

LA CRÍTICA **Y EL PAPEL** **DE LOS MEDIOS**

dossier#1

[esferapública]

Contenido

- 9 Nota del editor *Jaime Iregui*
- 13 **El campo expandido de la crítica de arte: análisis discursivo de un debate** *Elkin Rubiano*
- 28 **La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición** *William López*
- 40 **Asuntos internos** *Guillermo Vanegas*
- 45 **Crítica y Rituales Endémicos de Combate** *Carlos Salazar*
- 49 **Usted lee, usted escribe (sobre arte)** *Lucas Ospina*
- 53 **Crítica sin crítica, ideas para un ensayo lapidario** *Claudia Díaz*
- 62 **Manual para una crítica de arte en la época de la posverdad** *Lina Useche*
- 64 *Autores*

Nota del editor

Este dossier propone una serie de artículos en torno a la crítica y el papel de los medios de comunicación a partir del análisis del archivo de [esferapública], portal de discusión en Internet donde artistas, críticos y curadores han reflexionado sobre la actividad artística, las prácticas institucionales y eventos como salones de arte, bienales y curadurías independientes e institucionales.

Como una primera aproximación a la crítica y el papel que han jugado los medios de comunicación en [esferapública], es necesario un breve repaso sobre la noción de lo crítico en este foro, el modo como se ha venido definiendo su política editorial, las formas de participación y la manera como las plataformas de publicación utilizadas han incidido en el tono de las voces, los modos de escritura y las dinámicas de discusión.

Esfera de la crítica

Desde los inicios de la década de los noventa me ha interesado participar en la articulación de espacios de discusión de carácter colaborativo [1], que permitan el encuentro, la coexistencia de distintos puntos de vista sobre uno u otro tema y el cuestionamiento de los procesos de mediación de las prácticas artísticas que ejercen las instituciones del museo, la crítica de arte y los medios de comunicación.

De ahí el interés en que estos espacios permitan una participación plural, donde la noción de lo crítico no se entienda únicamente como un juicio de valor en torno a obras y exposiciones, sino como reflexión en torno a asuntos de interés común del medio artístico, donde distintos modos de entender las cosas se comunican y, eventualmente, se transforman en opinión pública.

[esferapública] se ha definido como espacio de discusión en el que la crítica adquiere un formato participativo [2]. La reflexión crítica en los formatos electrónicos, así como el intercambio de información y opinión, permiten procesos dinámicos y espontáneos de interlocución y con ello, la articulación de una reflexión crítica colectiva ante situaciones y hechos del mundo del arte que difieren de las notas y reseñas que se publican en las revistas, periódicos y otros medios especializados.

De este modo se neutraliza la crítica como mirada unívoca, valorativa e incuestionable, y se replantea como detonadora de discusión que moviliza distintos puntos de vista sobre una situación, curaduría, obra y contexto artístico en el que se inscribe.

Desde su fundación en el año 2000 [esferapública] ha propiciado la participación de distintas voces, unas de forma habitual desde los inicios de esta plataforma, como es el caso de Carlos Salazar, Guillermo Vanegas y Lucas Ospina; otras se concentraron en temas o

[1] De 1993 a 1995 las discusiones tuvieron lugar en espacio físico a través del proyecto Tándem, proyecto que tuvo como objeto propiciar espacios de discusión a partir de conversaciones, publicaciones y exposiciones. Tándem se traslada al naciente Internet en 1995 bajo el nombre de Red Alterna y después pasa a llamarse Momento Crítico. Desde el año 2000 cambia su nombre a [esferapública]. Funciona como espacio de intercambio, archivo, documentación y difusión orientado inicialmente a documentar y divulgar conversaciones, encuentros y procesos de artistas que tienen lugar tanto en espacios no convencionales como institucionales.

[2] [esferapública] ha operado a través de plataformas editoriales que implican distintos grados de moderación, así como de relación con sus contenidos: El portal es el lugar donde se encuentran los resúmenes de las discusiones, así como artículos de sus participantes. La página en Facebook divulga los contenidos a cerca de 14.000 afiliados y el perfil en Twitter envía enlaces a cada entrada a 129.000 seguidores. A través de Instagram circulan imágenes y videos breves a 4000 suscriptores. La lista de correos distribuye las participaciones a una red de 2700 afiliados.

debates específicos: Claudia Díaz, Elena Sánchez Velandia, Elkin Rubiano, Francesca Bellini, Guillermo Villamizar, Halim Badawi, Lina Useche, Mónica Eraso, Jorge Sarmiento, Pablo Batelli, Víctor Albarracín y Úrsula Ochoa. Otras participaciones se dieron durante distintos lapsos de tiempo, como las de Andrés Pardo, Antonio Caro, Carlos Jiménez, Catalina Vaughan, Fernando Pertuz, Francois Bucher, Gina Panzarowsky, Gloria Posada, Isabel Kristina Díaz, Lina Castañeda, Mauricio Cruz, Katherine Parrado, Jorge Peñuela y Ricardo Arcos Palma, entre otros.

Esfera de la edición

La política editorial de este foro, así como los modos de participar, han venido transformándose con el paso del tiempo y las discusiones. En términos del uso de medios y tecnologías de la comunicación, este proceso se ha dado en tres épocas, cada una ligada a un tipo de plataforma utilizada por [\[esferapública\]](#), los cambios en términos de posibilidad de acceso a la red y el auge de las redes sociales.

[3] Aquí vale la pena destacar que –tal como se informa en el portal– el hecho de publicar una opinión no implica que como editor apoye o me encuentre de acuerdo con la posición del autor. Si esto fuese así, [\[esferapública\]](#) sería un espacio homogéneo que reflejaría la posición del moderador y no habría lugar para la diferencia.

Una primera época se puede situar entre el año 2000 y el 2005, cuando [\[esferapública\]](#) funcionó a través de una lista de correos de yahoogroups, de modo que las opiniones se enviaban al correo del moderador y luego llegaban al correo de cada afiliado [3]. Aquí la labor del moderador no es la de un juez que define el grado de pertinencia de las participaciones, sino la de alguien que le imprime un ritmo a la discusión –en momentos álgidos del debate circulaban entre tres y diez participaciones por día– complementando las intervenciones con enlaces a artículos relacionados con el tema en cuestión y, algunas veces, interviniendo como un participante más en la conversación.

La voz del moderador está en segundo plano en el sentido en que no participa como lo haría un moderador convencional, es decir, presentando las participaciones, opinando sobre ellas con el objeto de moderar la discusión y excluyendo las que no guarden pertinencia con la discusión en curso. Aunque esto ha posibilitado una participación libre y abierta –con sus falencias y sus aciertos– hay moderación en la forma y el ritmo en que se organizan y archivan las participaciones, las cuales se publican tal y como las envían los participantes [4]. Es aquí donde se diferencia el papel del moderador con el de editor convencional, quien decide si las participaciones se publican como son enviadas o, si es el caso, edita el contenido de las mismas o simplemente no las publica.

[4] El foro ha tenido desde su inicio unas reglas de participación que han venido cambiando con el tiempo y los debates, por esta razón aquellas contribuciones que no las cumplan, no se publican. Se pueden consultar en el portal en la sección “publicar”.

Una segunda época inicia a partir de 2006 cuando las participaciones se comenzaron a publicar en una plataforma wordpress, de modo que aquellos interesados en seguir la discusión no tenían que revisar su archivo de correos sino visitar el portal [esferapublica.org](#). De esta manera, el archivo de intervenciones se trasladó de las casillas de correo de cada afiliado a un portal web de acceso público.

Desde este momento la figura del moderador comienza a perfilarse como la de un editor que tiene a su cargo la política editorial de la plataforma web, su diseño y mantenimiento, la organización y cuidado del archivo de participaciones, así como las estrategias de divulgación de sus contenidos a través de las listas de correos y las redes sociales.

La extensión y el tono de las participaciones también fue cambiando. El texto conciso y espontáneo que circulaba por la lista de discusión de yahoogroups se fue transformando en artículo de opinión donde los argumentos tienen un mayor despliegue, la escritura adquiere otros tonos y matices que se complementa con el uso de imágenes y notas al final del texto. La discusión en caliente pasó de la lista de correos a la sección de comentarios de cada texto.

De la polémica al dossier

A partir de 2014 se inicia una tercera fase de [esferapública] cuando se dejó de utilizar la lista de correos con el ánimo de darle mayor visibilidad a la discusión que se venía dando entre los textos que se publicaban en el portal, que aquella que tenía lugar en la sección de comentarios de cada entrada. Paralelamente, con el auge de redes sociales, la discusión sobre temas coyunturales se va desplazando gradualmente a los perfiles de Facebook de distintos artistas, curadores y críticos.

En este contexto, y luego de varias fases de deliberación en las que la gran mayoría de los debates fueron propiciados por situaciones coyunturales, [esferapública] propuso una reflexión sobre este largo proceso de discusión. Por esta razón a partir de enero de 2017 la política editorial de [esferapública] se concentró en propiciar la reflexión en torno a debates y temas de discusión de este foro a través de entrevistas, lecturas en voz alta y análisis de debates.

A diferencia de los debates sobre situaciones coyunturales, cuya duración oscila entre dos días a dos semanas, hay debates que se han desarrollado en periodos más largos de tiempo, como es el caso del desencanto con el arte político, el auge y normalización de los espacios de artistas, la crítica y el papel de los medios, el arte de discutir sobre las curadurías del Salón y la crisis de entidades como la galería Santafé y el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Estas discusiones han dado forma una serie de seis dossiers que recopilan un historial a través de debates, textos relacionados, artículos de prensa e imágenes. A pesar de las diferencias temáticas, hay puntos en común entre ellos: por una parte, se trata de temas que han tenido repercusión en los medios masivos, haciendo que se sumen otras voces y modos de presentar el debate ante la opinión pública. Por otra parte, aunque tienen su origen en el campo local, abordan problemáticas que son transversales a otros casos y escenas del arte.

En este contexto, y con el ánimo de activar distintas líneas de reflexión sobre los problemas de fondo que aborda cada dossier, [esferapública] presenta este proyecto editorial que profundiza sobre distintos temas que permanecían dispersos en el archivo, ofreciendo a sus lectores, investigadores y público interesado, aproximaciones de fondo a debates que desbordan las fronteras del campo del arte local.

Cada dossier inicia con el análisis de un debate donde se busca identificar argumentos de fondo y su relación con situaciones y otros debates de la escena tanto a nivel local como global. Le siguen una selección de textos del archivo a partir de las problemáticas que se visibilizan en el análisis que abre el dossier. Vale la pena aclarar que la edición de los seis dossiers no se propone como una exploración exhaustiva del archivo, es apenas una aproximación inicial que ojalá se vea complementada con otras miradas y acercamientos.

En el curso de los próximos meses se publicarán los distintos dossiers, así como entrevistas y podcasts que buscan complementar y actualizar estas discusiones de fondo.

Jaime Iregui
editor

Dossier #1: La crítica y el papel de los medios

La reflexión sobre la crítica y su relación con los medios ha estado presente en esfera pública desde sus inicios, cuando se propuso como espacio para dialogar a través de Internet en torno a temas y situaciones de interés para el campo del arte local. Este dossier da cuenta de varios textos sobre la crítica en la red y, en distinto grado, la incidencia de las nuevas tecnologías de la información en las prácticas de deliberación.

El dossier inicia con el análisis de Elkin Rubiano en torno al papel de los públicos en el campo expandido de la crítica a partir del debate de Tania Bruguera, donde describe la incidencia de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en las prácticas artísticas contemporáneas, y la forma como las nuevas tecnologías de la información han permitido configurar formas inéditas de interacción social. En la segunda parte se construye el contexto que dio origen al debate y la forma como se desarrolló en dos tiempos: el primero en esfera pública y el segundo como noticia mediática que repercute en diversas esferas de opinión, lo que lleva al autor a preguntarse por las diferencias discursivas de las intervenciones que circularon tanto en Esfera Pública como en los medios informativos.

Le sigue un ensayo de William López que inicia con la pregunta por el significado de la expresión “crítica de arte”, luego revisa su historiografía en Colombia a finales del siglo XX y el posterior desplazamiento de la crítica desde los medios impresos a blogs y plataformas de discusión. Guillermo Vanegas describe lo que hay detrás del reiterado diagnóstico sobre la “ausencia de una crítica seria” y analiza estrategias de discusión en esfera pública, Carlos Salazar piensa la crítica como publicidad “beligerante” y simulación teórica, Lucas Ospina reflexiona sobre el sentido y el sinsentido de escribir sobre arte y el oficio del crítico, Claudia Díaz escribe sobre la crítica sin intención crítica y Lina Useche, que formula un manual para la crítica en la época de la posverdad.

El campo expandido de la crítica de arte: análisis discursivo de un debate

En este artículo se analiza el debate que se construyó en el portal de crítica Esfera Pública en torno a un performance que hizo circular discursos provenientes de distintos campos: críticos de arte, públicos de arte, columnistas, ministras, obispos, abogados, entre otros. En la primera parte del documento se hace una aproximación a las transformaciones del campo del arte, desde la construcción de su autonomía hasta el resquebrajamiento de sus fronteras internas, lo cual está propiciado tanto por prácticas artísticas contemporáneas como por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. En la segunda parte se construye el contexto que dio origen al debate. Finalmente, se analizan los discursos que circularon tanto en Esfera Pública como en los medios informativos escritos.



“Sin título, performance de Tania Bruguera. Foto: Jaime Iregui, 2009.

El papel de los públicos en el campo expandido de la crítica de arte

Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han permitido configurar formas inéditas de interacción social. Más allá de los lamentos catastrofistas sobre la pérdida de las interacciones cara a cara, resulta más sugerente reflexionar sobre las nuevas formas de sociabilidad y sus posibilidades para conformar grupos de opinión y de movilización que se oponen a formas establecidas de autoridad, poder y jerarquía.

En el campo del arte, estas jerarquías y posiciones de poder resultan evidentes. En el contexto de la modernidad, el ARTE (en singular y mayúscula) se conforma como un campo autorreferencial al que solo acceden los que han sido llamados de antemano, según su acervo de capital cultural y simbólico. En su despliegue histórico, el arte no se entiende únicamente como arte, es decir, el arte no es solamente una manifestación sensible producto de la creación humana. Para dar cuenta de esto, Arthur Danto (1984) acuñó el concepto mundo del arte, desplazando así la pregunta ontológica “¿qué es el arte?” hacia la pregunta institucional “¿cuándo hay arte?”, del siguiente modo: “Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede captar: una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (Danto, 1984, p. 478). Por una vía colindante a la de Danto, George Dickie (1974) enmarca institucionalmente la noción de obra:

Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto, 2) un conjunto de cuyos aspectos ha hecho que alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte) le hayan conferido el estatuto de ser candidato para la apreciación. (p. 34).

Tanto en un caso como en el otro, encontramos consumado el fin del arte en dos vías: por un lado, el arte realizado (o disuelto) en el concepto (Hegel); por el otro, el arte conformado como una esfera de valor autónomo separado de las demás esferas de acción (Weber). En ambos casos, el arte secularizado (separado de sus funciones) se “sacraliza” en el museo y la galería y aunque discursivamente estas instituciones se autoproclamen como igualitarias, su lógica es jerárquica al remitir el goce y conocimiento del arte a una cuestión de gustos y de desciframiento intelectual.

En este contexto, el papel del crítico de arte resulta central. Los gustos establecidos en un canon o en un estilo determinado no logran dar cuenta, por ejemplo, de la experimentación en el campo del arte. De ahí que un grupo de expertos, los críticos de arte, intenten tender un puente entre las obras y el público.

Desde luego, tanto el público del arte como el crítico hacen parte de una misma comunidad discursiva. Por ello se entiende lo que señala Bourdieu (2003) en su investigación sobre el público de los museos: “Como el sermón religioso, la prédica cultural solo tiene plenas garantías de ser exitosa cuando se dirige a conversos” (p. 144); es decir, “el mensaje tendrá mayores posibilidades de encontrar una resonancia en la medida en que se dirija a receptores del mismo nivel” (p. 123). Bourdieu demuestra empíricamente la autorreferencialidad del mundo del arte. Esta autorreferencialidad no solo es la de los agentes pertenecientes al campo de producción artístico, sino que remite, igualmente, a los medios de difusión y circulación tanto de las obras como de los discursos, que definen, mediante luchas y tomas de posición, lo legítimamente autorizado para circular en el campo. Esta difusión y circulación se construyó, en el contexto de la autorreferencialidad, mediante las voces autorizadas dentro de la propia institución del arte: el crítico, el galerista, el coleccionista, el mecenas (público o privado) y, más recientemente, el curador. En este orden, quedan por fuera de la circulación aquellos que están al margen de la institución y, de

manera permanente, el público, cuyo papel se ha establecido en la pura contemplación desinteresada del arte.

No obstante, el modelo institucional (moderno) del arte se ha transformado desde la década del sesenta del siglo xx. El agotamiento de las vanguardias, la redefinición del papel de los museos en relación con los públicos (y su vocación patrimonial inseparable del turismo cultural), la crítica al cubo blanco, las prácticas artísticas que buscan conciliar el arte con la vida (es decir, con la comunidad ampliada que fue cercenada en la constitución de su autonomía), la apropiación que las industrias culturales hicieron de la iconografía del arte moderno al ampliar el patrimonio visual de la ciudadanía global (la síntesis visual de algunas vanguardias condensadas en un video clip o en un póster) han redefinido las relaciones que se construyen dentro del propio campo. Sumado a lo anterior, es necesario señalar que durante la última década otro fenómeno ha irrumpido en el campo del arte: la red de comunicación construida en torno a internet, que ha descentrado los límites del arte, tanto en las fronteras internas de su propio campo como en las fronteras territoriales ancladas a la nación, mediante formas inéditas de arte (net.art); una concepción renovada de los museos sobre sus colecciones (las exposiciones blockbuster, el archivo digital y el museo virtual); la eclosión de prácticas colaborativas de orden global en cuanto a investigaciones, curadurías y red de creadores; la propagación de Google como motor de búsqueda que ha ampliado y universalizado el legado iconográfico de la humanidad (al transformar pedagogías y prácticas creativas); y, desde luego, el cambio de posición de los públicos en relación con el arte o, de modo más preciso, con las prácticas artísticas: de una posición contemplativa a una posición activa e interactiva.

Esto último (la disposición activa del público) no es una novedad. En la década de los años sesenta, Umberto Eco (1992) señalaba que la obra de arte es “un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante” (p. 34). Esto supone una apertura interpretativa que exige del público una intervención productiva: completar aquello que no ha sido clausurado mediante “actos de libertad consciente” (p. 34). En la década de los setenta, Hans Robert Jauss (2002) reflexiona sobre una estética de la recepción que posibilita una experiencia primaria mediante la *poiesis* (conciencia productiva), la *aisthesis* (conciencia perceptiva) y la *catharsis* (función comunicativa), en la que el receptor produce activamente el sentido de la obra. Por la misma época, Hans Georg Gadamer reivindicaba el carácter heterónimo del arte entendiéndolo como juego, símbolo y fiesta; un carácter comunicativo en el que se anula la distancia entre la obra y el espectador, convertido en un cocreador: “El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto participa del juego hace parte de él” (Gadamer, 1991, p. 69). Estas posturas (correlativas al tipo de arte que referencian), aunque construyen un lugar inédito para el receptor lo constriñen, al mismo tiempo, a una relación unidireccional: la que va de la obra al receptor, y viceversa, pues la construcción activa de sentido era, de alguna manera, privativa, circunscrita a la experiencia de quien contempla activamente.

Este carácter privativo se configuraba en consonancia con la misma naturaleza de la obra (plástica), entendida seguramente a partir de su materialidad única e irrepetible (particularmente en los casos de Gadamer y Jauss, pues en Eco hay una apertura hacia el cine y la televisión). Circunscrita a lo material, la obra solo puede recepcionarse en los lugares consagrados del arte (incluso la imagen cinematográfica solo puede recepcionarse de manera simultánea y colectiva en un lugar consagrado).

No obstante, el papel de los públicos y las formas de producción artísticas se han transformado mediante el tránsito que va un receptor activo a un receptor interactivo. Este sería el tránsito (hipotético) entre la experiencia privativa (aunque activa) de los receptores

del arte y la participación abiertamente pública de los públicos del arte. Esto último se posibilita tanto por la indeterminación de la misma noción de “obra de arte” como por las tecnologías de la información y la comunicación. Con respecto a lo primero, nos encontramos en un momento en el que se redefinen algunas nociones canónicas: arte, obra de arte, artista y público. El asunto, desde luego, no es solo de nominación, la misma naturaleza de la creación artística parece transformarse: en lugar de arte, prácticas; en lugar de obras, dispositivos; en lugar de artistas, colaboradores; en lugar de públicos, comunidades.

Esto supone que a un campo expandido del arte le corresponde, correlativamente, un campo expandido de la crítica del arte, cuyo discurso sobrepasa las fronteras internas del campo del arte, es decir, sobrepasa su autorreferencialidad mediante una suerte de nivelación de contenidos: el arte equiparado a la cultura visual o, de modo más preciso, el arte como perteneciente a la cultura visual sin ninguna reivindicación de autonomía. Sumado a lo anterior, las tecnologías de la información y la comunicación permiten que las “imágenes circulen a lo largo y ancho del globo en patrones sin centro que permiten un acceso sin precedentes”. Esto “garantiza el potencial democrático de la producción y distribución de las imágenes, en contraste con la situación actual [o pasada, podría decirse]” (Buck-Morss, 2009, p. 22). La recepción de las imágenes globales del arte se realiza de manera deslocalizada, a lo que agrega Brea (2010):

Pone en manos del receptor la decisión de su momento y el lugar. [...] El resultado es una formación de públicos —diría también que de lo público— que estructura conglomerados desagregados, no unaninizados, alejados del horizonte heurístico-utópico del consenso. [...] Al contrario, aquí los públicos [...] se instituyen movilizadas antes bien por los pulsos del disenso, de diversidad, de diferenciación multitudinaria (pp. 89-90).

