

Animeros

Mediaciones y lucha de sensibilidades en el arte contemporáneo colombiano

**Premio nacional de crítica y ensayo: arte en Colombia
Ministerio de cultura-Universidad de los Andes**

Texto largo

Pseudónimo: Asclepio

1.

Son imágenes del noticiero. Un grupo de muchachos juega en el puente de una vía férrea que pasa sobre un río, en Fundación, Magdalena. Cuando el tren se aproxima haciendo sonar el silbato algunos de esos muchachos, los más pequeños o quizás los menos arriesgados, saltan desde el puente y caen al agua como pesos muertos. Otros, sin embargo, se quedan en mitad de la vía, se acuestan bocabajo entre los rieles y dejan que el tren, extrañamente hierático y orondo, pase por encima de sus cuerpos. Son segundos de angustia en los que no se aprecia muy bien lo que ha ocurrido. El truco de magia se consume cuando el último vagón termina de cruzar y los muchachos se levantan indemnes, sonriendo. Dado que se trata de gente pobre, de piel oscura, el noticiero presenta las imágenes no como una muestra de excentricidad o como un deporte extremo, sino como un síntoma de barbarie, de atraso atávico y falta de educación. La noticia, en tanto construcción ideológica, contrapone los comportamientos supuestamente *salvajes e irracionales* a una perspectiva externa que correspondería a la del televidente educado, urbano, blanqueado. Y a pesar de ello, aunque sea por unos instantes, deberíamos ser capaces de sustraernos a la retórica con la que el noticiero manipula los prejuicios y las ideas recibidas; no en un intento de arrojar una pátina romántica sobre el objeto de la noticia, por supuesto, mucho menos con el ánimo de estetizar la pobreza, sino con la voluntad de tomarse en serio aquella práctica, de leerla con más atención y tratar de comprender lo que en ella *se juega*. No está de más recordar lo que dice Huizinga, para quien el juego es una acción libremente ejecutada ‘como si’, al margen del trabajo y el quehacer cotidiano, “pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y de un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que origina asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual”¹. Por su parte, Roger Caillois amplía esta idea de las asociaciones misteriosas para establecer entre el juego y el ritual una relación mutuamente constitutiva. Juego y ritual se encontrarían, por tanto, en un vaivén histórico, deviniendo incesantemente lo uno en lo otro, hasta el punto de que en ocasiones resulta difícil distinguir con claridad los límites entre los dos términos².

A la luz de estas nociones, es imposible no ver con otros ojos el juego de los muchachos y el tren, tanto más si nos detenemos a considerar algunos detalles sobre el contexto en el que se desarrolla. Fundación, Magdalena, es uno de los pueblos más afectados por la violencia paramilitar en años recientes. Según un informe divulgado por el portal verdadabierta.com, se trata de la tercera población con más asesinatos cometidos por el Bloque Norte, con 16 masacrados y 61 muertos más en crímenes selectivos. “Muchos cuerpos no fueron encontrados y algunos los hallaron días después flotando entre

¹ HUIZINGA, J., *Homo ludens*, México, FCE, 2005.

² Ver CAILLOIS, R., *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 1984; CAILLOIS, R. *Los juegos y el hombre*, México, FCE, 1986.

