/Olor de santidad es uno de los primeros trabajos en el país que se refiere a los problemas actuales de seguridad alimentaria e importación de alimentos. La deforestación, la contaminación de las aguas con desechos industriales y productos químicos no biodegradables, están privando de esta fuente de proteína animal a bajo costo a una población para la cual la carne es, cada vez más, un producto suntuario. En el río Magdalena, las tradicionales subiendas de pescado, cuando miles de nicuros, bocachicos, capaz, bagres, blanquillos, caloches y cuchos llegan de la Costa Atlántica a Honda y La Dorada a desovar, son cada vez más escasas. En el Sinú, el taponamiento de aguas producido por las obras de la represa Urrá I, ha diezariado enormemente la población del bocachico.³¹ En el Bajo Cauca, la acción de los mineros y el aumento de la población de pescadores, campesinos desplazados por la violencia, inciden en la desaparición acelerada de estos animales.³²

La extinción del bocachico está enmarcada en dos dinámicas económicas y políticas diferentes: Neo liberalismo y narcotráfico. Desde inicios de la década de los 90, el país decidió desestimular su producción agrícola, so pretexto de su baja rentabilidad y capacidad competitiva en los mercados internacionales. Se dio inicio así a un proceso de reducción de la capacidad productiva hasta el punto que en la actualidad se importan anualmente cerca de 5 millones de toneladas de alimentos y materias primas agrícolas que, en algunos casos, se producían localmente y con éxito en decenios anteriores.³³ Esta situación es propiciada y aprovechada por las naciones industrializadas que comercializan sus excedentes y que encuentran en Colombia a un “socio” comercial ideal, una nación dependiente en lo más básico: la alimentación de su propia población. En este esquema, un papel importante lo juegan las multinacionales agroindustriales, monopolizando los mercados, imponiendo el uso de productos transgénicos y químicos no degradables, poniendo en riesgo el patrimonio natural del país.

A esta dinámica se asocia el narcotráfico. La tala de bosques para emplazar los cultivos ilícitos, los herbicidas y defoliantes utilizados para destruirlos; la pauperización del campo, producto de la acumulación de tierras por parte del narcotráfico y el paramilitarismo, y el subsecuente éxodo campesino a territorios ecológicamente claves, son factores que contribuyen al deterioro de las reservas biológicas de la nación. Además, los nuevos y viejos terratenientes imponen una producción agrícola poco competitiva basada en el hato ganadero y extensos monocultivos, destruyendo esquemas de producción históricamente asentados, de menor impacto ambiental y mayor diversidad genética y comercial. Los principales beneficiarios de este régimen, como puede suponerse, son las mismas multinacionales del agro, que encuentran un camino despejado para su estrategia de implantación de un entorno biológico controlado, empobrecido y limitado.³⁴

Habría que añadir a este cuadro las riquezas del país, que se ofrecen como apetecible botín a las grandes compañías internacionales del petróleo, la madera y las bio-industrias, configurando en conjunto un régimen de explotación que repite los esquemas de aprovechamiento económico de la Colonia.

En resumen, *Naturaleza muerta/Olor de santidad* hace una crítica integral a las fuerzas totalizantes y a las instituciones que organizan creencias, cuerpos, entornos, mercados y relaciones sociales y económicas. Intuitivamente, Rojas se sitúa en la lucha en contra de esa forma integrada de dominio que se ha denominado como el bio-poder, “una intensificación y una generalización de los aparatos normalizantes de la disciplinabilidad que animan interiormente nuestras prácticas comunes y cotidianas”, que “se ejerce ahora por máquinas que organizan directamente los cerebros (por sistemas de comunicación, de redes de información, etc.) y los cuerpos (por sistemas de ventajas sociales, de actividades encuadradas, etc.) hacia un estado de alienación autónoma, partiendo del sentido de la vida y del deseo de creatividad”.³⁵

En la obra realizada para el templo de Santa Clara, el modelo de invasión reglamentaria del cuerpo realizado por la Iglesia, que intenta controlar las creencias, la sexualidad y la vida de los individuos, incluyendo su voluntad y capacidad de reproducir, donar ó negar la vida, es señalado en su asocio a sistemas de dominio más directos —el dominio de la producción económica y la regulación de los intercambios simbólicos y la subjetividad—, brutales —el uso de armas en función de mega proyectos y expolio territorial— y sofisticados —la colonización a través de la ingeniería genética—.

Al bio-poder y la sociedad de control, Rojas se opone con actos simples, sutiles e incluso íntimos, aprovechando estrategias donde lo ritual, “lo menor” y lo subjetivo, canalizados en la creación artística, trascienden la rigidez del

discurso científico y epistemológico, y sirven como instrumentos de liberación.

Así, el bocachico, como las serpientes del templo de Santa Clara, se convierte en un signo de resistencia ante la injerencia de un nuevo poder colonial, que tiene su punta de lanza en la cabeza bicéfala del narcotráfico y el neo liberalismo, y que está poniendo en peligro la existencia de la vida misma. De animal escatológico que simboliza la descomposición religiosa, pasa a ser señal de un pensamiento lúcido, fértil y expansivo, iluminado por su brillo áureo. Tal vez así, la alegoría barroca adquiera más significado, y la obra de Rojas siga siendo *“depositaria de un grupo de posibilidades encadenadas (vida, tierra, clima) que la sitúan en una región donde la naturaleza y la cultura funcionan como polos magnéticos, cuya labor vital es mantener el equilibrio entre lo material y lo mental.”*³⁶



Naturaleza muerta/Olor de santidad, Miguel Ángel Rojas

Iglesia de Santa Clara la Real, Tunja

FOTOS José Tomas Giraldo

NOTAS

1 En el 2006 la exposición se llevará al Centro de Exposiciones de Cajicá, el Museo de Arte de la Universidad Nacional, la Galería Santa Fe, el Archivo Distrital, la Iglesia de Santa Clara y el Teatro Colón en Bogotá.

2 Entre los que se contaban Pablo Adarme, Alberto Baraya, Wilson Díaz, Danilo Dueñas, José Alejandro Restrepo y Manuel Romero.

3 Tunja, fundada en 1539 sobre el cercado chibcha de Quiminza y con una población de varios miles de indígenas, llegó a ser durante la segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVII, una de las ciudades principales de la Colonia, gracias a su ubicación geográfica y sus riquezas naturales y humanas. Superior a Santa Fe de Bogotá, recibió antes que ésta y otras ciudades, una importante afluencia de artistas e intelectuales. Véase GUSTAVO MATEUS: Tunja. *El Arte de los Siglos XVI-XVII-XVIII* (Bogotá: Litografía Arco, 1989).

4 ELIZABETH ARMSTRONG Y VICTOR ZAMUDIO-TAYLOR: *Ultrabaroque: Aspects of Post-Latin American Art* (La Jolla Museum of Contemporary Art, 2000).

5 Organizada por Alfons Hug, curador de la última Bienal de Sao Paulo. Véase ALFONS HUG: “Alegoría Barroca na Arte Contemporânea” en <http://www.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr/art/ArtigoCompl.jsp?Artigo.codigo=1281>.

6 <http://www.centroartesanmanca.org/>

7 Según Gutiérrez: “Construí un criterio guía para escoger a los artistas. Consistió en pensar en aquellos cuyas obras cumplieran un doble requisito: primero, obras que partieran de una ‘negociación’ íntima con la cultura que nos tocó vivir, una negociación que implica experimentar y construir un método particular y casi intransferible. Por esta razón no les impuse un tema, porque creo que son precisamente los artistas los que sacan a luz temas que muchas veces la sociedad no nombra. Y segundo, obras que se inscriban en lo colectivo, es decir, que tengan el poder de cambiar, en parte, la forma de ver o de conmovier.” En: “Arte

por las regiones. Entrevista con Natalia Gutiérrez.”, *Revista Semana* (Diciembre 21 de 2005),

<http://semana.terra.com.co/opencms/opencms/Semana/articulo.html?id=91548>

8 Mientras el sol era la deidad suprema, las serpientes aluden a la diosa Bachué, quién después de haber dado origen al género humano retorna al lago de Iguaque convertida en serpiente. Véase: *Tesoros de Tunja* (Bogotá: El Sello editorial, 1989).

9 En entrevista con el autor, diciembre 20 de 2005.

10 PALOMA BLANCO, JESÚS CARRILLO, JORDI CLARAMENTE Y MARCELO EXPÓSITO: “Presentación.” en *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2003), 11-23.

11 Entrevista, Op. cit.

12 Rojas encontró dificultades para aplicar la hojilla de oro, pues la superficie aceitosa del animal impedía que ésta se adhiriera a su cuerpo. Un anticorrosivo rojo, de tono similar al de las paredes del templo, sirvió como soporte del polvo áureo, mitigando a la vez el fuerte olor de los peces.

13 EDUARDO SERRANO: “‘Grano’ y otras obras de Miguel Ángel Rojas”, *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, Vol. 2, núm. 6 (1981): 42-47.

14 JEAN CHEVALIER Y ALAIN GHEERBRANT: *Diccionario de símbolos*. (Barcelona: Editorial Herder, 1998), 825.

15 “¿Qué se puede esperar de pueblos a los que se les arrebató por la fuerza y por la violencia todo su orden ético y mental, y en cambio se les imponen sin ningún proceso serio de asimilación y dignificación una serie de rezos y ceremonias?” WILLIAM OSPINA: *Las auroras de sangre* (Bogotá: Editorial Norma - Ministerio de Cultura, 1998), 80.

16 OSWALD DE ANDRADE: “Manifiesto Antropófago”, *Arte en Ibero América* (Madrid: Comisión Nacional V Centenario, Centro de Arte Reina Sofía, 1992), 311-312.

17 GERARDO MOSQUERA: “Ante América” (Presentación), *Ante América* (Bogotá:

Banco de la República, 1992), 12-16.

18 CATHERINE DAVID: “El gran laberinto” en el catálogo de la exposición *Helio Oiticica* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1993), 248- 258.

19 CRISTÓBAL PELÁEZ: “Indígenas, guerreros y cineastas en la obra de Miguel Ángel Rojas” (Medellín: S.F.).

20 Pues “el catolicismo siempre imperó entre los latinoamericanos no por la convicción sino por el miedo, que hizo de la vida meros desiertos de la culpa y de contrición, privó a los pueblos, intimidados por una fuerza irresistible, de la alegría (...) y ha terminado produciendo en muchos de nuestros países fenómenos inexplicables de crueldad y de violencia unidos a la más rezadora de las devociones.” OSPINA: Op. cit., 81.

21 NATALIA GUTIÉRREZ: “Miguel Ángel Rojas”, *Art Nexus* 44 (Junio 2002), <http://www.artnexus.com/servlet/NewsDetail?documentid=8596> Consultado en Enero de 2004.

22 CLEMENCIA ARANGO: “Miguel Ángel Rojas en el MAM” en *Arte* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Edición 12, 1991), 33.

23 Citado por HAL FOSTER: “Remodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” en *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Ediciones Universidad de Salamanca), 95-126.

24 *Ibíd.*, 122.

25 En los últimos años se ha llegado al consenso internacional que la década de 1970 constituyó el periodo de las “segundas vanguardias” del Siglo XX. La aparición de prácticas novedosas como el performance, el video, el arte conceptual, convergen en un momento histórico donde las formas tradicionales del modernismo —la abstracción, ciertas formas de realismo— aún mantenían plena vigencia. Véase HAL FOSTER: *The return of the Real. The avantgarde at the end of the Century* (Cambridge: MIT Press, 1993).

26 ESTEBAN GERARDO: La liebre y el coyote encuentros con lo animal y lo secreto en la obra de Joseph Beuys,

<http://www.temakel.com/simbolismoabeuys.htm>

27 García Canclini ha definido así esta actitud estética, que “subvierte las ideas separadas de Historia del Arte y folclor” y que se encuentra presente en todo el continente en manifestaciones tan diversas como la Bossa Nova, la música de Piazzola y la literatura de Puig. NÉSTOR GARCÍA CANCLINI: “La modernidad después de la posmodernidad” en: *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, Ed. Anna María Moraes (Sao Paulo: Editorial UNESP- Memorial, 1990), 234.