En este contexto, debe entenderse el espacio de discusión Esferapublica.org. Este es un espacio de debate abierto en el que el editor, Jaime Iregui, no determina los temas por tratar, sino que estos se configuran a partir de sus colaboradores y participantes. Podría pensarse que Esferapublica.org es un espacio que moviliza al público en el campo expandido de la crítica y permite, por tanto, la activación de esos públicos mediante un tipo de recepción interactiva en el que los participantes son productores activos de contenido. Esferapublica.org parece tener una influencia dentro del campo de producción nacional, y su posicionamiento ha sido reconocido de distintas maneras: en 2007 es invitada a participar en Documenta 12, en el proyecto Documenta 12 Magazines, en Kassel, Alemania; en 2011 recibió el Premio Nacional a Nuevas Prácticas Artísticas, otorgado por el Ministerio de Cultura por “generar estrategias democráticas de formación y participación que privilegian el diálogo, la crítica libre, la interacción de públicos y la apropiación cultural, en coherencia con las bondades que ofrecen las nuevas tecnologías de la comunicación y la información”; en 2013 es reseñada por el portal informativo La Silla Vacía en su lista de “**Los 10 más poderosos del arte nacional**”, por su incidencia en la reflexión y el debate nacional sobre las artes visuales (aunque este último reconocimiento no tiene un fundamento empírico, da cuenta de la percepción que se tiene de Esferapublica.org en el medio local). Con respecto al fenómeno de Esferapublica.org, López (2007) ha señalado lo siguiente:

Con la crítica de arte escenificada en internet somos testigos de la emergencia de otro tipo de ciudadanía artística. Los sujetos del discurso sobre el arte ya no responden, en Esferapública, a la definición canónica del ciudadano del arte, occidental, ilustrado y cosmopolita, que comparte con sus iguales, al menos idealmente, unos referentes específicos enclavados dentro de la historia europea del arte, la estética, la teoría del arte y, en general, lo que podríamos llamar “alta cultura”, y un dominio profundo de la retórica de la escritura. Los polemistas de este foro electrónico, por el contrario, hablan desde lugares ideológicos muy disímiles, es decir, desde tradicio-

Los 10:

1. Los Gaviria (César y María Paz)
2. Catalina Casas
3. Doris Salcedo
4. Beatriz González
5. José Ignacio Roca
6. Lucas Ospina
7. Jaime Cerón
8. Óscar Muñoz
9. Celia de Birbra-gher
10. Jaime Iregui y Esfera Pública.

nes artísticas y teóricas ubicadas en muchos casos casi en los extramuros del campo del arte.

Desde luego no se puede afirmar a partir de percepciones subjetivas el tipo de crítica que se ejerce en este portal. Por tal razón, en este documento nos proponemos indagar por la escenificación de los públicos como críticos a partir del análisis de uno de los debates más significativos en cuanto al número de participaciones: el debate en torno al performance de la artista cubana Tania Bruguera, Sin título (Bogotá, 2009).

El contexto del debate

Sin título (Bogotá, 2009), de Tania Bruguera, hizo parte del encuentro Ciudadanías en Escena: Entradas y Salidas de los Derechos Culturales, organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política (ihpp), cuya sede, aquel año, fue la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá). Los anteriores encuentros se realizaron en Río de Janeiro (2000), Monterrey (2001), Lima (2002), Nueva York (2003), Belo Horizonte (2005) y Buenos Aires (2007). Este año, el encuentro se tituló “No Encuentro 2012”, debido a la cancelación sorpresiva de la Universidad del Claustro de Sor Juana (México, D. F.), que iba servir como sede para su octava versión. El encuentro Ciudadanías en Escena se realizó entre el 21 y 30 de agosto de 2009 y estuvo conformado por performances, intervenciones urbanas, mesas redondas, conferencias, talleres, etc.:

1. **Performances:** Álvaro Ricardo Herrera (Colombia), Álvaro Villalobos (México), Andi Sutton (Estados Unidos), Danza Común (Colombia), Guillermo Gómez-Peña (México), Nao Bustamante (Estados Unidos), Rocío Bolívar (México), Tania Bruguera (Cuba), entre otros.
2. **Conferencistas:** Andreas Huyssen (Alemania), Nelly Richard (Chile), Jesús Marín-Barbero (España-Colombia), Suely Rolnik (Brasil), entre otros.
3. **Intervenciones urbanas:** Chicas extraordinarias (Colombia), Daniela Kohn (Brasil), Fernando Pertuz (Colombia), Eleonora Fabião (Brasil), Grupo CoMteMpu's (Brasil), Quetzal Belmont (México), entre otros.

El 26 de agosto, día del performance de Bruguera (edificio de Artes Plásticas de la Universidad Nacional), también se presentaron los trabajos de Guillermo Gómez-Peña: 10 acciones psicomágicas contra la violencia (Edificio de Artes Plásticas); Diana Lorena Díaz: La bolsa sucia (entrada 26 a la Plaza Central); Yury Hernando Forero: La caja fuerte (entrada 45 a Plaza Central), y Danza Común: Campo muerto (Auditorio León de Greiff). Esta enumeración nos sitúa con algún detalle en el contexto, el performance en tiempos, lugares y protagonista; sirve para tener en cuenta que Sin título (Bogotá, 2009) no fue lo único que ocurrió ni durante el Encuentro ni durante el transcurso del día. Como el objetivo de este texto no es hacer una valoración del trabajo de Bruguera, sino comprender el debate que generó, haré una descripción del performance de manera breve teniendo como referencia el registro videográfico del IHPP.

Bruguera comienza con un discurso introductorio en el que señala que la asistencia a la obra está bajo la entera responsabilidad de los asistentes y que su trabajo no refleja la posición ideológica de la universidad o del ihpp. Indica que ha invitado a algunos actores del conflicto colombiano para que debatan sobre la construcción política del héroe. No habrá moderación del debate. Pide respeto por las opiniones que se expresen e invita a plantear las preguntas del público por escrito. Los tres invitados (una exguerrillera, la hermana de una mujer secuestrada y un líder de la población en situación de desplazamiento forzado) exponen sus ideas. En el transcurso de la exposición empieza a circular una bandeja con

líneas de cocaína que algunos de los asistentes del público consumen. Después de consumida, la bandeja circula nuevamente. Las intervenciones de los tres invitados terminan (aplausos). Posteriormente, se hace manifiesto el rechazo institucional de lo ocurrido (el consumo de cocaína dentro del Edificio de Artes Plásticas), la posición de algunos profesores y estudiantes

(aplausos después de cada intervención). Alguien pide que Bruguera explique lo ocurrido. Finalmente, la artista aparece y dice: “Yo quería darles las gracias a todos los colombianos que están aquí hoy” (aplausos).

El trabajo presentado en la Universidad Nacional de Colombia hizo parte de una serie de cuatro obras: Sin título (Habana, 2000), Sin título (Kassel, 2002), Sin título (Bogotá, 2009) y Sin título (Gaza, 2009). Se puede afirmar con alguna certeza que lo ocurrido en Bogotá no fue azaroso, es decir, no solo la puesta en escena sino también la respuesta a su escenificación: tanto la acción del público asistente como la reacción de la “opinión pública”. Bruguera (2009) le ha llamado a este procedimiento arte de conducta:

Un arte que trabaja con la conducta social como su medio de expresión, como su material, como su finalidad y como su documentación. Un arte como construcción de lo colectivo, creando una situación que haga posible que el público se transforme en ciudadano. Un arte que para que se den estas condiciones propicia una relación, un punto de encuentro entre ética y deseo.

Para Bruguera, el contexto y los dispositivos del habla son problemas inherentes al arte político, un arte cuyo objetivo —según la artista— es su utilidad. En Sin título (Bogotá, 2009). El dispositivo puesto en funcionamiento fue “el arte permisible”, un procedimiento que le permite a los artistas extranjeros, según Bruguera, decir lo que no pueden decir los artistas locales. Si esto ocurre, se subvierte el orden de las cosas, se activa el público y se construye un debate. Veamos ahora qué ocurrió con el debate en torno Sin título (Bogotá, 2009).

La construcción del debate: entre el sensacionalismo crítico y el informativo

El archivo del debate (150 cuartillas) puede agruparse en dos tiempos:

- 1) Entre el 26 de agosto —día del performance de Bruguera— y el 9 de septiembre.
- 2) Entre el 10 de septiembre —día en el que el periódico El Tiempo publicó la noticia y el 23 de septiembre (última referencia explícita al performance de Bruguera en Esferapublica.org que aún convocaba algún tipo de debate).

El primero es el debate realizado propiamente en Esferapublica.org; el segundo, el debate propiciado a partir de la divulgación del performance en los medios masivos de comunicación y su repercusión en distintas esferas de opinión.

El 26 de agosto, a las 9 de la mañana, Vox Populi anticipaba en Esferapublica.org lo que iba a suceder:

En su perfil de Facebook Tania Bruguera anuncia su performance de hoy en el Hemisférico:

“El performance de hoy en Colombia es una mesa redonda sobre nociones y necesidades de la figura del héroe por un paramilitar, un líder de los desplazados, un familiar de secuestrado/desaparecido, una guerrillera las far y un elemento sorpresa para el público”

Todo parece indicar que la “mesa redonda” será alterada por un “elemento sorpresa” (¿será el “polvo blanco”?). (Vox Populi, 2009/08/26, 9:01 a. m.)

Pasadas las 10 de la noche, Fabián Ríos realizó el primer comentario sobre lo ocurrido: “Sí, es una sosería, pero no puedo negar que dejó en ridículo mi Escuela de Arte dejándola hacer lo que se le dio la gana” (Fabián Ríos, 2009/08/26, 10:16 p. m.). Así se dio inicio al extenso debate en Esferapublica.org. Ahora bien, más allá de la extensión, es clave comprender qué fue lo que en última instancia se discutió: ¿qué se debate?, ¿cómo se debate?, ¿por qué se debate lo que se debate?

Para entender el debate es necesario hacer una clasificación de los discursos. Tal clasificación se ha realizado teniendo como referencia el contenido manifiesto de cada texto —bien sea un artículo o una breve participación—, en el momento de su análisis. La clasificación del debate se agrupó en dos tiempos del siguiente modo (ver, a modo de ejemplo, las tablas 1 y 2 del anexo).

Primer tiempo: el debate en Esfera pública

- 1) Crítica al espectáculo: Considera que el performance fue un simulacro calculado.
- 2) Crítica al oportunismo: Considera que el performance fue una estrategia hábilmente diseñada por Bruguera para escandalizar y alcanzar notoriedad pública.
- 3) Crítica indignada: Condena moral del performance.
- 4) Crítica en contexto: Sitúa el performance de Bruguera dentro de otros procesos creativos de ella o de otros artistas.
- 5) Crítica a la crítica: Considera que la crítica realizada a Bruguera en Esferapublica.org no ha dado cuenta del performance como propuesta artística.
- 6) Defensa idílica: Halago a Bruguera como cuerpo o defensa “poética”.
- 7) Insultos: Ofensas personales.

La mayor parte de las participaciones en Esferapublica.org se concentran, considerablemente, en las categorías “Crítica al espectáculo”, “Crítica al oportunismo” y “Crítica indignada”; en segundo lugar, “Crítica en contexto”; finalmente, y con pocas participaciones, “Crítica a la crítica”, “Defensa idílica” e “Insultos”.

Segundo tiempo: la noticia mediática y su repercusión en otras esferas de opinión

- 1) Desinformación: Datos erróneos sobre tiempos, lugares y protagonistas.
- 2) Aspectos legales: Considera que más allá de lo artístico hay un quebrantamiento de la

- [1] “En las tradicionales actividades de la ciencia, la política y el arte es posible introducir una desviación aberrante que permite dirigirse directamente al público, pasando por alto y ridiculizando las reconocidas mediaciones del método científico, del periodismo y de la crítica. [...] No es casual que para designar este fenómeno se haya acuñado el término “democratainment” (Perniola, 2006, pp.13-14).
- [2] “La multiplicidad de públicos es preferible a una única Esferapública.org. Nancy Fraser habla de la necesidad de explorar formas híbridas de esferas públicas y la articulación de públicos débiles y públicos fuertes en los que la opinión y la decisión puedan encontrar formas de negociar y recombinar sus relaciones” (Ribalta, 2008, p. 58).
- [3] “Basándonos en el concepto de un proceso interactivo que genera una ‘espiral’ del silencio, definimos la opinión pública como aquella que puede ser expresada en público sin riesgo de sanciones, y en la cual puede fundarse la acción llevada adelante en público. Expresar la opinión opuesta y efectuar una acción pública en su nombre significa correr peligro de encontrarse aislado. En otras palabras, podemos describir

ley en tal acción.

- 3) Comentarios condenatorios: Condena moral del performance.
- 4) Defensa del performance: Valoración positiva del performance por fuera del “mundo del arte”.
- 5) Reacción contra la desinformación mediática: Críticas provenientes del “mundo del arte” al cubrimiento mediático del performance.

Mayoritariamente, los discursos mediáticos son condenatorios y se refieren a la ilegalidad de la acción de Bruguera; en menor medida aparecen los discursos en defensa y las reacciones contra la desinformación de los medios.

Haber dividido el debate en dos tiempos parte de un supuesto: que los discursos de un medio especializado son cualitativamente diferentes a los de un medio masivo. En el campo del arte, como en otras esferas especializadas, tal separación es parte constitutiva para la construcción de unas reglas (implícitas, sin manual) que definen las cuestiones de legitimidad dentro del propio campo. A esta lógica se le ha denominado autonomía relativa. La vigilancia de tal autonomía en el campo del arte es fundamental a la hora de defender una creación y una crítica no sujetas a imperativos externos como, por ejemplo, el ideológico (un arte de Estado) o el económico (un arte para el mercado hegemónico), lo que no debe llevar a suponer que el arte no sea político o no circule por algún mercado. Los discursos de un campo del arte relativamente autónomo circulan por medios diferentes a los que construyen los discursos de la “opinión pública”. Tal separación parece clave para evitar las “desviaciones aberrantes” [1] provenientes de poderes externos a las lógicas de los propios campos. La resistencia a las desviaciones aberrantes y a los poderes externos posibilita — cuando el antagonismo es manifiesto — la construcción de contradiscursos que circulan por medios alternativos producidos por una comunidad discursiva que bien podría constituir un contrapúblico [2], bien sea en el campo cultural, artístico, etc. Estos contradiscursos rompen con la famosa “espiral del silencio”, propia de la opinión pública [3].

Teniendo en cuenta lo anterior, pasemos al debate: ¿qué se discute? Algo que llama la atención al revisar el debate en Esferapública.org es que en el caso de Bruguera se debatió en extenso aquello que, precisamente, resultaba atractivo para los medios masivos de comunicación: el escándalo por el consumo de cocaína dentro de una universidad pública. Tanto los textos principales como los comentarios y las discusiones se concentraron en el efecto sensacionalista del acto de Bruguera. Se puede afirmar, por tanto, que desde el punto de vista de la construcción de las agendas hay similitudes entre la agenda de este debate en Esferapública.org y la agenda propiamente informativa. Aunque los modos de discusión y el lenguaje sean diferentes, la agenda del debate y la agenda informativa resultan semejantes en este caso. Podemos plantear una hipótesis al respecto: no se debate porque el asunto sea necesariamente pertinente; se cree que el asunto es pertinente porque se debate.

Cuando se analiza un discurso es indispensable indagar no solo por aquello que se dice, sino también por aquello que no se dice: lo que se ignora, lo que se omite, lo que se da por sentado. ¿Por qué el acto de Bruguera concentró toda la atención en Esferapública.org? ¿Por qué no aparecieron críticas o comentarios sobre Ciudadanías en escena, un evento con una extensa y variada programación? [4] La razón, se dirá, es que el performance de Bruguera fue escandaloso, polémico. Si esto es cierto, también resultará cierto que las valoraciones artísticas para la crítica, en nuestro contexto, se construyen a partir del impacto que una obra produzca en la opinión pública, si es que el caso Bruguera, desde luego, resultara modélico para entender la situación de nuestro campo artístico. Ahora bien, no quiere

la opinión pública como la opinión dominante que impone una postura y una conducta de sumisión, a la vez que amenaza con aislamiento al individuo rebelde y, al político, con una pérdida del apoyo popular. Por esto, el papel activo de iniciador de un proceso de formación de la opinión queda reservado para cualquiera que pueda resistir a la amenaza de aislamiento” (Noelle-Neumann, 1995).

[4] Aunque de manera descuidada, uno de los foristas parecía hacer una petición sensata, habiendo transcurrido ya un buen tiempo del debate: “Una pregunta que parecería tonta pero no lo es tanto, ¿y que pasó en Ciudadanías en Escena del instituto hemisférico y la universidad nacional, mas allá de la obra de tania bruguera, acaso fue la única que participo? Solamente es político lo que referencian los medios? porque en el exterior se sabe tan poco de los performeros colombianos según quedo claro dentro del mismo evento? Será debido a la poca difusión que la crítica nacional le hace a este género? O ¿porque no hay niveles de juicio?, ¿la crítica también siente la misma desidia o temor a hablar del performance en Colombia? Bruguera señalo torpe o no la

decir lo anterior que concentrar toda la atención en un caso escandaloso resulte ilegítimo; sin embargo, la cuestión no tiene que ver únicamente con el haber concentrado todo el interés en el impacto de Sin título (Bogotá, 2009) de Bruguera, sino, de igual modo, en el modo de abordarlo: ¿cómo se discute? Si tomamos el cuerpo del debate, es decir, las ciento cincuenta cuartillas, encontramos que solo una pequeña fracción acude a las estrategias discursivas propias del campo, esto es: conocimiento informado, referencias a la historia del arte (del performance), marcos interpretativos, etc. Por el contrario, las estrategias discursivas recurrentes en el debate provinieron de fuentes externas al propio campo: lo legal y lo moral, principalmente. El debate se estructuró a partir de opiniones, una suerte de “opinión pública” puesta en circulación dentro de un medio alternativo. Señalar que hay, en su mayor parte, opiniones no desvaloriza las participaciones que se hayan realizado en Esferapublica.org en torno a Bruguera. Pero es necesario hacer tal distinción, pues en este caso el escándalo sobrepasó las fronteras del “mundo del arte”, un mundo aparte y siempre restringido a la opinión de las mayorías. El escándalo en torno al performance de Tania Bruguera desdibujó las fronteras entre el adentro y el afuera del “mundo del arte”, entre la “opinión experta” y la “opinión pública”.

Por otra parte, la agenda informativa de los medios masivos también construyó la noticia a partir del material extraartístico (lo legal y lo moral). Esto, desde luego, no resulta extraño, pues el arte le interesa a los medios masivos cuando este se cruza con el entretenimiento, el mercado o el escándalo (típicas desviaciones aberrantes).

Resulta significativo que el 10 de septiembre de 2009 aparezca la primera referencia al caso Bruguera en la sección Cultura y Entretenimiento de El Tiempo, y el 11 de septiembre se empiece a cubrir el caso en las secciones Justicia de El Tiempo y Judicial de El Espectador. Tampoco resulta extraño observar el pésimo cubrimiento. El 10 de septiembre (15 días después del performance) Diego Guerrero escribe: “En un ‘performance’ realizado este jueves”, y el 11 de septiembre Lina María Herrera publica en la versión en línea del periódico una crónica vivencial en la que señala lo siguiente: “El polémico evento de la cubana Tania Bruguera comenzó con las intervenciones simultáneas de personas que representaban a personajes de diferentes nacionalidades: un japonés, un inglés [sic] y un francés”, lo que linda ya en lo fantástico. De ahí en adelante, la condena moral y el imperativo legal marcan el cubrimiento del caso. Esto no debe sorprender, pues difícilmente podríamos imaginar a las entonces ministras de Cultura y Educación celebrando en los medios de comunicación los poderes subversivos del arte. Ellas dicen lo que deben decir desde su investidura institucional. Más inquietante resulta la intervención de un activo forista de Esferapublica.org en el caso Bruguera (con cuatro participaciones), cuando el 11 de septiembre, día en el que la justicia se ocupa del caso, pide que se haga justicia con más vehemencia que las propias ministras:

Si la artista ofreció droga a los estudiantes de arte, debe judicializársele. Es que ante los hechos tipificados por la ley no hay chistecitos excusables ni teorías artísticas defendibles. [...] Me pregunto que pensarán todos estos amantes de la “resistencia” y del arte político cuando se trata de afrontar la ley. Quisiera verlos con sus discursos “antihegemónicos” en un juzgado a ver si allí los toman tan en serio como en las universidades del país. (Apuntes críticos, 2009/09/11, 4:31 p. m.)

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

luna con el dedo y se quedaron mirando el dedo, pero más allá esa sombra disolvió el resto” (Camilo Fabián, 2009/09/21, 10:43 p. m).

(el falso robo del Goya en Bogotá, las bandejas de cocaína de Bruguera) y otra cosa es cuando lo “real” juzga el simulacro (el marco legal que le pone límite al juego, incluso con posibles sanciones judiciales). En este sentido, el debate en Esferapublica.org y los medios de comunicación resulta sintomático y clave, por lo tanto, para comprender el estado de prácticas que aspiran fundirse con la vida, tener eficacia social, transformar el modo en el que vemos el mundo, etc.

Finalmente, también podría pensarse que cuando las prácticas y los discursos desbordan los límites internos del campo (cuando un medio masivo lo pone a circular), se multiplican las posibilidades de que un signo juegue en los intersticios y aparezcan otros márgenes de maniobra. En otras palabras: un medio masivo puede potenciar los contenidos de un medio alternativo. Ahí, tal vez, se encuentre un margen de maniobra para el despliegue de un público que participe activamente en el campo expandido de la crítica del arte.