mangles y en las orillas de las playas”³. A esto habría que sumar el hecho de que Fundación es una de las capitales de la corraleja, antigua fiesta de procedencia española en la que los mozos arriesgan la vida delante de uno o varios toros sueltos en un ruedo. Por tanto podemos decir que existe allí una cultura masculina muy arraigada de acometer proezas y temeridades como parte de festejos que, muchas veces, se saldan con la muerte de algún joven⁴. Cuando en el noticiero le preguntan a uno de los muchachos por qué practica el juego del tren, aquel responde con solemnidad burlona: “para mí es una forma de hacer maniobras, arriesgándome en forma heroica”. Así, pues, resulta sugerente leer el juego del tren como una prolongación del enfrentamiento entre el mozo y el toro durante la corraleja; un desplazamiento a raíz del cual nos hallamos ante el mítico conflicto entre el animal y el hombre en su versión ampliada del hombre contra la máquina. Una máquina que, sin perder sus connotaciones animales (¿toro?, ¿serpiente?), contiene una fuerte carga simbólica e histórica en el imaginario inconsciente del Magdalena que va desde la memoria de la Matanza de las Bananeras con su tren de muertos, hasta las metáforas locomotrices de la prosperidad que emplean los gobiernos neoliberales de la última década. Por si fuera poco, ese tren crea una intersección perpendicular, una cruz, con respecto al río que a menudo arrastra los cadáveres. El juego del tren se presenta así como un extraño proto-ritual –un juego a punto de dejar de ser juego para devenir ritual- en el que los jóvenes obtienen el grado de “héroes” mediante unas “maniobras” (nótese el matiz militar de los términos) que les permiten conjurar un mal. El tren embiste como un toro pero lleva la boca abierta y se los traga como una serpiente. Los cuerpos ingresan al interior del animal, se someten a una prueba y salen victoriosos al otro lado, por la cola. El juego pierde así una de sus principales características, esto es, su gratuidad y pasa a desempeñar una función simbólica. En ese sentido podría decirse que los jóvenes ya no se juegan la vida solo por jugársela, sino que el riesgo de la vida individual, sistemáticamente devaluada por el entorno de violencia, está al servicio de una reafirmación colectiva de los Vivos. Se trata de un lance de astucia teatralizado cuya finalidad es burlar ritualmente a los poderes que siembran la muerte.

Todas estas cosas, por supuesto, no aparecen reflejadas en la noticia. Al contrario, el relato informativo está allí precisamente para que los televidentes no vean esta clase de fenómenos sino como muestras de barbarie. Podría decirse que los noticieros colombianos, con su tendencia a la superficialidad, el exotismo y los esquemas maniqueos, ejercen, tanto en el objeto de la noticia como en los espectadores, una violencia epistémica destinada a reforzar una lógica de exclusión y una hegemonía cognitiva consolidada históricamente a través de eso que Santiago Castro-Gómez llama la *hybris del punto cero*, esto es, la pretensión de encarnar un punto de vista neutral, exterior al fenómeno, a fin de someterlo a unas categorías pretendidamente universales y objetivas; una pretensión que en el fondo sirve de coartada científicista a una forma de dominio que opera de facto. En ese sentido, el noticiero es heredero de un dispositivo colonial ilustrado que, como explica el propio Castro-Gómez, establece al menos desde el siglo XVIII una equivalencia entre dos barreras: la que separa al conocimiento oficial de las prácticas populares de conocimiento (es decir, la ciencia de la superchería) y la barrea que separa a unas *castas* sociales de otras⁵.

³ Ver: <http://www.verdadabierta.com/nunca-mas/40-masacres/2067-las-333-masacres-del-bloque-norte>

⁴ “Si no hay muerto no hay corraleja”, reza el adagio popular.

⁵ “Visto desde esta perspectiva, el discurso ilustrado no sólo plantea la superioridad de unos hombres sobre otros, sino también *la superioridad de unas formas de conocimiento sobre otras*. Por ello jugó como un aparato de expropiación epistémica y de construcción de la hegemonía cognitiva de los criollos

2.

He traído el caso del juego del tren y he analizado tanto su cobertura mediática como sus posibilidades simbólicas porque, como trataré de exponer a continuación, en él se concentra buena parte de las líneas de fuerza que han atravesado el discurso y las prácticas del arte contemporáneo en Colombia en los últimos años, cosa que pretendo ilustrar recurriendo a ejemplos muy concretos.

En primer lugar el juego y su presentación noticiosa dan cuenta de una superposición de distintos estratos de sensibilidad: el pueblo, los jóvenes, el proto-ritual para conjurar el mal, su representación por parte de los medios, que a su vez representan a quienes disfrutaban de la hegemonía cognitiva, por ficticia y arbitraria que ésta sea. Todos estos estratos, históricamente contruidos a través de eso que Rancière llama el reparto de lo sensible⁶, se encuentran en conflicto permanente unos con otros. Hay una verdadera lucha de sensibilidades que vendría a ser como un *otro* del conflicto social, político y económico que vive el país, una lucha que tiene lugar en los propios cuerpos. El cuerpo es el espacio privilegiado de traducción de las experiencias de la violencia y es a la vez un tablero de operaciones donde se ensayan las nuevas formas de resistencia. La producción artística o artesanal, en especial la que sale de las clases populares, es una traducción de los conflictos o de sus efectos menos inmediatos. Este carácter *somático*, sin embargo, no está circunscrito solo al espacio físico y limitado del cuerpo; digamos que todas las manifestaciones, por abstractas que parezcan, están de algún modo corporeizadas, remiten a unos cuerpos, a unas sensibilidades determinadas.