28 Mosquera, Op. cit.

29 En “Postmodern Decenterechness and Cultural periphery: The disalignments of cultural power”, Nelly Richard afirmaría que “el legado cultural de las imposiciones discursivas en forma de lenguaje, religión y gobierno, generó una desconfianza hacia el racionalismo occidental y el significado indicativo”. COCO FUSCO: “La encrucijada Norte-Sur: Vídeos de Juan Downey” en *Juan Downey. With energy beyond these walls* (Valencia: IVAM, 1993), 186-189.

30 Según las investigaciones del Ministerio del Medio Ambiente y el Instituto de Investigación de Recursos Biológicos “Alexander von Humboldt”, en Colombia 641 especies están en vía de extinción. Junio 25 de 2004.

http://eltiempo.terra.com.co/ecologia/especiales/ARTICULO-WEB-_NOTA_INTERIOR-1719636.html³¹

31 MARCELIANO OROZCO MOLINA: “Lorica enterró simbólicamente al bocachico.” en <http://colombia.indymedia.org/news/2003/03/2060.php>

32 JUAN CARLOS SEPÚLVEDA S.: “Pescadores salvan el bocachico.” en <http://www.elcolombiano.terra.com.co/antioquia/RegionesAntioqueñas/BajoCauca/nachi.htm>

33 DARÍO FAJARDO: “Colombia: Paz y Conflicto. Tierras y Paramilitarismo en el Proyecto de Verdad, Justicia y Reparación.” en <http://docencia.udea.edu.co>. Consultado en febrero de 2006.

34 Véase JOSÉ ROCA: Botánica Política. Usos de la ciencia, usos de la historia.

Columna de Arena. Reflexiones críticas desde Colombia, Núm. 58 (marzo de 2004),

<http://www.universes-in-universe.de/columna/col58/index.htm>

35 MICHAEL HARDT Y TONI NEGRI: *Imperio* (Barcelona: Paidós, 2002) Capítulo 1.

36 JOSÉ HERNÁN AGUILAR: “Miguel Ángel Rojas” en *Cambio de foco* (Bogotá: Banco de la República, 1992).

BIBLIOGRAFÍA

AA VV. *Tesoros de Tunja* (Bogotá: El Sello editorial, 1989).

AGUILAR, JOSÉ HERNÁN: “Miguel Ángel Rojas” en *Cambio de foco* (Bogotá: Banco de la República, 1992).

ARANGO, CLEMENCIA: “Miguel Ángel Rojas en el MAM” en *Arte* (Bogotá Museo de Arte Moderno de Bogotá, Edición 12, 1991).

ARMSTRONG, ELIZABETH Y ZAMUDIO-TAYLOR, VICTOR: *Ultrabaroque: Aspects of Post-Latin American Art*

“Arte por las regiones. Entrevista con Natalia Gutiérrez.” *Revista Semana* (Diciembre 21 de 2005),

<http://semana.terra.com.co/opencms/opencms/Semana/articulo.html?id=91548>

BARRIOS, ÁLVARO: “Conversación con Miguel Ángel Rojas” en *Orígenes del arte conceptual en Colombia* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000).

BLANCO, PALOMA; CARRILLO, JESÚS; CLARAMENTE, JORDI Y EXPÓSITO, MARCELO: “Presentación” en *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2003).

CHEVALIER, JEAN Y GHEERBRANT, ALAIN: *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Herder, 1998).

CASTRO CAICEDO, GERMÁN: *Con las manos en alto* (Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2001).

DE ANDRADE, OSWALD: “Manifiesto Antropófago” en *Arte en Ibero América* (Madrid: Comisión Nacional V Centenario. Centro de Arte Reina Sofía, 1992).

“En Colombia, 641 especies están en vía de extinción.” Junio 25 de 2004. http://eltiempo.terra.com.co/ecologia/especiales/ARTICULO-WEB-_NOTA_INTERIOR-1719636.html

ENWEZOR, OKWUI: “The Black Box” en Catálogo *Documenta 11* (Kassel, Alemania, 2001).

FAJARDO, DARÍO: “Colombia: Paz y Conflicto. Tierras y Paramilitarismo en el Proyecto de Verdad, Justicia y Reparación.” en <http://docencia.udea.edu.co>.

FOSTER, HAL: *The return of the Real. The avantgarde at the end of the Century* (Cambridge: MIT Press, 1993).

FOSTER, HAL: “Remodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo.” en *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2003).

FUSCO, COCO: “La encrucijada Norte-Sur: Vídeos de Juan Downey” en *Juan Downey. With energy beyond these walls* (Valencia: IVAM, 1993).

GARCÍA CANCLINI, NESTOR: “La modernidad después de la posmodernidad” en *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, Ed. Anna María Moraes (Sao Paulo: Editorial UNESP- Memorial, 1990).

GROYS, BORIS: “Art in the Age of Biopolitics” en Catálogo *Documenta 11* (Kassel, Alemania, 2001).

GUTIÉRREZ, NATALIA: “Miguel Ángel Rojas.” *Art Nexus*, Núm.44 (Junio 2002) en <http://www.artnexus.com/servlet/NewsDetail?documentid=8596>. Consultado en Enero de 2004.

GUTIÉRREZ, NATALIA: “Miguel Ángel Rojas; rastrear el origen de una mirada indeleble.” *Art Nexus*, Núm. 49, vol. 2 (2003).

HARDT, MICHAEL Y NEGRI, TONI: *Imperio* (Barcelona: Paidós, 2002).

HUG, ALFONS: “Alegoría Barroca na Arte Contemporânea” en <http://www.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr/art/ArtigoCompl.jsp?Artigo.codigo=1281>

MATEUS, GUSTAVO: *Tunja, El Arte de los Siglos XVI-XVII-XVIII*. (Bogotá: Litografía Arco, 1989).

MOSQUERA, GERARDO: “Ante América” (Presentación) en *Ante América* (Bogotá: Banco de la República, 1992).

OROZCO MOLINA, MARCELIANO: “Lorica enterró simbólicamente al bocachico.” en <http://colombia.indymedia.org/news/2003/03/2060.php>

OSPINA, WILLIAM: *Las auroras de sangre* (Bogotá: Editorial Norma, Ministerio de Cultura, 1998).

PELÁEZ, CRISTOBAL: “Indígenas, guerreros y cineastas en la obra de Miguel Ángel Rojas.” (Medellín, S.F.).

ROCA, JOSÉ: “Botánica Política. Usos de la ciencia, usos de la historia.” *Columna de Arena. Reflexiones críticas desde Colombia*, Núm. 58 (marzo 2004), en <http://www.universes-in-universe.de/columna/col58/index.htm>

ROJAS, MIGUEL ÁNGEL: “Pacal y Pascual” en *Por mi Raza Hablará el Espíritu* (Bogotá: Banco de la República, 1996).

RUEDA, SANTIAGO: “Felicidad perdida” en *Ensayos*, Núm. 6, Año VI (Bogotá: Universidad Nacional, 2001).

SEPÚLVEDA S, JUAN CARLOS: “Pescadores salvan el bocachico.” en <http://www.el-colombiano.terra.com.co/antioquia/RegionesAntioquenas/BajoCauca/nechi.htm>

SERRANO, EDUARDO: “‘Grano’ y otras obras de Miguel Ángel Rojas” en *Re Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, Vol. 2, Núm. 6 (1981), en <http://www.centroartesanamanca.org/>

Arte Público en Colombia

Juan Carlos Guerrero Hernández

A María Cristina

Introducción

Llamados a pensar el arte contemporáneo en Colombia, los críticos se enfrentan no sólo a desarrollar un ejercicio de lectura de obras de arte contemporáneo sino también, y sobre todo, a hacer un esfuerzo de ofrecer preguntas y elementos de trabajo que posibiliten una reflexión crítica sobre el actual arte en Colombia, que a su vez, evite adoptar una arraigada tradición modernista en ciertos sectores del mundo del arte y de la cultura, o evite simplemente adoptar sin más discursos ya establecidos en el mundo del arte actual.

Precisamente en esta dirección se desarrolla el presente ensayo que, frente a la gran tarea crítica por realizar, opta por pensar el *arte público en Colombia*, lo que no solamente quiere decir pensarlo como fenómeno de arte contemporáneo sino, además, plantearse lo que podemos llamar la pregunta conductora de toda consideración crítica contemporánea sobre el arte público, a saber, ¿qué se entiende aquí lo *público* del arte público? De este modo se hace explícito desde el inicio que el presente texto apuesta a que lo *público* del arte público no es una mera predicación sobre cierto tipo de obras de arte o de arte, sino que lo *público* tiene en ellas y en dicho arte un sentido fundamental.

A esta pregunta conductora se busca responder en la segunda parte del texto a partir del análisis puntual de dos obras de arte contemporáneo: *El museo de la calle* del Colectivo Cambalache y *La piel de la Memoria* de Suzanne Lacy y Pilar Riaño. Este análisis nos habilitará para plantear lo que es el arte público evitando pensar de manera moderna lo público en términos de acceso y al arte público como arte en espacios públicos o como arte en que se plantea la especificidad del lugar. La descripción de tal postura moderna será presentada en la primera parte del ensayo, teniendo en la mira tres

obras o fenómenos artísticos recientes: *La Mariposa* de Negret, *Arborizarte* y *El Monumento a los Caídos en Combate*.

1. **Arte Público y Espacio Público**

Desde una comprensión ya convertida en lugar común se señala que, de cara al arte moderno, el arte contemporáneo debe comprenderse a partir del esfuerzo que hacen los artistas por elaborar obras fuera del museo, de modo que lo que caracteriza al arte contemporáneo es su *salida* del museo. Sin embargo, es de notar que esta comprensión no sólo señala esta salida, sino además la plantea de tal manera que omite preguntarse de modo fundamental y suficiente no sólo *a dónde*, sino también *cómo* sale el arte fuera del museo.

Pensadas de cara al arte público, estas preguntas semejan ser inevitables si se quiere pensar dicho arte como arte contemporáneo, y nos enfrentan además a una consideración también convertida en lugar común, que afirma al arte público como arte en espacios públicos. Esto es así, de tal modo que se dice, por ejemplo, que *La Mariposa* de Negret es una obra de arte público. [Fig.1]

Esta obra tiene un evidente carácter moderno, no sólo porque se encuentra en la plaza de San Victorino asentada en un pedestal, sino porque además hace explícita la apuesta por la moderna autonomía del arte que, en lo referente al *a dónde*, plantea el lugar de la obra como *lugar neutral* de exhibición y, en relación con el *cómo*, afirma la obra de arte como objeto de *contemplación*.



FIGURA 1

Mariposa, Edgar Negret
Plaza de San Victorino, Bogotá

Puede ser que alguien señale que lo que hace que esta obra sea obra de arte público es que no sólo se encuentra en una de las plazas de Bogotá con mayor nivel de concentración de gente, sino que además la gente se ha “apropiado” de la obra, en particular los niños, al descender por ella como por un “rodadero”. No hay más claro eufemismo que considerar a esta obra como ejemplo de arte público, pues la “apropiación” de esta obra como “rodadero” (a sabiendas de que hay peligrosos tornillos que sobresalen en la superficie [Fig. 2]) o que su pedestal haga las veces de “banca” para esperar a alguien o hacer visita, no hace sino anunciar que esta obra ha apelado a una exigencia de acostumbramiento del público para con ella y no precisamente un ejercicio de reconocimiento que haga que la gente atienda a ella. Y a la vez, ha exigido prácticas contemplativas del museo para su erección y mantenimiento como obra de arte, que distan efectivamente del actual uso y abuso del que es objeto, pues la “apropiación” que hay de cara a esta obra es toda aquella que hay de cara a un rodadero o una banca en un parque.

Esta obra de arte, así como el *Bolívar* de Botero del Parque Renacimiento, no ha salido del museo moderno. Lo que hay aquí, por el contrario, es un *sacar el arte moderno a la calle*, cosa que en buena medida es producto de un ejercicio de “retomarse” la ciudad. Este ejercicio subyace, no siempre de manera explícita, en políticas de urbanización que llaman al arte a la calle con el fin, por ejemplo, de atraer o hacer volver a la gente a áreas de la ciudad que han sido recuperadas después de ser prácticamente “abandonadas”, al menos lo que se entiende por “abandono” desde una perspectiva de las políticas de ornamentación urbanística y/o valorización. Tal es precisamente el caso en Bogotá de la Plaza de San Victorino, del actual Parque Renacimiento e, incluso, del Parque Nacional.