Elkin Rubiano*

**Versión ampliada del texto “El caso Bruguera: entre el sensacionalismo crítico y el informativo”. Publicado originalmente en Esfera Pública el 9 de octubre de 2012. Esta actualización incluye un nuevo capítulo: El papel de los públicos en el campo expandido de la crítica de arte. Se publicó recientemente en la Revista Hallazgos N°21 (2014)*

Anexos

Tabla 1: *Debate en Esfera Pública*

Tipo de Crítica:	Comentario
Crítica al espectáculo	“Las intervenciones calenturientas de los asistentes hubieran podido darse en un marco preparado para una sana discusión. Un performance que hubiera dado para una construcción interesante se convirtió en un show RCNesco” (Diana González, 08-27-09).
Crítica al oportunismo	“La ecuación: guerrilla + paras + cocaína = desplazados es bastante simplista, pues reproduce al pie de la letra, lo que hemos escuchado hasta la saciedad por los medios de comunicación que repiten como loros mojados lo que les dicta el Imperio: el verdadero mal es la cocaína. [...] Algo falló y aparte del “escandalito” del polvillo, esa acción no generó nada de nada. ¿Será que ese nada de nada también hacía parte del performance?” (Ricardo Arcos-Palma, 08-27-09).
Crítica indignada	“Yo como estudiante de la universidad pública a demás como artista, madre, hermana, amiga y persona. Me siento totalmente desconcertada e indignada. No solo por los pésimos trabajos que han hecho parte de emisferic institud (Ciudadanías en escena), sino también por la dudosa profundidad de las preguntas a las cuales responden estos trabajos, llenos de sensacionalismo y poca dedicación de aquellos quienes se creen primermundistas” (Cristina Ayala, 08-27-09).
Crítica en contexto	“Muchos artistas colombianos, sino todos pues me cuento entre ellos, han hecho referencia, citado, mostrado y hasta oído el famoso polvillo que hoy, una vez más, es el causante de tan ‘energizado’ debate. Podríamos hasta hacer una lista de obras y/o artistas que trabajen con el producto y su origen directa o indirectamente, es más podría estar casi seguro que después de esto algún curador inteligente aceptara el reto

Tipo de Crítica:

Comentario

Crítica en contexto

de buscar obras que hagan referencia, citen, muestren y hasta ‘güelan’ el tan controversial y siempre mal querido perico, si es que no la han hecho antes” (Carlos Monroy, 08-27-09).

Crítica a la crítica

“Lo más curioso, es que los ya bien conocidos críticos o comentaristas de arte (es igual), estos connaisseurs que tanto defienden este tipo de manifestaciones artísticas, no hayan visto aún el performance de Bruguera de manera objetiva, como obra, y sigan insistiendo en su lectura básica y primaria. [...] Sentados, en una mesa, hablando de sus conflictos... Y el público pendiente de dónde es que está la perica... Es aberrante” (Iván Rickenmann, 08-31-09).

Defensa idílica

“No me importa si es inteligente o no. Si es coherente o no. Es viva como Lilith, es la fuerza pelirroja que enamoró al primer Adán. Tania es hermosa. [...] Esa capacidad para molestar hace que su belleza sea aún más lejana, mas críptica. Existen otras artistas con el ‘twist’ Borgia pero les falta la belleza caribe-catalana de Tania. Y es que la naturaleza no se esmeró demasiado con ellas. [...] Fue la alumna misma con su incomparable porte de princesa colonial, su pelo de Magdalena y su espectacular talento para existir. Esa era la parte del performance que Tania no tenía calculado: verse bella, radiante como Gradiva y ser una mujer hermosa y deseada. Porque al final, solo la belleza queda. Como tiene que ser” (Carlos Salazar, 08-29-09).

Insultos

“Todo un ‘pajazo’ mental, moscopilita. [...] Pero de acuerdo, el objetivo no es ella, a pesar del chorrión” (Mauricio Cruz, 08-29-09, en respuesta al elogio de Salazar).

Tabla 2: *Cubrimiento Mediático*

Categoría	Comentario
Desinformación	<p>“En un ‘performance’ realizado este jueves en un auditorio de la Universidad Nacional, una persona distribuyó unas bandejas con líneas de cocaína para que las consumieran los espectadores” (Diego Guerrero, El Tiempo, sección Cultura y entretenimiento, 09-10-09). “El polémico evento de la cubana Tania Bruguera comenzó con las intervenciones simultáneas de personas que representaban a personajes de diferentes nacionalidades: un japonés, un ingles [sic] y un francés” (Lina María Herrera, El Tiempo, sección Cultura y Entretenimiento, 09-11-09).</p>
Aspectos Legales	<p>“La ministra de Educación, Cecilia María Vélez, advirtió que es necesario que los mismos estudiantes relaten qué sucedió en la presentación artística de una cubana”: ‘Debemos mirar para fortalecer lo que pueden ser los programas antidroga de las universidades; esto nos puede servir de experiencia’, aseguró en La FM. ‘Hay acciones legales que implican que se debe responder por lo que se hizo’, señaló. Poco después no dejó de salir de su asombro y recalcó: ‘Esto me deja muy aterrada’” (El Espectador, 09-11-09). “La ministra de cultura, Paula Marcela Moreno, expresó en un comunicado que reprocha el trabajo de Bruguera. Aseguró que ya comenzó una investigación disciplinaria a los funcionarios públicos que ejercieron la supervisión e hicieron parte del comité operativo del Convenio 307 de 2009 entre el Ministerio y la Fundación Tridha, que apoyó el evento. Mincultura asignó 40 millones 380 mil pesos, ‘para el desarrollo de actividades técnicas y logísticas’, dice el comunicado” (El Tiempo, sección Justicia, 09-11-09).</p>
Comentarios Condenatorios	<p>“La ministra de cultura, Paula Marcela Moreno, reprochó el acto y la Iglesia pidió más control: ‘Las fronteras de orden ético no pueden ser transgredidas por el arte. No estamos de acuer</p>

Tabla 2: *Cubrimiento Mediático*

Categoría	Comentario
Comentarios Condenatorios	<p>-do con ningún tipo de espacio donde se atente contra la vida, y el uso de drogas es atentar contra la vida’, dijo la Ministra. ‘Monseñor Rubén Salazar, presidente de la Conferencia Episcopal de Colombia, dijo que hay que controlar estas actividades, pero no de forma represiva. Hay que tener cuidado con la manera en la que se está creando cultura en el país’, puntualizó el sacerdote” (El Tiempo, sección Justicia, 09-11-09).</p>
Defensa al performance	<p>“El escándalo provocado por el performance de la prestigiosa artista cubana Tania Bruguera en la escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, durante el cual circularon tres bandejas con 20 líneas de cocaína cada una, como metáfora de un problema real e ineludible, muestra los niveles de intolerancia y ridiculez a los que está llegando Colombia en la primera década del siglo xxi, después de casi ocho años de estar centrada en la palabra supuestamente divina de un caudillo mediocre, autoritario y abusivo. [...] Un país que tuvo en los años 60 del siglo pasado una generación de artistas de avanzada en los campos de la poesía, las artes plásticas, la crítica y el teatro [...] ha retrocedido en unas décadas a niveles impensables de ñoñez parroquial” (Jaime Mejía Duque, La Patria, 09-13-09).</p>
Reacción contra desinformación mediática	<p>“¡Vaya coincidencia! Hoy, justo dos días después del anuncio de que la Corte Suprema de Justicia reafirmó su fallo sobre el consumo personal de drogas como NO delito, el periódico El Tiempo se interesa por un evento que sucedió 17, sí, 17 días antes: ‘Polémica por artista que ofreció cocaína en performance en la Universidad Nacional’” (Lucas Ospina, 09-11-09)</p>

Tabla 2: *Cubrimiento Mediático*

Categoría	Comentario
Reacción contra desinformación mediática	“El discurso contemporáneo en torno al arte surge, no de la historia del arte o la estética, sino de la prensa, del imperio de la opinión ‘light’, siendo este el tipo de discurso emocional que nutre la opinión dentro del escaparate posmoderno. Desde la producción de Exposiciones a la Beca y el premio. La tinta de prensa es la sangre que corre por las venas del arte contemporáneo” (Matute, 09-12-09).

La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición

[1] Gutiérrez Girardot, Rafael. *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana* Ediciones Cave Canem, Bogotá, 1989, p.: 21.

[2] Es importante reconocer que esta historia social de las artes en nuestro país tiene algunos antecedentes fundamentales que podrían encontrarse en los textos de Eugenio Barney-Cabrera, Gabriel Giraldo Jaramillo, Marta Traba y, sobre todo, en *Procesos del arte en Colombia* (1978) y *Los años veinte y treinta* (1995) de Álvaro Medina; tal vez los dos libros más abiertamente comprometidos abiertamente con esta perspectiva, no sólo por el rigor metodológico que exhiben sino por la interpretación teórica a través de la cual vincula las prácticas artísticas con el contexto político y social.

[3] Me estoy refiriendo a la ponencia «Los públicos de la crítica de arte:

La necesidad histórica y hasta política de elaborar una historia social de la literatura latinoamericana y las dificultades teóricas e institucionales que obstaculizan esta empresa, obligan a buscar un camino que rompa provisionalmente este círculo. Es decir, obligan a buscar un comienzo diferente, y éste no puede ser otro que el del recurso a lo que está a disposición. Y este comienzo implica un trabajo de reconstrucción y de recuperación de lo que sobre el tema y con acento social se ha escrito en Latinoamérica y que ha sucumbido a la peste del olvido y de las modas o a esa peculiar ahistoricidad que caracteriza al “materialismo histórico”, también llamado “marxismo vulgar”. Esa recuperación tiene que ser necesariamente crítica y si no se puede reconstruir una tradición intelectual y política que se ha ignorado escandalosamente, sí cabe al menos esperar que se despierte una conciencia de la tradición que paulatinamente se vaya enriqueciendo con contribuciones más recientes y actuales, pues sin una tradición, por pobre que sea, la asimilación de lo extranjero se convierte en auténticos saltos en el vacío, es decir, en modas de las que nada se asimila y a las que no se puede poner en tela de juicio desde una perspectiva propia, desde una tradición menospreciada, porque la nueva moda desaloja a la anterior sin crítica. Por pobre que pueda ser nuestra tradición intelectual, ella se enriquece en el proceso de asimilación crítica de lo extranjero.

Rafael Gutierrez Girardot. [1]

Introducción: una declaración de principios

Aunque ya en otros trabajos he utilizado el anterior fragmento a modo de epígrafe, quiero volver a comenzar con él, puesto que me parece doblemente pertinente: por un lado quiero rendir un modesto homenaje al profesor Rafael Gutiérrez Girardot (1928 – 2005), recientemente fallecido en Alemania; sin duda, con su muerte, el pensamiento crítico en nuestro país ha perdido a uno de sus más lúcidos y valientes intelectuales. Por otra parte, quiero volver a suscribir el planteamiento que el profesor Gutiérrez hace en este pasaje con respecto, por supuesto, a la necesidad de una historia social de las artes y, en especial, de la crítica de arte, en el medio colombiano.[2]

En otros espacios y textos, he afirmado que en Colombia la práctica de la crítica de arte sí ha existido y que, en la actualidad, sigue existiendo.[3] Lo que no ha existido es su memoria, su historia; sobre ella se extiende una amnesia sistemática y tenaz que impide la construcción de una de las condiciones de posibilidad fundamentales para (i) la superación de esa recepción subalterna del pensamiento artístico y crítico internacional que indica el profesor Gutiérrez, tan complaciente con los saltos al vacío que nos obligan a dar los más

apuntes sobre la historia de una práctica cultural localizada», que presenté en el V Seminario Nacional de Historia y Teoría del Arte, organizado por la Universidad de Antioquia, en el mes de octubre pasado; a la ponencia «La crítica de arte en Colombia: apuntes para la historia de una práctica cultural», que presenté en el Seminario Regional Andino sobre Crítica de Arte, organizado por el Museo de Arte de Lima, la Asociación Francesa de Acción Artística y la Embajada de Francia en Perú, el mes de noviembre pasado, y a la charla titulada «La crítica de arte en el salón de 1899» que dicté en el marco del ciclo de conferencias Tres Pintores en el Rosario, organizado por la Universidad del Rosario el pasado mes de mayo

[4] Cf. Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra, Madrid, 1993, p.: 7.

[5] Cf. *Ibíd.*

recientes procesos de dominación cultural y, sobre todo y más urgentemente, para (ii) la configuración de un derrotero político alternativo a la desfiguración del campo artístico que han impulsado las últimas Ministras de Cultura, en especial la que actualmente dirige esta cartera, y al escenario abiertamente adverso a la cultura y a los creadores que el actual gobierno nos está heredando, en particular, con la negociación del Tratado de Libre Comercio a espaldas de la comunidad de creadores y, en general, con su populismo de marcado acento mesiánico y derechista.

La intervención que tan amablemente me han invitado a explorar los responsable de este evento, merece varias consideraciones preliminares. En primer lugar amerita una definición de la crítica de arte, por lo menos en un nivel operativo; en segundo lugar, plantea la revisión, así sea breve, de la bibliografía que ha intentado construir la historia de la crítica de arte en Colombia; y, en tercer lugar, implica el esbozo de una panorámica de su situación actual. Estos son, consecuentemente, los temas que desarrollaré en los minutos que vienen a continuación.

Dos definiciones de la crítica de arte.

Omar Calabrese, autor del famoso libro *La era neobarroca* (1987), plantea que dentro de los estudios históricos sobre la crítica de arte, existen al menos dos posiciones con respecto a su definición: en primera instancia, hay una larguísima línea de investigaciones sobre la crítica de arte en Europa, que incluye clásicos como *Literatura artística* (1924) del profesor de H. E. Gombrich, *Julius von Shlosser*, o *Historia de la crítica de arte* (1936) del italiano Lionello Ventury, que define la crítica de arte como “la literatura sobre el arte”.^[4] En este sentido, la crítica de arte aparece como una categoría general dentro de la cual estarían comprendidas, como subespecies, la historia del arte, la teoría del arte, la estética, las biografías de los artistas, el comentario artístico elaborado para los medios de comunicación, la curaduría, las opiniones que un profesor de historia del arte transmite a sus alumnos a propósito de una obra de arte, las informaciones y apreciaciones que un guía de museos hace a su público, etc. Por supuesto, la materia de estas historias se concentra en aquellas subespecies con mayor dignidad cultural; sin duda, para éstas es mucho más importante estudiar *Vida de grandes artistas* (1550) de Giorgio Vasari y su incidencia en la configuración de los fundamentos del pensamiento y el juicio sobre la obra de arte en los siglos venideros, que detenerse sobre el comentario del periodista cultural de ocasión que apenas si puede articular con cierto grado de suficiencia una noticia sobre la última muestra de Fernando Botero.

Por otra parte, afirma Calabrese, existe una concepción de la crítica de arte que está afinada en una definición más restringida: la crítica de arte sería un hecho eminentemente moderno, nacido en los tiempos de Diderot. De hecho, este autor ilustrado es considerado como el primero en el ejercicio el oficio de “crítico” o “guía” de la interpretación y evaluación de las obras de arte coetáneas. Como corolario de esta idea, la crítica, en tanto que arte de la interpretación, se habría desarrollado hasta nuestros días, y estaría profundamente enraizada en los procesos de expansión del mercado burgués del arte, la aparición de movimientos artísticos con poética concreta y vocación de militancia cultural y, además, la divulgación multitudinaria del producto estético en las culturas que, desde finales del siglo XVIII, se podrían definir, con mayor o menor exactitud, “de masas” —por lo demás, el crítico habría comenzado a influir en la opinión pública en las páginas de los periódicos, que por aquella época se empezaron a configurar tal como los conocemos hoy y que, además, en los siglos venideros ocuparon buena parte del espacio público en las sociedades occidentales u occidentalizadas—.^[5]

Cualquiera de estos dos modelos, entonces, podrían determinar la respuesta a la pregunta

sobre la cuestión de la existencia de la crítica de arte en nuestro país. Con seguridad, si tomáramos la primera de las opciones, encontraríamos que la crítica de arte en Colombia, ha existido y sigue existiendo incluso en las formas menos institucionalizadas o prestigiosas en momentos particularmente críticos para el campo del arte. Si tomamos la segunda opción, también tendríamos que estar dispuestos a reconocer la emergencia y consolidación de una práctica cultural fundamental para la socialización de las artes y, en especial, de las artes plásticas o visuales, desde el momento mismo en que los salones de arte hicieron su aparición dentro del espectro de las prácticas culturales impulsadas por las elites intelectuales decimonónicas, sobre todo asociadas a sus concepciones sobre el progreso y la civilización.

Paradójicamente, una gran cantidad de personas en Colombia, incluso fuertemente comprometidas con las causas del arte y con un alto grado de ilustración sobre sus avatares, han estado dispuestas —y los siguen estando— a afirmar su tardío nacimiento y su muerte prematura. Pareciera que la amnesia o el olvido profundo fueran “necesarios” o “convenientes” para el desarrollo del arte de la contemporaneidad. La mayoría de estas personas, por otra parte, también están dispuestas a afirmar que la crítica de arte nació y murió con la obra que Marta Traba desarrolló en nuestro país. Al lado de ella, aparecerían dos figuras más, la de Casimiro Eiger y la de Walter Engel, de tal manera que esta práctica cultural habría estado monopolizada por extranjeros y se habría extinguido apenas abandonaron nuestro territorio o murieron. En este sentido y por inferencia, pareciera que las personas que sostienen esta tesis también estarían dispuestas a creer que el pensamiento crítico no es propio de los colombianos.

Pero lo cierto, lo abrumadoramente cierto, es que la historia de la crítica de arte en nuestro país, tiene algo más de un siglo de duración y comprende una larga nómina de prestigiosos literatos y de autores menores, así como de lúcidos artistas y, como toda tradición, también de tozudos papanatas que se creyeron autorizados a hablar y reflexionar públicamente sobre el arte, sobre todo para movilizarlo, con egoísmo, a favor de sus intereses políticos.

Bocetos para una historia de la crítica del arte en Colombia

Aunque la historia del arte en Colombia ha estado mayoritariamente concentrada en reflexionar sobre la obra de arte y las aventuras artísticas de los creadores plásticos y visuales, de forma marginal, también ha configurado un modesto pero interesante corpus bibliográfico sobre este asunto; dentro de éste se encuentran textos como *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970* (1991) de Ruth Acuña,[6] «La crítica de arte en Colombia (1974 – 1994)» (1994) de Carolina Ponce de León,[7] y «Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia» (2004) de Carmen María Jaramillo.[8] Sin ninguna duda estos trabajos pueden considerarse los pilares esenciales del pensamiento histórico contemporáneo sobre las dinámicas de configuración y desarrollo de la crítica de arte en Colombia, por lo menos con referencia al siglo XX.[9]

[6] Acuña Prieto, Ruth Nohemí. *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970*. Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (tesis sin publicar), 1991.

[7] Publicado en Ponce de León, Carolina. *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004, Bogotá, p.: 213 y s. s.

[8] Jaramillo Jiménez, Carmen María. «Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia» en: *Artes. La Revista*. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Medellín, enero – junio, No. 7, Volumen 4, 2004, p.: 3 y s. s.

[9] Dentro de la bibliografía sobre la crítica de arte en nuestro país, es importante inventariar, además, las recopilaciones de la obra de tres figuras claves de la crítica de arte del siglo XX: me refiero a Marta Traba (Araujo, Emma –compiladora-. *Marta Traba*. Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá – Planeta, 1984), Casimiro Eiger (Jursich, Mario –compilador-. *Casimiro Eiger. Crónicas de arte colombiano: 1946 –1963*. Bogotá, Banco de la República, 1995) y Eduardo Serrano (*Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*. Tercer Mundo, Bogotá, 1976). Infortunadamente, ninguna de estas tres publicaciones está precedida por un estudio sobre la significación y el lugar de la obra de estos críticos. Sin duda son trabajos importantes por cuanto recogen muy buena parte de su obra y facilitan el acceso a su pensamiento, pero adolecen de una mirada interesada en ubicar su trabajo dentro del contexto de la historia del arte colombiano, desde la perspectiva específica de la historia de la crítica de arte. Adicionalmente, se debe tener en cuenta el ensayo de Ricardo Malagón titulado «Roberto Pizano: artista, crítico y promotor de arte» (en: *Textos. Documentos de historia y teoría*. Programa de Maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura – Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, No. 1,

La bibliografía sobre el siglo XIX, aunque escasa también es fundamental: dentro de ella se encuentra el pequeño ensayo titulado «Arte y crítica» que Gabriel Giraldo Jaramillo publicó en su *Bibliografía selecta del arte en Colombia* (1955);[10] *Procesos del arte en Colombia* (1998) de Álvaro Medina, sin duda uno de los mejores libros que sobre arte colombiano se han escrito en la últimas décadas a cerca de la transición del siglo XIX al XX;[11] y, por otra parte, *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia* (2002), también de Ruth Acuña.[12]

[11] Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. COLCULTURA, Bogotá, 1978.

[12] Cf. Acuña Prieto, Ruth Noemí. *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*. Programa de Maestría en Sociología de la Cultura – Facultad de Ciencias Humanas – Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2002 (Tesis sin publicar).

Así, en este corpus bibliográfico se pueden encontrar las primeras hipótesis sobre las claves y los procesos medulares de la historia de la crítica de arte en Colombia. Sin objeción, al más reciente texto de Acuña debemos la claridad sobre el momento fundacional de los procesos de autonomización del campo del arte; es decir, la publicación del periódico dirigido por Alberto Urdaneta, la fundación de la Academia de Bellas Artes y la organización del Salón de 1886.