Desde luego, como venimos diciendo, existen unos dispositivos ideológicos que se encargan de invisibilizar esta lucha de sensibilidades, en ocasiones como una negación rotunda de cualquier diferencia y otras veces bajo una perversa aceptación paternalista de las manifestaciones del disenso. Ahora bien, ¿en qué lugar de estos estratos sensibles se ubica el arte contemporáneo? ¿Qué posición ocupa en términos estratégicos dentro de esta batalla? Resulta difícil responder a esta pregunta sin alumbrar una paradoja. Y es que el arte contemporáneo no deja de ser una práctica que forma parte de los dispositivos de la hegemonía cognitiva, una actividad restringida generalmente a unas minorías pertenecientes a las clases más privilegiadas, inscrita en la industria mundial del ocio, producida por y para unas instituciones y sujeta a las leyes de un mercado. Y aún así, sus prácticas a menudo se presentan como mecanismos para romper con la hegemonía cognitiva, suspendiendo los marcos categoriales en que se sustenta y proporcionando al espectador una experiencia ampliada, concentrada en el tiempo y en el espacio, que socava certezas epistémicas e ideas recibidas.

El arte, por tanto, no ocupa un lugar de pureza, ni de objetividad, no representa plenamente una encarnación de esa *hybris* del punto cero, aunque en cierto modo se haya producido en su seno. Por el contrario, hace mucho que el arte parece haber tomado conciencia de su carácter impuro, problemático, por momentos banal o inocuo. Incluso es consciente del riesgo constante de su propia disolución en otras prácticas o en la mercancía, en la publicidad o en la multiplicidad de discursos de los que participa. Y ello quizás se debe a que, tirando del hilo de Huizinga y Callois, el arte tiene mucho que

en la Nueva Granada."CASTRO-GÓMEZ, S. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

⁶ RANCIERE, J. *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, LOM, 2009.

ver con el extraño binomio conformado por el juego y el ritual⁷. Incluso las relaciones del arte con el mercado, que suelen tratarse como un costado residual de lo propiamente artístico, se encuentra determinada por un fuerte componente teológico en la medida en que sus objetos, una especie particular de mercancías, son elevados a la categoría de fetiches culturales a través de una serie de rituales mágico-religiosos de legitimación. Y sin embargo, o quizás por ello mismo, ciertas prácticas artísticas han conseguido aproximarse a los fenómenos desde un lugar de enunciación, difuso y paradójico, sí, pero no por ello menos capaz de combinar proto-ritual e investigación antropológica, intervención social y pedagogía.

3.

Hacia 2006, el artista colombiano Juan Manuel Echavarría empezó a trabajar en su serie *Réquiem N.N.* Tiempo atrás, Echavarría había descubierto una curiosa práctica entre los habitantes de Puerto Berrío, un pueblo a orillas del Magdalena especialmente azotado por la violencia de las últimas décadas. A menudo el río arrastra muchos cadáveres o trozos de los mismos que van a parar a la morgue, donde casi nunca se logran identificar los restos. El cementerio de Puerto Berrío está lleno de tumbas marcadas solo como N.N. Sin nombre. Nadie sabe en qué momento los habitantes del pueblo empezaron a “adoptar” a estos muertos anónimos y a llevarles ofrendas bajo el supuesto de que las almas de los difuntos intercederían así a favor de sus dolientes postizos. Esta práctica de adopción de los muertos sin identificar llamó la atención de Echavarría, que de inmediato comenzó a documentarla mediante una larga serie de fotografías y una película que se ha estrenado recientemente. Las fotos muestran paredes de nichos profusamente adornados por los falsos deudos, que a lo largo del tiempo han desarrollado una relación de mutuo cuidado con sus tumbas, muchas de las cuales tienen escrita la palabra “escogida” para dar a entender que el muerto ya está *trabajando* para alguien. Algunas tumbas han sido pintadas con esmero, otras llevan inscripciones conmemorativas: “Tú estarás con la santísima Trinidad...Cualquiera que more en el lugar secreto del Altísimo bajo la mismísima sombra del Todopoderoso”; “Para alguien que no conocí. Yo lo considero mi amigo pues estuvo a mi lado cuando lo necesité”. Algunas incluso tienen lápidas de mármol con imágenes de Cristo o están protegidas por una reja cerrada con candado, detalles que indican que se ha invertido dinero en ellas. Llama la atención, asimismo, el hecho de que al lado de las letras N.N. se haya consumado la adopción con un bautizo ad hoc, de modo que algunas tumbas tienen nombres o apodos que les han puesto los deudos.

