

# pensar la escena

debates del campo del arte  
contemporáneo en **esfera pública**

**Jaime Iregui**

Edición académica y compilación



Pensar la escena

# Pensar la escena

Debates del campo del arte contemporáneo  
en *Esfera Pública*

Jaime Iregui

Edición académica y compilación



Facultad de  
Artes y Humanidades

Pensar la escena: debates del campo del arte contemporáneo en Esfera Pública / Jaime Iregui, edición académica y compilación. – Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Ediciones Uniandes, 2019. 672 páginas; 18 x 21 cm.

Otros autores: Elkin Rubiano, Guillermo Vanegas, Pablo Batelli, Lucas Ospina, Claudia Díaz, Lina Useche, Halim Badawi, Guillermo Villamizar, Luis Camnitzer, Elena Sánchez, Cristina Lleras, William Alfonso López, Alejandro Martín Maldonado, Gina Panzarowsky, Susana Quintero Borowiak, Jaime Cerón, Carlos Salazar Wagner, Nicolás Gómez Echeverri, Humberto Junca, Fernando Escobar, Jonás Ballenero Arponero, Víctor Albarracín Llanos, Nicole Cartier.

ISBN 978-958-774-809-3

1. Esfera Pública 2. Arte contemporáneo 3. Contenido generado por los usuarios I. Iregui, Jaime II. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades

CDD 709.05

SBUA

Primera edición: agosto del 2019

© Jaime Iregui, edición académica y compilación

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

Ediciones Uniandes

Calle 19 n.º 3-10, oficina 1401

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: 3394949, ext. 2133

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

[infeduni@uniandes.edu.co](mailto:infeduni@uniandes.edu.co)

ISBN: 978-958-774-809-3

ISBN e-book: 978-958-774-810-9

Corrección de estilo: Íkaro Valderrama

Diseño de cubierta y diagramación interior: Angélica Ramos

Impresión:

—

—

—

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación.

Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964.

Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia.

Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 582 del 9 de enero del 2015, Mineducación.



## Contenido

|   |      |
|---|------|
| LISTA DE FIGURAS.....   | XIII |
| NOTA EDITORIAL  |      |
| Jaime Iregui.....   | XV   |
| DOSIER I. LA CRÍTICA Y EL PAPEL DE LOS MEDIOS.....                                | I    |
| <b>El campo expandido de la crítica de arte: análisis discursivo de un debate</b> |      |
| Elkin Rubiano.....  | 5    |
| <b>La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición</b>                  |      |
| William López.....  | 27   |
| <b>Asuntos internos</b>   |      |
| Guillermo Vanegas.....  | 47   |
| <b>Extensión crítica: la crítica caso a caso</b>                                  |      |
| Pablo Batelli.....  | 55   |
| <b>Crítica y rituales endémicos de combate</b>                                    |      |
| Carlos Salazar.....   | 59   |
| <b>Usted lee, usted escribe (sobre arte)</b>                                      |      |
| Lucas Ospina.....   | 65   |

**Crítica sin crítica, ideas para un ensayo lapidario**

Claudia Díaz ..... 71

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

Lina Useche..... 87

DOSIER 2. EL DESENCANTO CON EL ARTE POLÍTICO..... 91

**Arte político y mercado en Colombia: una breve genealogía, 1962-1992**

Halim Badawi..... 95

**Arte social e ideología social corporativa**

Carlos Salazar ..... 113

**Daros Latinamerica: memorias de un legado peligroso**

Guillermo Villamizar..... 141

**Ética y conciencia**

Luis Camnitzer..... 177

**Arte político, politizado y politiquero**

Lucas Ospina ..... 181

**Mosqueteros, hegemonía, instituciones**

Elena Sánchez ..... 185

**Cambio de piel, Arte Político y Simpatía Ética: abrir la esclusa de la compasión en el arte colombiano**

Claudia Díaz ..... 193

|   |            |
|---|------------|
| <b>Hacia una etnografía digital del arte contemporáneo:<br/>Sumando ausencias de Doris Salcedo</b>                                  |            |
| Elkin Rubiano.....  | 219        |
| <b>DOSIER 3. LA CRISIS DEL MUSEO DE ARTE<br/>MODERNO DE BOGOTÁ.....</b>   | <b>247</b> |
| <b>Lo que pasó, pasó. Barbies, poder y museos en Colombia:<br/>una reflexión sobre los debates en <i>Esfera Pública</i></b>         |            |
| Cristina Lleras .....   | 251        |
| <b>El efecto Barbie</b>   |            |
| William Alfonso López.....  | 269        |
| <b>Barbies: el sitio ideológico al Museo .....</b>  | <b>301</b> |
| <b>Oro</b>  |            |
| Guillermo Vanegas.....  | 307        |
| <b>El MAMBO de los millones: antecedentes arquitectónicos<br/>de una ampliación polémica</b>  |            |
| Halim Badawi.....   | 311        |
| <b>Respirar cuesta. La política de lo nuevo: conservación, renovación<br/>y curaduría oficial en el nuevo viejo MAMBO de Bogotá</b> |            |
| Claudia Díaz .....  | 323        |
| <b>DOSIER 4. DE LA ALZATE EN CRISIS AL CASO DEL GOYA .....</b>  | <b>333</b> |
| <b>El proceso a Lucas Ospina</b>  |            |
| Alejandro Martín Maldonado .....  | 337        |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Responsabilidad de los blogs</b> .....  | 367 |
| <b>Tristes comprobaciones sobre lo que se vino encima</b>  |     |
| Víctor Albarracín .....  | 369 |
| <b>La Sociedad de los Artistas versus la Fundación Gilberto Alzate Avendaño</b>  |     |
| Gina Panzarowsky .....   | 373 |
| <b>La toma de la Alzate</b> .....  | 389 |
| <b>Anzuelos e instituciones</b> .....  | 397 |
| <b>DOSIER 5. AUTONOMÍAS, ALTERNATIVAS, INDEPENDENCIAS</b> .....  | 403 |
| <b>De artistas para artistas. Crónica viva de (deriva sutil en torno a) los espacios alternativos (independientes, autogestionados, autónomos) en Bogotá</b> |     |
| Susana Quintero Borowiak .....   | 407 |
| <b>Espacios y opciones de circulación de las prácticas artísticas en Bogotá</b>  |     |
| Jaime Cerón .....  | 431 |
| <b>Las esferas de lo público</b>   |     |
| Jaime Iregui .....   | 443 |
| <b>Autonomía y sujeción: el arte y los artistas en el contexto de la gestión creativa</b>  |     |
| Elkin Rubiano .....  | 459 |
| <b>Espacios vacíos, archivos críticos y robots maliciosos: conversación entre Jaime Iregui y Víctor Albarracín</b> .....                                     | 473 |

|   |            |
|---|------------|
| <b>Antagonismo y fracaso: la historia de un espacio de artistas en Bogotá</b>   |            |
| Víctor Albarracín .....   | 489        |
| <b>Los hijos bobos</b>  |            |
| Carlos Salazar Wagner .....   | 509        |
| <b>Institucionalización afectivizada</b>  |            |
| Guillermo Vanegas .....   | 513        |
| <b>DOSIER 6. EL ARTE DE DEBATIR SOBRE EL SALÓN NACIONAL .....</b>   | <b>517</b> |
| <b>Preguntas, preguntas, preguntas: diagnóstico de los debates<br/>en torno a las versiones 41 y 42 de los Salones Nacionales de Artistas</b> |            |
| Nicolás Gómez Echeverri .....   | 521        |
| <b>El Salón Nacional en Cartagena</b>   |            |
| Humberto Junca y Fernando Escobar .....   | 537        |
| <b>Salón “¡urgente!”: cómo se hace <i>lobby</i> con preguntas retóricas</b>   |            |
| Carlos Salazar .....  | 547        |
| <b>41 SNA: entre el falso positivo y la narcocultura (¿al final no será lo mismo?)</b>  |            |
| Jonás Ballenero Arponero .....  | 553        |
| <b>Y del Salón ¿qué?</b>  |            |
| Jaime Iregui .....  | 559        |
| <b>Salón Nacional de Artistas: la musa fea</b>  |            |
| Lucas Ospina .....  | 567        |

***Close, so faraway***

Víctor Albarracín Llanos ..... 575

**Del Salón Nacional al Salón (inter) Nacional de Artistas**

Jaime Cerón ..... 581

**Seguir el péndulo. A propósito de Saber Desconocer.**

**43 Salón (Inter) Nacional de Artistas, Medellín 2013**

Alejandro Martín Maldonado ..... 603

**El Salón de Artistas como campo de batalla**

Nicole Cartier ..... 635

**SOBRE LOS AUTORES** ..... 643

## Lista de figuras

|  |     |
|--|-----|
| <b>Figura 1.</b> “Sin título”, performance de Tania Bruguera, 2009.....  | 5   |
| <b>Figura 2.</b> <i>Screenshot</i> tomado de Instagram .....   | 238 |
| <b>Figura 3.</b> Barbies en el MAMBO.....  | 251 |
| <b>Figura 4.</b> <i>Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer</i> , de la serie Los Desastres de la Guerra, Francisco de Goya, 1814-1815 ..... | 337 |
| <b>Figura 5.</b> <i>Soy más santo que usted</i> . Lucas Ospina, 2005.....  | 349 |
| <b>Figura 6.</b> <i>Eres insaciable</i> . Lucas Ospina. Dibujo en tinta, 2005.....   | 355 |
| <b>Figura 7.</b> <i>Son fieras</i> , de la serie Los Desastres de la Guerra, Francisco de Goya, 1810 .....   | 360 |
| <b>Figura 8.</b> <i>Odio puro</i> , exposición en El Bodegón, 2007.....  | 448 |
| <b>Figura 9.</b> <i>Lejos del equilibrio</i> , una exposición organizada por el Proyecto Tándem en la galería Sextante. Bogotá, 1994.....              | 481 |





# Nota editorial

Esta publicación presenta una serie de dossieres en torno a debates que se han dado en *Esfera Pública*, 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 los criterios editoriales que dan forma a los dossieres de *Esfera Pública*, 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 en que 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 inicios de la década de 1990 me ha interesado participar en la articulación de espacios de discusión de carácter colaborativo<sup>1</sup>, 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.

- 1 De 1993 a 1995 las discusiones tuvieron lugar en espacio físico a través del proyecto Tándem, 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 2000 cambia su nombre a *Esfera Pública*. 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.

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.

*Esfera Pública* se ha definido como espacio de discusión en el que la crítica adquiere un formato participativo<sup>2</sup>. 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 2000, *Esfera Pública* 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 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, François Bucher, Gina Panzarowsky, Gloria Posada, Isabel Kristina Díaz, Lina Castañeda, Mauricio Cruz, Katherine Parrado, Jorge Peñuela y Ricardo Arcos Palma, entre otros.

- 2 *Esfera Pública* 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.

## 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 *Esfera Pública*, los cambios en términos de posibilidad de acceso a la red y el auge de las redes sociales.

Una primera época se puede situar entre el 2000 y el 2007, cuando *Esfera Pública* funcionó a través de una lista de correos de Yahoo Groups, de modo que las opiniones se enviaban al correo del moderador y luego llegaban al correo de cada afiliado<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup>. Es aquí donde se diferencia el papel del moderador

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, *Esfera Pública* sería un espacio homogéneo que reflejaría la posición del moderador y no habría lugar para la diferencia.

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”.

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.

Una segunda época inicia a partir del 2007 cuando las participaciones se comenzaron a publicar en una plataforma Wordpress, de modo que aquellos interesados en seguir la discusión no tenían que revisar la bandeja de entrada de su correo, sino visitar el portal [esferapublica.org](http://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 en 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 Yahoo Groups 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 del 2014 se inicia una tercera fase de *Esfera Pública*, 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 a 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, *Esfera Pública* propuso una reflexión sobre este largo proceso de discusión. Por esta razón, a partir

de enero del 2017 la política editorial de *Esfera Pública* 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 y 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 a una serie de seis dossieres 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, *Esfera Pública* 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 dossieres no se propone como una exploración exhaustiva del archivo, es apenas una aproximación inicial que ojalá se vea complementada con otras miradas y acercamientos.

JAIME IREGUI  
Editor de *Esfera Pública*



**dosier 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 presenta varios textos sobre la crítica en la red y, en distinto grado, sobre la incidencia de las nuevas tecnologías de la información en las prácticas de deliberación.

El dossier inicia con el análisis que hace Elkin Rubiano del papel de los públicos en el campo expandido de la crítica a partir del debate sobre Tania Bruguera. En la primera parte, Rubiano describe la incidencia de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en las prácticas artísticas contemporáneas, y la forma en que dichas tecnologías han permitido configurar formas inéditas de interacción social. En la segunda parte, se reconstruye el contexto que dio origen al debate y la forma como se desarrolló en dos tiempos: primero en *Esfera Pública* y después 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*; Pablo Batelli cuestiona las revisiones del papel de la crítica y los procesos de nominación a través de listas de críticos destacados; 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 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\*

Elkin Rubiano



**Figura 1.** “Sin título”, performance de Tania Bruguera

*Fuente:* Jaime Iregui, 2009

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

## Introducción

En este texto se analiza el debate que se construyó en el portal de crítica *Esfera Pública* en torno a una *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 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.

## 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 (así, 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 que este no es solo 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 en 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, la cual no solo es 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 de 1960. 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 videoclip 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 —al transformar pedagogías y prácticas creativas— ha ampliado y universalizado el legado iconográfico de la humanidad; 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.

La disposición activa del público no es una novedad. En la década de 1960, 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 1970, 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, al mismo tiempo lo constriñen 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.

En consecuencia, este carácter privativo se configuraba 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 en el tránsito que va de 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. Además, 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 movilizados antes bien por los pulsos del disenso, de diversidad, de diferenciación multitudinaria. (pp. 89-90)

En este contexto, debe entenderse el espacio de discusión *Esfera Pública*. 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 *Esfera Pública* es un espacio que moviliza al público en el campo expandido de la crítica y que por lo tanto permite la activación de esos públicos mediante un tipo de recepción interactiva en el que los participantes son productores activos de contenido. *Esfera Pública* parece tener una influencia dentro del campo de producción nacional, y su posicionamiento ha sido reconocido de distintas maneras: en el 2007 fue invitada a participar en Documenta 12, en el proyecto *Documenta 12 Magazines*, en Kassel, Alemania; en el 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 el 2013 fue 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 *Esfera Pública* en el medio local). Con respecto al fenómeno de *Esfera Pública*, 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 *Esfera Pública*, 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 tradiciones artísticas y teóricas ubicadas en muchos casos casi en los extramuros del campo del arte.

Desde luego que a partir de percepciones subjetivas no se puede afirmar el tipo de crítica que se ejerce en dicho portal. Por tal razón, en este texto 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 sobre la *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). En el 2012 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 a servir como sede para su octava versión. El encuentro Ciudadanías en Escena se realizó entre el 21 y el 30 de agosto del 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 Martín-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 de la *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 de la calle 26 a la Plaza Central); Yury Hernando Forero: *La caja fuerte* (entrada de la calle 45 a la Plaza Central); y Danza Común: *Campo muerto* (Auditorio León de Greiff). Esta enumeración nos permite situar la *performance* con más precisión en el contexto, en cuanto a tiempos, lugares y protagonistas; además, 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 de la *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). Después se hace manifiesto el rechazo institucional de lo ocurrido (el consumo de cocaína dentro del Edificio de Artes Plásticas), y de la posición de algunos profesores y estudiantes (aplausos después de cada intervención). Alguien le pide a Bruguera que 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) 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, 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 a *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 de la *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 a la *performance* de Bruguera en *Esfera Pública*, que aún convocaba algún tipo de debate).

El primero es el debate realizado propiamente en *Esfera Pública*; el segundo, el debate propiciado a partir de la divulgación de la *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 *Esfera Pública* 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 de las FARC 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, 26 de agosto del 2009, 9:01 a. m.)

Pasadas las diez de la noche, Fabián Ríos realizó el primer comentario sobre lo ocurrido: “Sí, es una sojería, pero no puedo negar que dejó en ridículo mi Escuela de Arte dejándola hacer lo que se le dio la gana” (Fabián Ríos, 26 de agosto del 2009, 10:16 p. m.). Así dio inicio al extenso debate en *Esfera Pública*. 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 (véanse, a modo de ejemplo, las tablas 1 y 2 del anexo).

### *Primer tiempo: el debate en Esfera Pública*

1. *Crítica al espectáculo*: considera que la *performance* fue un simulacro calculado.
2. *Crítica al oportunismo*: considera que la *performance* fue una estrategia hábilmente diseñada por Bruguera para escandalizar y alcanzar notoriedad pública.
3. *Crítica indignada*: condena moral de la *performance*.
4. *Crítica en contexto*: sitúa la *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 *Esfera Pública* no ha dado cuenta de la *performance* como propuesta artística.
6. *Defensa idílica*: halaga a Bruguera como cuerpo o defensa “poética”.
7. *Insultos*: ofensas personales.

La mayor parte de las participaciones en *Esfera Pública* 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 ley en tal acción.
3. *Comentarios condenatorios*: condena moral de la *performance*.
4. *Defensa de la performance*: valoración positiva de la *performance* por fuera del “mundo del arte”.
5. *Reacción contra la desinformación mediática*: críticas provenientes del “mundo del arte” al cubrimiento mediático de la *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 que

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”<sup>1</sup> 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<sup>2</sup>, bien sea en el campo cultural, artístico, etc. Estos contradiscursos rompen con la famosa “espiral del silencio”, propia de la opinión pública<sup>3</sup>.

Teniendo en cuenta lo anterior, pasemos al debate: ¿qué se discute? Algo que llama la atención al revisar el debate en *Esfera Pública* 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. Por lo tanto, se puede

- 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 esfera pública. 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 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).

afirmar que desde el punto de vista de la construcción de las agendas hay similitudes entre la agenda de este debate en *Esfera Pública* 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 *Esfera Pública*? ¿Por qué no aparecieron críticas o comentarios sobre Ciudadanías en Escena, un evento con una extensa y variada programación?<sup>4</sup> La razón, se dirá, es que la *performance* de Bruguera fue escandalosa, polémica. 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, lo anterior no quiere decir 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 150 cuartillas, encontramos que solo una pequeña fracción acude a las estrategias discursivas propias del campo, esto es:

- 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, más allá de la obra de Tania Bruguera, acaso fue la única que participó? ¿Solamente es político lo que referencian los medios?, ¿por qué en el exterior se sabe tan poco de los performers colombianos según quedó 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 señaló torpe o no la luna con el dedo y se quedaron mirando el dedo, pero más allá esa sombra disolvió el resto” (Camilo Fabián, 21 de septiembre del 2009, 10:43 p. m).



conocimiento informado, referencias a la historia del arte (de la *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, en su mayor parte, hay opiniones no desvaloriza las participaciones que se hayan realizado en *Esfera Pública* 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 a la *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 les 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 del 2009 apareciera la primera referencia al caso Bruguera en la sección “Cultura y entretenimiento” de *El Tiempo*, y que el 11 de septiembre se empezara 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 de la *performance*), Diego Guerrero escribió: “En un ‘performance’ realizado este jueves”, y el 11 de septiembre Lina María Herrera publicó 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 ingles [sic] y un francés”, lo que ya linda en lo fantástico. De ahí en adelante, la condena moral y el imperativo legal marcaron 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 resultó la intervención de un activo forista de *Esfera Pública* en el caso Bruguera

(con cuatro participaciones), cuando el 11 de septiembre, día en el que la justicia se ocupaba 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 qué 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, 11 de septiembre del 2009, 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 la *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 pretenden ser cercanas a la vida se revelan, para el gran público, como crípticas e incomprensibles: una cosa son los simulacros que juegan con lo “real” (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 *Esfera Pública* y en 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. Tal vez ahí se encuentre un margen de maniobra para el despliegue de un público que participe activamente en el campo expandido de la crítica del arte.