Pero con esta política de urbanización, se dan también políticas de estetización de la ciudad, no simplemente en el sentido de hacer la ciudad



FIGURA 2

Mariposa [detalle], Edgar Negret

Plaza de San Victorino, Bogotá

más agradable o “bella”, sino también, en el sentido de hacer de la ciudad un lugar de exposición de arte representativo, de manera que los parques sean salas de exhibición y las calles corredores que las comunican y señalan la ciudad como lugar de representación y memoria. De este modo, y así como el museo moderno llama la atención de la gente para que asistan a él y lo tomen como lugar de presentación del patrimonio y lugar de historia y memoria, las ciudades tienden a convertirse en “galerías” que necesitan del turismo y que incluso, aunque no siempre de cara al turismo, pretenden presentar las obras de arte en Colombia como símbolos culturales de la ciudad y/o del país. De esto no se escapa un fenómeno de los últimos años difícil de ignorar: *Arborizarte*.

Sin entrar de lleno en la discusión sobre la “censura”, discusión que acompañó el rechazo del comité organizador del programa *Arborizarte* al árbol de Fernando Uhía, lo que tenemos claramente allí en relación con nuestro problema es, en palabras de señor Carlos Leyva, este ejercicio estético y político de “hacer un aporte positivo a la ciudad”.¹ *Qué* sea este aporte y según qué *medida* sea positivo y, más aún, representativo, es cuestión del comité [Fig. 3]. No obstante, fulge allí un afán por establecer modos de simbolización y reconocimiento social así como de representación histórica y de memoria.

Pero esta estatización de la ciudad tiene además otra cara distinta a la de hacerla bella o convertirla en lugar de representación y memoria. Esta otra cara al parecer no tan fuertemente moderna, se hace explícita con *El Monumento a los Caídos* ubicado en la plaza del Ministerio de Defensa que colinda con la Avenida El Dorado [Fig. 4].

Planteo esta obra como referente por una razón en particular: su pretensión de plantear la “especificidad del lugar” (*Site Specificity*). A diferencia de la obra puesta en un pedestal, este monumento atiende a la especificidad planteada



FIGURA 3

[árbol], Fernando Uhía

Tomada del sitio Web de Esfera pública. <http://www.geocities.com/laesferapublica> (enero 2006)



FIGURA 4
Monumento a los soldados y policías caídos en combate, Lorenzo Castro
Bogotá

de tal manera que, al ser erigida, la obra está llamada a sumergirse en un entramado de relaciones con el lugar, de manera que puede adaptarse al lugar previo como también puede transformarlo. Sin embargo, y dejando a un lado las cuestiones de índole representativo evidentes en el monumento [Fig. 5], en él la “especificidad del lugar” ha tendido a ser planteada de tal modo que *la relación con el lugar termina por establecerse meramente en términos formales*. Con ello se da, no sólo un evidente desplazamiento de los discursos modernos del arte a las calles, sino también una clara omisión del lugar al subrayar solamente los aspectos formales y abstractos del mismo. El lugar público queda rezagado a ser, por un lado, un lugar formal como cualquier otro y, por otro, un lugar de representación oficial preestablecida.

Con lo señalado hasta aquí, es evidente que al pensar el arte público uno debe ser cuidadoso con qué habrá de entender por tal. Esto se dice pues el camino más inmediato, y no por ello el más atento para elaborar una reflexión sobre el arte público, es el de plantearse lo público como caracterización antónima de lo privado. Con ello, en la medida en que lo privado tiende a ser entendido desde la delimitación y separación propia del privar y apartar que cierra y controla el acceso con el establecimiento de un dominio y propiedad, lo público tiende a ser comprendido principal y fundamentalmente en términos del *acceso*. De este modo, y atendiendo a la palabra castellana *acceso*, lo público termina por ser comprendido desde el triple sentido del término, a saber: como *derecho a entrar*, como *habilidad de entrar* o como *posibilidad misma de entrada*. No ha de sorprender que este triple sentido se corresponda con algunas políticas del arte, la cultura y de la organización urbanística que buscan *llevar el arte a la gente* poniendo esculturas modernas en plazas y parques, *llevar la gente al arte* como es el caso del programa “Esta es su casa” o, incluso, *instruir al público* para ver arte.



FIGURA 4
Monumento a los soldados y policías caídos en combate [detalle], Lorenzo Castro
Bogotá

Lo que sigue del ensayo invita a pensar el carácter público del arte público no de modo tal que se plantee pensar el arte público desde un entramado social, cultural o convencional determinado. Por el contrario, se trata de que el arte público abra *lo público* como lugar, de manera que el espacio público se erija con la obra.

II. El Arte Público pensado a partir de *El Museo de la Calle* y *La Piel de la Memoria*

En esta dirección atendamos al *Museo de la Calle* del Colectivo Cambalache. En agosto de 1998, este colectivo comenzó sus transacciones ilimitadas de “baratijas” en la Calle del Cartucho y desplegó la colección cambiabile en la Plaza de San Victorino y en la Universidad Jorge Tadeo Lozano [Fig. 6 y 7]. En 1999, el colectivo llevó la actividad de intercambio al barrio Venecia de Bogotá. La propuesta explícita de esta obra es *hacer* museo apelando al intercambio de objetos de la vida cotidiana, pero no bajo la óptica del valor absoluto de la mercancía ni de una predeterminada medida de intercambio, sino en términos del *cambalache*. En éste no hay un estándar universal ya determinado de intercambio, sino una exigencia de diálogo y negociación de una medida para cada caso, una negociación de las estimaciones del objeto.

El cambalache además subraya el reconocimiento de lo propio y de lo “ajeno”, con lo que se establece un ejercicio de diálogo que invita a una *apropiación* de lo “ajeno” en tanto que se *da* de lo propio. He aquí una cuestión



FIGURAS 6 Y 7

Museo de la calle, Colectivo Cambalache

Plaza de San Victorino, Cartucho

Bogotá, 1998

Imágenes tomadas del sitio de internet de Amaze Gallery. <http://www.amaze.it> (enero 2006)

clave en la estimación de la pieza de la colección planteada por esta obra: lo propio, darlo y apropiarlo. Esta apropiación no consiste en tener como propiedad y/o hacer de nuestra propiedad, sino en el hacer propio basado en la capacidad de cada cual de hacer de una cosa algo en lo cual se encuentra él mismo, en la que vuelve a él mismo. Por su parte, la donación no es aquí el grupo de obras entregada a un museo o a una institución, como es el caso de la Donación Botero. La donación es el *dar* reconociéndose en lo apropiado que es propio al otro, por ello, dicho dar tiene lugar de la mano con la apropiación.

De esta manera, con la donación y apropiación el *Museo de la Calle* toma forma y se construye como obra. Pero a la vez, la obra abre *la calle* como lugar de diálogo y negociación, de encuentro y discusión. Al decir esto digo que el *Museo de la Calle* no es una obra terminada, sino que está en continuo desarrollo y cambio al no ser solamente una colección itinerante, sino también una colección intercambiable. Por esto mismo, el *Museo de la Calle* es una obra “en obra”.

Y he aquí la cuestión clave ¿qué está en obra en dicha obra? El “Museo”, el museo *de la calle*. Esta obra abre la calle como un lugar, pero no de manera que la calle se muestra simplemente como el sitio geográfico ni como el *site* urbanístico. Tampoco de modo tal que la calle esté ya determinada de antemano para que con ello se hable de “la obra en la calle”, ni que esté delimitada por la obra misma como para que se hable de “la calle de la obra”. Con esta obra, la calle se abre gracias a la obra, pero no de modo tal que esta apertura sea la consolidación de un sentido preestablecido de la calle o la manifestación de la calle que se esconde tras el trasegar diario sino, por el contrario, la apertura entendida de modo tal que señala que el museo es *de la calle*. Con esto, se muestra el museo en construcción y transformación de manera tal que la donación y apropiación no sólo lo posibilitan, sino que además abren la calle como lugar de donación y apropiación.

Aquí comienza a mostrarse el carácter público del arte público que evidentemente nos hace un llamado a pensar el público. A un lado queda “el público” al que aún espera Émile Zola en su texto “Edouard Manet”. En el arte público no hablamos de un público para el artista ni un público del artista. Pero esto es así, no porque al arte contemporáneo “ya nadie lo entienda”, sino porque la obra de arte público no es obra de *arte de artista* es, ante todo, obra de *arte público*.

Esto último, valga la pena señalarlo, no debe entenderse del modo inmediato que identifica *arte público* con *arte del público*, pues la intención en éste último es precisamente limitar al arte público y lo público dentro del ámbito de la interacción del público con la obra. Más aún, hay que tener cuidado con el término *interacción*, que se ha vuelto un comodín, pues al hablar de interacción hablamos de la *acción* y, con ello, subrayamos el carácter actuante del “público”. De esta manera, la interacción termina por asentarse en la tradición moderna del artista como “actor principal” y se limita a invitar al público a ser “artista y público a la vez”.

Ahora bien, distinguir el arte público del arte del público no busca negar el carácter de “actor” del artista y del público en obras de arte público. Más bien se trata de que al plantear el arte público se afirma que *la apertura de lo público* se consolida como trabajo en que, en efecto, artista y público toman parte en la obra. Pero con ello la obra de arte público se muestra como la *apertura de lo público* en obra. Por esto mismo, fundamentalmente hablando, el arte público ni es arte del público ni es arte del artista. Y por esto mismo, no tiene sentido plantearse el arte público de cara a un arte “privado” ni en términos de acceso, de modo que no se hable en el tono de resignación de la crítica de arte Amy Goldin: “todo lo que podemos hacer es llevar arte privado a lugares públicos”.²

Pero entonces, ¿qué es lo público? Cotidianamente decimos de manera

inmediata que lo público “es lo de todos”. Tal cosa parece ser lo más evidente. Pero a toda afirmación sobre lo público en términos de *todos*, debe antecederle siempre la pregunta ¿quiénes son todos?, y con ésta la pregunta ¿a quién se refiere *todos*?

Junto con el *Museo de la Calle*, hay otra obra de arte público que plantea la pregunta por lo público que aquí desarrollamos. Esta obra es *La Piel de la Memoria*, proyecto e intervención artística liderada por la antropóloga Pilar Riaño y la artista californiana Suzanne Lacy [Fig. 8 y 9].

La obra tiene dos partes. La primera consiste en el ejercicio de recolección de quinientos “objetos” que entregaron los habitantes del Barrio Antioquia para su instalación en un bus-museo que rodó por los diferentes sectores del barrio y una estación del metro de Medellín. Entre las cosas entregadas había, por ejemplo, muñecos que protegen de los atracos, prendas de vestir de algún familiar asesinado y “teléfonos dorados con forma de elefante que viajaron desde Estados Unidos como regalos y evidencia de un nuevo estatus gracias al narcotráfico”.³ La obtención de estas cosas fue realizada por grupos de jóvenes y mujeres del barrio que, al visitar a los vecinos, se convirtieron en escuchas y escribanos de las historias que acompañan las cosas entregadas.⁴ Una reseña de cada una de estas historias fue puesta junto a la cosa entregada.

La segunda parte de la obra consistió en que, tanto a quienes entregaron cosas como a los visitantes del bus-museo, “se les pidió que escribieran una carta que incluyera un deseo para un vecino(a) desconocido(a) y un deseo específico para el futuro del Barrio Antioquia”.⁵ Estas cartas fueron expuestas sin abrir junto con los objetos y sólo al final de la exhibición, en una celebración-*performance*, fueron entregadas a los hogares del barrio.

En esta obra se muestra, de manera más clara que en la anterior, que *dar* no debe simplificarse como entrega de un objeto o una carta, sino como



FIGURAS 8 Y 9

La Piel de la Memoria, Suzanne Lacy

Bus Museo

Medellín, 1999

Imágenes tomadas del sitio de internet de Suzanne Lacy. www.suzannelacy.com (enero 2006)

darse. En el *Museo de la Calle* aquel que da, *se da* en el diálogo y estimación fundamentados ambos tanto en la apropiación suya de lo ajeno, como en la apropiación que de lo suyo hace el otro. En *La Piel de la Memoria* aquel que cuenta la historia que “acompaña” al objeto entregado, *se da* en dicho relato, no sólo porque *se da* en el testimonio que brinda, sino que se da en dicho testimoniar como testigo. Pero hacerlo no significa un mero relatar una “historia” o un “suceso”, ya que el testigo *se da* a otro en tanto que, en su testimonio, él se juega frente al otro su propia calidad de testigo. De este modo, y en esta obra, quien es testigo no lo es de la cosa entregada o del “suceso” relatado, sino que es testigo *del* testimonio que ilumina, que da luz a lo entregado y, a la vez, es testigo *de* la memoria que trae delante, que da a luz dicha cosa. Con ello se dice que el testigo es testigo de la donación.