Al texto de Medina, debemos las primeras hipótesis sociológicamente sustentadas de la historia del arte en nuestro país, sobre la relación entre el arte y la política al final del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX y, sobre todo, el rescate de los nombres y artículos de críticos como Baldomero Sanín Cano, Jacinto Albarracín (Albar), Max Grillo, Pedro Carlos Manrique, Rubén J. Mosquera, Gustavo Santos y Roberto Pizano, entre muchos otros.

Al texto de Jaramillo Jiménez, debemos la primera periodización de largo aliento que se haya planteado sobre los procesos de configuración de la crítica de arte en el país, y el primer contexto histórico de amplio alcance sobre la obra de críticos como Jorge Zalamea, Enrique Uribe White, Luis Eduardo Nieto Caballero, Germán Arciniegas, Daniel Samper Ortega, Javier Arango Ferrer, Luis Vidales, Clemente Airó, Juan Fríde y Jorge Gaitán Durán, entre otros.

A la primera tesis de Acuña, debemos una de las primeras miradas abiertamente críticas sobre la obra de Marta Traba, en particular en relación con el contexto cultural que vio abrirse el Frente Nacional y la consolidación de una nueva elite intelectual que militaría en la defensa del arte moderno, en particular de la pintura abstracta, y se atrincheraría, especialmente, en la emisora HJCK y la Universidad de los Andes.

Y al texto de Ponce de León debemos el más valiente, lúcido y honesto análisis de la obra

1999.); éste sí animado por una perspectiva analítica en la que se aborda la obra crítica del pintor bogotano. Por otra parte, a esta lista se debe sumar el trabajo de Natalia Gutiérrez, titulado *Cruces: una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo* (Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000), en el que la autora configura una deontología de la crítica de arte con base en autores como Italo Calvino, Marc Augé, Jean François Lyotard, Richard Rorty y Clifford Geertz. Así mismo, es necesario sumar «Los críticos, sus escritos y sus aportes», trabajo publicado por Germán Rubiano en la Gran enciclopedia temática de editorial Norma (Bogotá, 1996, tomo V, p.: 522 y ss.). Este interesante trabajo hace referencia a la obra de importantes claves de la crítica de arte fundamentalmente del siglo XX. Quien esté interesado sobre un estado del arte a propósito de la historia de la crítica de arte en Colombia puede remitirse a mi ensayo mi tesis *La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración de la autonomía del campo artístico en Colombia*. Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2005.

[10] Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Bibliografía selecta del arte en Colombia*. Editorial A. B. C., Bogotá, 1955, p.: 7 y ss. Un año antes, en 1954, Giraldo Jaramillo publicó un breve comentario titulado «La crítica de arte en el siglo XIX» (en *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Editorial A. B. C., Bogotá, p.: 262 a 267), en el que recogió algunos apartes de los artículos escritos por Leonidas Scarpetta y Saturnino Vergara para el *Diario de Cundinamarca*, a propósito de la exposición que se inauguró el 20 de julio de 1871, como un ejemplo de la forma “curiosa” y “pintoresca” en que se enjuiciaba la obra de arte, durante la época. Infortunadamente, Giraldo Jaramillo no adelantó allí ninguna otra observación sobre la actividad del crítico de arte. De todas maneras, en los capítulos que acompañan a esta breve nota sobre la crítica de arte decimonónica en *Notas y documentos...*, se puede encontrar información valiosa sobre la forma como se fue configurando la crítica de arte en nuestro país.

[13] A las anteriores listas, habría que agregar, entre muchos otros, los nombres de aquellos artistas que ejercieron o han ejercido la crítica de arte —Ricardo Acevedo Bernal, Francisco Antonio Cano, Rafael Tavera, Marco Ospina, Luis Alberto Acuña, y más recientemente, Bernardo Salcedo, Beatriz González, Mauricio Cruz y Fernando Uhía—; por otra parte los nombres Carlos Medellín, Juan Gustavo Cobo, Arístides Menequetti, Juan Fride, Eduardo Márceles Daconte y Carlos Jiménez.

[14] Cf. Ponce de León, op. cit., p. 215.

de críticos como Marta Traba, Casimiro Eiger, Walter Engel, Antonio Bergman, Eugenio Barney-Cabrera, Francisco Gil Tovar, Germán Rubiano, Eduardo Serrano, Galaor Carbonell, María Elvira Iriarte, Luis Fernando Valencia, Darío Ruiz, Álvaro Medina, Antonio Montaña, Alberto Sierra, Miguel González, Darío Jaramillo, Ana María Escallón y José Hernán Aguilar.

Estos textos, entonces, han fundado un proceso que, al parecer, sigue un curso muy interesante. Cada vez más investigadores e historiadores del arte están volcando sus intereses sobre esta olvidada tradición y encuentran que, sin lugar a dudas, la lista de críticos es larga, y su obra, interesante, pero sobre todo que en ella existe una clave definitiva para comprender los procesos contemporáneos del arte.[13] La labor que queda por hacer está asociada no sólo al rescate de sus textos sino al estudio de sus ideas, por supuesto, desde una crítica a los excesos de las jerarquías axiológicas poscoloniales de la historia “moderna” del arte que, hasta ahora, han imperado en nuestro país y, sobre todo, para la restitución crítica de su lugar dentro de los procesos del arte en Colombia.

El pasado más reciente: desde la cizaña hasta la web

Ponce de León, en su ensayo sobre la crítica de arte, que abarca desde 1974 hasta 1994, describe los principales elementos de la “crisis” que estaría viviendo la crítica de arte a mediados de los años 90. Desde su perspectiva, el cierre de los periódicos al discurso de los críticos estaría planteando un doble vacío cultural, ni los creadores estaban recibiendo un reconocimiento individual significativo ni el público estaba teniendo la oportunidad de participar en la contemporaneidad artística.[14]

Después del vacío dejado por Traba, los críticos que heredaron su legado, según la curadora, no habrían podido perpetuar los espacios abiertos por la argentina ni consolidar los procesos de formación de públicos para la artes que, desde la década de los años 50, ella había impulsado. Esta situación habría sido el resultado de la confrontación de los críticos, que durante las dos décadas anteriores no habrían consolidado las instituciones del arte fundadas por Traba, y tampoco habrían regularizado los procesos de construcción de audiencias impulsados por ésta. Por el contrario, con su actitud, ellos habrían quebrado los procesos de socialización masiva y democrática del arte, volviendo a encerrar al campo del arte dentro de un círculo elitista y excluyente, que lentamente había minado la legitimidad de las prácticas artísticas contemporáneas dentro del imaginario colectivo.

La emergencia del arte conceptual, sumada a la consolidación de contextos sociológicos diferentes a los que Traba había conocido, habrían determinado que críticos como Rubiano, Serrano, Carbonell, González, Sierra y Valencia, entre otros, proyectaran su trabajo desde ópticas diferentes, incluso, llevando a protagonizar tácitos enfrentamientos con la escritora del Cono Sur. Estos críticos, antes que insistir en una labor de crítica sistemática y en la democratización del acceso al arte a través de la construcción de las condiciones de existencia para la autonomía de la experiencia estética del público, habrían optado por la organización y difusión de eventos, atrincherados en los museos de arte, desde un modelo de crítico-curador, abiertamente contrario al que Traba había encarnado. Desde la perspectiva de Ponce de León, el protagonismo, dentro del campo artístico, durante los años setenta habría pasado de los artistas a los eventos artísticos; es decir, en el fondo, a los organizadores de éstos, concentrando los procesos de consagración del artista en los departamentos de curaduría de los museos.

Por otra parte, según Ponce de León, a diferencia del modelo de los críticos de arte internacionales modernistas como Clement Greenberg o Harold Rosenberg, que habían luchado

hombro a hombro con los artistas que estuvieron bajo su influencia, los críticos de marras habrían optado por la defensa de figuras insulares. Mientras los críticos colombianos con formación académica, intentaban construir lecturas y valoraciones con referentes teóricos canónicos dentro de la historia moderna del arte (Worringer, Croce, Francastel, Panofsky, Hauser, Gombrich, Read), y los empíricos planteaban su tarea con un espíritu ecléctico y sensible a los dictados conceptuales de las revistas internacionales de arte, su tarea dentro del campo del arte, siempre apuntaba a la defensa de un artista y no a la construcción de corrientes o panoramas artísticos.[15]

[15] Cf. Op. cit., p. 234.

Según la curadora, en particular la tarea de los críticos empíricos también habría significado la perpetuación de una falsa contextualización conceptual del arte nacional en el ámbito internacional, en tanto las lecturas de los nuevos teóricos del arte siempre se habrían dado desde un conocimiento parcial, por no decir desde una ignorancia relativa. En lugar de constituir un verdadero y maduro cosmopolitismo, estos críticos habrían perpetuado el snobismo teórico y, por tanto, la condición subalterna del campo artístico colombiano.

Un factor de primordial importancia para el análisis de la situación de la crítica de arte durante las décadas de los años 70 y 80, es la emergencia del proceso de diferenciación de los oficios, profesiones y actividades dentro del campo artístico: al nivel de los museos, habría aparecido la figura del curador con funciones claramente definidas; al nivel del sector patrimonial, empezaron a formularse las primeras políticas de preservación del patrimonio, permitiendo la profesionalización del conservador; y al nivel de otros sectores del campo del arte, los eventos artísticos como la Bienal Coltejer, la Bienal de Artes Gráficas, habrían consolidado nichos cada vez más ambiciosos e inéditos dentro de éste, sobre todo en relación con la diferenciación de la especificidad de la gestión cultural.[16]

[16] Cf. Op. cit., p. 236.

En este sentido, ante la ausencia de espacios institucionalmente definidos para el ejercicio de la crítica de arte, los críticos herederos de Traba habrían optado por su vinculación a los departamentos de curaduría de los recién inaugurados museos de arte. Este proceso implicaría la interdicción de su independencia y la movilización de los museos al servicio de sus causas personales. Según Ponce de León, en lugar de un corpus crítico, que ejerce mediante la confrontación de opiniones diversas, ideas y tomas de posición, en el medio artístico colombiano de la década de los 80, habría prevalecido una animosidad con disfraz intelectual. Todo el campo del arte, se habría articulado, entonces, alrededor de territorios y parcelas, generalmente manipulado por estrechos círculos de poder que se armaban alrededor de ciertos eventos rectores de la escena artística.

Así, desde la óptica de Ponce de León, después del trabajo realizado por Marta Traba, quien habría cohesionado conceptualmente a un grupo de artistas, formado un público y, en este sentido, abierto un espacio para el arte moderno, la crítica ejercida posteriormente habría cancelado este lugar y, en consecuencia, espantado al público y los artistas. El modelo del crítico cizañero se habría apoderado del campo del arte, clausurando la posibilidad de continuar con la legitimación de las prácticas artísticas al nivel del imaginario colectivo.

El panorama actual: metamorfosis y enfermedades de una crítica a la carta

La primera mitad de la década de los noventa, entonces, estuvo signada por una crisis generalizada de la crítica de arte y, a través de ésta, de todo el campo de las artes plásticas y visuales; el aislamiento del artista y, consecuentemente, la pérdida del sentido cultural de su trabajo al nivel colectivo, así como la perpetuación del carácter elitista del mundo del arte y el cierre de todos los procesos de formación de públicos para el arte, sumadas a la consolidación de un mercado del arte ligado al lavado de activos, fueron los principales

síntomas de un proceso más profundo: la crisis del esquema de poder y de la institucionalidad que desde la década de los años setenta ha sosteniendo a los funcionarios y artistas comprometidos con las causas del arte moderno; es decir la apertura de un nuevo estadio del campo del arte.

Este nuevo estadio está compuesto por varios procesos que corren paralelos y, en muchos casos, fuertemente relacionados. Uno de estos procesos es el relevo generacional que se empezó a gestar desde los primeros años de la década de los noventa y ya para el arranque del nuevo siglo estaba plenamente consolidado. Los nombres de nuevos críticos, curadores y artistas empezaron a desplazar de la escena del arte a los protagonistas indiscutibles de momentos anteriores; quienes nunca han dejado de concentrar poder, por cuanto se instalaron en los cargos y funciones más fuertemente institucionalizados del campo —piénsese, por ejemplo, en la curaduría del Museo Nacional de Colombia, en la del Museo de Antioquia o en la jefatura del servicio cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores—y siguen manteniendo una relación indirecta con la administración del arte contemporáneo a través de su pertenencia a las juntas de adquisiciones de los bancos y fundaciones coleccionistas.[17] Así, los nombres de María Iovino, José Ignacio Roca, Jaime Cerón, Carmen María Jaramillo, Ana María Lozano, Mauricio Cruz, Jaime Iregui, y más recientemente, Fernando Uhía, Andrés Gaitán, Catalina Vaughan, Fernando Escobar, Gabriel Merchán, Lucas Ospina, Pablo Batelli, Pedro Falguer y Ricardo Arcos-Palma, entre otros, empezaron a dominar la escena crítica, y ya para el comienzo del nuevo siglo estaban absolutamente consolidados dentro de los procesos de construcción pública del sentido del arte.

Esta nueva generación de autores, a largo de la última década, ha venido protagonizado una silenciosa pero notoria rebelión en contra de la dictadura que los literatos y, en especial, los poetas han venido ejerciendo en forma larvada e institucional a lo largo y ancho del campo cultural desde principios del siglo XX.

Aquí vale la pena hacer un pequeño excursus histórico: los historiadores de la intelectualidad en nuestro país, han venido revelando las formas en que los hombres letrados participaron en los procesos de construcción y legitimación de las estructuras de dominación, en particular de los poderes políticos y económicos; en este sentido, también han mostrado las formas de hegemonía que han tenido expresión en el campo de la cultura. Es de particular interés para nuestro tema, el estudio de la función que jugaron los literatos y poetas en la construcción del discurso que sostuvo en el poder a las elites de la Regeneración no sólo al nivel político sino cultural, precisamente porque muchos de ellos fueron piezas claves de la historia de la crítica de arte; también es interesante analizar las mediaciones que protagonizaron muchos de los intelectuales ligados al mundo de la crítica de arte en el desmonte del orden conservador y clerical de las primeras tres décadas del siglo XX, y, sobre todo, estudiar el liderazgo que muchos de ellos ejercieron dentro de los procesos que finalmente llevaron a la configuración de la autonomía relativa del campo cultural.[18]

[18] Cf. Urrego, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la Guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991, Siglo del Hombre Editores – Universidad Central (DIUC), 2002, Bogotá, p.: 25 y ss.*

[17] Un texto que resume de forma particularmente ejemplar la trayectoria de los protagonistas de momentos anteriores lo ofreció recientemente el periódico de distribución gratuita *Arteria*; en el destacado que anunciaba la entrevista que José Ignacio Roca hizo a Alberto Sierra Maya, dice: “Desde hace más de tres décadas Alberto Sierra Maya ha sido el motor principal del medio artístico antioqueño. Curador del Museo de Arte Moderno de Medellín, editor de la Revista de arte, organizador del mítico Coloquio de Arte No Objetual, curador de la colección de arte de Suramericana de Seguros, curador del festival de Arte de Medellín, director de la galería La Oficina y, más recientemente, curador del Museo de Antioquia. Representa también la presencia antioqueña en Bogotá, pues colabora con el Museo Nacional en proyectos interinstitucionales y forma parte del Comité Asesor de Artes Plásticas del Banco de la República, Arquitecto de formación, Sierra tiene una gran capacidad de convocatoria y gestión así como un “ojo” muy certero para descubrir nuevos talentos, tanto que se puede afirmar que no hay artista importante en el arte paisa de los últimos treinta años que no hay sido mostrado por él en alguno de sus proyectos.” (*Arteria*. Informaciones, opiniones y todo lo que necesita saber sobre el arte en Colombia. Año 1, No. 2, julio – septiembre de 2005, Colombian Art Crafts Ltda., Bogotá p. 12) (Los resaltados son míos).

Desde la década de los años setenta, las instituciones que fue configurando esta autonomía han sido, entonces, dirigidas por literatos o por funcionarios comprometidos en algún sentido, muchas veces consanguíneamente, con las causas literarias. A partir de la presidencia de Belisario Betancourt, la estructura del poder dentro del campo cultural fue definida hegemónicamente a favor de los literatos. No es casual que dos figuras que en aquel período fueron entronizadas en sus cargos hoy continúen ejerciendo sin ningún problema: por supuesto me refiero a Gloria Zea y a Darío Jaramillo. De la primera, no creo que se necesario agregar nada; en cuanto al segundo, es importante señalar que ha ejercido la más significativa gestión para el campo de las artes plásticas desde la Subgerencia Cultural del Banco de la República. Deforma silenciosa, es decir, lo menos escandalosamente posible, como conviene al Banco de la República, ha impuesto exposiciones y curadores más o menos ajenos al campo pero siempre afiliados al tradicionalnacionalantioqueñismo con que, a pesar de Miguel Urrutia, se han administrado los destinos de la institución cultural más poderosa de nuestro país.

[19] Cf. Rama, Ángel. Ciudad letrada. Ediciones del Norte, Hannover, 1984.

La nueva generación de críticos, entonces, se ha revelado en contra del poder cultural monopolizado por los que, con Ángel Rama, llamaríamos letrados.[19] Su origen está signado por las teorías, problemas y lenguajes del ámbito específico de la historia y la teoría del arte. No es casual que explícitamente hayan cerrado filas al último y tal vez más risible llamado al orden que los literatos, en cabeza de Andrés Hoyos, han impulsado desde la revista El malpensante. Bien sea que hayan hecho oídos sordos al trasnochado y anacrónico anticonceptualismo del fracasado novelista o que tácitamente se opongan a Benhur Sánchez, Héctor Abad Faciolince Juan Gustavo Cobo Borda, Antonio Caballero, o al incuestionable Darío Jaramillo, no sólo con respecto al tipo de obras que defienden, sino al desaliñado descuido con que escriben y al tipo de espacios en donde publican. Mientras a los afamados y respetados escritores se recomiendan los libros monográficos cuidadosamente editados para los públicos más exclusivos de nuestra sociedad, nuestros nuevos críticos abren, la mayoría de las veces con sus propios medios, los espacios públicos para sus discursos.

En este sentido, los libros que María Iovino ha logrado publicar son un ejemplo de independencia intelectual y autonomía institucional. Tanto Óscar Muñoz: volverse aire (2003) como Fernell Franco otro documento (2004) constituyen las dos principales producciones bibliográficas que se han editado en nuestro medio, no sólo por las perspectivas desde las cuales se han abordado allí la obra de los dos artistas caleños sino por la voluntad explícita de definir un espacio propio y autodeterminado por la investigación crítica y curatorial.

Otro de los procesos paralelos que definen el nuevo estadio de la historia de la crítica de arte está signado por la recepción y adaptación de la crítica a los nuevos medios, en particular a la web. La emergencia de espacios en la red como Ojotravieso, Columna de arena, Esfera pública, y el mas reciente blog de discusión de Catalina Vaughan, entre otros, que además de reconfigurar la definición de lo público de forma generalizada, profunda y global, también implicaron una redefinición de las formas de producción y recepción del arte, del discurso crítico así como del tipo de artista y de crítico que hasta ese momento había dominado el panorama.

Es posible que el repliegue y práctica desaparición de la crítica del arte de los medios de comunicación tradicionales se deba al desprestigio que ésta acumuló en las pasadas décadas, tal como lo señala Ponce de León; pero sin duda otro factor que contribuyó a tal repliegue, es la redefinición de la esfera pública que, bajo la hegemonía del neoliberalismo rampante que ha dominado políticamente al mundo en los últimos 35 años, ha logrado, en nuestro país, la reconfiguración de las industrias de la comunicación en los términos de

una monopolización y concentración del uso público de la razón. Que la crítica de arte en nuestro país, entonces, reaparezca en la web, un medio sociológica y antropológicamente ambiguo, pero sin duda mucho más adaptable a los usos, retóricas y condiciones de libertad que ésta supone, no es extraño.

El “encierro” de la crítica de arte en la web, no sólo ha determinado la reconfiguración de los espacios públicos en los que normalmente había sido escenificada; ha supuesto, por otra parte, la ampliación de sus temas, la renovación de sus objetos de reflexión, el replanteamiento de sus tipos de escritura, y, más profundamente, la refundación de las nociones de autor crítico, de los modelos de crítico, que hasta ahora habían sostenido su práctica. Por otra parte, y esto es tal vez lo más importante, también ha suscitado un replantamiento de las relaciones éticas y políticas entre autor y lector que sostenían a la crítica de arte “tradicional”.

El encierro del campo del arte en sí mismo ha dado como resultado, entonces, que los objetos de reflexión de la crítica también hayan ido cambiando. De la escritura sobre la obra de arte y los procesos creativos del artista, se pasó a la reflexión sobre los supuestos institucionales e ideológicos del campo del arte. Aunque los tópicos consuetudinarios de la crítica nunca han perdido sentido y siguen existiendo con plena validez, la práctica de la crítica de arte se fue concentrado mayoritariamente en la reflexión sobre los presupuestos políticos y sociales del arte. El discurso sobre las políticas culturales, la discusión sobre el papel del artista, del crítico y el curador, en las dinámicas de legitimación de museos, salones, galerías, colecciones, grupos creativos, la reflexión sobre los procesos de gestión de todas las instituciones de canonización pública de la imagen del artista o del prestigio de la obra de arte, así como la problematización radical de las exclusiones sostenidas por las burocracias más conservadoras del Estado y de la empresa privada y por los privilegios de clase, han empezado a circular como acciones absolutamente válidas dentro de la práctica crítica.