## Referencias

- Bourdieu, P. (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- Bruguera, T. (2009). *Sin título (Bogotá, 2009)*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=5085>
- Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, 9, 16-46. Recuperado de <http://antipoda.uniandes.edu.co/view.php/135/index.php?id=135>
- Danto, A. (1984). The Artistic Enfranchisement of Real Objects: The Artworld. En S. D. Ross (ed.), *Art and its significance: An Anthology of Aesthetic Theory* (p. 478). Albany: SUNY Press.
- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*. Nueva York: Cornell University Press.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Guerrero, D. (10 de septiembre del 2009). Cocaína en evento de la Universidad Nacional no la financió el Gobierno, dice artista cubana. *El Tiempo*, Sección Cultura y Entretenimiento. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-6072428>
- Herrera, L. (2009, 11 de septiembre). “Esa vieja está loca”, dijeron personas en performance de cubana que ofreció bandejas con cocaína. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-6075888>
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- López, W. (2007). *Esfera Pública: del margen a la legitimidad*. Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/esferapublica-del-margen-a-la-legitimidad-2/>
- Noelle-Neumann, E. (1995). *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona: Paidós.
- Perniola, M. (2006). *Contra la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ribalta, J. (2008). Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos. En *Cuadernos Grises*, 3, *Museo y Esferapublica.org* (p. 58). Bogotá: Universidad de los Andes.

## 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 <i>performance</i> que hubiera dado para una construcción interesante se convirtió en un show <i>recnesco</i> " (Diana González, 27 de agosto del 2009).   |
| 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 <i>performance</i> ?" (Ricardo Arcos-Palma, 27 de agosto del 2009).  |
| Crítica indignada      | "Yo como estudiante de la universidad pública, además 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 [sic] (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, 27 de agosto del 2009).  |
| Crítica en contexto    | "Muchos artistas colombianos, sino todos pues me cuento entre ellos, han hecho referencia, citado, mostrado y hasta olido 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 de que después de esto algún curador inteligente aceptará el reto de buscar obras que hagan referencia, citen, muestren y hasta 'güelan' el tan controversial y siempre mal querido perico, si es que no lo han hecho antes" (Carlos Monroy, 27 de agosto del 2009). |

Continúa

|                      |  |
|----------------------|--|
| Crítica a la crítica | "Lo más curioso, es que los ya bien conocidos críticos o comentaristas de arte (es igual), estos <i>connaisseurs</i> que tanto defienden este tipo de manifestaciones artísticas, no hayan visto aún el <i>performance</i> 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, 31 de agosto del 2009).   |
| 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, más 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 <i>performance</i> 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, 29 de agosto del 2009). |
| Insultos             | "Todo un 'pajazo' mental, moscopilita. [...] Pero de acuerdo, el objetivo no es ella, a pesar del chorrión" (Mauricio Cruz, 29 de agosto del 2009, en respuesta al elogio de Salazar).   |

**Tabla 2.** Cubrimiento mediático

| <b>Categoría</b> | <b>Comentario</b>   |
|------------------|---|
| Desinformación   | <p>"En un '<i>performance</i>' 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, <i>El Tiempo</i>, sección Cultura y entretenimiento, 10 de septiembre del 2009).</p> <p>"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" (Lina María Herrera, <i>El Tiempo</i>, sección Cultura y Entretenimiento, 11 de septiembre del 2009).</p> |

Continúa

|                                  |   |
|----------------------------------|---|
| 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’” (<i>El Espectador</i>, 11 de septiembre del 2009). “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 del 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” (<i>El Tiempo</i>, sección Justicia, 11 de septiembre del 2009).</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 acuerdo 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” (<i>El Tiempo</i>, sección Justicia, 11 de septiembre del 2009).</p>   |
| Defensa de la <i>performance</i> | <p>“El escándalo provocado por el <i>performance</i> de la prestigiosa artista cubana Tania Bruguera en la escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, durante el cual circularon tres bandejas con veinte 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, <i>La Patria</i>, 13 de septiembre del 2009).</p>  |

Continúa

|  |  |
|--|--|
| Reacción contra desinformación mediática | " ¡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 <i>El Tiempo</i> se interesa por un evento que sucedió 17, sí, 17 días antes: 'Polémica por artista que ofreció cocaína en <i>performance</i> en la Universidad Nacional'" (Lucas Ospina, 9 de noviembre del 2009). "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, 9 de diciembre del 2009). |
|--|--|





# La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición\*

William López

*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 provisoriamente este círculo. Es decir, obligan a buscar un comienzo diferente, y no puede ser otro que el del recurso a lo que está a disposición. Dicho comienzo implica un trabajo de reconstrucción y de recuperación de lo que, con acento social, se ha escrito en Latinoamérica sobre el tema y que ha sucumbido a la peste del olvido y de las modas o a esa peculiar abistoricidad 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, al menos sí cabe 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 Gutiérrez Girardot (1989, p. 21)

\* Este trabajo fue originalmente escrito para la publicación *En la Mitad del Medio* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y fue leído por el autor en el lanzamiento del Premio Nacional de Crítica, que apoyan el Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes. Se publicó en *Esfera Pública* el 22 de agosto del 2005.

## Introducción: una declaración de principios

Aunque ya en otros trabajos he utilizado el anterior fragmento a modo de epígrafe, vuelvo 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), 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 a la necesidad de una historia social de las artes y, en especial, de la crítica de arte, en el medio colombiano<sup>1</sup>.

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 (véase López, 2004, 2005a, 2005b). 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 (1) 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 recientes procesos de dominación cultural y, sobre todo y más urgentemente, para (2) 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.

- 1 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 con esta perspectiva, no solo 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.

La intervención que tan amablemente me han invitado a explorar los responsables 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 los temas que desarrollaré en las páginas que siguen.

## 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 Schlosser, o *Historia de la crítica de arte* (1936) del italiano Lionello Venturi, que define la crítica de arte como “la literatura sobre el arte” (Calabrese, 1993, p. 7). 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 estas 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 en 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 afincada 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 el primero en ejercer 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— (Calabrese, 1993, p. 7).

Cualquiera de estos dos modelos, entonces, podría 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 élites 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 lo 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 cuando 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 este se encuentran textos como *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970* de Ruth Acuña (1991), “La crítica de arte en Colombia (1974 -1994)” (de Carolina Ponce de León1994), y “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia” de Carmen María Jaramillo (2004). Sin 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<sup>2</sup>.

- 2 Dentro de la bibliografía sobre la crítica de arte en nuestro país, es importante inventariar, además, las recopilaciones de la obra de tres figuras clave de la crítica de arte del siglo xx:

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, pp. 7 y ss.)<sup>3</sup>; *Procesos del arte en Colombia* de Álvaro Medina (1978), sin duda uno de los mejores libros que sobre arte colombiano se han escrito en la últimas décadas acerca de la transición del siglo XIX al XX; y, por otra parte, *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia*, también de Ruth Acuña (2002).

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.

---

me refiero a Marta Traba (1984), Casimiro Eiger (1995) y Eduardo Serrano (1976). Infortunadamente, ninguna de estas tres publicaciones está precedida por un estudio sobre la significación y el lugar de la obra de dichos 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. Además, se debe tener en cuenta el ensayo de Ricardo Malagón titulado “Roberto Pizano: artista, crítico y promotor de arte” (1999), el cual sí está 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* (2000), donde 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” (1996). Este interesante trabajo hace referencia a la obra de importantes autores de la crítica de arte, fundamentalmente del siglo XX. Quien esté interesado en un estado del arte a propósito de la historia de la crítica de arte en Colombia puede remitirse a 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* (2005c).

- 3 Un año antes Giraldo Jaramillo publicó un breve comentario titulado “La crítica de arte en el siglo XIX” (1954, pp. 262-267), 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 se puede encontrar información valiosa sobre la forma como se fue configurando la crítica de arte en nuestro país.

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.

Por otra parte, al texto de Medina (1978) 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 siglo 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.

Por su parte, el texto de Jaramillo Jiménez (1955) presenta 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.

Gracias a la primera tesis de Acuña (1991) contamos con 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 élite 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.

Finalmente, al texto de Ponce de León debemos el más valiente, lúcido y honesto análisis de la obra 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<sup>4</sup>. La labor que queda por hacer está asociada no solo al rescate de sus textos sino al estudio de sus ideas, por supuesto, desde una crítica a los excesos de las jerarquías axiológicas pos-coloniales de la historia “moderna” del arte que, hasta ahora, ha 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 la década de 1990. 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 (2004, p. 215).

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 las artes que ella había impulsado desde la década de 1950. Esta situación habría sido el resultado de la confrontación de los críticos, que durante las dos décadas anteriores no consolidaron las instituciones del arte fundadas por Traba, y tampoco regularizaron los procesos

4 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, también se destacan Carlos Medellín, Juan Gustavo Cobo, Arístides Meneghetti, Juan Friede, Eduardo Márceles Daconte y Carlos Jiménez.



de construcción de audiencias impulsados por ella. 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 tácticos 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 (2004), el protagonismo, dentro del campo artístico, durante la década de 1970 habría pasado de los artistas a los eventos artísticos; es decir, en el fondo, a los organizadores de estos, 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 que 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 (Ponce de León, 2004, 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 que 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 esnobismo teórico y, por lo 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 1970 y 1980 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, eventos artísticos como la Bienal Coltejer o la Bienal de Artes Gráficas, habrían consolidado nichos cada vez más ambiciosos e inéditos dentro de este, sobre todo en relación con la diferenciación de la especificidad de la gestión cultural (Ponce de León, 2004, p. 36).

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 1980, habría prevalecido una animosidad con disfraz intelectual. Entonces, todo el campo del arte se habría articulado alrededor de territorios y parcelas, estando 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 cohesionó conceptualmente a un grupo de artistas, formado un público

y, en este sentido, abriendo un espacio para el arte moderno, la crítica ejercida posteriormente habría cancelado este lugar y, en consecuencia, espantado al público y a 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 1990 estuvo signada por una crisis generalizada de la crítica de arte y, a través de esta, 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 1970, 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, se encuentran fuertemente relacionados. Uno de estos procesos es el relevo generacional que se empezó a gestar desde los primeros años de la década de 1990 y que ya a comienzos del nuevo siglo estaba plenamente consolidado. Los protagonistas indiscutibles de momentos anteriores empezaron a ser desplazados de la escena del arte por nuevos críticos, curadores y artistas, 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<sup>5</sup>. 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 a inicios del siglo XXI estaban absolutamente consolidados dentro de los procesos de construcción pública del sentido del arte.

Esta nueva generación de autores ha venido protagonizando 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 excursu 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. Para nuestro tema es de particular interés el estudio de la función que jugaron los literatos y poetas en la construcción del discurso que sostuvo en el poder

- 5 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. Él también representa 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 haya sido mostrado por él en alguno de sus proyectos” (Roca, 2005, p. 12).

a las élites de la Regeneración, no solo a 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 (Urrego, 2002).

Entonces, desde la década de 1970, las instituciones que fue configurando esta autonomía han sido 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 periodo fueron entronizadas en sus cargos hoy continúen ejerciendo sin ningún problema: me refiero, por supuesto, a Gloria Zea y a Darío Jaramillo. De la primera no creo que sea 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. De forma 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 tradicional antioqueñismo con que, a pesar de Miguel Urrutia, se han administrado los destinos de la institución cultural más poderosa de nuestro país.

La nueva generación de críticos, entonces, se ha revelado en contra del poder cultural monopolizado por quienes Ángel Rama llamó letrados (Rama, 1984). 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 solo 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 ha logrado publicar María Iovino 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 solo por las perspectivas desde las cuales han abordado 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 *Ojotraveso*, *Columna de Arena*, *Esfera Pública*, y el más reciente blog de discusión de Catalina Vaughan, entre otros, además de reconfigurar la definición de lo público de forma generalizada, profunda y global, también implicaron tanto una redefinición de las formas de producción y recepción del arte y del discurso crítico, como del tipo de artista y de crítico que hasta ese momento había dominado el panorama.

Es posible que el repliegue y la casi desaparición de la crítica del arte de los medios de comunicación tradicionales se deba al desprestigio que esta acumuló en las pasadas décadas, tal como lo señala Ponce de León (2004); pero sin duda otro factor que contribuyó a dicho 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 esta supone, no es extraño.

El “encierro” de la crítica de arte en la web no solo ha determinado la reconfiguración de los espacios públicos en los que normalmente había sido escenificada; también ha supuesto 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 y de los modelos de crítico que hasta ahora habían sostenido su práctica. Por otra parte, y esto es talvez lo más importante, ha suscitado un replanteamiento 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 respecto al 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 poscolonialistas (Edward Said, Homi Bhabha, etc.), no solo en forma de argumentos de autoridad sino a manera 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, en 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, autovalidado 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 solo 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 ultraspecialización 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. Caricaturamente se podría decir que hay arte para los estratos cinco y seis, para los estratos tres y cuatro, 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 en 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, particularmente en relación 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 la década de 1990 y los inicios 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, sí 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 espacios 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)*, que a estas alturas se ha constituido en un patrimonio colectivo de la crítica de arte colombiana que se proyecta al campo del arte a nivel latinoamericano, no solo 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 donde se ha consolidado el trabajo 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. Sin embargo, 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.

## Bibliografía

- Acuña Prieto, R. N. (1991). *Arte, crítica y sociedad en Colombia: 1947-1970* (tesis inédita). Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas, Bogotá.
- Acuña Prieto, R. N. (2002) *El Papel Periódico Ilustrado y la génesis de la configuración del campo artístico en Colombia* (tesis inédita). Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Sociología de la Cultura, Facultad de Ciencias Humanas, Bogotá.
- Calabrese, O. (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Eiger, C. (1995) *Casimiro Eiger. Crónicas de arte colombiano: 1946-1963*, M. Jursich (comp.). Bogotá: Banco de la República.
- Giraldo Jaramillo, G. (1954). “La crítica de arte en el siglo XIX”, en *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC.
- Giraldo Jaramillo, G. (1955). *Bibliografía selecta del arte en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC.
- Gutiérrez, N. (2000). *Cruces: una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Gutiérrez Girardot, R. (1989). *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Cave Canes.

- Jaramillo Jiménez, C. (Enero-junio, 2004). Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia. *Artes. La Revista*, 4(7), 5-38.
- López, W. (2004, noviembre). *La crítica de arte en Colombia: apuntes para la historia de una práctica cultural*. Ponencia presentada 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.
- López, W. (2005a, octubre). *Los públicos de la crítica de arte: apuntes sobre la historia de una práctica cultural localizada*. Ponencia presentada en el v Seminario Nacional de Historia y Teoría del Arte, organizado por la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- López, W. (2005b, mayo). *La crítica de arte en el salón de 1899*. Ponencia presentada en el ciclo de conferencias Tres Pintores en el Rosario, organizado por la Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia.
- López, W. (2005c). *La crítica de arte en el Salón de 1899: una aproximación a los procesos de configuración de la autonomía del campo artístico en Colombia* (tesis inédita). Universidad Nacional de Colombia, Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, Bogotá, 2005.
- Malagón, R. Roberto Pizano: artista, crítico y promotor de arte. *Textos. Documentos de Historia y Teoría*, 1, 25-36.
- Medina, Á. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- Noriega Hederich, L. A. *La mirada semiótica: hipótesis sobre prácticas interpretativas de orientación semiótica e interpretación crítica* (tesis inédita de pregrado). Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Ponce de León, C. (2004). La crítica de arte en Colombia (1974-1994). En *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Rama, Á. (1984). *Ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte.
- Roca, J. I. (Julio-septiembre, 2005). Entrevista a Alberto Sierra Maya. *Arteria. Informaciones, opiniones y todo lo que necesita saber sobre el arte en Colombia*, 1(2), 12-13.

- Rubiano Caballero, G. (1996). Los críticos, sus escritos y sus aportes. En *Gran enciclopedia temática*, t. v (pp. 522 y ss.). Bogotá: Norma.
- Serrano, E. (1976). *Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*. Bogotá: Tercer Mundo, 1976.
- Serrano, E. (1985). *Cien años de arte colombiano 1886-1986*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Urrego, M. Á. (2002). *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la Guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central (DIUC).

# Asuntos internos\*

Guillermo Vanegas

*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.*

Fernando Uricoechea (2003)

En su escrito “Los intelectuales colombianos: pasado y presente” (2003), el sociólogo Fernando Uricoechea 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 sociopolítico conocido hoy en día como República de Colombia. 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

\* Este artículo fue publicado en *Esfera Pública* el 4 de septiembre del 2006 como una contribución a *Documenta 12 Magazines*. *Esfera Pública* fue invitada a participar en *Documenta 12 Magazines*, un proyecto editorial colectivo a nivel mundial que reúne cerca de setenta publicaciones impresas y electrónicas, así como en otros medios.

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, quienes 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, Uricoechea 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 solo 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” (Uricoechea, 2003, p. 127). 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 dandi, 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 beneficiosas para sus iguales. Creo que este es el blanco al que apunta Uricoechea cuando habla del estatus 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 al 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<sup>1</sup>—. Pareciera como si se estuviera esperando el retorno de un mesías trabista,

1 En una encuesta publicada en la revista *Espiral*, de febrero de 1957, Luis Alberto Acuña decía:

dotado de convicción, capacidad para la oratoria, encanto con las élites, 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 solo en los medios impresos sino en espacios como *Esfera Pública*, 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 *Esfera Pública*, para matizar la extensa introducción anterior. En un principio podríamos recordar la afirmación de Yuri 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 *Esfera Pública* 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 a esta comunidad. Ahora bien, con base en esta misma ficción podemos notar la aparición de cierta estratificación entre sus polemistas. Aunque *Esfera Pública* está orientada por una aspiración democrática,

---

“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 Medina, 1978, p. 344).



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 les envía a los abonados una serie de enlaces a otros sitios web 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, tampoco dejan de emitirse comunicados relacionados con eventos organizados dentro del circuito artístico local, que el moderador considere pertinente anunciar. Este hecho demuestra entonces que no solo 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 seudodemocrática entre los participantes de *Esfera Pública* 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 Salón Nacional de Artistas, el MAMBO 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 *Esfera Pública*, siguiendo el espíritu del epígrafe que William López tomaba de Pierre Bourdieu para introducir su texto “*Esfera Pública: 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 *Esfera Pública*, sobre todo porque desde allí parten los acentos que modulan los principios formulados en 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 *Esfera Pública*, 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 también ha generado 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 *Esfera Pública* también han sabido construir sus propios mecanismos de defensa, entre los que sobresale hacer referencia a la voz de un autor legítimo dentro de este foro para salir menos afectado. De ahí que afirmemos que la supuesta transparencia de las aspiraciones participativas e incluso políticas de *Esfera Pública* 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 tanto 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 aún 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.

También es posible creer que la poca resonancia externa de las opiniones que circulan en *Esfera Pública* 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” (2003, p. 148). 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 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 *Esfera Pública*, que el modelo ético promovido por los medios de comunicación se ha impuesto allí sin mayores resistencias, por lo que 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 *Esfera Pública*, qué mejor que siempre haya eventos, exposiciones y encuentros académicos sobre los cuales comentar.

## Bibliografía

- Medina, A. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- Uricoechea, F. (2003). Los intelectuales colombianos: pasado y presente. En *Los intelectuales y la política* (pp. 121-151). Bogotá: Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales; Fundación para la Investigación y la Cultura.