Todo esto sería imposible sin la intervención de la figura del “animero”, una especie de médium que tiene un vínculo particular con las ánimas benditas del purgatorio y cuya misión consiste en poner en contacto a cada deudo con su respectivo muerto adoptado.

Resulta difícil rastrear las fuentes culturales sobre las que ha echado raíces esta práctica. Pero sin duda alguna habría que remontarla a la antigua doctrina de las ánimas, una suma de creencias populares medievales (donde se juntan elementos cristianos y paganos), según la cual es posible valerse de los muertos piadosos que llegan al

⁷ Después de los análisis de Aby Warburg sobre el Renacimiento y especialmente, sobre el ritual de la serpiente de los indios Pueblo, es imposible no apreciar una línea de continuidad entre las experiencias mágico-religiosas reprimidas durante el proceso de secularización y la esfera del arte, que se transforma así en una especie de depósito de supervivencias mágicas. Estas relaciones entre teología, religiosidad y arte han sido exploradas por extenso y de manera muy sugerente en los diarios de Hugo Ball, integrante de Dadá. Ver BALL, H. *La huida del tiempo*, Barcelona, Acantilado, 2005. Y WARBURG, A. *El ritual de la serpiente*, México DF, Sexto Piso, 2008.

Purgatorio para obtener favores de la Providencia. Dichas ánimas forman parte de un escalafón inferior al de los Santos o a los Ángeles, que ya han conquistado la Gracia. Las ánimas, en cambio, se hallan todavía en una instancia de penitencia que las hace más accesibles a las plegarias. De alguna manera, el grado de subalternidad que ocupan las ánimas en la jerarquía celestial las acerca a la posición que, en la vida cotidiana, ocupan los deudos dentro del escalafón social. Se establece así una negociación que intercambia indulgencias por favores y que, sorprendentemente, replica en un ámbito religioso las profundas divisiones económicas que determinan la vida de la gente. En ese sentido, las ánimas son también unas figuras mediadoras que precisan a su vez de otro mediador, el animero, para que la transacción comercial entre todas las partes llegue a buen puerto. Y por si fuera poco, esta economía abre un circuito más con la irrupción de la obra de arte, en la que el artista hace las veces de animero, interpelando al espectador. Desde luego, al comparar al artista con el animero me propongo, no tanto atribuirle unas funciones mágicas, como resaltar su papel de mediador. El artista, por un lado, proporciona unos cauces de visibilidad para un fenómeno que de otra manera, en un contexto social donde existen auténticos abismos entre las sensibilidades, apenas si merecería la atención del público o a lo sumo, como en el caso del juego del tren, una breve y morbosa cobertura noticiosa. Por otro lado, la mediación del artista no pretende denunciar una situación de barbarie, ni transmitir mensaje alguno, sino valorar y comprender la respuesta concreta que ante la misma ofrecen estas personas. Ese juego de mediaciones en ningún caso implica arribar a una situación de consenso o de reconciliación. Al revés, consiste en exponer una compleja negociación simbólica en la que, de manera inesperada, el espectador también se encuentra involucrado. Las preguntas de los habitantes de Puerto Berrío son también las nuestras: ¿qué hacer con los muertos, con los desaparecidos, cómo hacernos cargo de ellos? ¿Por qué no podemos dejar simplemente que se los lleve el olvido? ¿Y por qué el río mismo, pudiendo arrastrarlos mansamente hacia la nada, acaba sin embargo enredándolos caprichosamente en nuestras redes, depositándolos en nuestras orillas? ¿Cómo sanarnos todos, vivos y muertos? ¿En qué consiste precisamente nuestra enfermedad?