Así mismo, en este nuevo estadio, dentro del discurso de la crítica ha cobrado plena legitimidad el corpus teórico “posmoderno”. Aunque no se pueda hablar de una apropiación menos alienada o de una recepción menos subalterna que en estadios anteriores, sí es típico de la crítica contemporánea de arte, el hecho de que sus protagonistas hayan asimilado de forma más o menos generalizada ciertos formatos académicos de escritura asociados a este corpus. El discurso crítico rebosante de alusiones y guiños inteligentes así como de citas totalmente torpes o esnobistas a Foucault, Guattari, Derrida, Lyotard, Danto, el martirizado Benjamin, y más recientemente a los autores canónicos de los estudios culturales y postcolonialistas (Edward Said, Homi Babba, etc.), no sólo en la forma de argumentos de autoridad sino en la forma de construcción de contextos ideológicos, da la impresión de que estamos ante una crítica preocupada explícitamente por sus propios fundamentos.

Por otra parte, las relaciones entre autor y lector, dentro de este nuevo estadio de la historia de la crítica se han modificado profundamente. Gracias a la naturaleza tecnológica de los nuevos medios, el crítico de arte ha abandonado con mucha celeridad el carácter mesiánico y la vocación pedagógica de la crítica anterior; paralelamente, el lector ha aceptado con mucha rapidez un papel activo. Antes que un discurso autorizado, auto-validado y monológico, los críticos contemporáneos escriben siempre con una conciencia aguda sobre sus interlocutores; podría decirse que ahora más que nunca su escritura siempre está sobre el cuadrilátero. En consecuencia, y gracias a la ausencia del control editorial y de la autocensura ideológica propios de la prensa y las revistas, la mayoría de la crítica se escribe sin mucha autorregulación intelectual: no sólo campea la mala ortografía y el más espantoso de los estilos, también las polémicas suelen caer en los más bajos términos.

De todas maneras, a pesar de la democratización relativa del acceso al discurso público sobre el arte, la crítica no ha podido superar su aislamiento con respecto a las audiencias más amplias. La horizontalización de las relaciones supuestas por la práctica de la crítica ha corrido paralela a la ultraespecialización y ultrasegmentación de los públicos del arte. La crítica ya no está jugando el papel de validación colectiva de la obra de arte. Cada institución cultural, privada o pública, a través de sus funcionarios de relaciones públicas, convoca a un grupo de personas siempre muy regular; se podría decir caricaturescamente que hay arte para los estratos 5 y 6, para los estratos 3 y 4, para los jóvenes, para los viejos, para los ejecutivos, para los ciudadanos de primera y los de segunda —nunca para los de tercera—, para los intelectuales, etc. La crítica, en este panorama, solamente se ocupa de una parte del arte académico.

Por último, este aislamiento ha determinado que el valor político del discurso de la crítica sea cada vez más insignificante. No es extraño que el cinismo de los funcionarios haya crecido proporcionalmente a la capacidad de discusión política de la crítica. Aunque en Bogotá y algunas de las capitales de departamento, el panorama cultural empieza a verse positivamente afectado por los procesos de institucionalización de las políticas de participación democrática, fundadas por la Constitución de 1991 en relación particularmente con la administración de lo público, la crítica de arte no ha sabido capitalizar el control ciudadano que este contexto le podría permitir. Tal vez sus más grandes fracasos sean su impotencia frente al hundimiento inexorable del Museo de Arte Moderno de Bogotá y el reencauche de la versión más conservadora del Salón Nacional de Artistas.

Para cerrar este panorama, es importante recordar, en el paisaje de los años noventa y el arranque del siglo XXI, la consolidación de dos espacios alternativos, que si bien es cierto, nunca se plantearon como opuestos a los programas del Banco de la República y del Museo de Arte Moderno, si han establecido una nueva pauta que lentamente se ha ido imponiendo: se trata, por supuesto, de los programas de la Gerencia de Artes Plásticas del Instituto Distrital de Turismo de Bogotá (IDCT), y del programa de exposiciones temporales de la Alianza Francesa. El primero, bajo la dirección de Jaime Cerón, y el segundo, en primera instancia, con el liderazgo de María Iovino, Carmen María Jaramillo y José Ignacio Roca, definitivamente han constituido el espacio de entrada y validación, en particular, de las nuevas generaciones de artistas, y, por otra parte, de nuevos curadores y críticos.

Por otra parte, en este panorama no se puede olvidar la única revista de artes que sigue circulando e insistiendo en una crítica académicamente sustentada pero versátil y políticamente equilibrada: *Arte en Colombia* (Artnexus), en este sentido, a estas alturas se ha constituido en un patrimonio colectivo de la crítica de arte colombiana que se proyecta al campo del arte al nivel latinoamericano, no sólo como espacio de información sino de reflexión con pautas internacionales. Esta publicación, así mismo, es el espacio en el que han continuado su labor crítica autores como Germán Rubiano y en el que se ha consolidado la de Ivonne Pini, Marta Rodríguez y Natalia Gutiérrez.

Supongo que el capítulo más contemporáneo de la historia de la crítica de arte en Colombia lo protagonizan los premios de crítica de la Universidad de Antioquia, del Instituto Distrital de Turismo de Bogotá y del Ministerio de Cultura que hoy estamos lanzando. Cada uno de ellos debe ser tomado con beneficio de inventario, en particular este último, puesto que al ser planteado por una institución estatal del orden nacional debería corresponder a una política global y éticamente responsable para fortalecer el campo de las artes plásticas y visuales de nuestro país. Pero, a mi modo de ver, corresponde más a una cortina de humo que se cierne sobre un gran vacío. Es difícil creer que con este premio el Ministerio de Cultura haya empezado a imaginar la Nación del arte.

**Este trabajo fue originalmente escrito para la publicación En la mitad del medio de la Facultad de Bellas Artes de la Fundación Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas – Universidad Nacional de Colombia, 16 de agosto de 2005. Texto leído por William López en el lanzamiento del “II Premio de Crítica de Arte”, que apoyan el Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes. Éste texto fue publicado el 22 de agosto del 2008 en Esfera Pública.*

Bibliografía

Acuña Prieto, Ruth Nohemí. Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947 – 1970. Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1991. (tesis sin publicar)

Giraldo Jaramillo, Gabriel. Notas y documentos sobre el arte en Colombia. Editorial A. B. C., Bogotá, 1954.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. Bibliografía selecta del arte en Colombia. Editorial A. B. C., Bogotá, 1955.

Gutiérrez, Natalia. Cruces: una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000.

Gutiérrez Girardot, Rafael. Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana. Cave Canes, Bogotá, 1989.

Jaramillo Jiménez, Carmen María. «Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia» en Artes. La Revista. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Medellín, No. 7, Vol. 4, enero – junio de 2004, p. 5 y ss.

Jursich, Mario –compilador-. Casimiro Eiger. Crónicas de arte colombiano: 1946 –1963. Bogotá, Banco de la República, 1995.

Malagón, Ricardo. «Roberto Pizano: artista, crítico y promotor de arte» en Textos. Documentos de historia y teoría. Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1999, No. 1, p.: 25 y ss.

Medina, Álvaro. Procesos del arte en Colombia. Colcultura, Bogotá, 1978.

Noriega Hederich, Luis Alfonso. La mirada semiótica: hipótesis sobre prácticas interpretativas de orientación semiótica e interpretación crítica. Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1994. (tesis de pregrado sin publicar)

Ponce de León, Carolina. «La crítica de arte en Colombia (1974 – 1994)» en El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2004.

Rubiano Caballero, Germán. «Los críticos, sus escritos y sus aportes» en Gran enciclopedia temática. Norma, Bogotá, 1996, tomo V, p. 522 y ss.

Serrano, Eduardo. Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano. Tercer Mundo, Bogotá, 1976.

Serrano, Eduardo. Cien años de arte colombiano 1886 – 1986. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1985

Urrego, Miguel Ángel. Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la Guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991. Siglo del Hombre Editores – Universidad Central (DIUC), 2002, Bogotá.

Asuntos internos

“Hay dos procesos contemporáneos que hacen que el ciudadano bien informado demande del intelectual de hoy probablemente mucho más de lo que de él se demandó en el pasado: la democratización de la cultura y la profesionalización del saber. Estos dos procesos sitúan en un primer momento al intelectual y al ciudadano bien informado en un plano de igualdad formal: el manejo diestro de los bienes de la cultura no es más un privilegio virtual de aquel y, de contera, la autoridad del discurso intelectual tiene por fuerza que fundarse sobre bases diferentes de la experticia. Ni privilegio ni experticia sirven, pues, más para otorgar legitimidad a la palabra.”

[1] Tomado del ensayo “Los intelectuales colombianos: pasado y presente”, en *Los intelectuales y la política*, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales-Fundación para la Investigación y la Cultura, Bogotá, 2003, págs. 121-151. Todas las referencias al autor proceden de este texto.

Fernando Uricochea. [1]

En su escrito “Los intelectuales colombianos: pasado y presente”, el sociólogo Fernando Uricochea traza un perfil tentativo del rol que ha venido adquiriendo el intelectual –o “la categoría del intelectual”, como él mismo la llama-, a lo largo de la historia del proceso socio-político conocido hoy en día como República de Colombia. En este texto sigue a grandes rasgos la trayectoria de aquellos pensadores que en el pasado del país estuvieron más alineados del lado de la iglesia y de la protección ideológica del naciente Estado, sirviendo institucionalmente a la tradición al velar por su fortalecimiento político. Luego indica que hacia comienzos del siglo XX se mantiene esta situación a consecuencia de la implementación de un poderoso y amplio imaginario, conformado por incontables dirigentes sociales, los cuales fundaron en su momento las bases de la nación colombiana explotando tanto el prestigio propio como el odio hacia el oponente, más que conformando una tradición identitaria colectiva.

Del mismo modo, Uricochea reconoce que esta tarea se ha venido cumpliendo con mayor efectividad en la esfera de los medios de difusión de la información. Atendiendo a las transformaciones que ha impuesto el credo económico del neoliberalismo sobre el carácter del Estado de bienestar, observa que la tarea del intelectual se halla gravemente amenazada por otros factores. Uno de ellos sería la multiplicación y atomización de las estrategias de control gracias a la proliferación de organismos privados, administrados por cabezas visiblemente alejadas de la regulación que impone el panorama político. A consecuencia del crecimiento acelerado de múltiples entidades dedicadas a normalizar la vida cotidiana, este sociólogo denuncia la creciente aparición de un “considerable número de asociaciones de intereses”, limitadas a áreas específicas de acción y obligadas a reconocer su incapacidad de intervenir en el tejido social. Desde esta perspectiva, coincide con el señalamiento hecho por William López en este foro, al acusar a la creciente monopolización de los medios informativos como uno de los factores neurálgicos de este progresivo desplazamiento desde la arena pública hacia núcleos más reducidos, casi siempre de orden académico. De esta forma, opciones como la crítica o la disensión le han sido arrebatadas al intelectual de hoy a cambio de que cumpla efectivamente con los mandatos del espacio institucional a que esté vinculado, y a los que sólo muy débilmente podrá impugnar puesto que según él “la institucionalización de las prácticas corporativistas que sitúan la negociación y la concertación antes que el enfrentamiento en el primer

plano [ha determinado que] la función ideológica convencional del intelectual [haya] ido perdiendo vigencia.” Para muy pocos es un secreto que estar vinculado a un aparato institucional es una condición obligatoria para la supervivencia material. El desempleado que dedicaba su tiempo al ocio productivo o al incremento exclusivo de sus facultades, es una figura extraña (o sospechosa). Aquel aristócrata del pensamiento, pobre pero altamente estimado por nuestros intelectuales del siglo pasado, ha pasado a ser hoy en día la caricatura de un *dandy*, inconformista sí, pero también inoperante, que no cuenta con los medios suficientes para expandir el campo de acción de sus reflexiones. Como sucedía antes de implantarse el modelo del Estado benefactor, que a pesar de todo daba algún tipo de apoyo a esta actividad, la necesidad de garantizarse un sustento material distrae en gran medida al sujeto interesado en “dedicar sus fuerzas” a la reflexión crítica.

A pesar de lo preocupante que esto pueda parecer, la posibilidad que se les ofrece a quienes asumen su vínculo con algún tipo de institución introduce una tendencia hacia el disciplinamiento. Si el intelectual habla demasiado fuerte es obligado –respetuosamente- a bajar la voz, para que medite sobre su molestia y encuentre soluciones que resulten de beneficio para sus iguales. Creo que este es el blanco a que apunta Uricoechea cuando habla del status privilegiado que hoy en día poseen en el campo profesional -y, de hecho, en la vida cotidiana-, la negociación y la concertación. Es mejor recibida una invitación a concertar que otra a debatir; y esta última, de ser aceptada, generalmente es de mala recordación.

Una recia intención de acertar

En medio de este panorama, y localizando la reflexión dentro del espacio de conformación de un pensamiento crítico relacionado con las artes visuales en el país, es posible pensar que el reclamo compulsivo por la “ausencia de una crítica seria”, no es tan importante como el hecho mismo de su formulación. El problema a que apunta esta queja no es el de la falta de “verdaderos” críticos, sino más bien la invocación del retorno de una figura que sea capaz de orientar el rumbo de la opinión sobre la actividad artística en nuestro país –a semejanza de los críticos más reconocidos del siglo pasado[2]. Pareciera como si se estuviera esperando el retorno de un mesías trabista, dotado de convicción, capacidad para la oratoria, encanto hacia las elites, paternalismo hacia los demás y displicencia y furia contra sus detractores, que venga a poner en orden la casa en plena resaca posmoderna. Si observamos los lugares desde donde suele alimentarse este reclamo, podemos encontrar que son los mismos donde se consolidó en el pasado aquella misma figura: la prensa escrita. El problema que hay en todo ello es que la de nuestros días es más una prensa rezagada de la velocidad impuesta por la televisión, dispuesta por ello a entregar lo poco que la hacía de valor en la época dorada de la crítica de arte en el país: espacio para el análisis en letra impresa. Por supuesto que esta queja también demuestra una falta de reflexión sobre las condiciones que enfrenta el pensamiento crítico en nuestros días, descuido que ha resultado de utilidad para la instauración del mencionado disciplinamiento por parte de quienes emiten ese reclamo. Quienes exigen la vuelta a ese estado de cosas, no sólo en los medios impresos sino en espacios como *esferapublica*, parecieran desear el retorno de un *pater* al cual seguir, en vez de despertar una mayor confianza hacia las propias ideas –sin importar por ahora si están equivocadas o no, pues para ellos existe el debate.

Ahora bien, observemos la forma como se da el proceso comunicativo dentro de *esferapublica*, para matizar la extensa introducción anterior. En un principio podríamos recordar la afirmación de Iuri Lotman al indicar que los procesos de construcción de pensamiento no estriban en la elaboración mental, sino en la discusión de ideas entre dos sujetos que se consideren a sí mismos como pares (esto es, con intereses más o menos homogéneos y con un cierto nivel de desacuerdo). En *esferapublica* se da la coincidencia de estos dos factores en acciones como la de formular una opinión y obtener algún tipo de réplica en igualdad de condiciones; y, en realidad, hay que decirlo, esa es la ficción que mantiene cohesionada

[2] En una encuesta publicada en la revista *Espiral*, de febrero de 1957, Luis Alberto Acuña decía: “reconozco admirable independencia de criterio en Casimiro Eiger; sensibilidad de la mejor ley en Walter Engel; erudición vastísima y bondadoso juicio en Gabriel Giraldo Jaramillo; recia intención de acertar en Gil Tovar y, el más emotivo de todos, Clemente Airó, [quien] posee una fina capacidad de captación.” Véase, Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, Colcultura, 1978, pág. 344.

a esta comunidad. Ahora bien, con base en esta misma ficción podemos notar la aparición de cierta estratificación entre sus polemistas. Aunque *esferapublica* está orientada por una aspiración democrática, su estructura ha permitido la aparición de una jerarquización sobre las opiniones que se difunden allí. Por ejemplo, es posible observar que cuando no hay un debate que concite toda la atención generalmente se envía a los abonados una serie de enlaces a otros *sites* donde se procesa más o menos el mismo tipo de información. En este sentido, sujetos como José Luis Brea o, anteriormente, Hakim Bey, se han convertido en los más atractivos referentes de lectura de este foro. Igualmente, y dependiendo del tono de la discusión, no dejan tampoco de emitirse comunicados relacionados con eventos organizados dentro del circuito artístico local, que el moderador considere pertinente anunciar. Este hecho demuestra entonces que no sólo en nuestro campo se piensa en las mismas cosas, sino que también existen otros interlocutores en el exterior, algunos de ellos bastante respetados.

Otra de las maneras en que se promueve esta especial forma de regulación pseudodemocrática entre los participantes de *esferapublica* puede encontrarse en los debates propiamente dichos, donde el intercambio de opiniones, las referencias hacia su contenido y el procedimiento abundantemente utilizado de descalificar a un ponente en razón de su visibilidad dentro del campo, funcionan como las rutas hacia las que suelen apuntar las polémicas. Sin embargo, esta lógica no se da de forma automática, siempre depende de un mecanismo de construcción de interés sobre un asunto específico. Sobre este aspecto es importante señalar la constante aparición de personajes como Pablo Batelli, Lucas Ospina, William López, el martirizado José Roca y los seudónimos Mery Boom, Catalina Vaughan o la desaparecida Paquita la del Barrio, al intervenir como ponentes iniciales de la mayoría de los debates ventilados en este foro. Generalmente, sus opiniones se basan en una sólida argumentación, enriquecida la mayor parte de las veces por una molestia repentina, causada por algún *lapsus* institucional. Sobre este aspecto, vale la pena destacar que existe una suerte de “formato de denuncia”, útil para identificar este tipo de formulaciones, consistente en una ilustración del tema a tratar, una identificación -abierta o soterrada- de sus protagonistas, seguida de una fuerte arremetida contra ellos y los destrozos que hayan causado, todo esto sazonado en dosis variables de cinismo o ironía. Así mismo, sus objetivos principales suelen ser algunas organizaciones de administración cultural con sede en Bogotá (el Ministerio de Cultura y su proyecto Salón Nacional de Artistas, el Museo de Arte Moderno de Bogotá y su administradora, por ejemplo) o algunas iniciativas corporativas (Corazón Verde con sus eventos de decoración de esculturas en lámina de hierro, Caracol Radio, con su adquisición de la emisora HJCK, etc). Este grupo de personajes conforma lo que podría llamarse la vanguardia de *esferapublica*, siguiendo el espíritu del epígrafe que W. López tomaba de Pierre Bourdieu para introducir su texto “*esferapublica*: del margen a la legitimidad”, e incluso puede afirmarse que de la fortaleza de sus aportes dependerá en gran parte la altura o el interés que despierte el debate posterior. Aunque no exclusivamente.

En segundo lugar aparecen los participantes “derivativos” (entre los que se incluye el autor de este texto), quienes leen las opiniones del segmento arriba descrito para hacerles preguntas, discutir sus procedimientos de análisis, cuestionar el ámbito desde el que emiten sus opiniones o analizar sus modalidades discursivas. A primera vista existiría en este segundo grupo un interés por “dejar que el otro hable”, para caerle encima *ipso facto*. Por su abundancia y su aparente velocidad propia, es posible considerar que en la manera como son leídas, interpretadas o incluso tergiversadas las opiniones iniciales por parte de este segundo grupo es donde podría encontrarse la mayor riqueza de *esferapublica*, sobre todo porque es desde aquí de donde parten los acentos que modulan los principios formulados desde la posición inicial. En otras palabras, si en este grupo secundario se quiere discutir, el debate durará.

Fina capacidad de captación

Volviendo al tema de la jerarquización intelectual, en *esferapublica*, como en todo tipo

de agrupación humana, existen modalidades de separación entre varios sectores para determinar quién debe discutir qué. Este hecho no se puede negar de plano esgrimiendo la bandera democrática y creyendo ingenuamente que la totalidad de quienes intervienen en este foro posee la suficiente “experticia” discursiva como para enfrentarse en igualdad de condiciones con actores mucho mejor [in]formados. A pesar de lo retardatario que esto pueda parecer, se puede pensar que esta separación permite darle alguna forma al paisaje que constituye el campo artístico local. En consonancia con Fernando Uricoechea, este sector sería el encargado de darle el “tono” pedagógico a las discusiones, aquel que permita extraer de ellas un provecho mayor que el de la tranquilidad que sigue a la venganza cumplida en diferido. No obstante, esto ha generado también una inclinación en cierto sector de participantes por apelar al juicio de alguno de los personajes ubicados en la vanguardia, para reducir de algún modo los efectos que acarrearía ser sorprendidos en una equivocación (una de las tareas favoritas del segundo sector de polemistas). Sabiendo que uno de los riesgos que hay que aceptar es el de ser observados por múltiples testigos, los participantes de *esferapublica* también han sabido construir sus propios mecanismos de defensa, entre los que sobresale el de hacer referencia a la voz de un autor legítimo dentro de este foro para salir menos afectado. De ahí que afirmemos que la transparencia supuesta de las aspiraciones participativas e incluso políticas de *esferapublica* es una ficción que nos permite a todos estar más tranquilos.

Tras observar todo esto, se encuentra que el nivel de efectividad política (que, por ejemplo, López destaca como “lo que más llama la atención desde la perspectiva internacional”, en razón de la invitación que se le hiciera a este espacio desde D12), no resulta una tarea prioritaria para los integrantes de este espacio, en la medida que hasta ahora no ha llegado a incidir con propiedad en el perfil del campo. Una de las razones por las que sería posible considerar este fenómeno sería la procedencia educativa de quienes comparten este espacio. A la gran mayoría de quienes integran esa comunidad le repugna la idea de que conformar un cuerpo homogéneo de opinión permitiría incidir sobre las premisas que orientan el rumbo institucional del campo artístico. Desde esta perspectiva, puede sostenerse que aun sigue funcionando la imagen del artista que no cuestiona su ubicación dentro de un sector claramente demarcado y cuyo interés primordial consiste en defender su feudo particular. Así, este sector no es dado a la colectivización, e incluso ve ese modelo de participación con algún grado de sospecha, en parte gracias al aprendizaje vía medios de comunicación de que esa experiencia ha generado algunas de las peores y más traumáticas acciones dentro de nuestra sociedad. Percibir el clima de fragilidad institucional del campo artístico dentro del contexto de la sociedad colombiana es una cuestión que desalienta con rapidez a muchos de quienes se involucran en estas discusiones, por cuanto están obligados a contemplar con desasosiego que en algún momento será necesario abandonar la tarea para “volver a la vida real”. Para muchos de ellos es difícil eludir los reclamos del pragmatismo.