Ahora bien, este *darse* a otro es un darse en el sentido de que quien se da a otro sólo se afirma como testigo en tanto que el otro se apropia, en calidad de testigo, de su testimonio. Y eso tiene lugar claramente en *La Piel de la Memoria*: testigos son tanto la persona que escucha y escribe el testimonio, como aquella que visita el bus-museo. Quien escucha o “ve” el testimonio, es testigo en el testimoniar.

Aquí surge la fuerza de esta obra y de los elementos que ofrece para pensar lo público del arte público. El testigo *se da a otro y se apropia de otro* frente al testimonio y, al hacerlo, plantea a éste como centro de la donación y apropiación. Pero esta centralidad del testimonio no afirma que éste sea algo ya dado o determinado (un *factum*), o algo clausurado en sus sentidos. Por el contrario, el testimonio sólo se muestra en su centralidad en tanto que ejercicio del testimoniar, del *dar-se* y *apropiar-se*. Con ello, el testimonio surge del darse y apropiarse del otro, que hacen del testimonio centro sobre el cual gira el testigo reconociéndose como aquel que *se da y se apropia*.

De este modo, pensar de manera unilateral al testimonio (sea objeto, sea relato) como mero centro cuyo sentido está predeterminado y sobre el que gira el reconocimiento del testigo, es plantear de plano el olvido y omisión del testimonio en el *dar-se* y *apropiar-se*, y omitir con ello lo fundamental al testigo de cara al testimonio: que *de cara al testimonio, todo testigo se juega su calidad de testigo*. Esta omisión se hace manifiesta al notar que en tanto el testimonio se muestra predeterminado, el testigo sólo se vuelve emisor o receptor, reproductor o público (en el sentido moderno) de una historia y/o una obra.

Ahora bien, esta reflexión que parece algo “espesa” y filosófica nos dice de modo tajante: este olvido y omisión recién señalados no consisten en otra cosa que en el olvido y omisión de la indagación propia a la pregunta por el *quién* de ese *todos* al que nos referimos cotidianamente al hablar de lo público.

Lo público se nos abre en la obra de arte público como el lugar en que cada uno de nosotros se juega su calidad de testigo. En el arte público no somos asumidos como testigos, sino que nos afirmamos y reconocemos como testigos de manera que nuestra calidad de testigo no está nunca resuelta, sino siempre en continua prueba y lucha. Pero esto no quiere decir que la prueba sea impuesta sobre cada uno de nosotros, como si fuese un caso de instrucción en que el público de la obra enfrenta la prueba de “qué tan bien instruido está”. Por el contrario, la prueba es aquí la que, de cara a la obra como obra *en obra* y no como algo ya dado, hacemos de modo tal que continuamente indagamos y planteamos a la vez, nuestra pertenencia a ese “todos” y el contorno delimitante de ese “todos” al que en cada caso buscamos plantear como “nosotros”.

Permitiéndome hacer eco de los griegos en lo recién dicho, planteo escuchar en ese nosotros el término *polis* y en dicho contorno el término

peras, de modo que toda indagación y planteamiento del nosotros y su contorno es eminentemente “política”, no en el sentido de la Política como ciencia particular que dictamine qué sea lo público, sino como *poleos*: de la *polis*, *nuestra*. De este modo, el arte público subraya que lo nuestro no está nunca determinado, no es mero patrimonio ni recuerdo, ni algo que se somete a políticas culturales determinadas sino que, por el contrario, se convierte en cuestión en constante lucha e indagación. Nuestro es el preguntar, indagar y cuestionar por tal nosotros y su contorno.

Pero entonces, después de estas vueltas ¿qué es lo público? La respuesta parece desalentadora: lo abierto por el arte público. Pero entiéndase con esto lo abierto en el darse y apropiarse. Lo público es lo que se abre en la medida en que nos preguntamos por el *quién* al que se refiere el “todos” de lo *público*. Digamos por último, que lo *público* no es lo nuestro, sino el lugar en que lo nuestro se muestra como tal, es decir, como cuestión siempre en constante lucha y determinación. Así pues, el arte público abre lo público como dicho lugar.

NOTAS

- 1 Tomado de *Debate-Arborizarte en Esfera Pública*, www.geocities.com/laesferapublica (20/01/2006)
- 2 AMY GOLDIN: “The Esthetic Ghetto: Some Thoughts about Public Art” en *Art in America*, 62, No. 3 (May-June 1974), 32.
- 3 PILAR RIAÑO (ed.): *Arte, Memoria y Violencia. Reflexiones sobre la ciudad* (Medellín, Corporación Región, 2003), 22.
- 4 *Ibíd.*
- 5 *Ibíd.*, 23.

BIBLIOGRAFÍA

- COLECTIVO CAMBALACHE: *El Museo de la Calle* en www.geocities.com/museodelacalle y en Amaze Gallery <http://www.amaze.it> (20/01/2006).
- CRIMP, DOUGLAS: “*Redefining Site Specificity*” en FOSTER, HAL (ed.): *Richard Serra, October Files* (Cambridge: MIT Press, 2000).
- GOLDIN, AMY: “The Esthetic Ghetto: Some Thoughts about Public Art” in *Art in America*, 62, No. 3 (May-June 1974).
- LACY, SUZANNE: *Skin of Memory* en <http://www.suzannelacy.com> (20/01/2006).
- MILES, MALCOM: *Art, Space and the City* (London: Routledge, 1997).
- RIAÑO, PILAR (ED.): *Arte, Memoria y Violencia. Reflexiones sobre la ciudad* (Medellín, Corporación Región, 2003).
- VARIOS: *Debate-Arborizarte en Esfera Pública*, www.geocities.com/laesferapublica (20/01/2006).
- ZOLA, ÉMILE: “*Edouard Manet*” en *Portrait of Manet by Himself and his Contemporaries* (London: Cassell, 1960).

**La cicatriz como materialización de la memoria y
el recuerdo como monumento**

*Una reflexión alrededor de los trabajos de MAPA
sobre el Parque Tercer Milenio¹*

Paula Silva Díaz

Monumentos en el olvido

Si pensamos que producir arte es también producir pensamiento, asistimos a la generación de un vehículo de comunicación de ese pensamiento al espectador: cada obra de arte, por enigmática que parezca, le devela a su interlocutor por lo menos una parte de ese pensamiento que le es propio. Actualmente es ostensible que el motor de la producción de pensamiento y reflexiones, y de la creación artística, es la vida diaria. El encuentro con una obra de arte es el enfrentamiento con algún aspecto que reconocemos en el acontecer diario, o en aquello que no nos sucede a nosotros sino a otros. En Colombia el dolor es un componente diario de la vida de todos, por lo que resulta apenas natural que exista una constante preocupación por afrontar pérdidas y eventos dolorosos. La problemática en la que se concentra este texto, que pulula en la producción de varios artistas contemporáneos como Doris Salcedo, Oscar Muñoz o Beatriz González, gira en torno de aquellos eventos dolorosos que debemos presenciar a diario. No obstante, la obra de algunos de estos artistas se concentra en recuperar la memoria de pérdidas nacionales, en eventos que poseen un alto grado de visibilidad.

El motivo de este texto tiene su origen en la construcción del Parque Tercer Milenio, un hecho local que se ha manifestado fuertemente tanto en la relación de los bogotanos con la ciudad que habitan, como en la cartografía misma de la ciudad. Inaugurado en julio de 2005, este parque fue construido sobre las ruinas de uno de los lugares más dolorosos en la historia de Bogotá: la Calle del Cartucho, localizada en el barrio Santa Inés, y que fue lugar de innumerables actividades ilícitas relativas a la distribución de armas, prostitución y estupefacientes. El dolor que generaba este punto en el mapa de Bogotá tenía que ver con el estado de estupor de los indigentes que, presas de la drogadicción, ejercían el empleo de recicladores entre papeleta

y papeleta, con la actividad de jíbaros y traficantes, con la ineludible presencia de Medicina Legal, lugar al que llegan los muertos violentos, víctimas de accidentes de tránsito y demás diligencias de las autoridades para autopsias y examen médico. La inseguridad y el miedo eran componentes cotidianos en este lugar, donde cada habitante sabía el precio exacto de una papeleta en latas de gaseosa. La solución de la administración a tal problema urbano y social consistió en demoler el barrio entero y construir un parque sobre sus ruinas. Este hecho motivó que el laboratorio de artistas MAPA² iniciara una producción estética que tuvo sus primeras manifestaciones durante la demolición del barrio y que aún actualmente continúa en desarrollo. Un fragmento de la primera parte de esta producción, *Los trabajos de Heracles - La limpieza de los establos de Augias* se presentó en el MAMBO, durante el 39 Salón Nacional de Artistas. Una segunda parte, *Testigo de las ruinas*, viajó al Forum de Viena, a Praga, Berlín y Zürich.

Los trabajos de Heracles - La limpieza de los establos de Augias consistió en un ineludible desplazamiento del tiempo. En primera instancia se hizo un registro de la demolición de la última casa del barrio Santa Inés, que se proyectó en el MAMBO, simultáneamente con la proyección en tiempo real de lo que sucedía en el interior del cerramiento del parque. El acto de rememorar algo consiste en recrear un hecho pasado en un tiempo presente; se trata de actualizar el pasado. Al proyectar en el MAMBO el registro en video de la demolición del barrio después de haber sucedido, el efecto en el espectador es exactamente el proceso de rememorar un hecho que está en el pasado, del que se encuentra distanciado y que probablemente nunca presencié. Paralelamente, la simultánea proyección en tiempo real no permite que el espectador se desplace en el tiempo hacia el pasado o caiga en la ilusión de que se trata de una ficción, pues se encuentra constantemente anclado al presente. Posteriormente aparece *Testigo de las ruinas*, un performance en

el que participan “performeros que manipulan las pantallas en el espacio y contribuyen, a través de una coreografía, a la significación dramática de los relatos”³. En las pantallas se proyectan relatos de varios involucrados en los eventos de Santa Inés (antiguos habitantes, obreros de la construcción del parque y transeúntes).

A la luz de estas obras de MAPA, quiero plantear reflexiones sobre las dinámicas de la memoria detonadas por ellas, sobre una relación entre el cuerpo y la ciudad como receptores del dolor, y sobre el diálogo que se puede establecer con un espectador con respecto de eventos de los que seguramente tiene una distancia considerable. Mis reflexiones partieron del cuestionamiento por la ausencia de un monumento que rememore la pasada presencia de Santa Inés en el Parque Tercer Milenio, y recorrieron los caminos que cruzan el acto de rememorar un hecho y la encarnación de la memoria en ciertos objetos.

La Herida, territorio del dolor

Para acceder a un significado del evento doloroso comencé por investigar la etimología de la palabra *trauma*, que aparece muy frecuentemente en los textos teóricos sobre memoria. *Trauma* viene del griego τραυμα (*trauma*), que significa herida; según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, el vocablo tiene hoy el significado de una lesión tanto física como emocional⁴. El trauma es, por tanto, la herida causada por el hecho doloroso. Las heridas físicas consisten en una incisión, una fractura o un desgarrar en el cuerpo. En cada caso queda una cicatriz, una marca que evidencia la presencia anterior de la herida; el cuerpo se convierte en testigo de ese

evento que ha quedado en el pasado, pero ha dejado una impronta indeleble que delata su acaecer. Igual sucede con las heridas emocionales, pero en estos casos las cicatrices se manifiestan de manera distinta, en una suerte de distanciamiento del hecho doloroso. Cuando hay una pérdida o una experiencia desgarradora solemos articular discursos de incredulidad (“no lo puedo creer”, “eso no pudo suceder”) o de separación de la experiencia (“no me sucedió a mí”). Ahora bien, cuando se trata de heridas emocionales aparece también un proceso de olvido que, según Cathy Caruth, es una “parte necesaria de la comprensión” del evento doloroso⁵. Sin embargo, es necesario preguntarse qué sucede cuando olvidamos eventos dolorosos que le han dado una silueta a nuestra historia como sujetos históricos, sujetos sociales o a nuestra identidad como ciudadanos de alguna metrópoli.