Juan Manuel Echavarría. *Réquiem N.N.* (2009) Lenticular mural. 2.58 x 8.30 Vista de la exposición Artists and War II. North Dakota Museum of Art, Grand Forks, North Dakota.

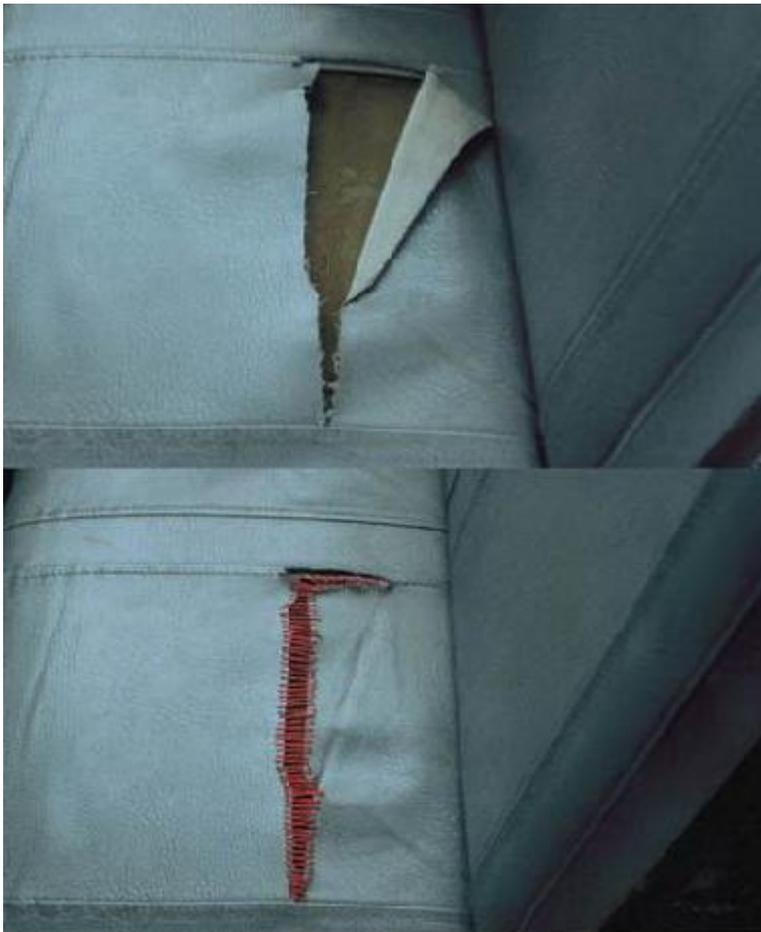
4.

Muchas prácticas artísticas en Colombia parecen lidiar con esta idea compleja de sanación como negociación permanente, de salud como movimiento especulativo de la enfermedad, como *aufhebung* (palabro autoantonímico proveniente de la jerga hegeliana que quiere decir a la vez conservación y cancelación, elevación y destrucción) del trauma o de la herida. Tal es el caso de *Plano transitorio* (2002-2004), obra de la artista bogotana Milena Bonilla (1975). “El proyecto”, explica la propia artista, “consiste en tomar aleatoriamente buses en la ciudad de Bogotá y coser un roto de alguna silla dañada. El tamaño del roto define el tiempo que se pasará en el bus recorriendo la ciudad, cosiendo la silla. Después de terminar el recorrido se desplaza el trayecto a un mapa, utilizando como convención el mismo color de hilo que se utilizó para coser la silla. Durante todo el proyecto se hicieron veinticinco recorridos de los cuales hay registrados dieciséis”. En estos registros aparece siempre una fotografía del roto junto a otra en la que se ve el remiendo. De ese modo permanece la memoria de la rasgadura. La sutura no deja de remitir a la herida a medida que el hilo sobrescribe los recorridos en el mapa, configurando poco a poco una psicogeografía de las rutas “sanadas”. El remiendo, por tanto, no es una simple negación del agujero, sino su recordatorio permanente, una cicatriz. El gesto de Bonilla, en sintonía con otras de sus obras, aborda el espacio desde una dimensión textual y actúa sobre un área muy marginal de ese territorio de signos, a la manera de una nota al pie, diríamos, para insertar su modesto comentario, su escolio al texto implícito.