# Extensión crítica: la crítica caso a caso\*

Pablo Batelli

(A) C. C. A. hace crítica. Víctor Albarracín hace crítica. Franklin Aguirre hace crítica. Animarte hace crítica. *Arcadia* hace crítica. Artbodegón hace crítica. Arborizarte hace crítica. *Arteria* hace crítica. Camilo Atuesta hace crítica. Jaime Ávila hace crítica. El Banco de la República hace crítica. Alberto Baraya hace crítica. La Biblioteca Luis Ángel Arango hace crítica. María Clara Bernal hace crítica. Milena Bonilla hace crítica. Mery Boom hace crítica. Fernando Botero hace crítica. François Bucher hace crítica. Andrés Burbano hace crítica. Raimond Chaves hace crítica. Antonio Caro hace crítica. Carlos Castro hace crítica. Jaime Cerón hace crítica. El Colectivo Anónimo hace crítica. El Colectivo Pornomiseria hace crítica. El Colectivo Equilátero hace crítica. El Colectivo Opinión Pública hace crítica. El Consejo de Artes Plásticas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo hace crítica. Manolo Cuervo hace crítica. Wilson Díaz hace crítica. Documenta hace crítica. Andrés Duplat hace crítica. Eledeabril hace crítica. *El Tiempo* hace crítica. Lina Espinosa hace crítica. Rodrigo Facundo hace crítica. Andrés Gaitán hace crítica. Juan Andrés Gaitán hace crítica. Dimo García hace crítica. Pedro García hace crítica. Tomás Giraldo hace crítica. “González” hace crítica. Beatriz González hace crítica. Inti Guerrero hace crítica. Natalia Gutiérrez hace crítica. Pablo Helguera hace crítica. Juan Fernando Herrán hace crítica. María Teresa Hincapié hace crítica. Andrés Hoyos hace crítica. El Instituto Distrital de Cultura y Turismo hace crítica. María Iovino hace crítica. Jaime Iregui hace crítica. Darío Jaramillo hace

\* Publicado en *Esfera Pública* el 13 de diciembre del 2006.

crítica. Carmen María Jaramillo hace crítica. Carlos Jiménez hace crítica. Humberto Junca hace crítica. Miguel de León hace crítica. Rodrigo Leyva hace crítica. Rosario López hace crítica. *El Malpensante* hace crítica. Mariángela Méndez hace crítica. Bruno Mazzoldi hace crítica. Juan Mejía hace crítica. Enrique Merchán hace crítica. El Ministerio de Cultura hace crítica. *Número* hace crítica. Omateumm hace crítica. Rafael Ortiz hace crítica. Nadín Ospina hace crítica. Lucas Ospina hace crítica. Paquita la del Barrio hace crítica. Gloria Posada hace crítica. Jorge Peñuela hace crítica. Carolina Ponce hace crítica. María Posse hace crítica. José Roca hace crítica. José Alejandro Restrepo hace crítica. Víctor Manuel Rodríguez hace crítica. Santiago Rueda hace crítica. Fernando Uhía hace crítica. Miguel Ángel Rojas hace crítica. Doris Salcedo hace crítica. Fernando Uhía hace crítica. Guillermo Vanegas hace crítica. Catalina Vaughan hace crítica. Carlos Alberto Vergara hace crítica. Paola Villamarín hace crítica. Ivonne Viviana hace crítica. Voz hace crítica. YProductions hace crítica. Gustavo Zalamea hace crítica. Gloria Zea hace crítica.

(B) Intensión crítica: axiomática para entender la crítica como una función social.

Toda lista es necesariamente incompleta; los que no están, tal vez hacen crítica o tal vez no hacen crítica. La definición de la función crítica por extensión o listado de casos será siempre parcial, incompleta y sesgada por el interés político y el interés personal —abyecto— del compilador. La absorción del disenso por las instituciones que son blanco de ese disenso será el fracaso de la crítica. La solución de la institución es el fracaso de la crítica. La construcción de una institución es el fracaso de la crítica. El fomento de asociación es el fracaso de la crítica. La adhesión es el fracaso de la crítica. La mejor forma de la crítica es el silencio. La principal virtud y estado máximo de realización de la crítica es su total inoperancia. La mejor crítica es la inacción. La crítica es disciplinada. La crítica es indisciplinada. La crítica es taxonómica. La crítica es fractal. La crítica es un fractal aleatorio. La función más importante de la crítica es neutralizar toda amenaza al establecimiento. La función más importante de la crítica es la destrucción del establecimiento. La función más importante de la crítica es escribir la historia oficial de los diálogos. La función más importante de la crítica es señalar la historia de la construcción del discurso. La función crítica es el único ejercicio

posible del llamado artista plástico. Todo sistema axiomático semicomplejo es incapaz de probar su propia consistencia. Todo sistema axiomático semicomplejo es incapaz de probar su propia inconsistencia. La crítica es un sistema axiomático semicomplejo. La mejor crítica es anónima. El destino de la crítica en Colombia es la instauración de un sistema paracultural. El sentido de la crítica es dismantelar la crítica a través del silencio, la inacción y la total inoperancia.

(c) Definición crítica: breve cita y ampliación de *Espacio Crítico*.

Breve cita: “la función crítica es la amplificación de una interpretación, que se opera en uno o varios nodos críticos, y que se transporta entre un grupo inicial A y otro grupo final de población B”.

Ampliación: el poder se define como la capacidad de control de los canales para hacer posible la amplificación crítica, y como la posibilidad privilegiada de desconocer al inferior pues solo el superior puede tener la facultad de desconocer al inferior. Esos canales son un grupo de nodos que tienen acceso unidireccional a la opinión pública. Tradicionalmente, los únicos relatos que transportan son aquellos que se producen desde el interior mismo de su red. El poder de la red privará de toda forma posible de acceso a un canal de amplificación a los relatos que pongan en peligro la estabilidad jerárquica de la red o que sean producidos por fuera de su espacio de influencia. La fuerza más poderosa y visible de filtro es, por un lado, el poder estatal, y por otro, el poder del capital. Infinidad de otras instituciones y redes creen que sus posibilidades de supervivencia como red jerárquica aumentan en la medida en que se insertan como nodos de la red estatal o de capital, y se dan a la tarea de moldear socialmente la opinión pública a favor de estas redes establecidas. El poder se caracteriza por su grado de éxito para acumular triunfos en su lucha por el desconocimiento. La amplificación es una cualidad unidireccional estadísticamente previsible gracias a la estabilidad de los intereses contextuales. En ausencia de la estabilidad de las redes contextuales, la reformulación de los vínculos entre los nodos será de tal nanovelocidad que la red se disolvería permanentemente en una trama horizontal, desprovista de relaciones vectoriales que confieran a una determinada organización una permanencia y jerarquía invulnerable. Habrá nacido entonces un nuevo orden político.





# Crítica y rituales endémicos de combate\*

Carlos Salazar

*Artists are expected to fit into fraudulent categories.*

Robert Smithson (1996)

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 ejerce el arte hacia las instituciones y el capitalismo, se encuentra calculadamente graduado, de modo que la aguja del medidor de intensidad jamás alcance el rojo y, en ese sentido, corresponde al concepto de guerra ritual endémica que busca de manera heterodoxa (la manera ortodoxa que, 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

\* Publicado en *Esfera Pública* el 4 de septiembre del 2011.

entre *ayllus* en estrecha relación. Gary Urton, entre otros (Urton, 1993; Allen, 1988, p. 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 más 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; Guamán 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. (Topic y Lange, 1997, p. 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 mujer, estos 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. (Roca Álvarez, 2002)

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 yanomami o de las tribus germánicas y es de esta noción de guerra ritual endémica de donde nace la noción de deporte entre los griegos.

En el programa televisivo italiano *Libero*, 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 una performance terapéutica callejera que consiste en invitar a los transeúntes a comprar un insulto por un dólar.

En ese sentido, la “guerra” que el arte pretende tener con las instituciones y el capitalismo es 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 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 le sigue el fortalecimiento mutuo de los “rivales”, tradición que incluso ha sido incorporada a metodologías terapéuticas como la de *primal scream therapy* de Arthur Janov, basada en el grito y en expresiones de alta tensión emocional.

También es de una profunda importancia 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 esta 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 quizás por primera vez desde el Terror en Francia, adoptada por las instituciones como el lenguaje ideal con el que desean ser criticadas<sup>1</sup>.

Frente a un conflicto real como el colombiano las dos partes parecen mostrarse antagonicas, pero lo cierto es que sin dicho conflicto las dos partes cesarían de existir. La misión del arte dentro del precontrato con el sistema es 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. Se trata de una terapia de conciliación con la violencia a través de la introducción de la sensación de que esta 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 de *Stardust Memories* 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, 1978).

El oponente ritual del arte del conflicto es, a los ojos de todos, el fascismo, pero en la práctica política es 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 una dependencia estética del Estado desde principios de la década de 1990: la corporación, los

1 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” (Mouffe, 2006).

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 diez 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 ha aprendido la lección de la célebre fábula de Esopo:

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. (Esopo, s. f.)

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

Lo único que realmente tenemos, detrás de la cortina de humo de la retórica de rebelión populista, es un ritual periódico en donde 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<sup>2</sup> y luego la quema simbólicamente a través de la exhibición, como una

- 2 “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” (Avorgbedor, 1994).

falla valenciana, en un museo, una galería, una feria de arte, un Salón Nacional o un no-sitio simbólicamente calculado.

El ritual de incineración simbólica normalmente dura entre un día y un mes. 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.

## Bibliografía

- Avorgbedor, D. T. (1994). Freedom to Sing, License to Insult: The Influence of Haló Performance on Social Violence Among the Anlo Ewe. *Oral Tradition*, 9(1), 83-112.
- Esopo. (s. f.). La gallina de los huevos de oro. Recuperado de: <https://ciudadseva.com/texto/la-gallina-de-los-huevos-de-oro-3/>
- Mouffe, C. (2006). Crítica como intervención contrahegemónica. Recuperado de <http://transform.eipcp.net/transversal/0808/mouffe/es>
- Hinz, B. (1978). *Arte e ideología del nazismo*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Roca Álvarez, A. (2002). En pos del horror ordenado: lecciones congoleñas. Recuperado de [http://www.cccb.org/rca\\_gene/roca.pdf](http://www.cccb.org/rca_gene/roca.pdf)
- Smithson, R. (1996). Cultural Confinement. En J. D. Flam (ed.), *Robert Smithson, the Collected Writings*. Los Angeles: University of California Press.
- Topic, J. R. y Lange Topic. (1997). La guerra mochica. *Revista Sian* 4, 10.

# Usted lee, usted escribe (sobre arte)\*

Lucas Ospina

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 de 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 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 que es solo una

\* Publicado en la *Silla Vacía* y en *Esfera Pública* el 18 de abril del 2015.

idea banal, así que usted, por ahora, renuncia a escribir. Se toma un café y lee lo que tiene 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 excede, le toca editar, renunciar a cosas, y una vez se publica, usted no queda contento, o nunca llega a un acuerdo con quien 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 prefieren 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 cancilleresco 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 convenir 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 demoleedor, o al contrario, atacan a sus amigos cuando no están presentes y cuando están con ellos son melosos y aduladores. 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, tienen 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 y 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 separará lo sano de lo enfermo, lo bueno de lo malo, ni apuntala un nuevo canon, no, usted sólo 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 está escrito es predecible, un ejercicio verbal más cercano

a las relaciones públicas que a un ejercicio amplio de interpretación. Usted siente que la libertad que tuvo el artista para hacer esa exposición es la misma libertad que usted tiene para escribir.

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

# Crítica sin crítica, ideas para un ensayo lapidario\*

Claudia Díaz

*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.

\* Texto publicado en el portal del Premio Nacional de Crítica bajo el seudónimo de Marguerite Porette en junio del 2015. Publicado en *Esfera Pública* el 2 de septiembre del 2015.

## 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 aunque fue reciente, 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 este 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 *suplantarlas* 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 medicamentos 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. Sin embargo, los utensilios están detenidos con la atención que su propietario le imprimiera tan solo 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 medicinas y está mal desviarme en este registro. No estoy en un viaje. No soy un *turista*. Sin embargo, me sorprendo 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 inevitable 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 el que se juega la subsistencia. Y luz y 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 está 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 del 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, cuando ciertas ideas también me llevaron al ensayo y decidí empezar a escribir estas anotaciones. Como un punto de partida para el 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 dilación tiene un propósito. Señalar con este límite autoimpuesto la urgencia de un *proyecto imposible* que tal vez quede solo 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 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 a escribir en la libreta de anotaciones color lila. La había comprado un mes atrás pues la anterior 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. Las llevaba conmigo para esos momentos difíciles del encuentro familiar. En esas cartas encontré una idea que me venía rondando hace 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. Sin embargo, dadas las condiciones apremiantes de la existencia era necesario seguir escribiendo. Entonces esas palabras fueron el motivo y, como Celan, di comienzo al programa.

En las libretas escribo estas ideas que son 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 presiente inútil. Un exabrupto. Pero en ese remontarse hasta su inutilidad 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 solo 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 inadmisibile. Esa provisionalidad que es experiencia *hecha obra*. Ese ponerse algo en lugar de otra cosa. La crítica suprime dicho acierto

provisional y lo transforma en necesario, solidificándolo en los nombres y en las formas, haciendo de lo inédito pura interpretación. La crítica es la 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. Sin embargo, aparece el sentido cuando menos se pensaba.

¿Y si la crítica y 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, de sus aspiraciones. Un desdibujarse que declina en una paradójica incomprensión de su propósito. Se trata de una muerte. O simplemente estamos ante el hecho de una transmutación en la 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*, 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 dé *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 el que nunca jamás se alberguen otra vez las tierras del nihilismo. En el que nunca desaparezca el manto protector de la Ley. A cambio se 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 de la obra a ser reconocida? ¿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 las que la historia colapsa. 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 con 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. Sin embargo, 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 cuando el pacto se suspende temporalmente para dar lugar a ese momento de espera en el 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 solo 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. Esto supone la máxima exactitud en la observancia de la Ley.

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 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 ya no constituyan ninguna novedad. Momentos en que la esterilidad en la crítica presagia una *ruptura*. La necesidad de otros rumbos.

Sin embargo, 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 también agota los efectos de lo singular que había presagiado. Y aquello que creía un imprevisto es solo 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 y que sostiene al crítico como instancia crítica. Será la instancia en que lo relativo de esa comprensión crítica cobre el sentido de lo meramente convencional. Entonces la crítica ya no será necesaria porque será evidente que la afinidad es solo una convención de los tiempos todavía necesitados 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 tradición. 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 acervo al que llamaron tradición. 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 que 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 la cual 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 solo 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. Solo 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 ahora necesito 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 de 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 solo 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, la obra otra vez 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 solo 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. Él 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 solo 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, esto 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 solo 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, esto significa que el arte es solo 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 solo 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 algo considerado 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, encauchado/ no sé si hombre o mujer/ pero ¿quién es quien va al otro lado tuyo? (Eliot, “La tierra baldía”)

Mi trasposición de las ideas escritas en las libretas termina con esta cita de Eliot que se remite a tiempo atrás y que me ha acompañado durante años con divergentes suscitaciones. Ahora las ideas han quedado suspendidas en estas páginas. Titiando en un ritmo que por momentos auguraba una composición. En otros momentos las notas se deshivaban 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 podadora 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 llevan 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 el 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 y el tamaño

de letra 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 a la labor de 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; sin embargo, el contador de caracteres 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 volatizando 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 mayor 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 que 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 los que fue reducido el verdor esplendoroso 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 sabia. Y la aridez vuelve a ser fecunda.

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

# Manual para una crítica de arte en la época de la posverdad\*

Lina Useche

1. Su nombre no necesariamente debe figurar en la lista 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 hipertextensa 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 este, 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

\* Publicado en *Esfera Pública* el 22 de octubre del 2017.

seleccionado su medio, escriba —o twittee— 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 que ocurre a la misma hora en el norte de la ciudad. 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 abra un lugar para 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 seleccionar las palabras adecuadas puede facilitar la tarea, el uso de términos incomprensibles e irrespetuosos también puede ser el fin de sus días como crítico. 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 de 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. Disfrútelo. Disfrute su ida al museo que no visita hace diez años o a la galería de un colega, a la *performance* que lo pone nervioso, la instalación que lo invita a acercarse, el juego de palabras que usa el artista, ese color siena que siempre le ha gustado y no se explica por qué, las tertulias que se forman alrededor del evento, los sentimientos que cada cosa le genera. Disfrútelo, experimentelo, organícelo, escríbalo y publíquelo.





**dosier 2**

**El desencanto con  
el arte político**



En un contexto como el nuestro, el conflicto armado, la violencia y toda una serie de problemáticas de índole social han sido representados de forma reiterada por un amplio número de artistas locales. A partir de estas prácticas artísticas han surgido debates entre quienes afirman que el arte “tiene un deber político/social” y quienes critican que ese “deber ser” responde a intereses políticos y económicos propios del capitalismo artístico. Se habla de un arte político sin política, de una crítica sin conciencia.

El primer texto es un análisis del dossier a cargo de Halim Badawi, quien además de enumerar los argumentos de fondo de los debates y la crítica al arte político, hace una genealogía del mercado del arte político en Colombia en la segunda mitad del siglo xx. Es una introducción para conocer causas, referentes y procesos que desembocaron en el contexto contemporáneo a los debates presentados en este dossier. Los textos siguientes hacen parte de las discusiones que se han venido dando en *Esfera Pública* desde mediados de la década del 2000: Carlos Salazar rastrea desde hace más de una década los orígenes de las prácticas del arte “con responsabilidad social” que terminan insertando obras de arte político en las colecciones de reconocidos conglomerados corporativos, bajo el discurso de la “responsabilidad social corporativa”. Después Guillermo Villamizar analiza la relación de la colección Daros Latinoamérica con empresas de una cuestionable responsabilidad ética; Elena Sánchez cuestiona la noción de arte político que utilizan Lucas Ospina y otros críticos del arte político y, por último, Claudia Díaz cuestiona en varios escritos las prácticas *non sanctas* del arte político.



# Arte político y mercado en Colombia: una breve genealogía, 1962-1992\*

Halim Badawi

*Libertad, s. Uno de los bienes más preciosos de la imaginación, que permite eludir cinco o seis entre los infinitos métodos de coerción con que se ejerce la autoridad. Condición política de la que cada nación cree tener un virtual monopolio. Independencia. La distinción entre libertad e independencia es más bien vaga, los naturalistas no han encontrado especímenes vivos de ninguna de las dos.*

*Independiente, adj. En política, enfermo de auto-respeto. Es término despectivo.*

*Ambrose Bierce, El diccionario del diablo (1911)*

## Preámbulo

Entre el 2010 y el 2014 se desarrollaron en diversas plataformas de crítica *online*, especialmente en *Esfera Pública* (EP), una serie de discusiones relacionadas con la influencia del mercado, las corporaciones, los bancos y el coleccionismo particular en diversos aspectos de la cultura colombiana y latinoamericana. Las discusiones buscaron revisar aspectos como:

- \* Publicado en *Esfera Pública* el 5 de febrero del 2015 en el marco del proyecto de *revisiones críticas de las discusiones* que se han dado en este foro desde sus inicios, con el objeto de activar distintas líneas de acción y reflexión sobre los problemas de fondo que abordan dichas discusiones.