El Cartucho constituyó para Bogotá una herida que estuvo presente durante décadas en la cartografía y la configuración del centro de la ciudad. El Cartucho fue el lugar del dolor, la herida más abierta, el trauma más profundo. En *Los trabajos de Heracles - La limpieza de los establos de Augias* vemos, en dos monitores, el momento en que las maquinarias demuelen la última casa entre un paisaje desierto que todavía cobija algunos escombros de demoliciones anteriores. El espectador presencia el momento en que este barrio es arrasado y el momento en que la herida queda cauterizada y es reemplazada por una nada inexorable; el espectador se enfrenta con la desgarradora imagen que denuncia la previa existencia de la herida que fue el Cartucho. El Parque Tercer Milenio, al haber sido construido sobre las ruinas de esa herida, constituye una suerte de cicatriz cuidadosamente elaborada; pero su dimensión como huella del hecho doloroso queda problematizada en la medida en que ahí no hay evidencia alguna de la existencia de Santa Inés. No quedó allí vestigio de la existencia de ninguno de los habitantes de la zona, ni indicadores de la suerte que corrieron al ser desalojados. Este

parque es una cicatriz que pretende aparecer homogénea con el resto de la nueva ciudad. Toda su arquitectura quiere ser el exacto opuesto de lo que alguna vez existió en su lugar: pacífica, plácida, afortunada, feliz. Al no haber en el Parque Tercer Milenio memoria alguna de lo que alguna vez existió ahí, podría parecer que el hecho doloroso quedó exorcizado de la existencia de los ciudadanos; pero como Don Leo, uno de los habitantes de la última casa en ser demolida, manifiesta en el video “el cartucho se acabó, pero la gente sigue deambulando por las calles.”⁶ ¿Qué sucedió aquí? ¿Realmente se asimiló el hecho doloroso? En la construcción del parque no hubo elaboración del dolor, sino un desplazamiento del hecho. Lo cierto es que aunque la Calle del Cartucho no existe más en la vida de los ciudadanos, sus indigentes, jibaros, recicladores y comerciantes permanecen en la ciudad. El mapa de Bogotá pasó de estar marcado por la herida que constituía el barrio Santa Inés a ostentar una bella cicatriz que intenta a todo momento anular el dolor que la precedió.

Si la cicatriz es la huella física que persiste en el lugar en que alguna vez existió una herida, el cuerpo que porta la cicatriz se convierte en un vehículo de la memoria de esa herida. Tanto en *Los trabajos de Heracles - La limpieza de los establos de Augias* como en *Testigo de las ruinas*, el cuerpo se presenta como un elemento determinante para el proceso de la memoria. Sobretudo en *Testigo de las ruinas* presenciamos la idea del cuerpo como portador de memoria: en este performance el cuerpo carga con el peso de la memoria de quienes narran su historia en Santa Inés. Al manipular las pantallas que repiten relatos del Cartucho, los performistas obligan al espectador a fijarse en que es su cuerpo el que carga la memoria, en que su cuerpo determina la carga dramática de los relatos. *Testigo de las ruinas* sitúa al espectador en un espacio cuyas dimensiones son altamente configuradas por las acciones de los cuerpos de los performistas, y lo anclan en el tiempo del performance,

que es el tiempo mismo de la remembranza. Cuando recordamos de manera recurrente un hecho, estamos intentando configurar su significado dentro del contexto en el que se produjo, tratando de entender las implicaciones que tuvo en nuestra identidad y nuestra subjetividad; por lo que la interpretación siempre acompaña al acto de recordar. La crítica danesa Stine Hebert afirma que “la memoria es un performance constante”⁷ y *Testigo de las ruinas* es una obra que performa la búsqueda del significado de la serie de eventos que transformaron a Santa Inés (el Cartucho) en el Parque Tercer Milenio. Esto no sólo desde el punto de vista del dolor o de la diáspora de los habitantes del barrio, sino también a partir de los puntos de vista compartidos con el espectador: el de ciudadanos que necesitan empezar a relacionarse con la zona de manera completamente diferente, y el de sujetos que poseen de antemano algún recuerdo de la demolición del barrio, ya sea directo o no.

Cicatrices y objetos como vehículos de la memoria

Si al mirarme en una foto veo una cicatriz en mi cara y recuerdo el momento de la lesión y el tiempo que duró en sanar, ¿Cómo es posible que un objeto comunique una memoria de manera similar a como una cicatriz posee la carga de la historia de la herida que la causó? Precisamente un hecho similar es lo que detona, en Proust, la narración de *En busca del tiempo perdido*; el hecho de probar una magdalena es el motor inicial de una remembranza. En este caso, la magdalena estaba cargada de una memoria que el personaje invistió en ella en un momento pasado y, al probarla, ese pasado se actualizó en el instante de llevarse la magdalena a la boca⁸.

Laura Marks, definiendo el concepto de objetos-recuerdo afirma que su importancia radica “en que condensan el tiempo en sí mismos, y que al indagar en ellos nos expandimos hacia fuera en el tiempo.”⁹ Para explicar la facultad de los objetos de comunicar memoria, Marks hace uso del concepto de aura, tomado de Walter Benjamin, que consiste en aquello que le permite al objeto manifestar alguna historia pasada¹⁰. Somos capaces de investir la carga de la memoria en los objetos, tal como sucede con la magdalena de Proust, de manera que éstos asumen la posición de vehículo de memoria de manera similar a como la cicatriz carga con su historia. *Demolición*, el video que se proyectó en el MAMBO como parte de *Los trabajos de Heracles - La limpieza de los establos de Augias*, inicia con el recuento de uno de los habitantes de la última casa del Cartucho: “Yo todo lo metía aquí en esta piecita porque como no me cabían tampoco las cosas... Yo tenía mi televisor, mi nevera. [...] Yo aquí compré mucha loza fina [...] platos chinos, pocillos chinos. [...] No crea que nosotros no teníamos nuestras cositas.”¹¹. El discurso de la mujer que narra está plagado de vacíos y saltos propios de la actividad de recordar, pero ella configura la memoria de su existencia en el barrio, y por tanto, su identidad como habitante, a través de los objetos que presenciaron su acontecer diario.

Los objetos-recuerdo que son mencionados en este relato llevan a la narradora inicialmente a referir la organización de la casa, a explicar el lugar donde se guardaban las cosas, para luego pasar a una cierta genealogía del objeto. Al explicar dónde se guardaba la cosa y dónde se compró, la narradora se encuentra de hecho rememorando la vida pasada del barrio Santa Inés, antes de que la demolición de las casas no le dejara sino “un desierto”. Estos objetos la llevan a un pasado ya culminado sin que ella se percate de su movimiento en el tiempo. El espectador, por su parte, acompaña a la narradora en su desplazamiento temporal.

Interpelaciones: encuentros con el Otro

¿Cómo un objeto que carga con una memoria es capaz de transmitirla a alguien ajeno a la situación, que jamás estuvo presente en el momento en el que se produjo el hecho? Ya he aceptado que *Los trabajos de Heracles - La limpieza de los establos de Augias* y *Testigo de las ruinas* son obras que, valiéndose de distintos medios, logran que como espectador me haga partícipe de una memoria que no es mía sino en una instancia lejana en la que me reconozco como habitante de una ciudad que sufrió un cambio dramático.

Para tratar de dilucidar este mecanismo hago uso de la noción de Louis Althusser de Interpelación. La interpelación es lo que diferencia a un individuo de un sujeto. Esto sucede cuando reconocemos que alguien que articula un llamado (“oye, tu!”) nos llama a nosotros. En el momento en que concedemos que el llamado se dirige a nosotros y respondemos a él, nos convertimos en sujetos¹². Stine Hebert afirma que el proceso de escuchar requiere que la interpelación ocurra entre un sujeto y otro, que es necesario permitir que el Otro nos hable directamente para permitir un flujo de comunicación¹³. Este flujo de comunicación es precisamente lo que sucede cuando el espectador se enfrenta con *Los trabajos de Heracles - La limpieza de los establos de Augias* o *Testigo de las ruinas*. Cuando reconocemos que los registros de las historias de los participantes en los eventos del Cartucho se están dirigiendo directamente a nosotros es que logramos participar del desplazamiento temporal que ellos sufren en el momento de recordar. Interpelados por sus voces, nos convertimos en sujetos con ellos, en el contexto y en la situación que nos permite reconocer el aura de los objetos que les pertenecieron y que ahora sirven como vehículos de su memoria.

La dinámica de la interpelación es importante aquí a la luz de Paul Antze y Michael Lambek, quienes afirman que “las historias requieren de

interlocutores y el derecho de establecer versiones autorizadas nunca recae solamente en la narración que de una historia haga un individuo.”¹⁴ La versión oficial de los eventos de Santa Inés y el Cartucho recae sobre la bondad de la transformación de la zona, en los beneficios del disfrute del espacio público y en las versiones de las personas que ahora frecuentan el Parque Tercer Milenio. Sin embargo, la versión marginal de los hechos permanece con quienes fueron desplazados, o con los indigentes que murieron en el proceso. *Los trabajos de Heracles - La limpieza de los establos de Augias* y *Testigo de las ruinas* ejercen una interpelación claramente reconocible en el espectador y, de esta manera, garantizan que habrá por lo menos un interlocutor para escuchar estas historias marginadas del discurso oficial, estableciendo con el espectador, que es también un agente de diálogo y comunicación, otra versión oficial de la historia del Tercer Milenio. Consecuentemente, la cicatriz nos es transferida a nosotros y nos convertimos en portadores de esa memoria de la que ahora nos sabemos también testigos.

Un recuerdo, un monumento

Finalmente regreso al punto de partida de mis preocupaciones: ¿Por qué, si hacemos monumentos en lugares públicos que rememoran eventos sucedidos anteriormente, no existe un monumento en el Parque Tercer Milenio que nos recuerde la existencia de Santa Inés y el Cartucho? La primera respuesta que se manifiesta de manera evidente viene de Pierre Nora, quien afirma que la preocupación por los orígenes es generada por una preocupación por la identidad, por saber quiénes somos y de dónde venimos. Nora afirma

que “a mayor grandeza de los orígenes, más magnifican nuestra grandeza. A través del pasado nos veneramos, sobre todo, a nosotros mismos.”¹⁵ Por lo tanto, si la versión autorizada considera que estos hechos constituyen un pasado innoble de la ciudad, no se debe correr el riesgo de manchar el registro urbano de la grandeza de la historia de la ciudad con un monumento que conmemore la existencia de un lugar no utópico en el centro de Bogotá.

No obstante, Hebert brinda una luz más acorde con un proceso inherente a la remembranza misma y al duelo que debemos siempre hacer de las heridas emocionales: “el fracaso de la práctica de la memoria puede ser lo que se demanda del monumento, puesto que nos permite olvidar y seguir adelante.”¹⁶ Según Hebert, los monumentos son anónimos, pues sólo recuerdan un aspecto de las personas en honor de quienes se erigen: su vida política, su participación bélica o su muerte violenta. Cuando coincidimos con los antiguos habitantes de Santa Inés y el Cartucho nos enfrentamos con historias anónimas porque hasta ahora no contaban con un interlocutor. Estas historias cargan con infinidad de singularidades de la vida de personas y, en esa medida, no hacen parte del anonimato que plantea la idea de monumento ilustrada por Hebert.

La interpelación que articulan *Los trabajos de Heracles - La limpieza de los establos de Augias* y *Testigo de las ruinas* establece un escenario donde nos confrontamos con hechos que no nos sucedieron a nosotros sino a otros, pero de los que nos hacemos partícipes. Así, nos permitimos asumir en nuestro cuerpo, como escenario del dolor, la carga que conlleva esta memoria (el Cartucho). La cicatriz que nos es transferida se erige como monumento inmaterial de esta memoria, oponiéndose a la desmaterialización del Cartucho como territorio. Vehículos de esa memoria, deambulamos por las calles como monumentos móviles y conscientes de las historias no visibles de sus habitantes y su dolor.