Es posible creer también que la poca resonancia externa de las opiniones que circulan en *esferapublica* obedece a cierto temor de sus integrantes por dejar que su impacto vaya un poco más allá de la crítica racionalista, para “transformarse -en palabras de Uricoechea-, en un instrumento de solidaridad y de creación de formas novedosas y saludables de asociación.” Pareciera que el mayor énfasis de este foro estaría puesto en convertirse en un “termómetro [más] del arte nacional”, simplemente gracias a la apertura que en él existe hacia un amplio abanico de opiniones. No obstante, es posible dejar de prestarle menos atención a las consecuencias producidas por un hecho de la actividad del campo artístico, para promover nuevas estrategias de acción. El esfuerzo de una comunidad de interlocutores construida a lo largo de casi seis años de actividad podría no restringirse a dar cuenta solamente de los efectos de una situación. Pero, en realidad, parece que finalmente habrá que aceptar en el caso de *esferapublica* que el modelo ético promovido por los medios de comunicación se ha impuesto allí sin mayores resistencias, por cuanto muchos de los aportes incluidos se ciñen juiciosamente entre otros, al rol del “cronista de

investigación”, dedicado a alimentar intermitentemente cualquier tipo de escándalo según vaya encontrando asuntos que crea necesario hacer públicos, sin preocuparse por indagar sobre sus posibles soluciones. Para este tipo de profesional, qué mejor que siempre haya motivos de descontento. Para muchos de los polemistas de *esferapública*, qué mejor que siempre haya eventos, exposiciones, encuentros académicos sobre los cuales comentar.

Guillermo Vanegas*

**Este artículo fue publicado como una contribución a Documenta 12 Magazines el 9 de abril del 2006. [esferapública] fue sido invitada a participar en Documenta 12 Magazines, un proyecto editorial colectivo a nivel mundial, que reúne cerca de 70 publicaciones impresas y electrónicas, así como en otros medios. (www.documenta.de). Fue publicado en Esera Pública el 4 de septiembre del 2006*

Crítica y Rituales Endémicos de Combate

“Artists are expected to fit into fraudulent categories.”

Robert Smithson. Cultural Confinement

Dentro de la corrupción de la opinión dentro de la Esfera Pública mediante la publicidad “beligerante” y la simulación teórica, el grado de intensidad de la Crítica que hacia las instituciones y el capitalismo ejerce el arte, se encuentra calculadamente graduado de modo que la aguja del medidor de intensidad jamás alcance el rojo y en ese sentido corresponde a concepto de guerra ritual endémica que busca de manera heterodoxa (la manera ortodoxa como el sistema se eterniza son los rituales religiosos), la confirmación y conservación del sistema mediante juegos de guerra y combates fingidos de bajo nivel de riesgo.

La guerra ritual endémica, en la medida en que aumenta su nivel de ritualización, busca minimizar el daño físico, pero al mismo tiempo estimular los niveles de intensidad que eventualmente son necesarios para mantener la cohesión social.

El *Tinku*, (Etim. “la junta de dos cosas”) el combate ritual Mochica, por ejemplo, tiene como objetivo asegurar la reproducción del sistema social:

“funciona en un sistema social dual, o mejor dicho, en un sistema segmentario. Los tinku ocurren entre mitades complementarias: entre mitades de ayllus o entre ayllus en estrecha relación. Gary Urton, entre otros, (Urton, 1993; Allen, 1988: 206; Platt, 1986; 1987) discute el papel del tinku en la creación y recreación del sistema dual. Pero, así como relaciones duales existen en varios niveles del universo social, las relaciones de complementarios pueden funcionar igualmente al nivel del ayllu, o de la comunidad, o de la región. Como hemos notado mas arriba, la voz tinku contiene el sentido de la formación de una cosa integrada de mitades opuestas. Dentro de esta concepción de tinku hay mucho simbolismo sexual relacionado con la complementariedad de los combatientes y especialmente la relación entre vencedor y vencido, la captura de mujeres, y bodas de matrimonio (Allen, 1988; Platt, 1986; 1987; Gorbek et al, 1962; Guaman Poma, 1980; Brownrigg, 1972; Silverblatt, 1987); el simbolismo sexual reafirma el hecho de que el rol es asegurar la reproducción de la sociedad tanto como la fertilidad de la tierra.” [1]

[1] La Guerra Mochica” John R. Topic y Theresa Lange Topic Trent University Brescia College Revista Sian Nº 4 1997 pp.10

Se simulan entonces combates entre dos bandos: expediciones para robar ganado o secuestrar mujeres y los más significativos, los rituales de “derrocamiento simbólico” que desembocan en la unción del gobernante:

“Los bitomi eran los encargados de investir a los delegados locales, semejantes a gobernadores, designados por el rey. En el curso del largo ceremonial de investidura, que se iniciaba con un combate simulado que inevitablemente perdían el «gobernador» y su mu-

jer, éstos debían dormir en el suelo que se encontraba frente a la morada del kitomi y de su par femenino —es decir, en un espacio ominosamente reservado a los esclavos y dependientes—; al día siguiente, kitomi y «kitomesa» desnudaban públicamente de manera humillante al delegado y su consorte antes de ungirlos y pertrecharlos de los objetos que representaban su autoridad.” Albert Roca Álvarez. En Pos del Horror ordenado: Lecciones congoleñas. http://www.cccb.org/rce_gene/roca.pdf.

El combate ritual permite la exhibición del coraje, la masculinidad y las expresiones de entusiasmo exaltado con un resultado mínimo de daño para los actores del drama. Así, los conflictos que existen se resuelven mediante una terapia donde el conflicto no es profundizado sino terminado y resuelto de tal modo que la estructura social y económica queda intacta y eternizada una vez más. De ahí nace la noción de “combate eterno” de baja intensidad de los Yanomamo o las tribus germánicas y es de ésta noción de guerra ritual endémica de donde nace la noción de deporte entre los griegos.

En el programa televisivo italiano “Liberò” podemos presenciar una versión contemporánea mediática de un Torneo de insultos, el “Campeonato Italiano de Insultos”, entre dos equipos con sus correspondientes capitanes, reglas y tarjetas amarillas y rojas.

El colectivo Ahimsa Artists de Los Ángeles realiza un performance terapéutico callejero que consiste en invitar a los transeúntes a comprar por un dólar un insulto.

La “guerra” que el arte pretende tener con las instituciones y el capitalismo es en ese sentido una guerra ritual endémica. El antagonismo se resuelve en un combate de bajos o nulos niveles de daño, calculados de antemano por las dos partes y su misión es la de eternizar el sistema de manera heterodoxa pero poderosamente llamativa frente al sector de la sociedad que no posee los elementos de desciframiento de dichos mecanismos de preservación y le hace creer que el conflicto que se presenta ante sus maravillados ojos es real, creando la fantasía de que la opinión que reside en la Esfera Pública puede tener consecuencias políticas. En ciertas sociedades tribales, el uso de la ofensa y del insulto son fundamentales para dotar de intensidad dramática a la simulación, pero como en la rutina del ritual tribal, al insulto solo sigue el fortalecimiento mutuo de los “rivales”, tradición que incluso ha sido incorporada a metodologías terapéuticas como la de “Primal Scream Therapy”, terapia basada en el grito y expresiones de alta tensión emocional, de Arthur Janov.

También es de una profunda importancia el inocular dentro del ritual la espectacularización del conflicto de tal modo que se simule una especie de “riesgo real de usurpación del poder del contrario” como en el ritual de consagración de los jefes Bitumi o en las teorías de “usurpación” de Mouffe que especulan con teorías de guerra y fantasías de infiltración estético/militar, donde la crítica pretende emular la táctica del caballo de Troya con el supuesto fin de “minar” los componentes de las Instituciones desde adentro y por separado, lenta y juiciosamente, siendo posiblemente ésta la forma que, como ninguna otra que le preceda, logra esconder la naturaleza ritual de la crítica y su connivencia promiscua con la Institución, con el lenguaje profundamente masculinizado y desafiante que exige el manual de la confrontación fingida. Y para tal efecto ningún lenguaje mejor que el lenguaje conspirador de Gramsci. La retórica de la conspiración es tal vez por primera vez desde el Terror en Francia, adoptado por las Instituciones como el lenguaje ideal con el que desean ser criticadas. [2]

Frente a un conflicto real como el colombiano las dos partes parecen mostrarse antagóni-

[2] “El proceso de crítica social característico de la política radical ya no puede consistir en retirarse de las instituciones existentes, sino en comprometerse con ellas, con el fin de desarticular los discursos y prácticas existentes por medio de los cuales la actual hegemonía se establece y reproduce, y con el propósito de construir una hegemonía diferente.”
Chantal Mouffe. Crítica como intervención contrahegemónica. <http://transform.eipcp.net/transversal/0808/mouffe/es>

cas, pero lo cierto es que sin el conflicto colombiano las dos partes cesarían de existir. La misión del arte dentro del precontrato con el sistema es la de desaprobar ritual, primordialmente, lo que el Estado hace frente al conflicto, pero se cuida bien de que el conflicto siga su curso al estetizarlo. Al contrario de lo que se pretende, la misión de la estetización en el “Arte del Conflicto”, como en su predecesor el fascismo, es bajar la intensidad perceptiva de la realidad conflictiva. Es una terapia de conciliación con la violencia a través de la introducción de la sensación de que de que ésta no nos va a tocar y que es el núcleo de mercado que hace que la obra pueda ser adquirida como una rosa sin espinas por el cliente burgués. Asimismo, el Espacio Neutro es la mejor garantía de seguridad. Tanto el espacio del cineasta de “Stardust” de Woody Allen con su imagen del asesinato de un vietcong o el apartamento de Rosales con el soldado mutilado de Rojas o el desplazado de Echavarría, se vuelven espacios de confort, prestigio burgués y paralización de la realidad tal y como quiere el arte del fascismo en palabras de Hinz: “La pintura del fascismo alemán no refleja la realidad sino que la paraliza frente al conocimiento.” Hinz, B. Arte e Ideología del Nazismo. 1978.

El oponente ritual del arte del conflicto es frente a los ojos de todos el fascismo, pero son en la práctica política un binomio dialéctico. Así, si el fascismo es la estetización populista de la guerra en lenguaje fascista, el arte del conflicto es la estetización fascista de la guerra en lenguaje populista de rebelión de izquierda.

El arte del conflicto ha logrado crear con un trabajo estratégico desde principios de los 90 una dependencia estética del Estado, la corporación, los museos, las galerías, el sistema curatorial, el mercado y la universidad. En esa época, solo algún visionario se percató siguiendo los pasos de artistas como Alfredo Jaar y Sebastiao Salgado, de que la guerra era una mina de oro. Quince años después es un negocio que mueve millones de dólares al año en el mercado global del arte. En Colombia, al menos 10 artistas importantes, un centenar de artistas menos conocidos, varias galerías con gran visión y el conjunto de los museos más relevantes, han hecho del conflicto su *modus vivendi*. La guerra ha creado mediante el arte una dependencia de mercado que nadie está interesado en que termine y que de la célebre fábula de Esopo ha aprendido la lección

“Tenía cierto hombre una gallina que cada día ponía un huevo de oro. Creyendo encontrar en las entrañas de la gallina una gran masa de oro, la mató; mas, al abrirla, vio que por dentro era igual a las demás gallinas. De modo que, impaciente por conseguir de una vez gran cantidad de riqueza, se privó él mismo del fruto abundante que la gallina le daba.”

La fábula ilustra con elocuencia la naturaleza de relación artista/conflicto. La gallina es ese conflicto que los artistas aparentan conocer bien, que critican con vehemencia ritual cotidiana y es al mismo tiempo esa Gallina que les permite vivir, comer, reproducirse, viajar y adquirir prestigio. ¿Bajo que absurda ecuación les va a interesar matarla?

Lo único que tenemos, realmente y detrás de la cortina de humo de la retórica de rebelión populista, es un ritual periódico en el que la tribu del Arte reniega de la Gallina de la institución sin tocarla. Construye, para no tener que tocarla, otra gran Gallina simbólica a la que llama Estado, que pone huevos pintados de dorado; la pasea, la insulta [3] y luego la quema simbólicamente a través de la exhibición, como una falla valenciana, en un museo, una galería, una feria de arte, un Salón Nacional o un no-sitio simbólicamente calculado.

[3] “A performance usually involves two villages or two wards from one village, and is characterized by direct or comic forms of provocation, aggravation, and sung and spoken insults, which are sometimes exaggerated through dramatic enactments. Each haló context is a highly provocative and emotional one, with the two factions and their supporters competing at physical, verbal, and musical levels.” Daniel K. Avorgbedor. Freedom to Sing, License to Insult: The Influence of Haló Performance on Social Violence Among the Anlo Ewe. 1994

El ritual de incineración simbólica dura entre un día y un mes normalmente. Una vez terminada la incineración ritual, sus gritos de indignación, sus insultos rituales y su insistencia operática en la ficción de que el evento se realiza con el fin de “hacer conciencia” y “propiciar un cambio” – que por supuesto no va a suceder por la baja intensidad propia del fenómeno ritual – el evento cíclico termina habiendo cumplido con su misión: la eternización del conflicto real que la nutre. La guerra, la Gallina real, vive para siempre hasta el próximo evento.

Carlos Salazar*

**Texto publicado en Esfera Pública el 9 de abril del 2011.*

Usted lee, usted escribe (sobre arte)

Usted escribe un texto. Lo escribe porque lee y, como dice el español Vila Matas, con la lectura pasa lo mismo que con la pornografía: a uno también le dan ganas. Así que usted lee y le dan ganas de escribir. Lo que escribe tiene que ver con arte porque usted tiene experiencia en eso, la tiene porque estudió algo que tiene que ver con eso o porque ve arte en exposiciones, eventos, películas, música y libros, y como lee, escribe. Si usted hubiera estudiado odontología tal vez escribiría sobre dientes, sobre el blanco sobre blanco de los diferentes tipos de blanqueamiento, sobre la industria dental, sobre las asociaciones de dentistas, sobre los pacientes, sobre los tipos dolor y de cómo el dolor singulariza —no se puede compartir un dolor de muelas—, sobre el sonido de la fresadora y el diseño de sonrisa, pero no, como usted está en lo del arte entonces escribe sobre arte.

Y escribe para publicar, no para hacer anotaciones o hacer borradores que nunca van a tener un título y un punto final. Usted escribe un primer texto que tiene que ver con arte, lo escribe para publicar, lo escribe porque no lo puede evitar, alguien le pidió que escribiera, usted pensó que tenía algo que decir y aceptó, o lo escribió porque sí, porque cada vez que iba al baño en la mitad de la noche, las frases estaban ahí, escribiéndose, y de regreso a la cama se escribían comienzos y finales y esto no lo dejaba dormir, o usted pudo dormir pero solo luego de escribir una o dos frases en un papel o en el computador, y se fue a dormir en calma con la sensación de que algo tomó forma ahí, pero al día siguiente, usted, tan despierto como el sol, vio que solo apuntó una idea desechable, secundaria, algo que parecía lúcido en la noche pero es solo una idea banal, así que usted, por ahora, renuncia a escribir. Se toma un café y lee lo que tenga a la mano, la caja del cereal, la revista de una aerolínea, un clásico olvidado, un informe económico, una noticia de actualidad, o se distrae y oye una canción y, cuando menos lo piensa, de nuevo las ideas están ahí, instaladas en su cabeza y se comienzan a escribir, le toca ponerse en la tarea porque siente que tiene algo singular que decir y que solo le falta dedicarle un tiempo y trabajar en la forma de decirlo.

Usted, acostumbrado a no escribir, se adentra en la maratón de la escritura, y lo pone todo ahí, todas sus ideas, todo, y si tiene un límite de caracteres porque se trata de un encargo para un impreso, se pasa, le toca editar, renunciar a cosas, y una vez se publica, usted no queda contento, o nunca llega a un acuerdo con el que le hizo el encargo, o no lo publican, o usted lo publica en una página de internet, completo, sin edición, en un foro donde otros publican o en algún sitio que usted abrió, y nadie comenta, al impreso no llega ninguna carta o artículo con acuerdos y desacuerdos, y si lo publica en internet no hay comentarios, o si los hay, dan la impresión de no haber leído bien lo que usted dice, o si lo leen bien prefirieren hablar de usted, de sus intenciones, de su resentimiento, lo comparan con un eunuco —porque usted es un mero observador, no un actor—, y usted se defiende, no le basta con escribir su texto sino que participa en el foro, bien sea con un lenguaje cencillo de refutación o con el contraataque como estrategia defensiva, y el hilo de comentarios se extiende, y un tiempo después, cuando el asunto se enfría, lo que escribió parece más una justificación, un intento de justificación, un error. No importa, así son las cosas, la

comunicación es un misterio, usted escribe y nadie lo lee, y si alguien lee, lee lo que quiere leer, como quien oye solo lo que quiere oír, y entiende algo diferente a lo que usted quiso decir, tratar de convencer es estéril, o también es que usted no logró decir lo que quiso decir, usted piensa que sí pero no fue así, queda exhausto y con una leve sensación de humillación, de ridículo público, ¿quién se cree?, ¿qué le da derecho a opinar sobre el trabajo de los otros? Usted no quiere que ese momento anticlimático se repita, usted deja de escribir.

Usted habla con personas, personas de arte, los alumnos en sus clases si usted es profesor, o amigos, artistas algunos, colegas si usted hace arte o pretende hacerlo, o personas que hablan de arte porque sí, por distracción, por diletancia, por afición, o hablan por pura procrastinación, para hacerle el quite al momento creativo, por evasión, y oye cómo todos son críticos cuando hablan, dicen lo que les gusta y lo que no, expresan, en esas conversaciones privadas, pequeñas, cerradas, el amor y el odio que sienten hacia algunas cosas, su duda, con convicción, algunos lo hacen bien, defienden en público a sus amigos pero no dudan en cantarles sus verdades en un uno a uno demoledor, o al contrario, atacan a sus amigos cuando no están presentes y cuando están con ellos son melosos en un uno a uno adulator. Usted ve cómo en esas conversaciones, a punta de rumores, se tejen pequeñas teorías conspiratorias para criticar las pequeñas conspiraciones de otros que no están en la reunión, ve cómo se habla con nombres propios, con el qué, cuándo y cómo del periodismo, solo que este es un periodismo casero, íntimo, privado, de nicho, de feudo, de ocasión, de cónclave, usted ve cómo unas voces complementan otras, cómo hay consensos y disensos. Usted los oye y se oye hablar en esos diálogos críticos, desparpajados, en los que todos, al parecer, tiene su opinión y esperan su turno para expresarla, incluso sin oír a los demás, solo se impacientan por su turno en la fila para participar en ese ritual de la crítica, un concierto polifónico, un afán de comprender, aunque el arte no tenga sentido, las cosas tampoco lo tienen, son las personas las que le dan sentido al arte, a las cosas. Usted se pregunta por qué estas conversaciones, tan opinionadas, se quedan en el aire, por qué lo que se piensa en privado no se dice en público, no se comparte, se publica, es claro que los hechos son criticables, ahí está la crítica como posibilidad, como espacio contingente, el problema, al parecer, está en darle una voz, en público, en publicarla y firmarla, en asumir a nombre propio lo que simplemente está en el aire.

Usted escribe un texto, vuelve a escribir, de nuevo sus ideas y las de otros, las que usted oyó, las ajenas y las propias toman forma en su cabeza, arman líneas de texto, usted intenta esquivarlas, seguir con su vida, con su trabajo, con la amistad que tiene con algunas de las personas que hacen cosas criticables. Usted quisiera quedarse en la cómoda calidez del elogio, en un honesto entusiasmo, en los aciertos, o en una criticadera en abstracto y a un personaje lejano sin la menor incidencia en su deambular, evitar, con astuta discreción decirlo todo, hablar pero no criticar, pero criticar, para usted, es aceptar, es un acto de amor que intenta comprender algo en toda su extensión, no solo de manera parcial, no como un ejercicio temeroso de respaldo mutuo o de relaciones públicas, usted escribe para comprender, porque quiere comprender, y siente que todos lo hacen por esa misma razón, pero usted lo hace público, lo escribe, lo publica, por vanidad, claro está, para los otros, claro está, por una pretensión didáctica, para que otros también comprendan pero, ante todo, para poder seguir adelante con su vida, para poder dormir tranquilo así la vigilia se le complique por lo que publica. Usted sigue adelante, trata de ignorar las consecuencias, no se presta mucha atención a sí mismo, no se victimiza, no se erige como sufridor ni como apóstol condenado por esparcir a los cuatro vientos verdades no reveladas. Usted no es ningún mártir ni un profeta, no es el mesías que separara lo sano de lo enfermo, lo bueno de lo malo, ni apuntala un nuevo canon, no, usted solo escribe porque lee, no lo puede evitar, le tocaría dejar de pensar para dejar de armar esas frases solo por el placer de cerrar con una palabra que quería usar o con una idea que le produjo placer pensar, pero eso es imposible, la mente nunca para de pensar, las ideas causan placer, incluso físico.