1. Las dinámicas del coleccionismo y las relaciones con el mercado impulsadas por los bancos centrales, en el caso colombiano por el Banco de la República a través de la Subgerencia Cultural, responsable de la Biblioteca Luis Ángel Arango y de la Colección de Arte, las dos instituciones culturales mejor financiadas de Colombia. Sobre el tema se desarrollaron varios artículos que analizaron algunas decisiones y políticas del Comité de Adquisiciones Artísticas de la institución: “La psicopatología del artista no es la patología del arte” de Gina Panzarowsky (EP, 7 de febrero del 2010), “*Petit comité*” de Catalina Vaughan (EP, 15 de febrero del 2010) y “Políticas de coleccionismo: mercado del arte y programas de adquisiciones del Banco de la República y el Ministerio de Cultura” (EP, 2011-2012) de Halim Badawi.
2. La coerción (explícita o tácita, en todos casos ideológica) que eventualmente ejercerían las corporaciones sobre el campo del arte, en ámbitos como la curaduría, las investigaciones, las publicaciones o la creación. Este es el caso de la discusión desatada en torno a la entrevista “Arte de hoy en los ojos de José Roca” de Dominique Rodríguez Dalvard, publicada originalmente en *Diners* (21 de noviembre del 2012) y republicada en *Esfera Pública* (23 de noviembre del 2012). En esta, José Roca habló sobre su libro *Transpolítico*, escrito a dos manos con Sylvia Suárez, dedicado a revisar panorámicamente los últimos veinte años de arte en Colombia (Roca y Suárez, 2012). A partir de la entrevista, se desarrolló una discusión en EP sobre la estructura y contenidos del libro que, según Carlos Salazar, habrían sido influidos por el patrocinador de la publicación: la cuestionada compañía de servicios financieros J. P. Morgan en asocio con la firma colombiana de consultores de arte Paralelo10. Más allá de todo tipo de especulaciones, la discusión dio algunas puntadas sobre el espinoso tema de las relaciones entre arte y mercado, o más específicamente, entre artistas, curadores y corporaciones.
3. La financiación, configuración, evolución y políticas de crecimiento de las colecciones corporativas de “arte latinoamericano” en el hemisferio norte y en la misma América Latina. Sobre este tema, resulta de interés la discusión entre

Guillermo Villamizar y Luis Camnitzer en torno a las dinámicas del coleccionismo latinoamericanista impulsadas por la Colección Daros (Suiza), patrocinada con dineros procedentes de Eternit. En este sentido, Villamizar publicó inicialmente el artículo “Un museo de arte universitario: entre la tradición y las urgencias de la contemporaneidad” (EP, 26 de agosto del 2012) y luego el artículo “Daros Latinamerica: memorias de un legado peligroso” (EP, 3 de diciembre del 2012), la primera como parte de una serie de revisiones que el autor propuso hacer sobre las actividades culturales de dicha institución. Este último artículo generaría un contrapunteo de Camnitzer, quien en su texto “Ética y conciencia” (EP, 10 de diciembre del 2012) puso en contexto histórico la discusión y presentó los dilemas cotidianos y estratégicos de los artistas al momento de ser incluidos en una colección. Estas discusiones pusieron en evidencia la forma en que los artistas militantes de las décadas de 1960 y 1970 fueron incorporados (y para algunos, cooptados) por las colecciones corporativas de bancos y corporaciones. Esta discusión sería continuada y ampliada gracias a algunos textos posteriores del mismo Guillermo Villamizar y de Lucas Ospina.

4. La forma en que algunos artistas pertenecientes a la tradición hegemónica del arte moderno colombiano han utilizado las instituciones del Estado para su propio beneficio mercantil. Este es el caso del artículo “Donación y autodonación Botero”, en donde el crítico Lucas Ospina analizó el papel que tuvo la creación del Museo Botero en el 2000, en la disminución del *stock* del artista, con el consecuente aumento de precios por efecto de la ley de la oferta y la demanda. El artículo, publicado paralelamente en las páginas *La Silla Vacía* y *Esfera Pública* el 1.º de abril del 2012 con ocasión de la celebración de los ochenta años de Botero, generó varias discusiones: en la primera, primó la descalificación personal, la defensa de los valores nacionales encarnados por el artista y la inefabilidad e irreductibilidad de su generosidad. En la segunda, primó la discusión y ampliación, cronológica y en profundidad, de los puntos tratados por Ospina, discusión de la que hicieron parte Antonio José Díez, Christian Padilla, Juan Gil, Esteban García y Halim Badawi.

5. Las diversas formas como se han relacionado los museos del Norte (que por lo general cuentan con *sponsors* corporativos) con el arte latinoamericano. Es el caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), la Tate Modern (Londres), The Museum of Fine Arts (Houston) y The Museum of Modern Art (Nueva York). Sobre estas formas de relación, en el ámbito colombiano circularon pocos artículos, que infortunadamente han abordado este entramado de forma superficial, desde el oficio del periodista de variedades, casi nunca desde las labores del crítico o del investigador, limitando cualquier discusión crítica. Uno de los pocos textos relativos interesantes que circuló en páginas colombianas fue “El Museo Reina Sofía y América Latina”, de Marti Manen (repblicado en EP el 4 de mayo del 2012), en el que Colombia brilló por su ausencia. La complejidad del entramado de relaciones culturales, sociales y políticas tejidas por los museos del Norte con el arte de América Latina es un capítulo pendiente de un análisis concienzudo.
6. Por último, aparecieron algunos artículos con posiciones aparentemente extremas, pero en el fondo acríicas, que buscaron de forma superficial clausurar la discusión sobre los intrínquilis del mercado del arte (véase Thornton, 2012), abogando tácitamente por una parálisis investigativa o crítica sobre uno de los sectores más álgidos y polémicos del arte contemporáneo. Este es el caso de “Top 10 reasons NOT to write about the art market”, de Sara Thornton (repblicado en castellano por EP. el 22 de octubre del 2012), en donde usando la facilidad comunicativa e interpretativa de los *top ten* (más propia de E! Entertainment Television que de una socióloga del arte), la autora decide no escribir más sobre el mercado del arte, atendiendo razones aparentemente nobles, por ejemplo, que su actividad “le da demasiada exposición a los artistas que alcanzan precios altos” y porque “permite que los manipuladores publiciten aquellos artistas cuyos precios suben en las subastas”.

Aunque cada discusión tuvo sus propias tramas y matices, una pregunta parece común a todas ellas; y pone sobre el tapete un complejo campo de tensiones ideológico,



estético y ético, por no llamarlo “campo de batalla”; es una pregunta espinosa, tal vez la más estimulante del arte de nuestra época; una pregunta que algunas personas han buscado silenciar: ¿Cómo se relaciona el arte moderno y contemporáneo con el dinero? Y más específicamente, ¿cómo se relacionan los artistas políticos latinoamericanos con el capital corporativo?

Así como no existe una sola estrategia en el “arte político”, tampoco existe una sola manera en que este pueda relacionarse con el mercado. En este sentido, algunos escritores, como el colombiano Guillermo Villamizar (entre otros), han sugerido la presencia de una actitud oportunista en los “artistas políticos” (así, en genérico), quienes se aprovecharían del dolor de los demás a través de la utilización de sus historias, objetos cotidianos, huellas, ausencias o materialidades relacionadas con la violencia, para construir una obra pretendidamente crítica, pero dirigida al mejor postor —uno que no siempre tiene las manos limpias—, lo que invalidaría de antemano cualquier intento subversivo del artista, cualquier pugnacidad o criticidad de su obra. En este intercambio, el artista y sus intermediarios accederán al capital, mientras que el coleccionista pagará con su dinero (lo que será duramente criticado si existe alguna sospecha de “impureza”) para “disfrutar” la obra de arte en privado. En otras palabras, el coleccionista será el único sujeto con acceso privilegiado a la imagen, al testimonio y a la memoria, lo que se supone debería ser prerrogativa de la nación a través de sus museos públicos, sus instituciones ilustradas por excelencia.

Lo paradójico de la situación es que una obra creada para dinamitar, señalar, cuestionar, subvertir o deconstruir las lógicas y estructuras normalizadas por la sociedad, devenga en objeto de consumo, enriquecimiento y legitimación social de una minoría que detenta el poder, la política, los medios de comunicación y el dinero, y que además custodia los elementos simbólicos de la sociedad. Una minoría que, casi siempre, ha participado activamente en la construcción de esa violencia que la misma obra señala, que podrá utilizar el arte como *mea culpa*, como instrumento de lavado de imagen o como objeto mercantil destinado a la especulación, cooptando su potencial crítico, como parece ocurrir con las grandes corporaciones que coleccionan y han puesto de moda en la escena internacional el llamado “arte político” latinoamericano.

Para algunos, Daros es el ejemplo paradigmático y los “artistas políticos” adquiridos por esta colección, sus secuaces, dentro de los que estarían Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo, Fernando Arias, María Fernanda Cardoso, Antonio Caro, Juan Manuel Echavarría, Óscar Muñoz y Milena Bonilla, entre otros.

Sin embargo, la lectura del artista comprometido, que con su obra vende su ética a los grandes coleccionistas y corporaciones, es una generalización torpe, un espejismo que no permite ver las singularidades, una leyenda popular creada para mostrar como incoherente una opción vital del arte. Aunque cada circunstancia y transacción tiene circunstancias específicas, el mito del “artista político incoherente” ha calado hondo por ser fácil y lineal, y si bien podría aplicarse al sector más oportunista de lo que se ha englobado tradicionalmente con el rótulo de “arte político”, lo cierto es que no funciona homogénea y universalmente para el disímil y extenso conjunto de artistas que apelan a “lo político” en su trabajo, ni funciona igual con el arte politizado de otros momentos de la historia, como por ejemplo, el momento moderno. Así mismo, la etiqueta del “arte político” ha sido recurrentemente empleada como un todo hermético, cercana a rótulos comerciales del tipo “arte latinoamericano”, “arte contemporáneo” o “arte de los antiguos maestros”, que en términos de *marketing* funcionan muy bien (por ejemplo, para el público de una subasta) pero que operan inadecuadamente en la esfera académica, ya que poco ayudan a explicar fenómenos culturales de mayor complejidad.

Contrario a lo que nos han hecho creer algunos críticos, no todos los “artistas políticos” producen “objetos” (valga decirlo, susceptibles de ser comercializados o vendidos al mejor postor), ya que el espectro del “arte político” también pasa por la desmaterialización del objeto artístico: la obra ocurre en un momento y lugar, interviene sobre el instante, activa y detona nuevos mundos en un breve lapso de tiempo. Lo que queda después del acto es un cadáver zombi, que siempre tendrá la posibilidad de revivir del cementerio de registros y testimonios que cada artista dejó en el proceso, papeles e imágenes de archivo susceptibles de ser reacomodadas, reactivadas, manipuladas, reescritas y desde luego compradas por instituciones mediante distintas estrategias de coleccionismo. En este territorio está el verdadero campo de batalla del

mercado del “arte político”, no en las instalaciones o fotografías múltiples que un artista puede reeditar, vender y colgar en Daros y que le servirán para alimentarse, mantener a su familia o financiar las siguientes obras. El campo de batalla real es el documento, la posibilidad de revivir el instante, de desencadenar nuevos mundos mediante la reconfiguración de las mismas estrategias en otros escenarios —presentes o futuros—, la posibilidad de desplegar todo el potencial crítico de una vieja acción que parecía yerta. Esto aplica para acciones, *performances*, *happenings*, instalaciones e incluso para la tradición de la gráfica política. El archivo es la condición de posibilidad para visitar estas prácticas y reactivarlas en el presente, no el objeto-fetiché editado a partir del registro.

Nuestra intención no es detenernos en la definición de “artista político”, para ello existe una bibliografía abundante y numerosas posiciones que no vale la pena discutir en este texto. Por un sentido táctico, nos acogemos a la definición más amplia posible, abarcando desde los artistas modernos colombianos que hicieron referencias al mundo político (especialmente durante las décadas de 1950 y 1960), hasta los artistas contemporáneos que abogaron por el abandono de cualquier pretensión autonomista del arte y propendieron por su integración con la vida misma, como ocurrió en la década de 1970. Nuestra intención será analizar las complejas y disímiles relaciones entre estos artistas y el mercado, las cuales no operan de la misma forma para todos los casos. Haremos una breve genealogía de estas tensiones y al final daremos algunas puntadas que traerán la discusión al presente. Puntualmente, en el siguiente apartado abordaremos tres procesos en el coleccionismo de arte moderno politizado, que evidenciarán las distintas formas en que este ha sido apropiado: (1) la cooptación del potencial político de la obra de Alejandro Obregón por parte de la crítica, los coleccionistas, las corporaciones y los organismos multilaterales; (2) la dificultad a la hora de patrimonializar las obras politizadas del arte moderno colombiano, para lo que pondremos el ejemplo de Alipio Jaramillo; y (3) las formas alternativas de circulación del arte político en la modernidad, con las estrategias tácticas empleadas por el grabador Luis Ángel Rengifo en la distribución de su carpeta de grabados sobre la violencia en Colombia, en 1963.

## Cooptar el arte moderno: politicidad, objetualidad, autonomía y el coleccionismo corporativo en Colombia, 1962-1970

En nuestro país, la idea del artista político (o del artista con obra politizada) como sujeto complaciente con el poder, probablemente se remonte a 1962, cuando se publicó el libro *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*, escrito por los investigadores Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna y Germán Guzmán Campos, el primer estudio sociológico de largo aliento dedicado a rastrear los orígenes de la tradición violenta del país. Ese mismo año, empleando diversas estrategias estéticas, poéticas y políticas, varios artistas de raigambre moderna reinterpretaron las cruentas narraciones e imágenes presentadas por la publicación: Luis Ángel Rengifo, Carlos Granada y Alejandro Obregón. Precisamente este último ganó el xiv Salón Nacional de Artistas de 1962 con *Violencia* (1962), un óleo sobre lienzo que representa a una mujer embarazada y abaleada tendida en el horizonte, cuyo cuerpo se confunde con las cordilleras colombianas, una especie de cuerpo-paisaje que pasaría a la posteridad como “la pintura colombiana más importante del siglo xx”, una categoría que le concedió una gran parte de la historiografía y crítica modernista. Marta Traba, una crítica bastante popular y con los medios de comunicación a su disposición, ensalzó y canonizó tanto a *Violencia* como a Obregón.

Curiosamente, esta obra constituye el ejemplo paradigmático, al menos en la escena del arte moderno colombiano, de la relación entre una obra politizada y el gran capital. Haber ganado el Salón Nacional y haber recibido una avalancha de crítica positiva, no le bastaría a *Violencia* para ser adquirida por el Estado colombiano para el Museo Nacional. Por el contrario, fue comprada directamente al artista (según algunas fuentes orales, en un cruce de cuentas entre amigos) por Hernando Santos Castillo (1922-1999)<sup>1</sup>, político y periodista perteneciente a la clase tradicional santafereña,

1 La familia Santos ha sido dueña de los principales símbolos de la nación colombiana. Curiosamente, Hernando Santos Castillo era sobrino de Eduardo Santos Montejó (1888-1974), también coleccionista de arte y objetos históricos, dueño de la más importante colección de

sobrino de un presidente de la República, dueño y director del periódico *El Tiempo* (1981-1999), coleccionista de arte (asesorado por Traba), emparentado con los más importantes gobernantes locales y amigo muy cercano de Julio Mario Santo Domingo, el más rico, influyente y cuestionado industrial colombiano del siglo xx.

Santos fue el feliz propietario de la pintura entre 1962, fecha de la compra, y 1999, año de su muerte. Durante este periodo, la obra estuvo colgada en el pasillo de acceso de su casa en los Cerros Orientales de Bogotá, diseñada por el arquitecto Fernando Martínez Sanabria. En este lugar, *Violencia* estuvo durante prácticamente cuatro décadas, reclusa durante los momentos más álgidos de la violencia partidista, guerrillera, paramilitar y mafiosa. En tiempos de protestas, luchas políticas, estatutos de seguridad y reformas agrarias fallidas, la pintura más importante de la historia de Colombia, una imagen que habla de territorio y muerte, símbolo efectivo de la historia del país, estuvo custodiada por el dueño de los medios, la política y el capital, ante la vista privilegiada de su estrecho círculo de familiares y amigos.

Solo hasta agosto del 2000, *Violencia* fue cedida en comodato al Banco de la República para participar en la exposición La Mirada del Coleccionista: El Ojo Crítico de Hernando Santos, una revisión de su colección privada en el segundo piso de la Casa de Moneda (cf. Banco de la República, 2000, p. 183). El 23 de diciembre del 2002, en una operación de mercado sin precedentes en Colombia, un país que aún no cuenta con una política pública de adquisiciones de arte, los herederos de Hernando Santos vendieron al Banco de la República el 52,22 por ciento de la pintura (equivalente a 564 millones de pesos) y donaron el restante 47,78 por ciento. La adquisición de *Violencia* por parte del Banco para su Colección de Arte resulta paradójica, siendo que en 1962, tuvo la oportunidad de adquirirla por una fracción de su valor actual y con un impacto social y artístico superior. En este sentido, vale la pena recordar que, aunque Obregón recibió el primer premio del Salón de 1962, los otros dos premios de

---

símbolos e imaginaria de los orígenes de la República de Colombia, que luego de su muerte terminaría, por fortuna, repartida entre el Museo Nacional, la Quinta de Bolívar, la Casa Museo del 20 de Julio y la Academia Colombiana de Historia.

pintura fueron concedidos a un cuadro de Juan Antonio Roda (*Trópico N.º 2*) y uno de Enrique Grau (*Gran bañista*). El Banco, en un gesto acorde con lo que sería su desastrosa política de adquisiciones artísticas (al menos hasta 1984), prefirió adquirir (unos días después de terminado el Salón) la acrílica y anodina pintura de Enrique Grau, un hecho que parece un chiste de mal gusto, pues es el tipo de obra que posteriormente se convertiría en arquetipo del gusto mafioso: una mujer regordeta y andrógina, pintada dentro de una figuración demodé, con traje de baño enterizo, posando entre las cortinas y telas del estudio del artista<sup>2</sup>.

La custodia de *Violencia* por parte de Santos es el principal antecedente de apropiación, por parte del establecimiento colombiano, de una obra politizada significativa, elaborada dentro de los parámetros del arte moderno. Más que satanizar a Obregón por hacerle el juego al gran capital, es mejor analizar las circunstancias y dejar varias preguntas en el aire: ¿Qué estrategias críticas e historiográficas, y qué juegos de poder permitieron la instauración de *Violencia* de Obregón como símbolo de la violencia en Colombia? ¿Esta obra buscaba actuar directamente sobre la sociedad, servir de testimonio o recorrer el camino de la representación moderna de la violencia (con *Guernica* de Picasso a la cabeza)? ¿La entronización de la pintura provino de un ejercicio pirotécnico de la crítica modernista? ¿Por qué canonizar un óleo sobre lienzo (una técnica tradicional muy apreciada en términos monetarios por el coleccionismo particular) y no un dibujo, un grabado, un afiche o una manifestación pública,

- 2 El primer premio de este Salón no era de adquisición. Sin embargo, para estimar de forma aproximada la valoración económica de *Violencia* de Obregón y *Gran bañista* de Grau, valdrá la pena recordar que el premio económico otorgado a Obregón en el Salón fue de 15 000 pesos y para Grau fue de 5000, lo que equivale a 2239 dólares y 746 dólares de 1962, respectivamente. Esta es la valoración económica que el campo cultural hizo de la exitosa pintura de Obregón y de Grau, sin que esto signifique el precio de venta (que pudo haber sido inferior o superior). Si hacemos la conversión a dinero del presente, teniendo en cuenta el aumento de la inflación y del poder adquisitivo, significa que *Violencia* fue premiada con 17 670,53 dólares del 2014 (o 32 743 000 de pesos colombianos del 2014) y el premio del Grau fue por 5 887,55 del 2014. Si el precio de mercado de *Violencia* (en el 2014) es de alrededor de mil millones de pesos, esto quiere decir que el cuadro habría sufrido una valoración económica de alrededor del tres mil por ciento.

métodos desdeñados por el coleccionismo tradicional pero que hubieran tenido una mayor circulación y visibilidad social? ¿Las instituciones colombianas de la cultura de 1962 estaban en capacidad de digerir *Violencia*? ¿La presencia de *Violencia* a la vista de los grandes poderosos de Colombia incidió en algún modo sobre el orden de las cosas? O ¿La pintura no buscaba incidir en nada, solo servir como testimonio de un momento y como desarrollo de la habilidad del pintor en términos de expresión, forma y color? ¿Estaban dadas las condiciones políticas para que una obra como esta ingresara al Museo Nacional? Si Obregón hubiera decidido donar la pintura a un museo, ¿hubiera sido aceptada? ¿Cuál museo debía exponerla? ¿Por qué Santos no legó *Violencia* por testamento a algún museo, siguiendo el ejemplo de su tío coleccionista Eduardo Santos?