*Los trabajos de Heracles – La limpieza de los establos de Augias
y Testigo de las ruinas, MAPA*

CITAS

- 1 Cuando a lo largo del texto se presentan citas textuales de fuentes originalmente en inglés, las traducciones que aparecen en el cuerpo del texto son tentativas del autor, y se presentan los textos originales en pie de página junto con la referencia bibliográfica. Estas traducciones no pretenden ser exhaustivas, sino brindar al lector un sentido de lo manifestado por los autores de las fuentes.
- 2 Para referencias sobre el laboratorio de artistas MAPA e información sobre los proyectos referentes a la calle del cartucho ver <http://www.mapateatro.org>
- 3 Sinopsis de la obra en la página de MAPA en Internet: <http://www.mapateatro.org/testigoDeLasRuinas/index.html>
- 4 Ver la edición del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en Internet: <http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>
- 5 CATHY CARUTH: "Literature and the Enactment of Memory" en *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996), 32. Fuente en inglés: "[...] forgetting is indeed a necessary part of understanding."
- 6 Transcripción de parte de la narración del video *Demolición* que se puede ver en http://www.mapateatro.org/html/heracles_main.html
- 7 STINE HEBERT: *Creaks – The Disaster and Acoustic Awakening of Memory* (Sin publicar), 26.
- 8 MARCEL PROUST: *En busca del tiempo perdido* (Madrid: Alianza editorial, 1998).
- 9 LAURA U. MARKS: "The Memory of things" en *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses* (Duke University Press, 2000), 77. Fuente en inglés: "What is important about all these object – images is that they condense times within themselves and that in excavating them we expand outward in time"
- 10 *Ibíd.*, 81.

- 11 Trascipción de fragmentos de la narración del video.
- 12 LOUIS ALTHUSSER: “Ideology and Ideological State Apparatuses” en *Lenin and Philosophy and other essays* (New York: Monthly Review Press, 2001), 115–120.
- 13 STINE HEBERT: Op. cit., 20. Fuente en inglés: “The process of listening demands interpellation to happen between one subject and another; to let the communication flow you have to let the Other talk directly to you.”
- 14 PAUL ANTZE Y MICHAEL LAMBEK (eds.): “Introduction: Forecasting Memory” en *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory* (London and New York: Routledge, 1996), 17. Fuente en inglés: “However, stories require interlocutors, and the right to establish authoritative versions never rests with the individual telling the story alone.”
- 15 PIERRE NORA: “Between Memory and History: Les lieux de mémoire” en *Representations*, Núm. 26 (Primavera 1989), 16. Fuente en inglés: “The greater the origins, the more they magnified our greatness. Through the past we venerate above all ourselves.”
- 16 STINE HEBERT: Op. cit., 28. Fuente en inglés: “...failing of memorial practice might be what is wanted from the monument because it allows us to forget and move on.”

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR W: “Meditations on Metaphysics” en *Negative Dialectics* (London: Continuum International Publishing Group, 1983).
- ALTHUSSER, LOUIS: “Ideology and Ideological State Apparatuses” en *Lenin and Philosophy and other essays* (New York: Monthly Review Press, 2001).
- ANTZE, PAUL Y LAMBEK, MICHAEL (eds.): “Introduction: Forecasting Memory”

en *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory* (London and New York: Routledge, 1996).

BENJAMIN, WALTER: "Unpacking my Library. A talk about book collecting" en *Illuminations* (London: Pimlico, 1999).

CARUTH, CATHY: "Literature and the Enactment of Memory" en *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996).

FREUD, SIGMUND: "A Note upon the Mystic Writing-Pad" en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 19* (London: Hogarth Press, 1953-74).

HEBERT, STINE: *Creaks - The Disaster and Acoustic Awakening of Memory* (Sin publicar).

MARKS, LAURA U.: "The Memory of things" en *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses* (Duke University Press, 2000).

NORA, PIERRE: "Between Memory and History: Les lieux de mémoire" en *Representations*, Núm. 26 (primavera 1989).

PROUST, MARCEL: *En busca del tiempo perdido* (Madrid: Alianza editorial, 1998).

VARIOS: *Catálogo del 39 Salón Regional de Artistas* (Bogotá: Ministerio de cultura, 2004).

FUENTES EN INTERNET

<http://www.mapateatro.org/>

<http://www.rae.es/>

Forever Young

Notas sobre “arte joven” a propósito de la exposición Arte Joven 2005

Guillermo Vanegas Flórez

Presentación

Exponer obras de personas que inician su carrera en el campo artístico es una actividad prioritaria para casi todos los museos y organismos de gestión cultural, a la que se dedican ingentes esfuerzos y una cantidad considerable de recursos económicos. El interés que despierta este sector es tan notorio que entrar a discutir sobre la validez de brindarle apoyo es una cuestión que se considera superada, cuando no la expresión de una actitud retardataria y conservadora. Quizá es por esta razón que en la retórica institucional sobre el asunto casi nunca dejan de mencionarse los beneficios que trae para la sociedad en su conjunto el adecuado fomento y explotación de las propuestas artísticas generadas en este sector. Dicho convencimiento podría expresarse más o menos en los siguientes términos: si se apoya a los artistas jóvenes a tiempo se garantizará el futuro de la producción artística del país. Al respecto puede citarse la afirmación que hiciera en 1988 Carolina Ponce de León, cuando indicaba que la exhibición de obras firmadas por autores noveles es en sí la manifestación de un “deseo de descubrir algo: una obra, un ánimo nuevo, señales de renovación del arte nacional, o al menos, atisbos de talento”. Ese es el tema que se trabajará en el presente ensayo. Estudiando la forma en que los cuerpos administrativos de museos y galerías se acercan a la producción de un grupo definido gracias a su ubicación generacional, se analizará la manera como ha sido configurado el concepto “arte joven” en el contexto local contemporáneo, así como la función de hito orientador que cumple en nuestro circuito expositivo. Igualmente, se busca sostener que el direccionamiento de recursos hacia esa área influye decisivamente en los modos de producción de un amplio segmento de la población estudiantil vinculada a programas de educación superior en artes visuales. Para ilustrar estas reflexiones se tomará como

ejemplo la exposición *Arte Joven 2005*, gestionada a finales de ese año por el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Delimitando el problema: ¿Qué significa la expresión “arte joven”?

Cuando se habla de “arte joven” es necesario tener en cuenta que se trata de un grupo objetivo dentro del campo artístico, previamente definido a partir de la perspectiva de las entidades museales más que de una comunidad semiprofesional deliberadamente organizada. En términos administrativos, los artistas jóvenes son contemplados desde las juntas directivas de muchas organizaciones de gestión cultural como una población homogénea, localizada entre los veinticinco y los treinta años, capaz de hacer promesas de renovación estilística y de garantizar la sostenibilidad de una serie de programas expositivos diseñados —por lo menos— a mediano plazo. Por esta razón, el patrocinio que se da regularmente a estas muestras permite que tanto la entidad museal que las acoge como las instituciones y personas que contribuyen al estímulo de los artistas reunidos reclamen un semblante de entes defensores de la innovación estética². Así, al “deseo por descubrir algo”, identificado por Ponce de León en su momento, habría que añadir un afán por vincular activamente a los artistas incluidos en tales muestras a las agendas de los museos y las galerías comerciales. El problema de esta metodología consiste en que pone en juego algo más que la apertura de unas salas de exposición a un grupo en vías de consolidación. De hecho, lo que resulta patente para muchos de estos artistas luego de participar en una convocatoria resuelta de esa manera es la insidiosa presencia de un modelo “conveniente” de mostrarse “por primera vez” en sociedad, cuya influencia es tan fuerte que llega a incidir en la forma

como será asumido públicamente su trabajo. En palabras del artista alemán Hans Haacke, “los ajustes que los museos hacen al seleccionar y promover las obras que participarán en una exposición, así como la forma en que las presentan, crean un ambiente que sostiene las actuales distribuciones de poder y capital, al mismo tiempo que persuaden al pueblo de que el *status quo* es el orden mejor y natural de las cosas”³. De acuerdo con esto, la dificultad que enfrenta una institución que se ocupe de atender esta cuestión es la de revisar cada cierto tiempo la metodología a aplicar en cada evento en particular, para dotarlo de “novedad”, a la vez que permita evitar la domesticación de algunos proyectos estéticamente radicales, al incluirlos arbitrariamente dentro del sólido engranaje de la estructura museal convencional. Mediante esta periódica labor de revisión se garantiza adicionalmente el buen nombre de la entidad, al constituirse en un espacio que permite la aparición de voces divergentes, acaso no necesitadas en un primer momento de la aprobación institucional⁴. Desde esta perspectiva, la experiencia de múltiples salas de arte “marginales” al circuito convencional en Colombia, basadas en la molestia original de sus organizadores contra el discurso expositivo en nuestro campo, no sólo obedecería a la reiterada presentación de una serie de nombres ya cimentados (cuestión que, aparentemente, se soluciona mediante la asunción de la categoría “arte joven”), sino también a un cuestionamiento equívoco de la orientación ideológica que regularmente exhiben las entidades tradicionales⁵. El que algunos artistas opten por este modelo de acción revela cierta incompatibilidad entre su trabajo y la forma en que son administrados los principales organismos culturales, sin dejar de lado también que algunos de ellos resienten el tono paternalista y la manipulación mediática a que son sometidos los proyectos de exposiciones dirigidos hacia ese sector. Sin embargo, su rebelión es inofensiva, por cuanto no debilita efectivamente a la institucionalidad cuestionada.

La “necesidad categórica”

A pesar de las múltiples desavenencias y cuestionamientos expresados por varios actores del campo artístico bogotano en contra de la administración del Museo de Arte Moderno de Bogotá durante los últimos tres años⁶, esta institución ha venido cumpliendo con un programa regular de exhibiciones en el que se ubica la muestra *Arte Joven 2005*, donde fueron presentadas las obras de 54 artistas colombianos nacidos entre 1975 y 1980. Entre algunos de los documentos producidos con motivo de esta exposición hay un catálogo que contiene dos textos en los que se explican los motivos que contempló esa entidad para realizar el evento. En uno de ellos, Gloria Zea incluye la exhibición dentro del recorrido histórico del museo, intentando mostrar la vocación de esa institución por favorecer las manifestaciones desarrolladas en el sector emergente. Haciendo énfasis en esta pretensión aperturista, subraya el carácter indispensable de la tarea que cumple esa entidad al permitir la integración de los autores inéditos al contexto expositivo del campo artístico local⁷. De tal manera, llega a asegurar que *Arte Joven 2005* partió de la identificación de una necesidad apremiante de difusión para “el talento de nuestros artistas”, buscando “propiciar un diálogo entre sus diferentes lenguajes y estéticas e, igualmente, promover las creaciones actuales”⁸.

Por su parte, y aunque la curadora María Elvira Ardila no lo declare explícitamente, de su texto se desprende la idea de que una de las indagaciones que guiaron esta curaduría fue la de evaluar los resultados de los procesos académicos de las facultades de arte, principalmente las de Bogotá. Sin embargo, no queda claro qué proceso de formación actual resulta siendo el más exitoso, por cuanto Ardila dedicó sus esfuerzos a precisar un discurso formal más que a analizar esta cuestión. Sobre este aspecto vale la pena decir que no se escribió ninguna reflexión que tratara el asunto, a pesar de que, según se afirma,

algunas de las obras fueron producidas bajo la condición de ser trabajos de grado⁹. Por otro lado, Ardila insiste en señalar el carácter asistencial de esta exposición cuando retorna al tópico de la ausencia de apoyo institucional hacia la producción del sector emergente, describiendo su labor como el fruto de una “necesidad categórica”, merecedora de una acción inmediata.