Usted publica un texto y luego otro, bastan dos textos publicados para que digan que usted hace crítica de arte, que usted es un crítico de arte, a usted el término le parece grandilocuente, y además simplón, porque encasilla, es como si quisieran obligarlo a que ocupe ese lugar y abogue por la causa y graduarlo de abogado del arte, o de la crítica de arte, y que usted diga, con cara compungida, que vivimos tiempos difíciles para la crítica de arte y darse así una importancia gremial o generacional para plantear la necesidad de la crítica de arte, pero usted sabe que la crítica no tiene un lugar o disciplina, usted es profundamente superficial, usted lee la filosofía como si fuera literatura y la literatura como si fuera filosofía, a usted le interesan más las historias que la Historia del Arte, antes que ser un crítico de arte, o académico o funcionario en una institución, usted quiere o pretende ser un escritor, un lector que lee para escribir, su compromiso no es con la academia o con su institución, así su filiación académica o institucional sean las que propician el espacio para que tengan lugar sus actos de lenguaje, su material son las palabras, y en el acto de escribir está implícita la crítica, usted sabe que no hay palabras neutras, que toda forma de escritura es una toma de posición, incluso desde su posición usted usa la crítica para ampliar el espacio de su posición, para no ser un administrador de la rutina o un funcionario de la repetición, para —empleado o desempleado— poder acceder a ese espacio inevitable, abierto, inagotable.

Usted sabe que la crítica de arte siempre está naciendo y agonizando, usted lo vive día a día en sus devaneos. Usted sabe que la crítica se puede historizar, que tiene sus actores, muertos, vivos y muertos en vida, usted lee sobre eso, se interesa, se aficiona, no sabe dónde va a encontrar una frase o una idea que le sirva a su escritura, y usted escribe porque lee, porque cada vez que quiere dejar de escribir oye y lee a otros y en vez de esperar, impaciente, su turno en una conversación, escribe. Usted escribe porque el juego del lenguaje es infinito, porque es un juego y usted juega en serio, como juegan los niños, sin dejar que el juego se vuelva solemne, o un mero encargo, o una obligación, o un trabajo, porque aunque siempre le cueste trabajo escribir usted tiene claro que escribir no es un trabajo.

Usted escribe y sigue escribiendo porque no tiene un estilo para escribir, tiene muchos estilos, tantos que usted deja que primero los hechos se escriban sobre usted, y que encuentren, entre el berenjenal de su cabeza, el sendero propicio para su escritura, impredecible siempre, en unos casos burlón y ligero, en otros analítico y extensivo, la única regla para escribir es que no hay reglas, o que si las hay, hay que olvidarse de ellas, usted lee la imagen a la luz de diferentes fuentes de iluminación, desde el comunicado de prensa hasta el precio a la venta, desde lo que dijo el artista en una entrevista hasta lo que no quiso decir, usted no desecha nada, usted quiere comprender. Usted se ensaya en el ensayo sin nunca saber bien qué hace un ensayista, cada vez que firma es usted mismo pero a la vez es otro, es muchos, porque escribir es la oportunidad de ser otro, y ese editor secreto que le ayuda a editar sus textos es usted mismo, así sea usted u otra persona, y la crítica que a usted le hacen es solo una extensión del mismo ejercicio de escritura, porque si usted fuera los otros se criticaría de igual manera, pues uno vive en guerra consigo mismo y con el mundo, y nadamos contra la corriente, como el salmón, bajo la promesa de un contagio constante de rejuvenecimiento.

Usted escribe porque va a una exposición de arte y cree que nadie va a escribir sobre lo que está ahí, o lo que esta escrito es predecible, un ejercicio verbal más más cercano a las relaciones públicas que a un ejercicio amplio de interpretación. Usted siente que la misma libertad que tuvo el artista para hacer esa exposición es la misma libertad que usted tiene para escribir.

Usted va a una la exposición y alguien a la salida le pregunta por su opinión, usted respon-

de que todavía no sabe qué piensa y que solo va a saberlo cuando escriba. Usted escribe un texto, lo publica. La vida sigue, es parte de la eterna conversación.

Lucas Ospina*

**Texto publicado en Esfera Pública el 14 de abril del 2015.*

Crítica sin crítica, ideas para un ensayo lapidario

“Hasta que se haya arrojado a los mercaderes del templo, el del arte no será templo. Pero el primer cuidado del arte del porvenir será arrojar a aquellos.”

León Tolstoi, ¿Qué es arte?

Recuerdo un fragmento de Gulliver. En el Mundo de los caballos sucedía *simplemente* la vida y en ese suceder espontáneo no había razón para hablar de Bien. Mal. Miedo. Vida. Muerte. Bueno. Correcto. Incorrecto. Tampoco había ocasión para La Ley. El Derecho. El castigo. El premio. La culpa. La vida fluía. El hombre (el yahoo) que vivía preso en estas categorías morales y no podía dejar de *interpretar* todo como signo de algo. No acertaba a entender pero ansiaba esa sabiduría. Esa simple plenitud. En ese Mundo de los caballos también se prescindía de la *fe*. No era necesaria.

Prólogo

Una línea de sombra.
(En una calle)

El ruido de la podadora es ensordecedor. Parece imponerse la necesidad de un césped a ras que oculte la maleza. Que cercene de una vez por todas esta *selva*. Eso debieron pensar los conquistadores de estas tierras cuando construyeron esas plazas de piedra inmensas. Sin ningún árbol a la vista. O así lo imaginamos en el estado actual de esta plaza. Piedras de río por las que es difícil caminar. Habrán desalojado el lecho de un río para empedrar esta vasta extensión. Y fue reciente pero pareciera una historia remota. De la Colonia. En realidad el viejo general pensó emular las plazas españolas haciendo tapizar esta plaza. Es difícil caminar. El pie se arquea de manera artificial rompiendo la curvatura natural del paso para el que fue diseñado. Aquí habrían tenido cabida las artes inútiles de Charles Bovary. Mientras tanto los turistas prosiguen en su andar a pesar de la resistencia de este río seco convertido en un inmenso espacio llano de *la desolación*. Pero están las montañas imponentes. La promesa de su escalada y el cielo que alcanza una curvatura extraordinaria para proyectar esos atardeceres inéditos que venimos a contemplar en las gradas de esta catedral que hace marco a la plaza.

Yo me quedo atónita mirando las imágenes. Sopesando una y otra vez su total desproporción en ese atrio gigantesco del altar. Debieron *suplantaras* y esconder las originales para un tráfico de figuras religiosas. La iglesia es inmensa y abismal. Ningún sentimiento salvo el de este desconcertante vacío de lo que ha sido despojado y saqueado. Una *ruina* sin ningún atractivo.

Otra vez la sierra contra el césped. La cita semanal que el vecino propicia para mantener a raya el quicuyo. Soñando tal vez con un campo de golf perfecto. El orden de estos muros

simétricos. Los árboles transformados en arbustos enanoides para su control total. Y entonces la sensación de arrasamiento. Nada que podamos evitar salvo el cemento y el gris y esta *naturaleza controlada*.

Entonces regreso inevitablemente a la fotografía. Esta que tengo entre mis manos.

Ese día hacía esa extraña mezcla de calor y frío penetrante de Bogotá. Y viento. Y la espera en un dispensario de drogas de Bogotá donde los usuarios que han pagado cuota extraordinaria fingen estar recibiendo una mejor atención que la que reciben los usuarios ordinarios del sistema de salud en Colombia. La fila interminable de otras veces ha sido cambiada por esta fichita en que un número impensable me separa en cincuenta usuarios más para alcanzar mi turno.

Entonces me asomo a la puerta. Hace sol y viento. Y miro.

Nada relevante salvo el tráfico de buses atestados. Y gente caminando de prisa hacia la estación de transmilenio en la autopista.

Pero de pronto veo la cajita.

Tan minúscula y solitaria en este parchecito de calle bogotana.

Y me detengo en esta soledad tan elocuente. Reviso a los transeúntes pero por ningún lado diviso al embolador. Y sin embargo los utensilios están detenidos con la atención que su propietario le imprimiera tan sólo un instante atrás. Al llegar tal vez estaba pero entonces era tan solo una mancha en la entrada de este dispensario.

Ahora hay una sombra separando el pedacito. Haciendo notoria la situación.

No puedo evitar querer capturarlo pero también pienso que es ofensivo. Vine por unas drogas y está mal desviarme en este registro. No estoy en un viaje. No soy un *turista*. Y sin embargo me sorprende con mi camarita clicleando la ciudad. Inoficiosamente.

Aprovecho la ausencia del propietario y disparo.

La fotografía podría serme útil para mi escrito sobre *suplantación*.

Quizá demasiado. Una *alegoría* perfecta de ese estado de cosas.

La sombra está allí separando los dos mundos.

Inevitable pensar en Conrad. El mar. Ese momento en que es inequívoca la detención y estamos del otro lado. Vislumbrando el pedazo de territorio conocido que hemos empezado a abandonar para adentrarnos en el mar abierto.

Aquí no hay playas ni territorios ignotos por aparecer. Se trata tan solo de una línea. Un límite en que se juega la subsistencia. Y la luz y la oscuridad como una metáfora demasiado trillada para enmarcar la separación.

Entonces llega el embolador y se sienta del lado de la luz. En el lugar del hipotético cliente. *Suplantándolo*.

Pero el *juego* no es completo. Del lado de la sombra. *Nadie*. Y todos saben que es él. Esperando a que aparezca alguien.

El germen de una idea

En octubre de 2014 viajé a Bogotá para terminar un curso que había comenzado en marzo. Llevé conmigo algunos libros y mi libreta de anotaciones. También debía cumplir una

labor penosa consistente en la reunión familiar para conmemorar la muerte de mi madre. Entonces recordé los sucesos del año anterior en que también ciertas ideas me llevaron al ensayo y decidí empezar a escribir estas anotaciones. Como un punto de partida al ensayo que esperaba poder escribir. Ahora estoy en el filo de la convocatoria a pocos días de alcanzar el plazo fijado para entregar en papel los ensayos del premio de crítica. La demora no ha sido un descuido o la necesidad de un trabajo en la tensión de un plazo por cumplir. Mi demora tiene un propósito. Señalar con este límite autoimpuesto la urgencia de un *proyecto imposible* que tal vez quede sólo como una frase suelta en una libreta. Así transcribo con esa doble urgencia estas líneas con la certeza de imprimir un cierto *afán* a mis palabras. No un afán simbólico sino este afán de correr rápidamente, en un sentido *literal*. Para evitar perder la ocasión de entrega de esta *idea*.

Estas fueron las *ideas* que se me fueron ocurriendo entonces y que comencé por escribir en la libreta de anotaciones color lila. La había comprado un mes atrás en previsión a la anterior que ya daba señas de completarse. Las mismas libretas siempre. Solo que ahora me había decidido a cambiar el consuetudinario rojo y negro por otros colores menos convencionales que comenzaron a llegar a la tienda. Recuerdo que llevaba unos poemas de Celan o no. Tal vez eran unas cartas a su amiga poeta Nelly Sachs. Lo llevaba conmigo para esos momentos difíciles del encuentro familiar. En esas cartas encontré una *idea* que me venía rondando hace un tiempo. Y la *idea* puesta allí familiarmente bajo la forma del poema cobró la dimensión de un motivo para escribir. Era la frase que estaba esperando. Porque esa frase tan sintética constituía el programa de una vida en que los dos poetas habían comprendido la *inutilidad*. El desgaste de las palabras en el poema. Y sin embargo dadas las condiciones apremiantes de la existencia era necesario seguir escribiendo. Por eso esas palabras fueron el motivo y como Celan di comienzo al programa.

En las libretas escribo estas *ideas* que son cada una en sí misma. Pequeños textos completos. Ensayos. A la manera de Montaigne. A continuación las transcribo en el orden en que fueron apareciendo. Como una génesis del motivo en cuestión para el ensayo que empezaba a escribir. Hacerlas aparecer aquí a continuación de este relato previo parece cortante. Como objetos sacados de su entorno familiar y puestos en otro lugar para exhibir sus contenidos. Sin embargo comprendí y comprendo que no hay otra manera de producir este injerto. Salvo la transposición artificial de las *ideas* como un listado de *cosas* inútiles. *Helas aquí*.

Crítica sin crítica significa sin intención crítica. En abandono de todo juicio. De toda conceptualización. La Crítica regresa a su *punto cero*. Y se presenta inútil. Un exabrupto. Pero es en ese remontarse hasta su inutilidad en que realiza esa necesidad de tratarse como provisionalidad. Una vez soslayada esa inutilidad. La crítica desaparece.

La Crítica busca *nombres* para una experiencia que debiera permanecer *intacta*. Los nombres desdibujan ese aparecer de la obra ocultándola. Lo que era obra se transforma tan sólo en una experiencia interpretativa. Un análisis que liquida toda posibilidad de ese encuentro. Los nombres de la Crítica son formas añadidas a la experiencia. Una lectura superpuesta. Una capa que oculta.

La Crítica es un *velo* interpuesto para evitar la visión directa. La desnudez de aquello que de otra manera sería inadmisibles. Esa provisionalidad que es esa experiencia *hecha obra*. Ese ponerse de algo en lugar de otra cosa. La Crítica suprime ese acierto provisional y lo transforma en necesario. Solidificándolo en los nombres y en las formas. Haciendo de lo inédito pura interpretación. La Crítica es esa visión de Pablo de la mujer. La necesidad de cubrirla con el *velo*. De evitar su volverse hacia lo interior. Porque es un *no saber* de nada. Una experiencia que precede la mediación. Mujer sin nombre. Pablo la condena. Y desde entonces *la mujer*. La obra. Lleva *el velo*. Se ve necesitada del velo para asistir a la experiencia. Al *templo*.

Crítica sin crítica. Algo semejante a la necesidad de transcripción. Acciones de reiteración de lo mismo. Pelar patatas. Pulir lentes. Dibujar rayitas. Escribir críticas de cine inútiles. Sin ningún *sentido* a la vista. Y sin embargo aparece el sentido cuando menos *se pensaba*.

¿Y si la Crítica. Dios mismo fueran unos *efectos narrativos* deliberados? Una Crítica sin crítica puede escribirse como un ejercicio narrativo que *engaña* al lector. La Crítica como *técnicas* de narración. Hacer de la Crítica un *problema de narración* no fidedigna.

Historia de un pacto. Habría que preguntarse si la Crítica no abraza sus últimos momentos. Un comenzar a debilitarse de sus facultades y sus ansias. Sus aspiraciones. Un desdibujarse que declina en una paradójica incompreensión de su propósito. Se trata de una muerte. O simplemente estamos ante el hecho de una transmutación en que los *campos de la Crítica* se tornan borrosos y sus alcances son indiscernibles para un ojo no entrenado en las nuevas directrices estéticas. Porque lo que desaparece es la *Crítica del pasado*.

Frente a la obra un crítico es siempre un *tercero*. Un *tercero* que tendría la capacidad de movilizar la Crítica para hacer suscitarse *lo afín*. Para que lo afín hable. Esa capacidad del crítico de encontrar semejanzas en un objeto nuevo. Y nombrarlas en consonancia a lo afín. Hacerlas reconocibles. Hacerlas susceptibles de poder dibujarse en los *conceptos familiares* de la Crítica. El público espera en la trastienda un *veredicto*. El del *crítico*. Se espera su sabiduría. Se espera su juicio sereno que de *valor*. Que haga corresponder unas valencias que hacen parte de ese *Manual General de la Crítica*. Entonces con sus juicios la obra se solidifica conceptualmente. Logra un lugar en el *Museo* y en la *Colección*. Logra situarse en el territorio de lo *semejante y lo previsto*. Se reviste de un *nombre* y de una *dignidad*. Se reviste de una palabra. La palabra del crítico que viene a expedir sus *credenciales*. Los aciertos más notables estarían situados en el acople al *modelo*. En la capacidad de suscitación que de lo conocido la obra sepa extraer por acción del *tercero*. Del crítico. Esa palabra que retoma un *hilo* y lo reproduce para establecer *lo familiar*. Un objeto perfectamente definido y que por obra del crítico se hace *Historia*. Porque la Crítica es una *correspondencia*. Un acuerdo. Un pacto.

Un pacto de la Ley. Una alianza. Un pacto que ha tenido su nacimiento y que ha visto sucederse las *edades de la Crítica*. Y los momentos de ruptura y desazón. De caos ante la desaparición momentánea de sus directrices. De esperanza ante la renovación y renacimiento otra vez de las *instancias críticas*. Un pacto en que *nunca jamás* se alberguen otra vez las *tierras del nihilismo*. En que nunca desaparezca el *manto protector de la Ley*. A cambio pide al artista la *obediencia*. *El ramito de olivo*.

El futuro de esa Crítica. Su Historia. Fue *vigilar* ese pacto. Hacerlo coincidente de generación en generación. Esto es. Hacer posible esa *vivificación de la correspondencia* entre la obra y la Crítica. En que la Crítica fuera ese *hablar familiar* tan esperado que diera lugar al nuevo objeto de arte. Y lo instalara con dignidad en el *Porvenir*.

¿Pero de dónde vendría el *derecho a ser reconocida la obra*? ¿De transformarse en una instancia de *reconocimiento* para el *tercero*? Tendría que existir una instancia previa que valorara esos derechos para hacerse *merecedora* de ese juicio. ¿Quién contemplaba esas instancias? ¿En qué *libro* se condensarían esos dictámenes? ¿Esas observancias que harían que el *azar* fuera impensable en los *territorios de la Ley*, en los *territorios de la Crítica*?

Se trataba siempre de sucesos contemplados o ponderados por la Ley. Nada que fuera un imprevisto. Ningún advenedizo que viniera a resquebrajar la *confianza en la Ley*. Y sus *tablas de correspondencia* seguirían intactas e inmovibles en la Historia. Sostenidas en la obediencia a la *Palabra*. En el libro de la Ley.

En la Crítica lo nuevo siempre estaría *previsto*. Esto significa una completa determinación de la Historia del porvenir de la Crítica. Aún en sus facetas finales en que la Historia *colap-*

sa. Y se rompen las continuidades previsibles. Pero la Ley se mimetiza en otras instancias. Apareciendo bajo otras formas. Más audaces y acordes con los nuevos tiempos. Más *ligeras*. Pero siempre en consonancia a *lo afín*. Lo afín de ese sistema que es la Crítica.

El libro de la Crítica continúa escribiéndose. Avanzando por los períodos con la precisión milimétrica de una escritura que *transcribe* el modelo. Pacientemente recopilado generación tras generación. Sin ningún *agregado* o interpretación añadida que pueda alterar ese gesto decisivo del pacto en que todo se somete a la más estricta *doctrina de la palabra*. Pero la palabra admite el *margen de la duda*. El margen de la interpretación. Son los momentos en que el *tercero* se desdibuja y las instancias complementarias vienen en su auxilio diluyendo la supuesta *urgencia de la extinción*.

La *duda* pareciera el anuncio de una catástrofe en la *instancia de la Ley*. Pero por el contrario. La duda es ese momento en que el pacto momentáneamente se suspende para dar lugar a ese *momento de espera*. En que la *destrucción y el olvido de la ley* parecen consolidarse.

Son momentos difíciles. De espera. De *angustia de las influencias*. Pero finalmente el pacto se renueva y la duda es sólo un acicate para la *solidificación de la Crítica*. Para la firmeza necesaria que en adelante han de exhibir esas instancias nuevamente renovadas por el pacto. Entonces la *voz* se hace más decidida y más firme con la contundencia de un rigor de Ley. Que supone la máxima exactitud en la observancia de la Ley.

Y también están los *ritmos*. Largos periodos de *esterilidad crítica*. Periodos en que *las narrativas* se replican sucediéndose sin ninguna novedad. *Secuencias* en que *la novedad* es apenas el recuento de un *nombre notable*. El discernimiento de las capas de los nombres que han debido sucederse *generación tras generación* sin ningún hecho notable. Apenas c su sola *mención*. Algo que justifique su nombre en esa Historia.

Vendrán los *momentos de la espera*. Momentos en que la adscripción de tanto nombre sea insoportable y los listados no constituyan ya ninguna novedad. Momentos en que la *esterilidad* en la Crítica presagia una *ruptura*. La necesidad de *otros rumbos*.

Pero entonces el *tercero* se recobra apelando a otra *modalidad crítica*. El crítico se aventura a otros rumbos y otras manifestaciones hasta que la nueva directriz agota también los *efectos de lo singular* que había presagiado. Y aquello que creía un imprevisto es sólo una *repetición* más.

¿Y si la fe declina? ¿Y si por momentos el libro se hace prescindible?

El *tercero* encontrará las rutas para encauzar esa nueva disidencia. Apelará a una nueva *ficción*. Algún *Daimon* reaparecerá bajo la forma conceptual más plausible para la *época*.

¿Y si la fe en el arte declina?

El *tercero* reencausará la duda. Un nihilismo será la fuente para los *tiempos de crisis*. Un *manual de subsistencia* para los *tiempos yermos*. Un nuevo pacto quizá. Con sus delimitaciones más imprecisas. La apariencia de fronteras abiertas de un hablar no convencional abierto al *cosmopolitismo*.

Pero entonces será imposible sostener las tablas contra el Cielo. El *tercero* infatuará la *disidencia*. Haciéndonos creer en lo innecesaria de su intervención. *Serán los tiempos libres*. La apariencia de una *cesación de la Crítica*. De los tiempos sin Ley. En que un necesitado *anarquismo* arriba renovando las arideces de *la noche oscura* de los sin fe y sin futuro.

La afinidad que sostiene la Ley como *modelo*. Que sostiene al crítico como *instancia crítica*. Será la instancia en que lo relativo de esa comprensión crítica cobre el sentido de lo me-

ramente *convencional*. Entonces la Crítica ya no será necesaria porque será evidente que la *afinidad* es sólo una convención de los tiempos necesitados todavía de la *ratificación* de un *tercero*.

Son los *tiempos de ingravidez*. Cuando la *Ley de consistencia* no se sostiene. Porque la afinidad con la obra es convencional. Un supuesto que busca crear una *correlación* entre un objeto y su *asentamiento crítico*. Porque la Crítica fija la *mayoría de edad* de ese objeto. Confiriéndole su lugar y su peso. Confiriéndole el *poder ostensible* de un nombre. De una *estilística*. De una *forma*. Haciéndolo Arte.