Asimismo, esta intervención microscópica, aparentemente inocua, constituye un ejercicio sutilísimo de eso que los Situacionistas llamaban deriva, una actividad de extravío azaroso y hasta cierto punto controlado a través del espacio urbano.

Aquí cabe advertir que en los últimos años hemos vivido una auténtica saturación de arte que banaliza las estrategias del Situacionismo. En el caso de esta obra de Bonilla,

sin embargo, tanto el gesto como sus registros dan cuenta de una apropiación alegórica de un espacio particular –cargado de connotaciones negativas- que nos devuelve una extraña imagen del *nosotros*. Una imagen rota y recompuesta una y otra vez que alude a una condición fantasmal de las identidades colectivas, de los lugares que consideramos “públicos”. La acción de Bonilla, en tanto mediación, en tanto *re-medio*, no asume la deriva como una mera herramienta al servicio de un formalismo hueco sino como un mecanismo de crítica de la experiencia cotidiana y de la manera en que concebimos la ciudad.⁸



Milena Bonilla, *Plano transitorio* (2002-2004)

Esta noción del re-medio, de un volver a mediar, aparece de una forma quizás menos literal pero igualmente intensa en la obra de Marcos Ávila Forero (París, 1983), *En Tarapoto, un manatí* (2011). La obra, un vídeo de dos canales, muestra en paralelo dos acciones. Por un lado, se ve el proceso de tallado de un manatí de madera a manos de un artista tradicional de la etnia cocama, en Puerto Nariño, una población suspendida en la triple frontera de Brasil, Perú y Colombia. El manatí, hoy prácticamente desaparecido en esa región de la Amazonía, es un animal fundamental en las tradiciones orales de los cocamas, una etnia en pleno proceso de aculturación y cuya forma de vida está seriamente amenazada. A pesar de que el artista tradicional solo se basa en sus propios

⁸ “Se puede componer con ayuda de mapas viejos, vistas aéreas y derivas experimentales, una *cartografía influyente inexistente* hasta el momento (...) con la diferencia de que ya no se trata de delimitar con precisión continentes duraderos, sino de transformar la arquitectura y el urbanismo”. DEBORD, G. “Teoría de la deriva”. Texto aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. Las cursivas son mías.

recuerdos, la escultura del animal es sorprendentemente fiel al aspecto de un manatí real. Sin embargo, solo se considera que la figura está terminada una vez que se la consagra mediante un ritual que incluye cantos y ofrendas.

Paralelamente, en el canal complementario, vemos a un joven que navega por el río utilizando la escultura del manatí como canoa, sentado a horcajadas sobre la oronda figura, ayudado solo con un remo. Este joven es un “sabedor”, un iniciado en los conocimientos mágicos cocamas que conduce la figura río abajo hasta Tarapoto, lugar sagrado donde transcurren muchas de las historias orales acerca del manatí y otros animales. El ritual culmina cuando el joven aprendiz libera al manatí y deja que la corriente del río se lo lleve.

Ávila se propone, como él mismo reconoce, “reactivar” una serie de relatos cuyas funciones sociales dentro de la comunidad cocama tienden a desaparecer por efecto de la aculturación. De nuevo, se trata de reanudar una cadena de mediaciones que conducen, no a la reconciliación o a un consenso forzoso, sino a una problematización de los múltiples lugares de enunciación que intervienen en el proceso: a la comunidad, al joven aprendiz de chamán, al artista tradicional, al artista “externo” y por supuesto, a nosotros, en tanto espectadores urbanos ajenos al ritual, pero a la vez como destinatarios del relato re-mediado. Así, el énfasis en la reactivación del relato pone de manifiesto que las identidades se construyen a través de una negociación donde la ficción ocupa un lugar clave. Como sucede con el relato, que debe ser contado una y otra vez para mantenerse vivo en la memoria, esta negociación no tiene una forma acabada; por el contrario, queda siempre abierta y debe ser sometida a revisión de manera permanente. Nosotros, al igual que los cocamas, al igual que el artista, vemos cómo las certezas epistémicas se desmoronan y nuestro ser-en-el-mundo amenaza con desaparecer en el drama cotidiano de la historia. La hegemonía cognitiva de la que nos creemos beneficiarios se desvanece, entra en una profunda crisis. Incluso tiembla nuestra presencia, algo que consideramos garantizado de antemano, en virtud de una tradición que se extiende desde la doctrina del alma cristiana hasta la teoría moderna del sujeto. Y así nos vemos obligados a reconsiderar nuestros mecanismos de negociación con lo real⁹, a fin de reanudar el relato psicogeográfico que nos devuelva una “imagen” de nuestro lugar en el mundo.