Aunque la crítica modernista y los artistas de principios de la década de 1960, en especial Marta Traba y su cuadrilla de “intocables”<sup>3</sup>, eran afines con las visiones autonomistas del arte y desdeñaban cualquier cercanía con el “arte comprometido” o con el “arte político” (cf. Traba, 1962), lo cierto es que una gran parte de las obras maestras (en el arte moderno colombiano) tuvieron casi siempre contenidos que excedían la forma y el color, y que claramente se inmiscuían en temas políticos, una circunstancia local que contaminó cualquier intento de abstracción pura, que neutralizó cualquier influencia literal del modelo abstraccionista anglosajón. Todas estas circunstancias operaron como un caballo de Troya, como una intromisión de la vida en el arte (una intrusión forzada por las condiciones sociales del país), una grieta en medio de las visiones más autónomas de la pintura y un punto de partida para los artistas sociales de la década de 1970, quienes no escondían el “compromiso”, en especial los integrantes del Taller 4 Rojo, quienes reivindicaron, como lo hicieron sus precursores, a Alejandro Obregón, Luis Ángel Rengifo, Alfonso Quijano y Pedro Alcántara, con quienes se habían conocido en calidad de discípulos en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá.

3 Término acuñado por el poeta Fausto Panesso para referirse a los artistas protegidos de Marta Traba: Fernando Botero, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Édgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Guillermo Wiedemann. Para más información véase Panesso (1975).

En todo caso, resulta curioso que una parte significativa de las obras politizadas de la modernidad terminaran casi siempre fuera del alcance del pueblo y lejos de los grandes museos de arte e historia. También es interesante que la transición de estas obras objetuales hacia lo público haya sido tardía, difícil y costosa. Nunca podremos saber si la presencia de determinadas pinturas a la vista de todos hubiera podido tener alguna incidencia sobre la percepción social de la violencia o sobre la construcción de una nueva simbología nacional que trascendiera la unidad conservadora promovida por la Constitución de 1886, la religión católica oficial, el escudo y el himno regeneracionista. Tal vez el arte hubiera aportado significativamente a la construcción de nuevos símbolos potentes, dentro de procesos civiles, símbolos que sí estuvieron presentes en todo tipo de revoluciones sociales a lo largo de la historia, ya fuera de la mano de Goya, Delacroix o Picasso.

*Violencia* de Alejandro Obregón es el principal eslabón de una larga cadena de hermandades entre el arte político y el corporativismo, surgidas en Colombia durante los años de consolidación del proyecto moderno en las artes, un hecho que coincide, además, con la aparición de las primeras colecciones corporativas como gesto de responsabilidad social de las grandes compañías financieras, una costumbre anglosajona que se consolidaría durante la década de 1950 con la actividad cultural de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República (1958), el Banco Central de Colombia, y con el surgimiento de las colecciones de Granahorrar, BanColombia, Bancoquia, Banco de Bogotá, Banco Cafetero y Banco Central Hipotecario. Entre 1948 y 1964, voluntaria o involuntariamente, los artistas colombianos que trabajaron sobre la violencia tuvieron relaciones estrechas con el espíritu de responsabilidad social de las grandes corporaciones, con la diplomacia y con las instituciones rectoras de la política internacional.

En el caso de Obregón, mientras que sus pinturas “no políticas” circularon libremente a través del mercado del arte y algunas terminaron tempranamente en museos de Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla y Cartagena, sus obras “políticas” terminaron en manos de corporaciones financieras, organismos multilaterales y en las casas de las personas más influyentes de la política nacional, lejos del alcance de las masas,



tal vez en un intento de los poderosos por apropiarse silenciosamente de los símbolos y presentarse del lado de los oprimidos, una actitud utilizada en otros momentos de la historia para apaciguar todo tipo de revoluciones sociales (de forma análoga, podríamos señalar las transformaciones implementadas por la monarquía inglesa durante la era victoriana), una aparente forma de solidaridad con el dolor del pueblo y un método eficaz para alejar a las masas de sus símbolos más potentes. En este sentido, es curioso que Obregón donara varias pinturas en vida a museos colombianos, ninguna de ellas politizada. Mientras tanto, el destino de sus obras politizadas más significativas sería otro: *Masacre del 10 de abril* (1948) fue adquirida por la Sociedad Colombiana de Arquitectos; *Luto para un estudiante muerto* (1957) fue comprada por el Banco del Estado; *Velorio para un estudiante muerto* (1956) terminaría en la Organización de Estados Americanos (Washington), destinada a su Museo de Arte de las Américas; *Ganado ahogándose en el Magdalena* (1955) fue donada por Brown and Root Inc.<sup>4</sup> al Museo de Bellas Artes de Houston; y la mencionada *Violencia*, terminó en poder de Hernando Santos.

¿Casualidad? No lo sabemos. Aunque el arte politizado de la modernidad se presentaba a sí mismo, ante la escena colombiana, como carente de compromiso político, lo cierto es que el coleccionismo corporativo nacional e internacional sí estaba enfocado en la adquisición de estas obras de contenido político y diferenciaba las obras políticas de las asépticas, las imágenes llanas de los símbolos potentes, incluso, dentro de la pretendida autonomía del arte moderno. A pesar de que el sistema económico sí establecía diferenciaciones en sus políticas de coleccionismo corporativo, a Marta Traba le gustaba repetir que el único compromiso de Obregón era consigo mismo y con el arte, y que él no buscaba comprometerse con posición política alguna, aunque de

4 Dan Root y Herman Brown fundaron Brown and Root, Inc. en 1919 como una empresa de construcción de carreteras. En las siguientes décadas, la compañía se expandió hacia los proyectos de construcción industriales más grandes, incluyendo plataformas petrolíferas en alta mar y presas. En la década de 1960 Brown and Root, Inc. fue adquirida por la empresa Haliburton. Haliburton fusionó Brown and Root con el MW Kellogg Company en la década de 1990 para formar Kellogg, Brown & Root (KBR), que se convirtió en una compañía independiente en abril del 2007.

facto el grueso de su obra hiciera referencia a episodios de violencia generados por la extrema derecha colombiana, desde la mujer embarazada y abaleada, cuya referencia posiblemente halló entre los muertos del 9 de abril de 1948 en el Cementerio Central (y que sería una imagen recurrente), hasta su serie ensangrentada de estudiantes muertos de la década de 1950.

Obregón, como buen moderno, buscó siempre la universalidad en el tema, convirtiendo una imagen casi anecdótica de la violencia local en una imagen universal, entendible en cualquier lugar del mundo y en cualquier idioma: nada más atroz y ecuménico que una mujer embarazada asesinada. Aunque Obregón se alejó de las ataduras del compromiso directo o publicitario con algún bando, las alusiones al territorio político y geográfico resultan apenas evidentes. Cualquier circunscripción o especificidad hubiera reducido el espectro interpretativo y crítico de su obra, y hubiera podido minar su posición privilegiada en la escena social santafereña, trayendo consigo problemas personales innecesarios.

Tal y como ocurrió con los artistas, las instituciones de la modernidad tampoco quisieron comprometerse. Marta Traba era directora (en papel) del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) cuando Obregón pintó *Violencia*, y también era jurado del Salón Nacional en donde se concedió el premio, siendo además quien escribió las reseñas críticas más elogiosas sobre el artista. Sin embargo, en toda la década de 1960, el único Obregón que entró al MAMBO fue un óleo secundario, *Fuga y muerte del alcastraz* (1963), en el que ya aparecen sus peculios y avencillas características, del gusto de la sociedad colombiana de la época, figuras acrílicas y pintoescas que muestran el “lado lindo” de Colombia y evidencian la libertad creativa del artista, quien inspirado en los océanos, la fauna y la flora del trópico logró crear una composición de forma y color. La pintura fue la tercera en entrar al museo en 1963, año en que este abrió al público.

Un artista moderno de la misma línea de Obregón, aunque menos politizado, fue Fernando Botero, cuyos temas iniciales se mantuvieron bastante alejados del territorio político, siguiendo a pie juntillas la vieja máxima de Henri Matisse, quien buscaba en el arte “una poltrona de reposo”. Sin embargo, Botero ejecutó algunas

obras interesantes con claras lecturas políticas: *Los obispos muertos* (1958), con la que ganó el Salón Nacional de 1958, es una pintura que representa una montaña de obispos ataviados y apilados, con los ojos cerrados, a medio camino entre el sueño y la muerte, realizada el mismo año en que el presidente liberal Alberto Lleras Camargo asumió el poder y, según Beatriz González, “un acuerdo entre liberales y conservadores entró en vigencia, [desapareciendo] la Iglesia católica como poder elector” (2004). Curiosamente, de este cuadro se pintaron dos versiones: una en 1958 y otra en 1965. La segunda entró casi inmediatamente a la Staatsgalerie Moderner Kunst de Munich (Alemania), mientras que la primera solo llegó al Museo Nacional cuando su contexto histórico era otro, mediante una donación del artista el 14 de febrero de 1984, exactamente una década después de la terminación del Frente Nacional (1958-1974), una coalición política entre liberales y conservadores que dominó el panorama electoral colombiano y que guió civilizadamente la repartición de la torta burocrática y económica; un escenario en el que esta obra hubiera desplegado su mayor potencia.

El artista Alipio Jaramillo resulta tremendamente útil para explicar la dificultad que tiene el arte moderno politizado de ser incorporado al patrimonio público. En 1948, Alipio realizó su célebre pintura del *9 de abril*, una obra que, curiosamente, recurre por primera vez a la figura de la mujer embarazada, desnuda y asesinada, una imagen que reutilizaría Obregón catorce años más tarde con un sobrio dramatismo. Alrededor de 1950, Alipio expuso su cuadro en Bogotá, este fue comprado por un diplomático austríaco que, luego de terminar su servicio en Colombia, lo llevó consigo a su casa en Viena. Posteriormente, la obra sería obsequiada por su propietario al célebre neurólogo y psiquiatra austríaco Víktor Frankl (1905-1997), fundador de la logoterapia, quien la tuvo en su colección por un largo tiempo.

La obra era conocida en Colombia por las referencias en el catálogo de la exposición *Arte y Violencia en Colombia* desde 1948, curada por Álvaro Medina y realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1999. Una década más tarde, en noviembre del 2010, la pintura fue puesta en venta en la casa Christie’s de Nueva York. Al parecer, era la primera vez que un Alipio (artista tradicionalmente menospreciado por la tradición hegemónica del arte colombiano) salía a subasta internacional, y

también sería una de las pocas veces que se vendería por el precio alcanzado: las pujas trepidantes dejaron atrás el estimado de entre 18 000 y 22 000 dólares para llegar a un precio final de 110 500 dólares, comisiones incluidas.

De nada sirvieron las pujas del Banco de la República, institución que envió un representante a la subasta luego de ser autorizado por su comité de adquisiciones artísticas. Tampoco sirvió el dinero de varios coleccionistas particulares que viajaron desde Colombia con el objetivo de repatriar la pintura, incluido José Darío Gutiérrez, director de Proyecto Bachué, fundación encargada de rescatar las obras despreciadas por la tradición hegemónica del arte moderno, esa visión unívoca impulsada por Marta Traba durante su estadía en Colombia. Luego de sesenta años en el exilio, *9 de abril*, la obra más significativa de cuantas representaron El Bogotazo, terminó en poder de un coleccionista de República Dominicana, quien la presenta comúnmente a los visitantes de su casa como “la obra más importante de la historia del arte colombiano”. Por desgracia, *9 de abril* se fue de Colombia en tiempos de Laureano Gómez (el mejor momento para exiliar cualquier forma de pensamiento o visualidad crítica) y no regresó a Colombia (a pesar de los esfuerzos del Banco de la República) en tiempos de transición entre los presidentes Álvaro Uribe y Juan Manuel Santos, un momento en que el país salía de un Gobierno que negó la existencia del conflicto armado. ¿Qué pasó con el Ministerio de Cultura y con el Museo Nacional? ¿Por qué ambas instituciones decidieron no participar en la subasta a pesar de los llamados de los medios de comunicación nacionales como *El Tiempo* (25 de octubre del 2010)?

Independientemente de las consideraciones políticas, resulta curioso que, por arte de magia, los precios de la obra de Alipio (al menos las pinturas disponibles en el mercado entre el 2010 y el 2012) fueran inflados luego de la subasta, pasando de un promedio de 2-4 millones de pesos antes del 2010, a 30-60 millones de pesos luego de la venta. Incluso, seis meses después, en mayo del 2011, la pintura *Zafra*, también de Alipio, alcanzó un precio de venta en Christie’s de 120 100 dólares con comisiones incluidas. Luego vendría el derrumbe, con precios internacionales oscilantes entre 2500 y 12 500 dólares, pagados por sus pinturas despolitizadas, algunas con una ligera vocación social para nada potente.

El precio alcanzado por *9 de abril* no quiere decir que el mercado hubiera valorado el nombre de Alipio como una figura determinante en la historia del arte latinoamericano (como sí ha ocurrido con las revaloraciones comerciales de artistas venezolanos como Reverón en la década de 1980 o más recientemente Gego), lo que parece haber sido la confusión inicial de quienes tenían en *stock* obras de Alipio y las ofrecieron costosas luego de la subasta. El factor determinante para el estruendoso precio de *9 de abril* fue su carácter de símbolo imperecedero de la historia política de Colombia, un símbolo que no tiene equivalente en el resto del trabajo del pintor. *9 de abril* es una obra política contaminada por la protesta civil, piedra angular de la tradición violentológica del arte moderno colombiano; es una obra que rompe con el insípido paisaje social tradicionalmente representado por Alipio, una pintura que recoge y construye una extensa simbología, potente y perdurable, alrededor de la violencia, simbología que reaparecería en la tradición artística colombiana de los siglos xx y xxi: la mujer embarazada y asesinada retomada por Obregón, los hombres armados con machetes y escopetas que evocan las fotografías de Sady González, la figura de la mujer como víctima y la del hombre triunfante (que valdría la pena poner en contraste con la acuarela *9 de abril* de Débora Arango), la Ciudad incendiada (que recuerda los incendios de Enrique Grau), los Cerros Orientales de Bogotá al fondo (que rememoran las vistas urbanas de Sergio Trujillo Magnenat), la cabeza de un hombre en primer plano que podría parecer decapitado sin serlo (y que recuerda algunas pinturas politizadas de Ignacio Gómez Jaramillo) y la larga fila de hombres protestando, recurrente en la gráfica testimonial de la década de 1970. Una obra de síntesis y de fuente utilizada como chivo expiatorio por el mercado para generar un proceso especulativo fallido.

## Bibliografía

- Banco de la República (2000). *La mirada del coleccionista: el ojo crítico de Hernando Santos*. Bogotá: Banco de la República.
- Fals Borda, O., Umaña Luna, E. y Guzmán Campos, G. (1962). *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

- González, González, B. (s. f.). Fernando en la colección del Museo Nacional de Colombia. Recuperado de: <https://villegaseditores.com/botero-en-el-museo-nacional-de-colombia-nueva-donacion-fernando-botero-en-la-coleccion-del-museo-nacional-de-colombia>
- Joya colombiana en Christie's (25 de octubre del 2010). *El Tiempo*, recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4219974>
- Panesso, F. (1975). *Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez: los intocables*, prólogo de Hernando Santos. Bogotá: Ediciones Alcaraván, 1975.
- Roca, J. y Suárez, S. *Transpolítico: arte en Colombia, 1992-2012*. Bogotá: Lunweg.
- Thornton, S. (2012). Top 10 Reasons Not to Write about the Art Market. Recuperado de <https://thenetworkgarden.blogs.com/files/thornton10reasonsmarkettar.pdf>
- Traba, M. (28 de julio al 3 de agosto de 1962). *Violencia: una obra comprometida...* con Obregón. *La Nueva Prensa*, Bogotá.

# Arte social e ideología social corporativa\*

Carlos Salazar

*He has the malice, the cleverness, the wickedness, the sharpness of wit, the hardness of heart, stipulated for loving the world profitably. He will never die of it.*

Katherine Anne Porter, *Flowering Judas* (1930)

“What’s that word you say, boy?”

“Social responsibility”, I said.

“What?”

Ralph Ellison, *The Invisible Man* (1947)

*C’est l’opportunisme qui fait la fonction*

Antoine Danchin, *La recherche* (1996)<sup>1</sup>

- \* Texto publicado en *Esfera Pública* el 5 de febrero del 2006, adaptado y editado para la red con base en la conferencia “Arte Social y Responsabilidad Social Corporativa” dentro del ciclo Arte y Mercado de la Universidad de los Andes, realizado entre el 24 y el 28 de abril del 2006. En el blog de Carlos Salazar el texto tiene un título alterno que su autor considera funcional: “La toma del arte contemporáneo por el populismo. Arte social e ideología social corporativa”.
- 1 “El oportunismo es el que hace la función”. Antoine Danchin es matemático, genetista y en 1997 descubrió la secuencia completa del genoma de la bacteria *Bacillus Subtilis*. Dirige la Unidad de Regulación de la Expresión Genética del Instituto Pasteur. Dentro del contexto en el que escribimos la palabra ‘función’, como se verá, tiene también el sentido de función teatral.

El arte social contemporáneo o arte político contemporáneo no es heredero —como se podría eventualmente deducir del intento de quienes pretenden construirle un prestigio histórico—, del iluminismo brechtiano que inspiró la cultura liberal de los años sesenta. Brecht, y antes que él Piscator, intentaron hacer del arte y sobre todo del teatro un instrumento de praxis social y toma de conciencia política, términos hoy eufemizados *ad nauseam* como arte político, arte relacional, arte responsable, conciencia histórica, conciencia social, responsabilidad social, responsabilidad ética, deber de denuncia, etc.

El arte social contemporáneo mucho menos es una reivindicación usurpada al capitalismo por un segmento heroico de la comunidad artística compuesto por artistas, académicos, y curadores, “corporación del arte social” que se ve a sí misma como el único ente moralmente válido dentro de la superestructura cultural, a tal punto que cada vez son más los testimonios de curadores y artistas que se promocionan y venden, como cantando la “Oda a la dialéctica” del mismo Brecht: “Déjanos enseñarte el camino. / Los hambrientos te alimentarán.” (Brecht, 2012, pp. 48-49). Porque fuera del delirio endogámico de lo que cada vez se parece más al Comité Central de la Cultura, al Partido Príncipe que quería Gramsci, el arte social contemporáneo es por el contrario el reflejo microcósmico de la política corporativa neoliberal inspirada en Andrew Carnegie y su idea (*Hymn to Wealth*, 1899) de que la sociedad debe ser puesta al cuidado de las corporaciones a través de la responsabilidad social corporativa y la filantropía. Es decir, sus orígenes no están, como en la época de Brecht y la ya mencionada estética iluminista de los sesenta en las tesis estéticas de Marx donde sugieren estar, sino que se encuentran camufladas tras un lenguaje “hostil” al capitalismo, en las tesis base del propio capitalismo respecto al diseño y uso reaccionario de la cultura como vehículo ideológico de la corporación.