Otros hablarán en términos menos convencionales apelando al *poder de sugestión*. Entonces enunciarán de manera rimbombante una *Poética*. Y el territorio de esa ficción habrá fundado la *creencia* en esa afinidad. Entonces hablarán de un arte. Del *pacto que viene a cumplir su promesa*.

Angustia de la literalidad. Es evidente que la Crítica es un lenguaje que funda su objeto en el lenguaje. El lenguaje es la creencia en que la *afinidad* se hace posible y necesaria. La afinidad entre el objeto y su Crítica. El modelo de la Crítica es este *lenguaje imperturbable* sostenido generación tras generación en la *Tradicición*. Y lo llamamos Historia. *Historia del Arte*.

La voz autorizada de un *tercero* que confirmaba y autorizaba su lugar en el *archivo*. Y así iban superponiéndose capa tras capa en ese acerbo al que llamaron *Tradicición*. Y era factible hablar. Conocer el arte. Sin la sospecha de ser atravesados por la urgencia de un *talento* o un *desaliento*. O su definitiva *incapacidad crítica*. La obra dependería de todo eso. Sin el *tercero*. Sería nada. *Silencio*. Y menos aún que el silencio. *La angustia de su literalidad*. Podríamos preguntarnos si el *tercero* tiene todavía algo qué decir. Si su decir es todavía fruto de una experiencia.

Las *narrativas* de la Ley crean la Historia de la obra. Estableciendo su nexo y genealogía con la Tradición. Pero esas interpretaciones son ficticias en el sentido en que el *tercero* como intérprete es el encargado de hacernos notar unas correspondencias que en realidad son los *ajustes* de sus propias palabras a esa Tradición en que la interpretación crea la *filiación* debida. La *génesis* de obra. Como si la obra fuera un *destino* preparado de generación en generación.

¿Pero qué o quién es esta Ley? Se nos hace pensar que es el *tercero*. Pero el *crítico* es sólo un emisario. Un *revelador* de la Palabra. Un *comisario* que vigila la justa acomodación o la correspondencia. Así en la letra comienza la *tergiversación*. El hacer corresponder la interpretación con esa literalidad externa que permanece sellada en el *silencio* de la exposición. Allí donde debiera ser contemplada sin las capas superpuestas del sentido sujeto a la Ley. Por obra del *tercero*.

La Ley es la armonización de los *detalles*. La ficticia filiación de la obra. La creencia en una *Novela* escrita generación tras generación. De lo que se trata no es de la Ley o su correspondencia. La *obra es un hecho no sujeto a la Ley*. Un caso irrepetible. Un evento. Una experiencia. Nada más puede esperarse del *tercero*. Ninguna revelación. Salvo la evidencia de la obra. Del hecho.

Los Hechos son todo lo que distrae la verdad. Y si la obra es verdad. La Crítica es todo lo que distrae de poder encarar la obra. La obra se *encarna* en la Crítica. Y desaparece. Porque si la obra es criticada. La obra se transforma en Crítica. Y llega a su fin.

Si la obra es *incertidumbre* la Crítica está de más. Sólo nos resta aceptar el *riesgo*. La *aceptación* de la obra. No lo que queremos ver en la obra como analítica. Sino lo que podemos ver. Lo que en efecto habla en ella *sin nosotros*.

La obra en suma es un *acto de voluntad*. Decidir la incomprendibilidad de la obra. Es decir. Abandonar toda analítica y apostar por el todo. La obra sin la Crítica. Una apuesta. *Un acto de fe*.

¿Pero existe un *deber crítico*? ¿Un llamamiento a la necesidad de atender al surgimiento de la obra. A su irrupción. Y los efectos que podría producir?

No mediación. El punto crítico de una Crítica sin crítica parece arrojar a la Crítica a un punto ciego. Un callejón sin salida. ¿Hacia dónde apuntar? He dado martillazos. *Sí*. Pero necesito ahora esa vertiente de *liviandad*.

Crítica sin crítica me ha llevado a un punto *terminal* de la Crítica. Creo entrever una salida. La de la no mediación. Algo así como aligerar la edición y su interferencia. Como los *Bancos*. Despejar esos canales. Hacer una interventoría a favor para saber cuántos beneficiarios estamos dejando escapar por cuenta de esas intervenciones de la Crítica que son necesidades ficticias.

Como la *reingeniería* que acaba de hacer el aparato de salud en Colombia para suprimir con un argumento económico el sistema de beneficiarios. Entender el valor de flujo que implicó la supresión de beneficiarios para el sistema de salud. El tema del *recaudo honesto* se transformó en un contraargumento para el usuario de salud. La ética se hizo cínica. El usuario perdió su *derecho del amparo*. Su posibilidad de beneficiar.

El sistema de salud rompió las convenciones de los beneficios del grupo familiar con un argumento *ético económico*. El de la evasión de impuestos. La sociedad civil debe encontrar un contraargumento para *suplantar la mediación* de todo sistema que la interfiera con el pretexto del *Bienestar*.

Abandonar la crítica. Cualquiera estaría en condiciones de comentar la obra. Es decir de abandonarse completamente a la obra sin el imperativo de *tener que interpretar algo*. Entonces la obra sería sólo ese momento. Esa visión súbita de algo. Una especie de *revelación instantánea* de lo necesario por venir. Porque el espectador pasaría a ser la *primera persona*. Y podría prescindir de la *tercera*. Siendo la *primera persona* otra vez la obra se le presentaría con la nitidez del primer día. El observador comprendería que está *solo y sin ataduras* y que su mirar es precisamente ese *riesgo* que habría que soportar mirando. Y mirando sabría que no hay que preocuparse porque su mirada *no sea ninguna convalidación de nada*. Tan sólo esa entrega en que *nada* busca. Salvo eso que ha vuelto a encontrar. Y un sentimiento de *certeza* sería otra vez posible. Ese *golpe de vista*. Porque simplemente estaría mirando la obra. Entonces lo que habría que preguntarse ahora es si el observador quiere mirar otra vez. Y si queriendo mirar puede mirar de nuevo.

Pero entonces en ese *fragor* del instante de decisión. El observador comprenderá súbitamente que todo se trataba de ese gesto. Y sin ninguna preparación previa *dará ese salto en el vacío*. Que es quizá un *acto de voluntad*. Y que lo libera del destino.

Pero su salto *no es temerario*. El sabe de la *felicidad* que le espera. En caída vertiginosa a no se sabe dónde se habrá liberado *voluntariamente* del *tercero*. Comprendiendo que *ha dejado de tener importancia* ser el Crítico o el visitante o el testigo o el curador o el gestor. Y entonces reirá y por primera vez podrá asentir. Y la tentación de *acudir al tercero* será sólo un breve recoveco de su *itinerario*. Y caminará seguro sin necesitar nada.

El modelo. Si la observación equivale a ajustarse a un *modelo de observación* previo. A una perspectiva que se ha tomado como punto de vista significa que la observación está teñida con el *velo* de su propia perspectiva haciéndose casi imposible dilucidar ese objeto. Pero precisamente si observar significa adoptar una perspectiva esto nos lleva a tener que vernos con el arte de otra manera. De lo contrario el *trabajo del arte* habría sido inútil porque

sólo sería notable esa transposición al modelo que el *tercero* hace entender.

Pero si el lenguaje de la Crítica no es el mismo siempre. No es imposible ver lo nuevo en la obra. Pero si es lo mismo siempre. Si ese lenguaje ofrece siempre la misma obra en diferente perspectiva. Significa que el arte es sólo una *réplica ininterrumpida* de variaciones del modelo. Que la voz del *tercero* someterá a escrutinio público. Y si desaparece ese *trasfondo inefable*. Si todo es pretendidamente explícito. Es decir. Tan sólo una nueva variación de un modelo anterior con el que se lo compara. Entonces no hay arte.

El veredicto del crítico. El *consejo* del crítico no es algopreciado como algo indispensable. Se sabe que es copartícipe. Se da por hecho. Es un momento que habrá que sortear. Más que un consejo parece una *instrucción*. Pero su *narración* es prescindible y sin embargo el observador se ve precisado de ella. Hasta el punto de encontrarla imprescindible. Como esos implementos de viaje que se llevan a toda *expedición*. Su necesidad es un lujo necesario *marcado por la moda*.

“¿Quién es el *tercero* que camina siempre a tu lado?/ Cuando cuento, sólo estamos tú y yo juntos/ Pero cuando miro adelante por el camino blanco/ siempre hay otro caminando a tu lado/ deslizándose envuelto en un pardo manto, encapuchado/ no sé si hombre o mujer/ -pero ¿quién es quien va al otro lado tuyo?” T. S. Eliot, *La Tierra baldía*

Mi trasposición de las *ideas* escritas en las libretas termina con esta cita de Eliot que se remite a años atrás y que me ha acompañado por años con divergentes suscitaciones. Ahora las ideas han quedado suspendidas en estas páginas. Titilando en un ritmo que por momentos auguraba una composición. En otros momentos las notas se deshilvanaban y el tono y el ritmo que traían se descomponía para dar paso a un terrible listado de frases sueltas. Pero ese fue el derrotero de estos meses. Esa arritmia textual semejante a esta po-dadora que continuamente acompasa mi escritura.

Si el lector es paciente habrá comprendido el sentido de estas frases. El ritmo de esta escritura dictado por las lecturas y los sucesos de una vida. En las mañanas suelo levantarme muy temprano para empezar a escribir en las libretas. Estos apuntes que se van componiendo y van llevando el hilo conductor de esta idea que tengo en mente.

Me pregunto entonces por el sentido de esta escritura intermitente. Por el deseo de prescindir de la narración y de la forma digresiva. El ideal fue construir un manual de instrucciones. Una especie de *manifiesto contra la Crítica* en que el lector pudiera golpear con la idea a la manera de un martillo el muro temible que encierra su comprensión. Quise escribir esas ideas que iban surgiendo con un ritmo y una apremiante necesidad de síntesis. Pero también recordando la ligereza. La liviandad del vuelo de ese cubo de carbón desocupado que ningún negocio humano puede llenar. Y que desaparece por los aires sin dejar rastro alguno.

Acabo de terminar de pasar las notas de mis libretas y de escribir esos relatos que van a enmarcar estas líneas. Recuerdo que debo cambiar el tipo de letra y el tamaño según lo acordado en esta convocatoria. Pero entonces también recuerdo el conteo. En la modalidad de ensayo largo hay un límite en la extensión que había pasado por alto. Al transcribir estas notas la palabra *largo* me distrajo por completo olvidando que también lo largo puede tener un límite. Y el límite en este caso me hizo notar con terror que mi ensayo excedía en el doble el límite permitido. Entonces debía aplicarme en la labor de comenzar a recortar. En un primer momento prescindí de lo que creía más superfluo. Notas iniciales que me desviaban al origen. Intuiciones que podrían parecer alejadas del propósito de este ensayo. Pero volvía al conteo y la cifra seguía siendo excesiva. Entonces comenzó el recorte de verdad y la alarma. Comencé por suprimir drásticamente las ideas en que parecía que sucedía una *iteración* que por ahora podía obviar. Ideas en las que

volvía sobre lo mismo pero desde otra perspectiva. Me acercaba al límite y sin embargo el *marcador* me aseguraba implacable que todavía había mucho por recortar. Y escribir se transformó en este *corte*. Porque lo que sucedió fue una acción de recorte. Con este tipo de escritura habría sido imposible resumir. Y así se fueron volatilizand o ciertos pasajes que habrían constituido una *versión diferente de los hechos*. La edición de mis ideas me obligó a suprimir ciertos *detalles* en detrimento de otros. Sopesando un rango de importancia que podría parecer *aleatorio* y que obedecía a un marcador. Pero la sobre extensión seguía y los cortes tuvieron que apelar a decisiones cada vez más insidiosas sobre puntos centrales que ahora debía contemplar como irrelevantes. Entonces suprimí las referencias. Las subsumiría como interlíneas supuestas en ciertos giros. En ciertas ideas. Quizá quedarían apenas como un guiño imperceptible en estos *cuadros* finales de escritura. Casi me acercaba al conteo ideal. Había barrido con todo lo superfluo pero que al escribirse había constituido en su momento un aspecto central para definir esa idea con la que todo esto comenzó. Y seguí recortando con el furor de un peluquero que enloquece ante una melena que sabe *volverá a crecer* en poco tiempo.

Del otro lado de mi ventana las *ramitas de sauce* asoman venciendo la sequedad de esos toscos troncos a que fue reducido el verdor del esplendor de su *cuerpo de árbol*. Hace tan solo unas semanas un nuevo propietario de las tierras en que fueron plantados arribó con su *motosierra* para derribarlos. Dejando tan solo estos troncos escuetos. Pero ahora venciendo lo imprevisto la seca madera comienza a ser surcada por esta nueva *savia*. Y la aridez vuelve a ser *fecunda*.

Ahora he de guardar mis tijeras y contemplar con paciencia estas palabras. Imaginando que tal vez en los interlíneas un *verde* pueda ser otra vez posible.

(Marguerite Porete, Junio de 2015)

Claudia Díaz*

*Texto publicado en *Esfera Pública* el 2 de septiembre del 2015.

Manual para una crítica de arte en la época de la posverdad

1 – Su nombre no necesariamente debe figurar dentro de los personajes con un grado considerable de influencia en el medio artístico. No es un requisito que su voz esté autorizada, como tampoco lo es tener una hoja de vida hipertextual para presentar sus ideas a una audiencia.

2 – Mantenga una posición relativamente independiente de las instituciones. Si bien es difícil hablar sobre cualquier tema sin estar inmerso en el mismo, al hacer crítica, es preferible que la posición que usted ocupa no interfiera con el libre desarrollo y publicación de sus ideas. Eso no quiere decir que al tener vínculos con instituciones se deba renunciar a la crítica, por el contrario, es una razón para que sus argumentos se desarrollen con una mayor consciencia y responsabilidad con la audiencia.

3 – Encuentre una plataforma de divulgación con la que usted esté cómodo. Desde la típica publicación impresa que puede hacer circular entre sus amigos pasando por las páginas web, blogs y foros de discusión hasta las nuevas redes como Facebook, Twitter o Instagram. Cualquiera es válida en esta actualidad hiperglobalizada donde cualquier opinión es capaz de trasgredir los límites geográficos en cuestión de segundos. Tenga en cuenta que todo lo que diga puede ser usado en su contra, pero tranquilo, las polémicas en la época de la posverdad no suelen durar más de un día especialmente en Twitter. Una vez haya seleccionado su medio, escriba -o twitteé- ideas valiosas que hagan al público reflexionar así sea durante dos segundos de su vida.

4- Elija con sabiduría. Probablemente no sea la mejor idea hablar sobre esa exposición de ese artista que no soporta. Hacer crítica y hablar mal de algo o alguien no son sinónimos. En últimas, llamar la atención resaltando lo menos virtuoso de una situación resulta fácil -se llama amarillismo- pero mantener el interés de su público al exaltar las bondades de la obra a la vez que se intenta transmitir la experiencia que tuvo al estar allí, presenciándola, es lo que cualquier crítico debería proponerse: un reto. Elija con sabiduría. Plantéese retos.

5 – Evite la codicia, no se puede tener todo como tampoco se puede hablar de todo. Al asumir un rol de crítico debe entender que tiene limitaciones (humanas específicamente), por lo que, le va a ser imposible salir de una inauguración en el centro de la ciudad para ir al lanzamiento de cierta publicación en el norte a la misma hora. Siga su intuición y seleccione aquellas situaciones que le parezcan valiosas. Acepte que no todos los eventos van a ser increíbles y que muy probablemente habrá semanas -tal vez meses- en los que ninguna obra o artista moverán las fibras más internas de su ser para motivarlo a escribir de manera obsesiva sobre ello.

6 – No hable de más. En esta práctica menos es más. No necesita una introducción de tres párrafos para hablar de ese detalle ínfimo que captó su atención durante toda la visita. Ocúpese de lo más importante -de su idea principal- de entrada. No le enrede la vida al lector que ya bastante tiene con no entender el arte per se.

7 – Humildad ante todo. Un crítico es una persona pensando y escribiendo, que puede cometer errores o cambiar de opinión. Entienda que, así como usted tiene el valor de publicar sus ideas sobre una situación en específico, también debe tenerlo a la hora de haber cometido un error y pedir públicamente disculpas. No dé las cosas por hecho, permítase dudar y dé lugar a la duda en sus textos. Hacer crítica no es un absoluto, es un inicio a las múltiples lecturas que el arte permite.

8 – Escribir es saber escoger palabras. El lenguaje es un arma de doble filo. Así como puede facilitar la tarea el seleccionar las palabras adecuadas también puede ser el fin de sus días como crítico el uso de términos incomprensibles e irrespetuosos. Haga uso de un lenguaje que atraiga, que quiera ser leído y no de uno que imponga una barrera entre usted y su audiencia. No se trata llenar sus textos de ornamentos lingüísticos, pero sí de hacer amena la lectura a la vez que se presenten ideas claras, concisas y con un estilo ojalá propio.

9 – Autoedítese.

10 – Disfrúteselo. Disfrute su ida al museo que no visita hace diez años o a la galería de un colega, el performance que lo pone nervioso, la instalación que lo invita a acercarse, el juego de palabras que usa el artista, ese color sienna que siempre le ha gustado y no se explica el porqué, las tertulias que se forman alrededor del evento, los sentimientos que cada cosa le generan. Disfrútelo, experimentelo, organícelo, escríbalo y publíquelo.

Lina Useche*

**Texto publicado en Esfera Pública el 22 de octubre del 2017.*

Autores

Sobre los autores

Claudia Díaz

Escritora. En 2017 obtuvo el Reconocimiento a la crítica y al ensayo con el texto, “Meditaciones en el fértil suelo”, sobre la obra de María Elvira Escallón, “Meditaciones en el fértil suelo”. En 2012 ganó el Premio Nacional de Crítica con el texto, “La sustracción, Pablo Batelli, el artista como transcriptor- la trastienda del espacio del arte”.

Jaime Iregui

Los intereses principales de la propuesta artística de Jaime Iregui son los problemas espaciales. Durante los últimos años su trabajo ha abordado una concepción ampliada del espacio en prácticas relacionadas con los procesos de exhibición y discusión en la esfera pública.

Tiene una Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura (Universidad Nacional). Ha participado en varios encuentros internacionales, entre ellos, el 1er Encuentro Internacional de Espacios Independientes en Marsella, Francia, El Quinto Encuentro Trama en Buenos Aires, y en el 2007 participó como editor de [esfera-pública] en Documenta 12 en el proyecto de documenta magazines.

Actualmente propicia espacios de discusión en el espacio público con el proyecto Parlamentos, se desempeña como profesor asociado de la Universidad de los Andes, es editor del espacio de discusión en Internet [esfera-pública], donde se busca propiciar la reflexión, el diálogo y el debate en torno a las prácticas artísticas e institucionales, así como resaltar los procesos artísticos contemporáneos de carácter independiente.

William López

Es profesor asistente del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. Dentro de sus publicaciones más recientes se encuentran: “La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición” (2007) y “Panorámica interdicha de las artes plásticas y visuales en Colombia: 2000 – 2010” (2011).

Entre los diferentes roles que ha desempeñado, López ha sido: curador de la muestra ‘Proyecto historia, arte y naturaleza’, realizada en la Casa Museo Quinta de Bolívar en 2005); coordinador curatorial de la exposición ‘Arte crítico: historia y política en las colecciones del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia’ (2007); coordinador curatorial y editorial de la exposición ‘Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible’, realizada en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño en 2008, y director del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia entre 2006 y 2007). En esta misma institución, entre los años 2003 y 2006, coordinó el grupo gestor de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio Cultural, siendo su primer director entre el 2006 y el 2008. Es cofundador del grupo de investigación Taller Historia Crítica del Arte y miembro de la Red Conceptualismos del Sur.

Lucas Ospina

A veces dibuja, a veces escribe.

Es profesor de la Universidad de los Andes y publica en los medios ‘La Silla Vacía’ y ‘Esfera Pública’.

Elkin Rubiano

Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia, magíster en comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana, especialista en diseño urbano de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y doctorando en Arte y Arquitectura. Sus áreas de trabajo se concentran en la teoría estética, la crítica cultural y las sociologías urbana y del arte. Actualmente es profesor asociado de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en la maestría de Estética e Historia del arte y hace parte del grupo de investigación Reflexión y creación artísticas contemporáneas. Algunas de sus publicaciones se pueden consultar en: <https://utadeo.academia.edu/ElkinRubiano>

Carlos Salazar

Artista. Escribe habitualmente en esfera pública desde 2004. Estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional de Bogotá y en la Universidad de Barcelona. Se formó en Grabado en Atelier 17, París. En su trabajo pictórico crea imágenes que se fundan en la relación esencial entre modelo y pintor, elaborando una complicidad entre la figura femenina prototípica y las necesidades de representar los rasgos obsesivos de la mirada. Da lugar a criaturas magnéticas que con su fuerte presencia manifiestan su capacidad de citación cultural y amorosa.

Lina Useche

Bogotana. Amante de la fotografía desde muy temprana edad. Artista, obsesionada con la escritura y el periodismo. Intento documentar cada lugar y experiencia desde los sentimientos y no desde la lógica.

Guillermo Vanegas

Docente universitario, crítico y curador independiente. Desde 2010, dirige Reemplaz0, un ejercicio semi-empresarial con tendencia a la desfinanciación, que reproduce capital simbólico mediante el apoyo a acciones generadas desde el campo artístico o afines a éste. Por esta razón, se concentra en la realización de exposiciones o eventos en lugares ajenos como galerías comerciales de arte, espacios institucionales públicos y privados de Colombia.