Marcos Ávila Forero, *En Tarapoto, un manatí* (2011). Fotograma del vídeo.

Por su parte, las piezas de Felipe Arturo (1979) abordan asuntos similares, aunque adoptan un lenguaje más cercano a las experiencias del arte concreto, en especial en lo que atañe al uso desviado de materiales cotidianos en la construcción de artefactos

⁹ Ver DE MARTINO, Ernesto, *El mundo mágico*, Libros de la Araucaria, Buenos Aires, 2004.

escultóricos o intervenciones en espacios arquitectónicos que, por lo general, están relacionadas con la historia de la ciudad en la que se realizan.

En *Los exilios de Trotsky* (2009), Arturo construye una especie de envoltorio o bizarro sistema de locomoción alrededor de un cuerpo. En un vídeo y en una serie fotográfica podemos seguirlo durante su aparatoso desplazamiento por la ciudad de México, recorriendo las calles que llevan nombres de los lugares a través de los cuales Trotsky consiguió escapar del estalinismo. En este caso el material básico de construcción de este “vehículo trotskyano”, como lo llama el propio Arturo, son esas canastas rectangulares de plástico, los guacales, en los que se transportan envases o botellas, una estructura que por su sencillez y funcionalidad suele ser muy apreciada en los barrios populares para distintos usos cotidianos (no es raro ver esas canastas, sobre todo las de gaseosas, utilizadas como mesas, como sillas, como soportes, como recipientes para la venta ambulante).

Por otro lado, en el espacio expositivo Arturo construyó unos sencillos módulos para colgar hamacas fabricados con rejillas y más guacales, además de una especie de auditorio donde los espectadores debían sentarse encima de, cómo no, un arco de guacales para ver los vídeos de la muestra.

Ese uso de materiales simples pero dotados de una fortísima carga semántica tanto en la historia como en los imaginarios populares se aprecia también en *Trópico entrópico*, una pieza presentada recientemente en Lugar a Dudas (Cali, Colombia), en la que crea un patrón decorativo en el suelo hecho con azúcar blanca y morena, aludiendo así a la polarización social y racial impuesta en la región (el Valle del Cauca) por la economía de los ingenios azucareros.

Sin duda Arturo trabaja en esa línea del arte latinoamericano que, asumiendo el legado del Constructivismo, especialmente por la vía de los artistas brasileños del neo-concretismo (Clark, Pappé, Oiticica, Ferreira Gular) y el cinetismo venezolano (Soto, Cruz Díez), establece una contaminación dialéctica entre lo experiencial y eso que podríamos llamar las intimidades de la forma, entre las posiciones relativas de los cuerpos atravesados de historia, cuerpos erosionados, diríamos, y la espacialidad potencial de la utopía en clave tropical.



Felipe Arturo, imagen de la serie *Los exilios de Trotsky* (2009)

5.

He recurrido a estos pocos ejemplos (un artista con una larga trayectoria y tres jóvenes emergentes) con la intención de exponer mi propuesta crítica. Desde luego, podrían analizarse en detalle muchísimos más casos, pero eso excedería las pretensiones de este texto. Baste con sugerir que, a la luz de estas nociones de mediación y cortocircuito epistémico en un contexto de lucha de sensibilidades, es posible releer provechosamente las obras de Óscar Muñoz (*El puente*, 2004), José Alejandro Restrepo (*Musa paradisíaca*, 1997 y *Dar la cara* 2013), François Bucher, Antonio Caro, o incluso piezas de artistas ya clásicos como Beatriz González, en especial su reciente intervención en el cementerio central de Bogotá, *Auras Anónimas* (2009).