Ahora bien, tras leer ambos escritos no queda claro en qué forma se identificó esta “necesidad categórica”, sobre todo porque en ninguna parte se hace explícita la articulación del concepto de “arte joven” más que en términos de reunir un conjunto de piezas elaboradas por un grupo de artistas nacidos en fechas cronológicamente coincidentes. Si se explora el contenido de la muestra, en *Arte Joven 2005* vemos que se hicieron coexistir forzosamente ejercicios y propuestas de características radicalmente distintas, lo cual revela una propensión de la curadora por construir un evento incluyente a toda costa. Lamentablemente, esta actitud lleva a Ardila a olvidar una de las limitaciones inherentes a la práctica curatorial, como es la de que quien cura una exhibición se verá obligado, en algún momento, a discriminar algunas piezas, en la medida que no funcionan dentro de un marco conceptual previamente definido. En este sentido, Ardila volvió a tropezar con la misma piedra metodológica, puesto que cayó en un error que mucho antes Ana María Lozano había denunciado respecto a su participación como organizadora de las primeras versiones de los salones de arte joven en la Galería Santa Fe. Según Lozano, entre los problemas que enfrentó la celebración de las primeras dos entregas de este evento, “el más grave tenía que ver con el hecho de que, quizás buscando una cobertura muy amplia, el excesivo número de participantes desbordaba la capacidad de la sala”¹⁰. En el caso que nos convoca, la cuestión sin resolver no fue la de evitar que se percibieran síntomas de hacinamiento en el recinto del Museo de Arte Moderno, sino la de poner a dialogar trabajos formulados en lenguajes evidentemente antagónicos. Es dentro de este

contexto donde puede localizarse como una de las consecuencias más graves de esta exhibición, la homogenización inducida sobre las obras seleccionadas. Eludiendo revisar la lógica ya establecida para hacer referencia al arte producido dentro del nicho denominado “arte joven” (que lo distingue entre otras cosas como parte del número de trabajos hermanados por un inacabable talante experimental), la curaduría se resolvió erráticamente, optando por distribuir las piezas en el edificio del museo mediante la poco afortunada confección de cuatro capítulos sin conexión aparente: “Arte sobre arte”, “Contexto”, “Narraciones íntimas” y “Paisaje y contrapaisaje”. De todos ellos, el más problemático resultaba siendo éste último, que fue definido por Ardila como la síntesis de un “recorrido de la ciudad” anudado a “una nostalgia romántica por la naturaleza [y] un análisis sobre el individuo y su entorno.”¹¹ A consecuencia de una conceptualización formulada en términos tan tímidos, las decisiones de montaje buscaron trazar una separación temática impuesta sobre las obras, más que realizar un estudio riguroso de las peculiaridades de cada pieza. De este modo, al ser diferenciadas según sus resultados formales, muchas de las obras fueron puestas en la posición difícilmente defendible de ilustrar un discurso curatorial vagamente esbozado. Incluso, si una obra pudiera estar ubicada en la sección correcta, era posible ver en muchos casos que el débil marco conceptual en que se presentaba no satisfacía sus condiciones particulares¹².

El llamado al orden del museo: las “preguntas básicas ontológicas” (juiciosamente respondidas)

Tal como lo destaca Perry Anderson en el prefacio a su libro *Campos de Batalla*,

la revisión de una serie de libros escritos por autores que él considera fundamentales en la configuración del pensamiento político alternativo tras la segunda postguerra no debe suponer la presencia de una “coherencia automática” en ellos, sino más bien la identificación de algunas “contradicciones específicas en la argumentación”, para poder estudiarlas como “puntos de tensión sintomáticos”¹³. Gracias a esta articulación, resulta posible encontrar niveles de relación y antagonismo entre autores diversos, sin que se opte por seguir criterios de favorabilidad hacia todos ellos. Este análisis puede ser de utilidad si tomamos una exposición de obras de arte como el escenario donde se ponen en juego diversas modalidades de dominación ejercidas a través de múltiples niveles de confrontación, entre ellas la innegable valoración formal que impone el juicio del curador. En primer lugar, debe destacarse que en toda exposición intervienen discursos elaborados con antelación, ya sea el del artista al producir su obra, o el de las instituciones que lo acogen, cuya estructura administrativa depende siempre de una planeación preliminar. De tal manera, entre uno y otra actúan diversas estrategias de negociación que, generalmente, resultan favoreciendo más a uno de los actores implicados. Este es el caso de *Arte Joven 2005*, donde la constitución de una singular metodología curatorial ofrece la oportunidad de hablar de la presencia de múltiples estratos de sentido, englobados en torno a una misma categoría. Uno de estos estratos, que no fue tenido en cuenta por la organización, sería el de intentar acercarse a la confección de esa muestra abordándola como si se tratara de un fenómeno político, para abrir un espacio de reflexión que superara el simple análisis formal de las piezas exhibidas. Debe insistirse aquí en que una de las consideraciones esenciales de este texto es que dicha circunstancia no sea pasada por alto, puesto que su observación da acceso a una forma de comprender la complejidad existente en el diseño de unas políticas culturales de honda

trascendencia en el campo artístico local. Si los altos niveles de inversión estatal en el fomento de las manifestaciones culturales del sector más joven, en el caso de las artes visuales esta incidencia debería someterse a procesos de análisis más rigurosos. Esto ayudaría a identificar modalidades de normalización y pacificación contrarias en muchos casos a las pretensiones válidas de un conjunto de productores de arte por controvertir esa misma estructura. Un inicio sería comenzar por preguntarse respecto a las motivaciones reales de una invitación a participar en un evento como el aquí estudiado, patrocinado por una institución cultural altamente cuestionada como el Museo de arte Moderno de Bogotá.

Ya se ha hablado de las falencias presentes en la materialización del proyecto dirigido por María Elvira Ardila; a continuación se intentará mostrar la forma como, a través de la realización de un cuestionario dirigido a los artistas participantes, la institución trató incluso de cooptar la orientación de sus producciones. Hay que decir que esta reflexión buscaba establecer la presencia de unas “maniobras de producción” en los trabajos incluidos, sin embargo su utilidad iba más allá, al reiterar la intención uniformante de la muestra. Inicialmente, Ardila reconoce que “la articulación de la exposición tuvo como punto de partida el regreso a preguntas básicas ontológicas”¹⁴, con ayuda de las cuales se buscaba indagar por las definiciones que los artistas participantes hubieran elaborado respecto a su labor. A pesar de la inspiración deconstructiva que parecía inspirar las preguntas¹⁵, su contenido hablaba más de la adopción convencional de una serie de conceptos emitidos desde la academia que de una reflexión sobre la naturaleza de la labor artística en el contexto presente. Inclusive la curadora reconoce, tras presentar dos de las preguntas más esotéricas del cuestionario¹⁶, que el perfil del productor de arte actual es el de un “vidente”, que “puede ver más allá de lo superficial, privilegiado desde su mirada, desde su agudeza, con una

percepción refinada para transgredir y complejizar el modo de observar y hacer las cosas”⁷. Según el parecer de Ardila, esta afirmación confirmaba la creencia en el artista como un sujeto “fuera de lo común”, tan útil para la retórica del modernismo clásico. Como tal, este es uno de los “puntos de tensión sintomáticos” que atraviesa toda la exhibición, puesto que obstaculiza la intención de algunos trabajos abiertamente dirigidos a indagar por el asunto de la viabilidad del arte en un mundo notablemente distinto al que presencié el surgimiento de dichas ideas⁸.

De tal manera, la perspectiva que ofrece el Museo de Arte Moderno de Bogotá sobre la actividad de los artistas más jóvenes brinda señales aparentemente inequívocas de confianza sobre la vitalidad de una población, que estaría dispuesta a ser fácilmente domesticada mediante una rutina de ejercicios curatoriales parecidos al analizado en este trabajo. Pero este optimismo es una frágil barrera contra el disenso, de haber quien quiera disentir. Ante este panorama no queda más que esperar una reacción sostenida por parte de los mismos productores de arte, toda vez que su posición se halla constantemente bajo asedio, sobre todo en la lucha por tomar la iniciativa en el arduo proceso de intervenir en el núcleo social que les acoge.

ARTE JOVEN 2005

MamBo
Museo de Arte Moderno de Bogotá

Adolfo Orozco Ortiz - Adriana Bernal - Adriana Rojas - Alejandro Arango - Alejandro Tobón - Ana Judith Haugwitz - Ana Karina Moreno - Ana María Rodríguez - Ángel Ángel - Andrés Ortiz - Camillo Monsalve - Camillo Zúñiga - Carlos Edmundo Alarcón - Carolina Gómez - Catalina Carvajal - David Peña Lopera - Diana Mercado - Eduardo Soriano - Erika Dujana - Esteban Pérez - Gustavo López - Jorge Méndez - Juan Carlos Garzón - Juan David Laserna - Juan José García - Juan Manuel Ramírez - Juan Zorrilla - Juliana Silva - León García - Leyla Cárdenas - Liliana Sánchez - Luis Hernández - Luz Adriana Rodríguez - María Angélica Torres - Sandra Lilla - Rodrigo - Santiago Jueli - Saul Sánchez - Sebastian Pérez - Susana Marín - Venuz White - Vicenta Gómez - Willy Ortiz - Williams Martínez

El Museo de Arte Moderno de Bogotá
invita a la inauguración de la exposición

ARTE JOVEN 2005

que se realizará en el
Museo de Arte Moderno de Bogotá

Calle 24 # 6-00
Fecha: Sábado 19 de Noviembre de 2005
Hora: 11 a.m.

Parqueadero con acceso directo
Cra 7 No 24-70

Favor presentar esta invitación a la entrada

gasNatural MamBo Museo de Arte Moderno de Bogotá

Adolfo Orozco Ortiz - Adriana Bernal - Adriana Rojas - Alejandro Arango - Alejandro Tobón - Ana Judith Haugwitz - Ana Karina Moreno - Ana María Rodríguez - Ángel Ángel - Andrés Ortiz - Camillo Monsalve - Camillo Zúñiga - Carlos Edmundo Alarcón - Carolina Gómez - Catalina Carvajal - David Peña Lopera - Diana Mercado - Eduardo Soriano - Erika Dujana - Esteban Pérez - Gustavo López - Jorge Méndez - Juan Carlos Garzón - Juan David Laserna - Juan José García - Juan Manuel Ramírez - Juan Zorrilla - Juliana Silva - León García - Leyla Cárdenas - Liliana Sánchez - Luis Hernández - Luz Adriana Rodríguez - María Angélica Torres - Sandra Lilla - Rodrigo - Santiago Jueli - Saul Sánchez - Sebastian Pérez - Susana Marín - Venuz White - Vicenta Gómez - Willy Ortiz - Williams Martínez

Arte Joven 2005, Museo de Arte Moderno de Bogotá

Tiro y retiro de la invitación al evento

NOTAS

1 Véase “Universidad y aprendizaje artístico: señales de alerta” en: CAROLINA PONCE DE LEÓN: *El efecto mariposa* (Bogotá I.D.C.T., 2004), 109.

2 Esta situación puede ejemplificarse en la mención que hace Ana María Lozano de los efectos que produjo en la generación emergente de mediados de los años setenta la realización del Salón Atenas por parte del Museo de Arte Moderno: “Para muchos artistas el Salón significó la posibilidad de desarrollar proyectos contemporáneos en un espacio de gran capacidad de convocatoria; para el museo implicó la ampliación de su colección con obras de los artistas más jóvenes, y para el público representó la opción de enfrentarse a obras cuyas reflexiones ponían bajo sospecha el arte oficial...” Véase “La galería Santa Fe, una historia en tres momentos” en Galería Santa Fe: *Catálogo General* (Bogotá I.D.C.T., 2002), 9. En nuestros días las cosas parecen no haber cambiado demasiado, y los tres factores que destaca Lozano sobre la gestión de ese museo en particular (visibilidad, adquisición de obras y difusión), no están exentos de ser puestos también “bajo sospecha”.

3 HANS HAACKE: “Museos, administradores de conciencia” en *Erguida* (Bogotá, 2005), 13.

4 No obstante, la normalización evidente es dejada de lado para privilegiar el simple hecho de exhibir los trabajos más recientes de los artistas identificados como emergentes. De esta forma, la condición de “emergencia” que suele caracterizar los primeros años de ejercicio profesional (como actividad en riesgo de continuar y como labor naciente) resulta siendo un lastre del que muchos actores sacan provecho, incluso los artistas.

5 Puede observarse en este sentido la apertura de estos espacios de exhibición conscientemente ubicados al margen del circuito museal desde donde se replica (la mayoría de las veces de forma precaria) contra aquello que la curadora Michele

Faguet denomina “la compleja organización de sofisticadas infraestructuras culturales”. En realidad, la lógica con que esos lugares operan es abiertamente dialéctica con las entidades identificadas como enemigas de sus intereses. En otras palabras, todas estas organizaciones saben que su razón de ser depende de la presencia de un cuerpo corporativo fácilmente reconocible —y acaso reprochable— por su misma visibilidad. La dramática disfuncionalidad de estas iniciativas, según asegura Faguet, lleva a pensar en la particular posición de las instituciones culturales más tradicionales del país, que se sostienen a pesar de una aguda desarticulación con el entorno social que las rodea y del poco impacto que han tenido en la consolidación de un mercado fuerte. Llevando nuestro pesimismo un poco más allá, pareciera como si los esfuerzos por controvertir la actuación de dichas instituciones terminaran estimulándolas. Véase JOSÉ IGNACIO ROCA: “Abriendo espacios” en *Arteria* (Bogotá: Diciembre 2005), 8-9.