---

Además, el oportunismo es tal vez la única forma realmente democrática dentro del posmodernismo. No se presupone que los individuos ansiosos de sobresalir y ser aceptados por el sistema sean de naturaleza “buena” o “mala”. El hombre es oportunista por naturaleza y el oportunismo es un mecanismo de supervivencia natural, solo que dentro del sistema, como en *Justine* de Sade, en Nietzsche y en Duchamp, el éxito exige a menudo el sacrificio ético.



La realidad de una paradoja de esta naturaleza no es nueva y había sido traída a la luz por Trotsky, quien observaba que toda nueva tendencia en arte comienza con la rebelión. En cuanto rebeldes, pero a la vez deseosos de ascender en la escala social, los artistas —que casi siempre provienen de la clase media y que Trotsky denomina “pequeño burgueses”— “están inevitablemente influenciados por ideologías opuestas e impulsos tanto de izquierda como de derecha, con una gran preponderancia de la derecha sobre la izquierda” (Trotsky 1977, p. 104)<sup>2</sup>. El arte social contemporáneo es un buen ejemplo de este contraste de ideas opuestas, lenguaje de Marx, estrategias de Carnegie, y en la práctica, de la preponderancia de este último. El propio Lenin, en su definición del término “oportunisto de izquierda” hablaría de adoptar “tácticas de izquierda para alcanzar fines de derecha”.

Todo el malabarismo dialéctico y oportunista del discurso conceptual del arte social, ese guion cuyas partes jamás terminan de casar, toda su imposibilidad de lo que Spinoza llama “coherencia ética”, proviene del choque entre la rebelión por una parte y por la otra de la necesidad de ascensión social de los artistas. O como afirmaba Marx en marzo de 1850:

La pequeña burguesía democrática está muy lejos de desear la transformación de toda la sociedad; su finalidad tiende únicamente a producir los cambios en las condiciones sociales que puedan hacer su vida en la sociedad actual más confortable y provechosa. (Marx, 1850)

De la necesidad de rebelión nace entonces el lenguaje heroico, la sintaxis hostil, lo sobredosificado de serotonina del discurso y, desde luego, la pose; el lenguaje del pesimismo y la suspicacia que según Goebbels son “los mejores profesores de nuestro valle terrenal de dolores”. De la pulsión por ascender socialmente —el famoso “utilizo

- 2 “Oppressed minorities often reflect the techniques of the bourgeoisie more brilliantly than some sections of the bourgeoisie themselves. The psychological importance of this becomes evident when one recalls that oppressed minorities, and especially petty bourgeois sections of oppressed minorities, strive to assimilate the virtues of the bourgeoisie in the assumption that by doing so, they can lift themselves into a higher social sphere.” (Wright, 1937).

el arte para trepar más que para cualquier otra cosa” del coleccionista Robert Scull—nace la estrategia de mercado que el arte social calca de la corporación a través del *mainstream* del arte y que lo apabulla con su eficiencia, su poder y su presencia. Pero sobre todo, pretende copiar de la corporación su gran capacidad de permanencia y su apariencia grandilocuente de blindaje moral.

Frederic Jameson reconocía en 1991 que “El nuevo arte político (si es que eso es algo posible) tendrá que sostener la verdad del posmodernismo, es decir, su objeto fundamental, el espacio mundial del capital multinacional” (1991, pp. 1-54). En esta cita el paréntesis es del propio Jameson y es importante porque ya insinúa la naturaleza del arte político como apariencia pura y nos deja a un paso del fenómeno del arte político contemporáneo como el “espectáculo total” o *Gesamtkunstwerk* wagneriano del capitalismo global. Si en pleno desarrollo del modernismo el teatro quiso devenir “praxis social”, el posmodernismo terminó convirtiendo la “praxis social” en teatro, en *Sozial Gesamtkunstwerk*, lo cual, de paso, se supone como síntoma del principio de su fin moral<sup>3</sup>.

Básicamente pues el arte social contemporáneo, por más maquillaje rojo con que quiera adornarse para realizar su drama, es la materialización estética de la responsabilidad social corporativa capitalista. Pero lo que es más importante, el arte social contemporáneo adopta, en la dimensión oportunista que le da vida, las estrategias de mercadeo corporativo que consisten en que un producto —y el producto artístico no es la excepción— se mercadea mejor si está acompañado de una causa social. Dicha causa social debe ser lo más publicitada posible ante la comunidad, usando los medios de comunicación (espectáculo socialmente comprometido), conquistando un gran volumen de prestigio moral (capital moral) ante los consumidores que le proporcione, al mismo tiempo, una gran movilidad de mercado por delante de las pequeñas empresas cuyos productos no tienen los medios para introducir en su publicidad la acción social responsable como parte de su estrategia —normalmente la pequeña empresa que

3 “La historia no hace nada a medias y atraviesa muchas fases cuando quiere conducir una vieja forma social a la tumba. La última fase de una forma histórica es su comedia. ¿Por qué esta marcha de la historia? Para que la humanidad se separe alegremente de su pasado.” (Marx, 1844).

lucha por mantenerse a flote—, haciéndolas ver como desinteresadamente inhumanas, codiciosas y egoístas. La esencia moral de la codicia corporativa es invisibilizada en un acto mágico-ideológico y, de paso, la probabilidad de que su competencia colapse al no estar ligada a una causa social se incrementa para regocijo del monopolio.

## El mercado de la compasión

*We must entertain each other in brotherly affection.*

John Winthrop, *A Model of Christian Charity* (1630)

*Do ye hear the children weeping, O my brothers,  
Ere the sorrow comes with years?*

Elizabeth Barrett Browning, *The Cry of the Children* (1842)

La base conceptual de la responsabilidad social corporativa se halla en la Biblia y en la tradición teológica, en el sentido en que todos somos sostén del prójimo y tenemos el deber de asistir al que necesita ayuda. El Dios de Israel tiene una preocupación especial por el pobre y el vulnerable representado en la viuda, el huérfano y el inmigrante, y el hombre complace a Dios en la medida en que dé preeminencia a su cuidado. (Deut. 10: 17-18; Isa. 10: 1-4; Jer. 22: 1-5; Zac. 7: 9-10).

El propio Jesús refuerza tal obligación (Mat. 25: 31-46,) cuando se identifica con el hambriento, el enfermo y el extranjero. Un tópico similar encontramos en San Ambrosio, San Basilio y San Juan Crisóstomo quienes ven en la ayuda al pobre un deber cristiano fundamental (Kennedy, 2003).

La imperatividad moral de la urbanidad en la acumulación de capital que hoy conocemos como corrección política (la célebre noción que los “políticamente correctos” rechazan en un ritual lavatorio de manos nada más comenzar sus decálogos) nace en 1530 con una obra de Erasmo, *De Civilitate Morum Puerilium*, que fue utilizado hasta finales del siglo XIX como manual escolar (Lafuente, 2003).

La vocación del individualismo, tan arraigada en la ideología norteamericana, era uno de los que Alexis de Tocqueville llamaba nuestros “hábitos del corazón”. En 1830 Tocqueville descubre otro “hábito del corazón”, el concepto de la “comunidad ética”, gracias a la obra de John Winthrop líder de los puritanos y primer gobernador de Massachusetts. La idea fundamental que Winthrop perseguía era la de la “libertad moral”, que consistía, no en perseguir el interés egoísta del individuo libre, sino en buscar la acumulación de riqueza (capital) prefigurada por Dios —tanto el rico como el pobre son predestinaciones de Dios— a través de “lo que es justo, bueno y honesto” estrechamente ligada a la caridad hacia el desposeído (Winthrop, 1630; Freeman, 1991)<sup>4</sup>.

- 4 “Dios omnipotente en su santísima y sapientísima providencia ha dispuesto la condición de la humanidad, para que en todo tiempo algunos sean ricos y otros pobres, algunos elevados y egregios en poder y dignidad, otros débiles y sujetos a sumisión [...] Ahora bien, el único modo de evitar este naufragio, y de ver por el bien de nuestra descendencia, es seguir el consejo de Miqueas, obrar con justicia, amar la misericordia, emprender humildemente la senda de nuestro Dios. Para este fin debemos estar unidos en esta obra como si fuésemos un solo hombre; debemos tratarnos unos a otros con fraternal afecto; debemos estar dispuestos a privarnos de lo superfluo a fin de satisfacer las necesidades de los otros; debemos mantener un intercambio familiar con toda mansedumbre, bondad, paciencia y liberalidad; debemos gozarnos los unos a los otros haciendo nuestra la condición de los demás, gozando juntos, lamentándonos juntos, trabajando y sufriendo juntos, teniendo siempre ante nuestros ojos la encomienda y comunidad en la obra; nuestra comunidad como miembros de un mismo cuerpo hará que mantengamos la unidad de espíritu en el vínculo de la paz; el Señor será nuestro Dios y gozará de habitar entre nosotros como su propio pueblo y mandará sobre nosotros una bendición en todas nuestras sendas, así contemplaremos mucho más que su sabiduría, poder, bondad y verdad de lo que solíamos contemplar” (Winthrop, 1630).

— “¡Sin embargo, se divisa ya a lo lejos la aurora de un día mejor para ella! La influencia de la literatura, de la poesía y del arte, en el siglo en que vivimos, tiende más y más a ponerse de acuerdo con esta gran máxima del cristianismo: ‘Amaos los unos a los otros’. El poeta, el pintor y el artista derraman a manos llenas las flores del genio por el lado vulgar de la vida y de las miserias humanas y tomando de la ficción sus más poderosos hechizos, rejuvenecen el mundo al sople regenerador de las doctrinas humanitarias, tan favorables al desarrollo de los grandes principios de la fraternidad cristiana. Por todas partes la benevolencia extiende su mano tutelar; indaga los abusos, corrige las faltas, alivia las miserias y consigna a las simpatías del mundo entero los humildes, oprimidos y desamparados” (Stowe, 1852/2009, p. 45).

No obstante, la idea contemporánea de la responsabilidad social corporativa tiene sus raíces, como anotábamos al principio, en los escritos de Andrew Carnegie, fundador y magnate de la industria del acero en los Estados Unidos, quien articuló dos principios que creyó eran necesarios para que el capitalismo pudiera funcionar dentro de un aura de validez moral:

1. El principio de la caridad, que insta a los miembros más ricos de la sociedad a asistir a sus miembros menos afortunados, incluyendo a los desempleados, los lisiados, los enfermos, las viudas, y los ancianos. Estos grupos se podrían asistir directa o indirectamente a través de instituciones tales como iglesias, albergues, y grupos comunitarios.
2. El principio de la administración, que insta a los negocios y a los individuos más ricos a considerarse a sí mismos como los administradores o vigilantes de tal política. La opinión de Carnegie era que el rico debía dotar a su dinero de un aura de confianza moral ante el resto de la sociedad, pudiendo de esa manera utilizarlo e invertirlo en cualquier terreno y con cualquier propósito con un espíritu de legitimidad.

Las ideas de Carnegie ganaron una gran aceptación porque, al agregar la preocupación social al propósito económico, las corporaciones redujeron los riesgos de amenaza de intervención y regulación por parte del Estado y tuvieron el campo libre para acumular capital a su antojo.

Finalmente, la idea de Carnegie de la responsabilidad social corporativa se cristalizó en la decisión del Congreso de los Estados Unidos en 1946, que deduce hasta un 5 % de impuestos por donaciones de caridad.

Existen dos encíclicas papales más recientes, *Quadragesimo Anno* (Pío XI, 1931) y *Centesimus Annus* (Juan Pablo II, 1991), que discuten el papel de las corporaciones y hacen énfasis en que, si bien es legítimo para estas acumular capital, la regla fundamental a la hora de hacer negocios es que sirvan al bien común.

Muchos opositores a esta visión, inspirados en las tesis de 1970 de Milton Friedman, insistieron en que las Corporaciones no tenían ninguna responsabilidad con la sociedad más allá de hacer dinero respetando las reglas del juego legal del capital, siendo la responsabilidad social un problema del gobierno y no de las corporaciones. Su principal responsabilidad estaba con los accionistas y era conducir las operaciones de la compañía a la maximización de las ganancias de estos.

Hoy en día la ética empresarial indica que las Corporaciones deben destinar parte de sus recursos a organizaciones de servicio social y a la cultura. En los últimos veinte años la opinión más común en las escuelas y sociedades de negocios es que la cualidad moral de una compañía debe ser evaluada en términos de responsabilidad social corporativa.

Así pues, desde hace cincuenta años, inspiradas en el espíritu de Carnegie y estimuladas por el compromiso hacia la responsabilidad social por las leyes de los “impuestos caritativos ilustrados” y la oportunidad de cultivar audiencias, las corporaciones americanas han financiado los museos de arte. Cada año las corporaciones proveen más de un billón de dólares a los fondos de dichos museos y es previsible que esperen a cambio la implementación —a través de la política de directores y curadores— de los programas sociales de su preferencia, la visión corporativa de responsabilidad social (Cuno, 1997) que favorezca lo que Kevin Jackson (2004) llama su *imagen reputacional* y, lo que es más importante, su ideología.

## El arte como capital reputacional

*Su fuerza mayor es el arte de servirse de los otros  
dándoles la impresión de que les presta un servicio.*

André Gide

*Every act of kindness, every deed of charity,  
she had ever performed, were produced to the public.*

Catharine Maria Sedgwick, *Cacoethes Scribendi* (1830)

Existen tres aspectos de la responsabilidad moral que se conciben a partir del hecho de que las corporaciones y el sistema artístico no solo son agentes legales sino agentes con responsabilidades morales, estos son:

1. El que se refiere a las personas —en este caso los artistas—, que demuestren ser socialmente responsables a partir de una “acción social” en el pasado, lo cual garantiza una responsabilidad presente y futura.
2. El que se refiere a la responsabilidad de una persona, en este caso el artista, en el cuidado, bienestar y trato de los demás según las convenciones sociales vigentes.
3. El que se refiere a la capacidad individual de una persona de tomar decisiones morales y racionales, en este caso una decisión artística o curatorial.

El reconocimiento del pluralismo social es, con la conducta moral en los negocios, el estímulo para que los miembros implicados —académicos, críticos, curadores, artistas y gestores— tomen decisiones morales “serias”. Lo que resulta imprescindible es que tales decisiones no perjudiquen de ninguna manera la eficiencia del mercado corporativo.

Kevin Jackson, profesor de Ética de Negocios de la Universidad de Fordham en Nueva York, sostiene que las Corporaciones necesitan dar por sentado que son socialmente responsables de construir, a través del prestigio que otorga la responsabilidad social, un capital reputacional (*reputational capital*) que equivale a una nueva “marca” para vender (Jackson, 2004).

Si una compañía se sirve del capital reputacional para atraer mejores empleados, elevar sus precios, hacer mejores negocios, atraer nuevos inversores y tener un mayor margen de seguridad en caso de una crisis, el artista social se sirve de este para, del mismo modo, atraer mejores clientes para su trabajo, elevar sus precios, darse a conocer ante potenciales compradores y coleccionistas y tener mejores reservas en caso de una crisis al manejar un capital puramente simbólico y efímero como lo es la obra de arte.

El arte social no solo es capital reputacional en sí mismo, sino que todo artista social y todo intermediario o *dealer* que desee mercadearse debe, además de su trabajo “responsable socialmente” como tal, construir un capital reputacional basado en algún tipo de “trabajo con la comunidad”. Según la recomendación moral corporativa “hace el bien, haciéndolo bien”; estimula el ejercicio del capitalismo compasivo, siguiendo uno de los métodos más populares de construir capital reputacional: la participación filantrópica y la “caridad ilustrada”. La cultura ilustrada representada por él mismo, se dirige a la cultura popular en una especie de retroalimentación, casi siempre vampiresca, y la sitúa como mercancía reputacional elitizada en la línea de mercado. Es decir que aliena la cultura popular en forma de “cultura étnica”, rural o urbana y que no es poco más que una transferencia del gusto por la estética de color local de la literatura popular norteamericana y que se remonta a autores como Longstreet. Para definirlo de un mejor modo, es lo que Tirdad Zolghadr y Martine Anderfuhren han dado por llamar el “mercado étnico”, producto de la xenofilia, o amor por el extraño, un amor de naturaleza puramente estética (referido en Walchli, 2004).

Los objetivos estratégicos de mercado del artista social contemporáneo no se diferencian de aspectos de la cultura *light* que tanto aborrece. Los reinados de belleza o la farándula de Miami, como él, basan su reputación de mercado en sus acciones con los segmentos abandonados de la población. Incluso artistas considerados frívolos y superficiales en el pasado han adoptado la actitud heroica y las estrategias de mercado basadas en la responsabilidad social, lo cual es síntoma de hasta qué punto está siendo funcional como mercado. Como sentencia Adorno, el arte *light* es solo la mala conciencia social del arte serio<sup>5</sup>.

- 5 “Brinda la sustancia trágica, que el puro *amusement* no puede proporcionar, pero que sin embargo necesita, si quiere mantenerse de algún modo fiel al postulado de reproducir exactamente el fenómeno. Lo trágico, transformado en momento previsto y aprobado por el mundo, se convierte en bendición de este último. Lo trágico sirve para proteger de la acusación de que no se toma a la realidad lo suficientemente en serio, cuando en cambio se la utiliza con cínicas lamentaciones. Torna interesante el aburrimiento de la felicidad consagrada y pone lo interesante al alcance de todos.” (Horkheimer y Adorno, 1988).



## El eslabón moral perdido en la cadena de mercado

*Verdadero, sin falsedad, cierto y muy verdadero:  
lo que está abajo es como lo que está arriba,  
y lo que está arriba es como lo que está abajo,  
para realizar el milagro de la Cosa Única.  
Y así como todas las cosas provinieron del Uno, por mediación del Uno,  
así todas las cosas nacieron de esta Única Cosa, por adaptación.*

Hermes Trismegisto, *La tabla esmeralda*

El ciclo no puede terminar en el solo acto social. Este capital reputacional no es efectivo si no es publicitado y vuelto espectáculo, otro concepto contra el que supuestamente lucha de forma denodada el Artista Social. Dicho Espectáculo Socialmente Comprometido se desarrolla burócratica y mediáticamente y lo pone en contacto con la cadena de distribución representada por:

1. Las instituciones culturales del Estado, la corporación posmoderna más relevante (Kojéve, 1994).
2. Los museos que, financiados por las Corporaciones, se ven irremediamente obligados a impulsar la estética de la Responsabilidad Social Corporativa<sup>6</sup>.
3. El sistema crítico-curatorial, tanto local como internacional, que en definitiva valida, tanto ideológicamente (arte válido vs. arte inútil, arte consciente históricamente vs. arte frívolo, arte responsable vs. arte irresponsable, etc. ), como en cuanto “valor de cambio”, el estatus de responsabilidad social del trabajo del artista de acuerdo a los códigos del Método Corporativo de selección, el cual calca el espíritu estético y estructural de la Responsabilidad Social Corporativa.

6 En un artículo publicado en el *New York Times* en 1994, Robert Brustein cita a un contribuyente anónimo quien decía en el “Corporate Philanthropy Report”: “Nosotros no apoyamos las artes *per se*. Las usamos de maneras innovadoras para apoyar las causas sociales que le interesan a nuestra Compañía” (Brustein, 1994).