Asimismo podría mencionar varios contra-ejemplos, es decir, obras que, bajo la etiqueta de *arte político*, funcionan en la práctica como refuerzos de la hegemonía cognitiva, que no necesariamente rechaza o invisibiliza la diferencia, sino que encuentra el modo de asimilarla sin que se cuestionen los fundamentos metafísicos e históricos en los que se asienta. En ese sentido me ha llamado la atención el caso reciente de Edinson Quiñones (1982), un artista joven que, si bien había empezado a generar un lugar de enunciación muy particular e interesante, ha sido captado a toda velocidad por un aparato de legitimación que se aprovecha de sus orígenes humildes y de su biografía (Quiñones trabajó como raspachín), incluso de su apariencia física, para otorgar a sus acciones un aura de autenticidad. Las palabras de José Antonio Covo resultan muy elocuentes: “Es muy difícil decir de Edinson Quiñones que es artista. En vez, es más fácil declarar que es un monstruo, un animal, un organismo lleno de espinas ponzoñosas y una quijada que lo mismo bate para morder que para reír.”¹⁰

¹⁰ COVO, J.A., “Sobre un animal peligroso”, en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=62329>



Aquí se vienen a mezclar muchos de los prejuicios de los que Santiago Castro-Gómez da cuenta en su libro: el buen salvaje, portador involuntario (pero por ello más auténtico) de la verdad revelada, no un ser humano pensante sino un animal del monte que nos proporciona la experiencia de lo real a mordiscos, una experiencia directa y sin mediaciones “intelectuales”, la carne sintiente pura, provocadoramente empaquetada para consumo de un público proclive al bostezo y al spleen, que en ningún momento ve amenazadas sus certezas epistémicas. En definitiva, la lógica del espectáculo en un marco poscolonial que acepta al “desplazado” a condición de que éste se muestre bajo una forma nada problemática: fingen temblar delante de la bestia pero al final acaban por acariciarle el lomo.

Y es una pena porque, como ya decía, Quiñones estaba elaborando casi en secreto una serie de trabajos que hacían presagiar la formación de punto de vista radical y verdaderamente desafiante, como se puede comprobar en la acción que realizó para el último Festival de Performance de Cali¹¹ o en sus trabajos sobre la cárcel de menores.

A estas alturas queda claro que estamos en un campo difícil, en el que resulta prácticamente imposible establecer una lógica del tipo amigo-enemigo. Las fronteras entre los discursos y las prácticas se van moviendo y en ocasiones las propuestas mudan de signo en un contexto de lectura tan cambiante. Este texto solo pretendía ofrecer algunas herramientas para señalar derroteros y reconocer los peligros del terreno. Aún así, considero que es necesario hacer avanzar las discusiones en torno a la politicidad del arte, dejando atrás el estéril enfrentamiento vacío entre posiciones contrarias (a favor o en contra del “arte político”), para ir conformando al interior de la crítica un discurso capaz de contextualizar las prácticas en un entramado más rico de saberes y experiencias; un discurso que, a imagen y semejanza de las mismas prácticas, asuma su posición impura y paradójica. No ya la voz del especialista, del teólogo, sino la difícil tarea de quien media entre los estratos sensibles.

¹¹ El texto descriptivo de la acción, escrito por el propio Quiñones, es de veras formidable. Ver: http://www.helenaproducciones.org/taller_juanchaco_13.php

ANEXO 1

AUTORIZACIÓN PARA PUBLICAR EN PÁGINA WEB UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

Yo Asclepio con C.C. 76.330.511 autorizo por la presente a la universidad de los Andes, a publicar el ensayo *Animeros: mediaciones y lucha de sensibilidades en el arte contemporáneo colombiano* presentado a la convocatoria

“Premio Nacional de Crítica y Ensayo: arte contemporáneo en Colombia.

Ministerio de Cultura-universidad de los Andes”, de mi autoría, en la página web creada por la universidad de los Andes para la mencionada convocatoria, permitiendo sin límites la consulta de la misma por Internet. En todos los casos, se dejará constancia que la reproducción de los textos de que se trate, en forma total o parcial y por cualquier medio, está prohibida sin el consentimiento del autor, de conformidad con lo establecido en la

Decisión Andina 351 de 1993 y en la Ley 23 de 1982.

Firma: ASCLEPIO (diligenciar con el seudónimo)

C.C. 76.330.511