6 Hay que destacar que las reclamaciones más virulentas han sido emitidas por artistas mayores de 30 años, lo cual llevaría a indagar sobre el nivel de resistencia que esa institución provoca en artistas de menor trayectoria en el campo. Véase el debate “Barbies en el MamBo”, en el sitio *esferapública*.

7 En el texto se lee: “[La exposición *Arte Joven 2005*] es para el Museo de Arte Moderno de Bogotá la oportunidad propicia para dar a conocer estas obras de carácter invaluable y de esta manera continuar integrando diferentes visiones del mundo y estableciendo redes que se tejen a partir de los distintos planteamientos que ofrecen las obras seleccionadas.” Véase GLORIA ZEA: “Presentación” en *Arte Joven 2005* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá – Ministerio de Cultura, 2005), 5. No hay que descuidar la metáfora presente en las afirmaciones de Zea: esas “redes que se tejen” a partir del contenido de las obras, también podrían estarlo alrededor de los productores de arte, ya que al exponer su trabajo (algunos por primera vez) en el marco de un evento descrito de semejante forma no podrían menos que agradecer la deferencia del museo hacia ellos, evitando, por ejemplo,

hacer menciones sobre su rumbo administrativo. Sin embargo, esta suposición podría desvirtuarse si se observa un *performance* como el realizado el día de la inauguración de la muestra por el grupo The Modern MamBoys. Sobre su inclusión en *Arte Joven 2005*, podríamos preguntarnos si estamos ante un ejemplo de astucia curatorial o de una curiosa forma de tolerancia museográfica.

8 Ibíd.

9 CAROLINA PONCE DE LEÓN: Op. cit.

10 ANA MARÍA LOZANO: Op. cit., 10.

11 MARÍA ELVIRA ARDILA: “Arte Joven 2005” en *Arte Joven 2005* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá - Ministerio de Cultura, 2005), 6.

12 Como fue el caso de las obras de Carolina Gómez y Juan Zorrilla, incluidas en la sección “Arte sobre arte”; Alejandro Tobón, ubicado en “Contexto”; Camilo Zúñiga y Luz Ángela Vargas, en “Paisaje y contrapaisaje”.

13 PERRY ANDERSON: *Campos de batalla* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995), 13.

14 MARÍA ELVIRA ARDILA: Op. cit., 6.

15 Uno de los valores agregados que la curadora suponía encontrar en la formulación de este cuestionario sería la expresión de una actitud “inusual e irreverente” según sus palabras, al volver sobre asuntos incansablemente tratados en los círculos más restrictivos del campo artístico contemporáneo como son la definición categórica de la actividad artística (mediante la pregunta “¿Qué es arte para usted en este momento?”) o del productor de arte.

16 “¿Qué es arte para ti en este momento?” y “¿Quién es el artista desde tu interiorización?”

17 Ibíd.

18 Como lo sería el *performance* ya mencionado de The Modern MamBoy’s.

ANEXOS

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA DE ARTE 2006

Acta de Veredicto del Jurado

El día 24 de marzo de 2006, y después de haber realizado de manera independiente la lectura y evaluación de los veintiún (21) ensayos participantes del Premio, los jurados del **Premio Nacional de Crítica de Arte 2006**, llegaron a las siguientes conclusiones:

CONSIDERACIONES GENERALES
Sobre los trabajos recibidos.

Es evidente que una buena parte de los autores de los ensayos son personas que están mostrando un interés en iniciar una reflexión sobre la crítica. Con excepción de algunos trabajos se nota la falta de investigación y en menor medida la falta de posturas críticas y teorías.

En conjunto buena parte de los trabajos hacen reflexiones generales sin identificar problemas específicos. Los temas están agrupados en tres grandes conjuntos: instituciones del arte, artistas y sus trabajos y reflexiones generales.

Una buena parte de los trabajos se hacen sin una argumentación sustentada. En este sentido se nota una desigualdad en los enfoques y criterios frente a lo que debe ser un ensayo crítico, sin embargo se nota la riqueza de posturas frente a las aproximaciones al arte contemporáneo.

Las propuestas que se recibieron sobre regiones son escasas y las pocas que se reciben evidencian una falta de estímulo a la crítica en las regiones.

Criterios :

El aporte a la lectura de problemas específicos

Que se conserve la estructura de ensayo

La relación entre una investigación y la sensibilidad del autor frente al objeto de su investigación.

Particularmente una posición crítica.

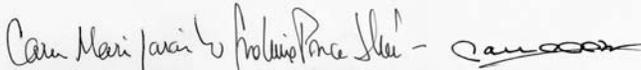
VEREDICTO

Por unanimidad los jurados deciden otorgar el **Premio Nacional de Crítica de Arte 2006** al ensayo titulado **OLOR DE SANTIDAD** de autor con seudónimo JUAN SAYAGO c.c 79649598. Se otorgan menciones a los siguientes ensayos: LO PÚBLICO Y EL ARTE PÚBLICO, LA CICATRIZ COMO MATERIALIZACIÓN DE LA MEMORIA Y EL RECUERDO COMO MONUMENTO y FORVER YOUNG.

FORO NACIONAL DE CRÍTICA DE ARTE 2006

Bogotá, marzo 24 de 2006

Acta de Veredicto del Jurado


Carmen Maria Jaramillo **Carolina Ponce de León** **Jaime Borja**

En nombre del jurado de los artistas "A" quienes participaron del Premio Nacional de Escultura del Premio Nacional de Crítica de Arte 2006, llegamos a las siguientes conclusiones:

CONSIDERACIONES GENERALES

Sobre los trabajos recibidos:

Se reconoce que una buena parte de los autores de los trabajos son personas que están dedicadas en su totalidad a la creación artística y a la crítica. Con excepción de algunos trabajos que son la falta de investigación y en menor medida la falta de posturas críticas sólidas.

En algunos casos parte de los trabajos hacen referencias generales sin identificar problemas específicos. Los temas están agrupados en tres grandes categorías: instalaciones del arte, acciones y sus trabajos y referencias generales.

Una buena parte de los trabajos se basan en una representación estereotipada. En sus modelos se muestra una desdoblamiento de los autores y actores frente a lo que están en su campo artístico, sin embargo se nota la ausencia de posturas firmes en apreciaciones al arte contemporáneo.

Las propuestas que se recibieron sobre algunos trabajos y las pocas que se recibieron sobre otros son falta de estímulo a la crítica en los artistas.

Conclusiones:

El jurado a la luz de los profesionales experimentados

Que se conserva la estructura del jurado

La creación sobre una investigación y la seriedad del valor tiene el objeto de su investigación.

Particularmente una posición crítica.

VEREDICTO

Por unanimidad los jurados deciden otorgar el Premio Nacional de Crítica de Arte 2006 al trabajo titulado **GLOR DE SANJOHAN** de autor una artista **JUAN SAYAKI** c.c. 9949399. Se otorga mención a los siguientes autores: **LO PÓLICE** y **EL ARTE PÓLICE**, **LA CHATRE COME MATERIAL SEASON DE LA MEMORIA Y EL RECORDADO COMO MONUMENTO** y **FOREVER YOUNG**.

ANEXO 2 / SOBRE ESTA PUBLICACIÓN

Algunas consideraciones sobre el diseño editorial

La primera mención que se hace dentro de esta publicación al “Premio Nacional de Crítica” aparece en la página número 5. Anterior a la mención del premio, en la página número 3, dice: *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia*. Anteponer la categoría de la publicación (ensayos) al evento que la propicia (premio) no es casual.

Premiar la crítica de arte implica varios problemas, promover esta actividad mediante un concurso genera paradojas. Un premio de crítica se puede entender como una zona de distensión que, si bien puede generar diálogos interesantes, tiende a eliminar esa distancia prudente que debe existir entre el crítico y el objeto de su atención. Un premio de crítica puede servir para tender una cortina de humo y enmarcar el lenguaje crítico dentro de un tipo de ideología acrítica. Un premio de crítica puede reforzar la idea de que la escritura sobre arte solamente puede fluir por los cauces metodológicos de la investigación, el tratado o la tesis. Estos y otros señalamientos hacen que el diseño editorial que se dé a esta publicación adquiera importancia y que anteponer la palabra “ensayos” a la palabra “premio” sea necesario. Con esta leve medida se busca señalar que la importancia de esta publicación radica más en los cuatro textos publicados que en la obtención de un galardón.

La costumbre nos dice que luchar contra el tinte triunfalista que da un premio es inútil y que aun cuando el mecanismo de premiar puede ser un recurso logístico para determinar lo que merece y puede ser publicado, hay en este procedimiento una narración mítica de vencedores y vencidos poco afortunada para la figura de la crítica. No creo que haya una solución definitiva a estas paradojas; el aporte que podemos hacer consiste en aprovechar el carácter anual del evento para ir creando un contexto más afín a la naturaleza de la crítica de arte y mediante algunas consideraciones editoriales y ajustes a la convocatoria, afinar los mecanismos de funcionamiento. Jaime Alberto Vélez en su libro *El Ensayo: entre la aventura y el orden* dice sobre el género del ensayo que este “pretende establecer una conversación con el lector, mientras otros escritos cercanos a este género parecen dirigirse a una academia, a un comité de expertos o a un juez inapelable. Un ensayo está dirigido, sencillamente al lector común. De ahí que, ni la extensión, ni las citas, ni el lenguaje, ni los procedimientos formales, puedan erigirse en un obstáculo para su

lectura.” Por lo anterior, el diseño gráfico de un ensayo contempla enviar las notas al final de los textos publicados, pues de acuerdo a lo expuesto por Vélez, un ensayo antepone el ritmo de la escritura al malabarismo visual que implica leer un texto pródigo en referencias bibliográficas. Con respecto a publicar se ha establecido que para la próxima convocatoria todos los textos participantes sean publicados en la página de internet del premio y puedan ser consultados de manera previa y posterior al fallo del jurado. Sin embargo, por más consideraciones editoriales y por más diseño que se emplee en el asunto, la importancia siempre debe recaer en los textos. Es en la lectura de lo seleccionado y lo publicado donde adquiere peso el premio y donde la transacción que aquí se posibilita queda en riesgo. La interpretación que se haga de los textos determinará la necesidad de toda esta iniciativa y el futuro del Premio Nacional de Crítica: en la medida en que los textos aquí publicados generen lecturas críticas y que estas lecturas a su vez generen más escritura —tal vez otros ensayos—, esta iniciativa tendrá sentido y podrá ser vista como algo más que un intercambio de palabras por laureles.*

—Lucas Ospina

Profesor Asistente

Departamento de Arte

Facultad de Artes y Humanidades

Universidad de los Andes

* Muchas de estas consideraciones surgen a raíz de algunos llamados críticos con respecto al Premio Nacional de Crítica. Una de esas voces ha sido la de Pablo Batelli. Batelli, como lector de la pasada publicación, criticó el orden en que aparecían los nombres de los funcionarios de las instituciones involucrada pues los créditos se anteponian al nombre del participante ganador. Luego, como participante, Batelli hizo una interpretación del acta de premiación que lo llevó a desconocer el fallo del jurado. El texto con que Batelli sustentó su interpretación del acta (*Carta Pública # 2 - 2006 - abril - 02*), y algunos documentos adicionales, pueden ser consultados en internet:

<http://chipcheapness.blogspot.com/2006/04/carta-pblica-2-2006-abril-02.html>

ANEXO 3 / SOBRE LOS AUTORES

SANTIAGO RUEDA FAJARDO

Bogotá, 1972

Estudió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Hizo un posgrado en Design and Media Arts en la Universidad de Westminster, Inglaterra. Actualmente escribe su Tesis Doctoral para el Doctorado en Historia, Teoría y Crítica de las Artes en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona.

JUAN CARLOS GUERRERO HERNÁNDEZ

Bogotá, 1973

Profesor e Investigador de la Facultad de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Candidato a Magíster en Filosofía, Universidad Nacional de Colombia. Ingeniero Eléctrico y Magíster en Ingeniería Eléctrica, Universidad de los Andes. Trabaja en las áreas de Estética, Crítica y Filosofía del Arte.

PAULA SILVA DÍAZ

Bogotá, 1980

Curadora independiente.

Estudió literatura en la Universidad de los Andes.

Hizo una maestría en Cultura Visual en Goldsmiths College, University of London.

GUILLERMO VANEGAS FLÓREZ

Bogotá, 1976

Artista plástico de la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB.

Hizo una Maestría de Estudios Culturales en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá.

mayores informes

premionalcritica@uniandes.edu.co

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