Así pues, de algún modo, pero con el barniz “iluminista” brechtiano del artista “comprometido”, hemos estado asistiendo al renacimiento de la dictadura de la academia del siglo XIX. Solo que al monopolio del manejo de la ideología a través de la cultura por parte del Estado que quería Gramsci, se añade el del manejo de la cultura por la corporación. La mitología y las hazañas cívicas romanas de “*in illo tempore*” del Neoclasicismo, han dado paso a la visión mítico-bíblica del desarraigo social del capitalismo compasivo. Para utilizar una figura simple, lo que vemos es una corporación de individuos “iluminados” que, con una imagen y un discurso brechtiano, hostil al capitalismo, diseminan las ideas de Carnegie.

## El financiamiento cultural coercitivo

*Allow me to be so far a Censor Morum  
for this end of the Town.*

Samuel Stewall, *Diary* (1692)

*When civil fury first grew high...*

Samuel Butler, *Hudibras*, Part I (1663)

El arte social contemporáneo rescata además de la academia del siglo XIX los mecanismos de participación dictatorial que, en nuestra época, corresponden al nacimiento mismo del concepto de participación vertical corporativa del que habla Geiselhart (1999).

Así, mientras los Valores de Información democráticos de la cultura se basan en

1. Fuentes de información alternativas transparentes y de acceso amplio.
2. Diversidad de puntos de vista.
3. Mecanismos de comunicación entre sectores, niveles e intereses en una comunicación de “muchos para muchos”.

4. Participación deliberada en el diseño del sistema. Interactividad fuerte.
5. Deliberación posible en cada etapa.
6. Acceso libre a la información y a las decisiones.
7. Posibilidad de reflexión sobre estos principios.
8. Libertad respecto a la censura directa o indirecta.
9. Maximización de la protección de la privacidad individual.

Los valores de información globalizada adoptados por la corporación del arte social y reproducidos por el sistema burocrático y curatorial contemporáneo, copiados de la mecánica de participación corporativa y (en la mezcla oportunista de la que habla Trotsky) de las tesis de Gramsci sobre la necesidad de la conquista de una hegemonía cultural autoritaria previa a la toma del poder por el “Partido Príncipe” y que se basan en

1. Fuentes de información centralizadas lo menos transparentes posible.
2. Monocultura.
3. Modelo de difusión vertical de “uno para muchos”.
4. Trivialización del modelo de participación mediante aceptación de decisiones puramente instrumentales. Consulta intermitente o participación trivializada.
5. Control directo e indirecto sobre la agenda por una élite. Los bosquejos de acción reflejan decisiones tomadas de antemano.
6. Secreto sobre el proceso y la metodología.
7. El funcionamiento del sistema se da por sentado.
8. Supervisión estrecha.
9. Protección unilateral de la privacidad de los actores de la élite corporativa.

Tal mecánica de discriminación, al igual que en el siglo XIX, se expresa por medio de la imposición de patrones temáticos excluyentes, o como más crudamente los llama Jagodzinski, “fantasías de resistencia popular” (2004). Con base en estos patrones se construye curatorialmente el espacio del arte social contemporáneo dentro de un esquema de populismo democrático basado en reivindicaciones simbólicas y no

materiales de etnia, identidad y memoria que buscan ajustar el deseo colectivo de justicia dentro de un molde intangible que deje las relaciones de producción capitalistas intactas y logre hacer una transferencia de la lucha de clases hacia la lucha comunitaria. Los pobres han sido divididos, atomizados y taxonomizados según su color local cultural y el riesgo de una rebelión en consenso finalmente neutralizado y controlado (Jagodzinski, 2004).

Los patrones temáticos no suelen ser muchos ni su jerga menos heroica y pomposa de lo que era en la academia del siglo XIX: memoria, identidad, emergencia popular, rituales, resistencias, hibridaciones, alteridades, tránsito, itinerancias, desarraigo, peregrinaje, territorios en disputa, emergencia, deterioro, violencia, tolerancia, inminencia, desplazamiento, etc. Lo relevante es que a pesar de su origen semántico y de la letanía subliminal de su uso en la “hermenéutica del rechazo”, son temas que:

1. Se ajustan a la estética corporativa de raigambre filantrópica y son los tópicos que están contemplados dentro de la estética cultural impulsada por la “urbanidad capitalista” desde Erasmo, Winthrop, Carnegie y Rockefeller, hasta la corporación contemporánea y están dirigidos hacia una “ética comunitaria” neoliberal.
2. No tienen la más mínima posibilidad de subvertir las políticas corporativas o el funcionamiento estructural de la sociedad puesto que están diseñados según el principio de que, por ser acciones puramente simbólicas, no afectan la esencia del sistema, es decir, la propiedad ya constituida por la ley. Mucho menos el funcionamiento del flujo de los negocios. Tan solo son el testimonio propagandístico de que las corporaciones, el Estado y la cultura “lo están haciendo bien” y cualquier cuestionamiento ético hacia ellos queda anulado.

Lo cierto es que, como observaba Freeman (1991), en el momento en que el arte social se volvía cosmopolita, “la idea de la responsabilidad social corporativa ha sido incapaz de crear una buena sociedad y está siendo vista por los académicos y gestores como el eslabón perdido del capitalismo” (pp. 92-98).

## El mercado del terror y el pesar

*Before them antic specters dance,  
Unusual fires their pointed heads advance,  
And airy phantoms rise.  
Such was the monstrous vision seen [...]*

Anne Finch, Countess of Winchilsea, *The Spleen* (1701)

*This exquisite, horrible misery...*

Jonathan Edwards, *Sinners in the Hands of an Angry God* (1741)

*Todo se usa hoy en día. Hasta el infortunio.*

Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe* (1836)

El otro gran aspecto del arte social contemporáneo se refiere al terror. Pero no al terror frívolo o *light* de la industria recreativa del cine, sino al que a través del arte se convierte en termómetro de la responsabilidad social, aunque como anotábamos al principio ambos son aspectos que, aunque “políticamente antagónicos”, se originan en la misma estética atávica de una cultura.

Desde los “Naufragios con Espectador” de que habla Lucrecio en el siglo I, la gran atracción estética por el terror no está solamente fundamentada en el placer por lo mórbido sino que ha sido dirigida desde siempre por el poder como forma evaluativa, como una especie de toma de temperatura del nivel de la moral y de la capacidad de respuesta del ciudadano a los compromisos que el sistema exige de él. No de otra manera debió pensarlo Robespierre cuando en su discurso del 5 de febrero de 1794 celebra el terror como la vía inexorable que conduce a la virtud: “El terror sin virtud es desastroso, pero la virtud sin terror es impotente” (1794).

Los países anglosajones —aunque por razón de su hegemonía cultural han diseñado un sistema antropológico de “ver sin ser vistos”— también poseen “identidad”,

“memoria” y folclor, costumbres históricamente arraigadas y atavismos. Polos magnéticos hacia y desde donde apunta su *Weltanschauung*. Podríamos crear un sistema antropológico mediante el cual examinar sus costumbres y motivaciones culturales. Los países periféricos les proporcionamos el espectáculo roussoniano con nuestro dolor, nuestras guerras y nuestras costumbres, pero es muy importante darse cuenta de que es posible —como para los personajes Uzbek y Rica de las *Lettres Persanes* de Montesquieu— quebrar el tabú y abrir su cortina de protección taxonómica.

Tal pareciera —y esa es la manera como pretende publicitarse y construir su prestigio dentro del mercado— que la gran atracción anglosajona hacia el “Arte del error” por una parte y hacia el “Arte de la simpatía en los pesares de los demás”, por otra, fuera el producto de una “gran epifanía de responsabilidad”, algo que ya se vislumbraba en los pintores norteamericanos admiradores de Siqueiros como Thomas Hart Benton en la década de 1930, pero que se comenzó a poner de moda desde principios de la década de 1980 con el ascendiente del término escultura social de Beuys. Este autor torna el activismo de la década de 1960 en activismo de salón, “activismo museal”, y toma, por cierto, el concepto de Goebbels, quien en 1931 escribió que “la masa es un material informe que no cobra vida más que por la mano del artista”, y que “el hombre de Estado es un artista y la masa es a él lo que la piedra es al escultor” (1931).

¿Entonces porqué de pronto el mundo de la cultura, en algún momento de la década de 1980, en una epifanía a gran escala, se volvió “bueno”? ¿Porqué desde ese día de revelación colectiva, artistas, curadores y coleccionistas recibieron los estigmas del sacrificio y son todos buenos? Antiguamente el panorama de las fuentes de mercado era, para bien o para mal, más variado: mecenas maquiavélicos como los Medicis y los Borgia; licenciosos e inclinados a la pornografía como Carlos II de Inglaterra, el “rey feliz”; libidinosos como Godoy o Khalil Bey, el turco que encargó a Courbet *El origen del mundo*; locos como Luis de Baviera, el *sponsor* de *Lohengrin* de Wagner y megalómanos como Goering.

El mundo de la cultura, que durante el iluminismo de la década de 1960 era la vanguardia brechtiana militante, durante la década de 1980 y como en una epidemia —salvo casos como el del artista conceptual Ian Burn— decidió saltarse a las masas

y se volvió contemplativo y oportunista. Spreengsteen, Bono y Sting sentaron un precedente populista, bastardizaron la herencia beligerante de Woody Guthrie y dejaron escrita en la memoria colectiva para qué sirven las estrategias de responsabilidad social corporativa aplicadas a la promoción de un producto sin tener que acudir a un sindicato o a una huelga para exhibir su beligerancia, y allí donde Guthrie solo obtuvo un *feedback* de privaciones materiales ellos encontraron una mina de oro.

Si nos esforzamos un poco como Uzbek y nos sumergimos en las tradiciones estéticas anglosajonas, descubriremos que lo que realmente ha sucedido es que el triunfo anglosajón en la Segunda Guerra Mundial es el triunfo de sus tradiciones y sus atavismos en la cultura global, de su folclor contaminado por su interpretación paulista y puritana de la Biblia. O viceversa. En una palabra, de su sincretismo cultural que —aunque por miedo virginal al raptó taxonómico da por sentado que no lo tiene—, no deja de ser parte nuclear de su cultura étnica, como cualquier otro grupo.

A partir de 1945 y por vez primera en toda la historia, la cultura católica mediterránea de orígenes grecoromanos que siempre había dominado Occidente se ve reemplazada por la cultura protestante de fuertes raíces bárbaras. Y uno de los componentes más importantes provenientes de esta nueva cultura es su versión de la terapia ritual del terror. El culto al terror ya estaba presente, como en muchas otras fiestas alrededor del mundo, en la fiesta de máscaras y disfraces de horror celta del Samhain o fiesta de los muertos vivos del último día de la cosecha, en el que se creía que los muertos regresaban a sus hogares a comer y compartir con sus familias. El Samhain derivó en el *All Hallow's Eve* medieval o *halloween* moderno. Por otra parte, tenemos cultos como el germano a Holda o Hella, la reina del Mundo de la Muerte de los que no mueren en batalla (los que mueren en batalla van al Walhalla). Hella, con la apariencia escalofriante de un cadáver viviente, triste y descompuesto, se paseaba en compañía de jinetes, niños y perros fantasmas en lo que se conocía como la “cacería salvaje”.

Sobre la Fiesta de Hella, Winifred Hodge nos cuenta que las Damas de la Noche o Damas al servicio de Hella, peregrinaban al monte Walpurgis el primer día de mayo, disfrazadas como ella, aparentemente montadas en animales y, una vez allí, danzaban

frenéticamente bajo su presidencia. En la Edad Media, las damas de Hella se convirtieron en las brujas que todos conocemos, pero cuando estas fueron perseguidas por la Iglesia, la fiesta de Walpurgis se sincretizó en el culto a Santa Walpurgia, la santa protectora de los muertos. En su fiesta, el 1º de mayo, la gente deja hoy en día las ventanas de sus casas abiertas para que la diosa voladora de túnica blanca pueda, atravesando la cruz que forma el marco de la ventana, resguardarse de los perros del viento y de los jinetes fantasmas que la persiguen (Hodge, s. f.).

En Inglaterra, entre 1743 y 1750, floreció la corriente poética llamada *Graveyard School* o Escuela del Cementerio, llamada así porque sus obras suelen desarrollarse en cementerios y su temática generalmente gira alrededor de la muerte, las tumbas, la angustia y el duelo, anticipándose cincuenta años al romanticismo y a los grandes autores de la novela de horror. Tenemos poemas como “La tumba” de Robert Blair (1713), “El lamento o pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad” de Edward Young (1745) y la “Elegía escrita en un cementerio campestre” de Thomas Gray (1750). La *Graveyard School* tendrá gran importancia en el desarrollo de la *Schauerroman*, o novela de terror alemana de E. T. A Hoffmann que, a su vez influenciaría con sus escenas de terror sin pudor, sus fantasmas, muertos vivientes y relaciones sexuales con demonios, a autores como Mary Shelley, autora de Frankenstein, a pintores como Fussli o William Blake, y sus ecos se oirán aún en autores contemporáneos como Ann Rice.

Poco después, en un hecho capital en la historia de la estética anglosajona, Edmund Burke sintetizó la explicación fenomenológica del placer estético que proporcionan el terror y la pena y los elevó a valores estéticos basados en la experiencia sensorial. A su vez, el valor de la experiencia sensorial está inspirado en la idea con que se construye el cosmos intelectual del siglo XVIII: la idea de “afección empírica” de Locke. Para Locke, quien a su vez se inspira en Epicuro, “todo nuestro conocimiento llega por la vía de la experiencia de los sentidos” (Locke, s. f.).

El concepto medieval del conocimiento que proviene del interior espiritual —en una vuelta a Epicuro— es relegado a favor del conocimiento sensorial por Locke, y permanecerá así hasta el advenimiento del Romanticismo. Será resucitado de nuevo



por el impresionismo y el imagismo de Pound y despreciado de nuevo por la moralidad interior posmoderna.

Burke (1729-1797) es padre entre otras ideas del “principio de intervención” que legitima el derecho de los estados para intervenir a otros estados que “perviertan el orden natural”, inaugurando así la filosofía del imperialismo (Burke, 1756). No obstante su obra más conocida es la que nos concierne: la *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), que deja sentados dos de los principios básicos de la estética anglosajona cuales son, como ya dijimos, el terror como vivencia de lo sublime y los efectos placenteros de la simpatía en los pesares de los demás.

Dejemos que sea el propio Burke quien nos explique, primeramente, lo referente al terror (1757):

#### Parte I, Sección VII. De lo sublime

Todo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa acerca de los objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir [...]

Pero así como la pena obra más fuertemente que el placer, así también la muerte es una idea que hace por lo general mucho mayor impresión que la pena [...] Lo que hace a la pena misma más penosa [...] es que se la considera como un emisario de esta reina de los terrores. Cuando la pena o el peligro están demasiado próximos, son incapaces de causar algún deleite, y son terribles simplemente; pero a ciertas distancias y con ciertas modificaciones, pueden ser y son deleitosos, como experimentamos cada día.

#### Parte II, Sección I. De la pasión que produce lo sublime

La pasión que produce lo que es grande y sublime en la naturaleza, cuando estas causas obran con mayor fuerza, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror.

### **Parte II, Sección II. El terror**

Ninguna pasión priva tan eficazmente al ánimo de las facultades que tiene para obrar y raciocinar, como el miedo. Porque siendo el miedo una aprehensión de la pena o de la muerte, obra de modo que se parece a la pena actual. Por consecuencia, todo lo que es terrible con respecto a la vista, es sublime también, ya sea de grandes dimensiones esta causa de terror, ya no lo sea; porque es imposible mirar como frívola y despreciable una cosa que pueda ser peligrosa.

[...] Y si a las cosas de grandes dimensiones agregamos una idea de terror, parecen mucho mayores sin comparación [...]

A la verdad, en cualquier caso el terror, más o menos claramente, es la principal causa de sublimidad.

### **Parte II, Sección III. La oscuridad**

La oscuridad parece necesaria por lo común para hacer muy terrible alguna cosa: se desvanece gran parte de nuestra aprehensión, cuando conocemos hasta dónde puede llegar un peligro y podemos acostumbrar a él nuestra vista [...]

Y dejemos que sea él mismo quien nos explique lo referente a la simpatía en los pesares de los demás.

### **Parte I, Sección XIV. Sobre los efectos de la simpatía en los pesares de los demás**

Estoy convencido de que experimentamos cierto placer, y no pequeño, en las verdaderas desgracias y pesares de los demás; pues dejemos que el afecto sea lo que es en apariencia; si no nos hace esquivar tales objetos, induciéndonos por el contrario a acercarnos a ellos y examinarlos, imagino que, en tal circunstancia, debemos esperar cierto deleite o placer al contemplar objetos de esta clase [...]

El terror es una pasión que siempre produce deleite cuando no aprieta demasiado; y la piedad es una pasión acompañada de placer, porque procede del amor y el afecto social. En la medida en que estamos formados por la naturaleza para alguna acción, la pasión que nos mueve hacia ella va acompañada

de deleite, o de alguna especie de placer, sea cual sea el asunto de que se trate. Y como el Creador ha determinado que deberíamos unirnos mediante el vínculo de la simpatía, ha fortalecido este vínculo mediante un deleite proporcional; y allí donde más se requiere nuestra simpatía —en las miserias de los otros— [...]

No hay espectáculo al que no queramos asistir tan afanosamente como al de alguna calamidad penosa fuera de lo común; de manera que la desgracia, sea que se halle ante nuestra mirada, o que esta se dirija a aquella en la historia, siempre nos afecta con deleite. No es un placer mixto, sino mezclado con no poco malestar. El deleite que experimentamos en semejantes cosas nos impide huir de las escenas miserables; y el dolor que sentimos nos incita a consolarnos a nosotros mismos, consolando a aquellos que sufren; y todo esto antes de cualquier razonamiento, gracias a un instinto que nos impulsa hacia sus propios fines sin nuestra participación.

Así pues, el acto artístico contemporáneo del terror y la pena como valores estéticos y, por supuesto, como valores de cambio y mercancía no nace en la década de 1980 ni es producto de una generación espontánea de conciencia empírica sobre su inmoralidad. Simplemente, después de 1945 los valores culturales tomaron un rumbo diferente. La declaración contemporánea sobre la inmoralidad del terror y los pesares de los demás es solo la palabra de paso necesaria para su disfrute, tal y como lo percibió con nostalgia Susan Sontag al final de su vida. De la misma manera en que el placer atávico del terror inconfesable de los ritos paganos se suaviza en el siglo XIX en lo sublime de la novela gótica, el estilo contemporáneo de asumir el terror y el pesar no deja de ser la sincretización cultural evocadora de los arquetipos germano-celtas, de la consagración cristiana medieval de la imaginería de ultratumba, de la novela gótica y la fantasmagoría victoriana. Al igual que el rito pagano de Hella se transformó en el rito cristiano de Walpurga, la cultura contemporánea —decimonónica, académica y victoriana por excelencia— hace el atavismo aceptable para el clan, supuestamente politizado en este caso, en forma de arte y cultura. Además, supuestamente politizado porque la política contemporánea y el arte social ilustrado que impulsa, en la medida

en que no son —ni serán capaces— de transformar la sociedad haciéndola más justa, son solo una forma novedosa de religión con su sutil aroma de opio. La cultura contemporánea, como la novela romántica anglosajona, es solo una ficción emocionante que oscila entre la moralidad del terror y el sentimentalismo.

Pero, ¿cómo se transforma la pulsión atávica contemporánea por el terror en algo socialmente aceptado? Realmente la sociedad contemporánea liberal y culta que consume terror y pesar no funciona de modo diferente a lo que Freud ya había descubierto sobre los mecanismos de transferencia en el individuo reprimido sexualmente o neurótico. El proceso de desarrolla en cuatro etapas:

1. Transferencia o parafilia: el individuo negocia gratificación sexual por una gratificación a través el terror y el pesar socialmente permitidos. El impulso sexual espontáneo, que ha sido reprimido sistemáticamente desde los presupuestos que definen el comportamiento colectivo del feligrés hacia la sexualidad, es redirigido hacia la excitación que produce contemplar el hecho terrorífico o lamentable . A diferencia de la parafilia masoquista católica en la que el individuo alienado de la sexualidad se autoinflinge daño, en la parafilia sádica protestante el individuo alienado sexualmente contempla el daño inflingido en los demás.
2. Sublimación: moral, en este caso, que redirecciona el impulso original inaceptable del terror como placer atávico hacia otro blanco socialmente aceptado que lo substituya: el terror es presentado como denuncia social y como vínculo imprescindible en la toma de conciencia política.
3. Rendición altruista: en la que el atavismo social proyecta sus necesidades de tal placer en forma vicaria, es decir, a través de otros, en este caso los artistas. Los artistas sobredependientes de la aceptación del consumidor parafilico son a su vez un segundo filtro. La redoma alquímica que neutraliza aún mas la crudeza de la vivencia terrorífica o compasiva haciendo musealmente digeribles las vivencias del terror de los actores originales, es decir, las víctimas propiamente dichas. Es en ese sentido que eventualmente rechazan lo “panfletario”

y lo “crudo” y validan moralmente su presentación, adoptando estilos que incorporan la metáfora, la metátesis o multitud de acrobacias hermenéuticas minimalistas que hagan su producto misterioso, consumible y museable. Precisamente aquí se pone en práctica lo que Burke exige para el disfrute racional del terror y la pena: que conserve “ciertas distancias y con ciertas modificaciones”. La distancia y la modificación son tales que se convierten en experiencia turística o televisiva. Cuando a Burke le preguntaban porqué puede resultarnos agradable el sufrimiento y la pena respondía: “Porque no nos tocan demasiado cerca” (Schwarzbeck, 2005).

Es entonces que la mercancía queda inmersa en la corriente del mercado étnico. El terror y la pena construyen un nuevo palacio cultural gótico, donde, como en *El corazón de las tinieblas* de Conrad el protagonista es el artista, una suerte de nuevo Marlow, y donde deambulan fantasmas exóticos y ultramarinos de países que no están —como quería Burke— demasiado cerca. Esto con el ingrediente imprescindible del amortiguador emocional y sofisticadamente sentimental del contenido moral y la responsabilidad social. Ya el producto está listo para ser consumido en los países desarrollados y es cuando por fin entramos en la cuarta etapa de la transferencia

4. La satisfacción neurótica del superego: el círculo de consumo de la mercancía del terror y la pena se cierra cuando el *dealer*, el curador, el museo y el coleccionista convierten la transferencia inmaterial que es la obra social en valor de cambio. Es decir, en mercancía. Solo queda exportarlo. Entonces aparece la mayor y más escalofriante de las fantasmagorías: un sistema que se publicita como subversivo y marginal es poseído por las palabras de su peor enemigo diciendo como él que “*We will export death and violence to the four corners of the earth [...]*” (Woodward, 2002).

El Arte Social no ha sido ni será capaz de lograr una mejor sociedad porque, al igual que la Responsabilidad Social Corporativa está diseñado como un delirio simbólico de distracción sobre la inmoralidad inherente a la globalización. Está diseñado

precisamente como el “*deus ex machina*” de la cultura para no lograr un giro histórico más que en la escena teatral dramática. El Arte Social, en tanto que se adjudica el derecho dictatorial de validación moral y al mismo tiempo no logra encontrar en la práctica su propia validación, es ciertamente en su aporía ética el “eslabón perdido” de la cultura bajo el capitalismo.

Brustein, quien introduce el concepto de financiamiento cultural coercitivo que rueda de las corporaciones a los museos, de los museos a los curadores y de los curadores a los artistas, observa que simplemente se fuerza a la comunidad artística para que sea el vehículo de cambio social e igualdad, en lugar de alcanzar tales metas mediante la legislación sobre la propiedad, “distrayendo así a nuestros artistas y absolviendo a los políticos”. Aún más radicalmente lo reclama a su manera el egipcio Samir Amin (2002): “La situación actual del mundo no es una cuestión de cultura, de identidad nacional y de religión, sino de imperialismo, de desarrollo capitalista, de subdesarrollo y, en última instancia, de clase”.

Tampoco es una cuestión de memoria, de patrimonio inmaterial o de fantasías de rebelión en un museo de paredes blancas y pisos de pino nórdico, en una colección sueca o una hermosa feria en Basilea, comerciando —como decía Lichtemberg— “con tinieblas en pequeña escala”.

Cualquiera puede pensar que en algunos años, y no debido a otra cosa sino a sus contradicciones intrínsecas, vuelva a tener vigencia la idea de Henry Brooks Adams de que: “Los artistas [...] desaparecieron hace mucho tiempo como fuerzas sociales tal y como lo hizo la Iglesia”.

No obstante, no parece ser así mientras existan las corporaciones, su necesidad de legitimarse moralmente mediante la cultura de lo social, y artistas, intelectuales y escritores que colman su voluntad hegeliana de prestigio con el “compromiso crítico” que, como observa Adorno “no es la mayoría de las veces más que falta de talento, de adaptación, y en cualquier evento un debilitamiento de la fuerza subjetiva que impulsivamente transforman en contenido social” (Adorno, 2004, pp. 406-409 ).

Las tácticas y estrategias de mercado del Arte Social están medianamente lejos de ser descartadas por el mundo de la cultura. El arte en la era del oportunismo y la

toma del arte por el populismo será una realidad durante un buen periodo de tiempo, al menos mientras su Código Enigma<sup>7</sup> termina de ser descifrado.

## Bibliografía

- Adorno, T. W. [1970] (2004). Sociedad: La posibilidad del arte, hoy. En *Teoría estética* (pp. 406-409). Madrid: Ediciones Akal. (Original publicado en 1970).
- Amin, S. (24 al 30 de octubre del 2002). Conversando con Samir Amin. *Al Abram Weekly*. Recuperado de <https://www.nodo50.org/csca/agenda2002/iraq/amin-15-11-02.html>.
- Brecht, B. (s. f.). O todos o ninguno. En *Entre los poetas míos* (pp. 48-49). Biblioteca virtual Omegalfa. Recuperado de <https://studylib.es/doc/6312582/1---entre-los-poetas-m%C3%ADos%E2%80%A6bertolt-brecht>
- Brunstein, R. (29 de noviembre de 1944). Culture by Coercion. *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1994/11/29/opinion/culture-by-coercion.html>

7 “La máquina enigma del ejército nazi consistía de un teclado conectado a una unidad de codificación. La unidad de codificación contenía tres rotores separados cuyas posiciones determinaban cómo sería codificada cada letra del teclado. Lo que hacía que el código enigma fuera tan difícil de romper era la enorme cantidad de maneras en que la máquina se podía configurar. Primero, los tres rotores de la máquina se podían escoger de un grupo de cinco, y podían ser cambiados e intercambiados para confundir a los descifradores. Segundo, cada rotor podía ser ubicado en una de veintiséis formas diferentes. Esto quiere decir que la máquina se podía configurar en más de un millón de maneras. Además de las conmutaciones que permitían los rotores, las conexiones eléctricas de la parte posterior de la máquina podían ser cambiadas manualmente, dando lugar a más 150 millones de millones de millones de posibles configuraciones. Para aumentar la seguridad aún más, la orientación de los tres rotores cambiaba continuamente, así que cada vez que se transmitía una letra la configuración de la máquina, y por lo tanto la codificación, cambiaban para la siguiente letra. De tal forma, teclear ‘DODO’ podría generar el mensaje ‘FGTB’: la ‘D’ y la ‘O’ se envían dos veces, pero son codificadas de manera distinta cada vez”. Su código fue finalmente descifrado en septiembre de 1940 (Máquina de Alan Turing, s. f.).

- Burke, E. (1756). A Vindication of Natural Society: A View of the Miseries and Evils Arising to Mankind. Recuperado de <https://oll.libertyfund.org/titles/burke-a-vindication-of-natural-society>
- Burke, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Recuperado de <https://www.bartleby.com/24/2/>
- Carnegie, A. (Julio-agosto, 1991). Corporate Social Responsibility. En *Business Horizons* 34(4) (pp. 92-98).
- Cuno, J. (Marzo de 1997). Whose money? Whose power? Whose art history? – Money, Power, and the History of Art. (Marzo de 1997). *The Art Bulletin*, 79(1), 6-9.
- Freeman, E. (Julio-agosto de 1991). Corporate Social Responsibility: A Critical Approach. Corporate Social Responsibility No Longer a Useful Concept. *Business Horizons*. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/282746355\\_A\\_History\\_of\\_Corporate\\_Social\\_Responsibility\\_Concepts\\_and\\_Practices](https://www.researchgate.net/publication/282746355_A_History_of_Corporate_Social_Responsibility_Concepts_and_Practices)
- Geiselhart, K. (1999). The Interactive Organisation Does Democracy Scale? A Fractal Model for the Role of Interactive Technologies in Democratic Policy Processes (tesis de doctorado). University of Canberra, Australia.
- Hodge, W. (s. f.). Witches and Walpurgisnacht. Recuperado de <http://www.friggasweb.org/walburga.html>
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de Masas. En *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jackson, K. (2004). The Burdens of Responsibility. In *Building Reputational Capital*. Oxford: Oxford University Press.
- Jagodzinski, J. (2004). Questioning Fantasies of Popular “Resistance”: Democratic Populism and Radical Politics in Visual Cultural Studies. *The Journal of Social Theory in Art Education*, 24, 257-299.
- Jameson, F. (1991). The Cultural Logic of Late Capitalism. En *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (pp. 1-54). Lóndres: Verso Books, 1991. Recuperado de: <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/jameson.htm>



- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kennedy, R. G (2003). Does a Business Corporation Have a Responsibility to Society? Acton Institute. Recuperado de <https://acton.org/pub/religion-liberty/volume-13-number-6/does-business-corporation-have-responsibility-soci>
- Kojève, A. (1994). *The Roots of Postmodern Politics*. New York: St. Martin's Press.
- Locke, J. (s. f.). The Sublime. Recuperado de <http://theliterarylink.com/sublime.html>
- Máquina de Alan Turing - La máquina enigma. (s. f.). Recuperado de [https://historiay biografias.com/maquina\\_enigma/](https://historiay biografias.com/maquina_enigma/)
- Marx, K. (1844). *Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*. Recuperado de <https://creandopueblo.files.wordpress.com/2013/10/marx-crc3adtica-de-la-filosofc3ada-del-estado-de-hegel.pdf> 1844.
- Marx, K. 1859. Circular del Comité Central a la Liga Comunista. Recuperado de [http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/50\\_circ.htm](http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/50_circ.htm)
- Robespierre, M. (1794). Sobre los principios de moral política. Recuperado de <https://www.marxists.org/espanol/tematica/cienpol/robespierre/moralpolitica.htm>
- Schwarzbck, S. (12 de marzo del 2005). El fracaso de lo feo. *Clarín*, recuperado de <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/03/12/u-936258.htm>
- Stowe, H. B. (1852). Preface. In *Uncle Tom's Cabin*. Recuperado de <https://www.bartleby.com/93/100.html>
- Walchli, Tan. (2004). Ethnic Marketing. Recuperado de <https://bidoun.org/articles/ethnic-marketing>
- Winthrop. (1630). *A Model of Christian Charity*. Recuperado de [https://www.winthropociety.com/doc\\_charity.php](https://www.winthropociety.com/doc_charity.php)
- Woodward, B. (2002). *Bush at war*. New York: Simon & Schuster.
- Wright, R. (1937). Blueprint for Negro Literature. Recuperado de <http://www.nathanielturner.com/blueprintfornegroliterature.htm>



# Daros Latinamerica: memorias de un legado peligroso\*

Guillermo Villamizar

*La historia de los grandes acontecimientos de este mundo no es más que la historia de un crimen.*

Voltaire

## Introducción

Este texto nace a partir de una coyuntura especial. Durante la investigación que adelantaba para un artículo sobre el Museo de Arte de la Universidad Nacional en Bogotá, me llamó la atención esa estrecha relación entre los ciclos expositivos de este museo y su directora/curadora con la colección Daros Latinamerica.

La primera pregunta obvia por resolver es: ¿Quién es Daros? Supuse que era una empresa Suiza y para confirmar esto bastaba con explorar la página web de la colección. Hay que tener en cuenta que existen tres colecciones Daros: la clásica —por darle un nombre—, la que está dedicada al arte latinoamericano, y la que colecciona arte joven contemporáneo europeo, según las palabras de Stephan Ernest Schmidheiny (2006, p. 9).

\* Publicado en *Esfera Pública* el 12 de marzo del 2012.

En la página de la *Daros Collection* se lee que Alexander Schmidheiny (hermano del primero) inició esta empresa junto a su socio Thomas Ammann en la década de 1980, y se enfocó en el arte de la segunda mitad del siglo xx, especialmente arte estadounidense con sus emblemáticas figuras como Andy Warhol o Cy Twombly, entre otros.

La muerte prematura de Alexander Schmidheiny y Thomas Ammann llevó a Stephan a continuar con la colección. Sin embargo, el interés de este último por dicha colección ya existía desde antes, desde sus comienzos como asistente financiero de los intereses de su hermano menor por el arte, de acuerdo a unas declaraciones que me permito transcribir, tomadas de su autobiografía:

Sin embargo, durante los años 80 mis actividades empresariales estuvieron signadas por la incertidumbre y la preocupación. El arte demostró ser un excelente antídoto para el estrés. Fue en esa época cuando mi hermano menor Alexander, y su socio me introdujeron en el mundo del arte moderno y contemporáneo. Con mi ayuda financiera, ambos iniciaron una colección de arte contemporáneo de alta calidad, y simultáneamente mi interés por las obras de arte que ellos adquirirían trascendió el de un mero inversor. (Schmidheiny, 2006, p. 9)

Ya para ese momento la pregunta no era ¿quién es Daros?, sino ¿quién es Stephan Ernest Schmidheiny? Y ahí recibí un golpe seco, directo a las certezas que ayudan a entender dónde empieza la ficción y dónde termina la realidad, porque su mezcla llega a dibujar en el espacio de la experiencia un paisaje completamente absurdo cuando las líneas difusas de sus límites desaparecen, provocando que dichas certezas se pierdan en ese lugar mágico y oscuro donde circulan las ficciones del arte.

Cuando usted escribe en el navegador de Google el nombre de este señor, la información que le arroja es contradictoria. Es como la antesala al universo remasterizado del Doctor Jekyll y el Señor Hyde.

Por una parte, la página web de Schmidheiny describe a un señor de muy buenos modales que hace filantropía en América Latina. Por otra, la información sacude al lector con toneladas de documentos que hablan del juicio de Turín y la condena que

se le ha propinado al bueno de Schmidheiny, dueño y último heredero de una dinastía que estuvo envuelta en el negocio de Eternit, es decir del asbesto, durante buena parte del siglo xx.

A partir de ese momento, mi interés se dirigió a desenredar esta enorme madeja de información relacionada con el asbesto, y —en la medida de lo posible— todas las mentiras y verdades escondidas detrás de esta poderosa industria que movió miles de millones de dólares durante el siglo xx y que aún continúa haciéndolo en los países emergentes, entre los que está Colombia (Ibasecretariat, 2012).

Comprender los procedimientos de esta industria durante todo un siglo es también entender un poco la mente de un coleccionista, y los eventuales propósitos que lo llevaron a desplegar toda una estrategia alrededor del arte latinoamericano de las últimas décadas, a pesar de que Hans-Michael Herzog pretendiera poner a Stephan Ernest Schmidheiny por fuera de cualquier vínculo con esta colección. ¿Es el arte un modelo refinado que la vida contemporánea subasta para acceder y comprar indulgencias?

Entender de dónde viene el dinero que paga esta fiesta del arte y de dónde salen los cheques que alimentan los sueños de los artistas, es encontrar una perspectiva para descifrar la lógica de la modernidad europea construida sobre las bases del progreso, la libertad y la civilización. Este progreso en su momento se llamó asbesto, y podría llamarse como otros mil inventos, novedades o libertades, sean estas de carácter científico, económico, social o cultural.

Cuando pienso que el discurso de las vanguardias históricas siguió la lógica de los movimientos del capital, en algunas ocasiones producto de unas estrategias que actuaban en contracorriente pero que eran capturadas y reencausadas de nuevo por el capital, gracias al poder económico del coleccionismo, no puedo pasar por alto (de acuerdo con McCulloch y Tweedale, 2008, p. 19) que el pico de la industria del asbesto en Norte América y Europa occidental coincidió con lo que algunos economistas llaman la “edad dorada del capitalismo” (1945-1972); en ese sentido, el asbesto es un símbolo de la modernidad industrial y de la proyección que causó a la división global del trabajo (p. 19), y de esta manera, es además un precursor del capitalismo sin fronteras, que sirvió de plataforma para establecer los modelos que terminaron siguiendo

ciertos discursos y formas de circulación del arte contemporáneo, amparados en la globalización post naciones.

De manera curiosa o coincidental, estaba trabajando en la traducción del texto que Andrea Fraser había enviado a la Bienal del Whitney del 2012 y que lleva por título “There’s no place like home”.

Al comienzo Andrea cuenta que lleva sin visitar exposiciones ni museos varios años y, para justificar esta postura, dice:

Entiendo esta posición como producto de mi distanciamiento del mundo del arte y sus hipocresías, lo que me ha permitido hacer una carrera por fuera de las presiones expositivas. Le he otorgado a la crítica institucional el papel de juzgar a las instituciones del arte contra las pretensiones críticas de sus discursos legitimadores, sus autorepresentaciones como lugares de impugnación y sus relatos de radicalidad y revolución. La flagrante, persistente y al parecer siempre creciente separación que se da, entre estos discursos de legitimación —sobre todo en sus reclamos críticos y políticos— y las condiciones del arte en general, así como mi propio trabajo, se me hacen tan profunda y dolorosamente contradictorios como fraudulentos. (Fraser, 2012, pp. 1-2)

Al finalizar el texto, en las notas aparecía una referencia a otro artículo que Fraser había publicado en la revista alemana *Text zur Kunst* en septiembre del 2011 titulado “L1 % C’est Moi”, en donde establecía esa relación entre el gran dinero de los coleccionistas y el arte. Buena parte de los coleccionistas analizados había tenido su cuota de responsabilidad en la crisis financiera e hipotecaria del 2007, lo que perspicazmente le permitía a Andrea Fraser afirmar lo siguiente:

¿Cómo ganan su dinero los más importantes coleccionistas del mundo? ¿Cómo se relacionan sus actividades filantrópicas con sus operaciones económicas? y ¿qué significa coleccionar arte para ellos y cómo esto afecta al mundo del arte? Si nos fijamos en los ingresos de esta clase social, es evidente que sus ganancias están sustentadas en el crecimiento de la desigualdad del resto de la humanidad.

Esta redistribución del capital en cambio, tiene una influencia directa sobre el mercado del arte: entre mayor sea la brecha entre ricos y pobres, mayores son los precios de este mercado. Excepto para los seguidores incondicionales de las teorías que apoyan la exención de impuestos al gran capital, está suficientemente claro que por ahora, *lo que ha sido bueno para el arte, ha sido desastroso para el resto de la humanidad.* (Frazer, 2011, p. 1)

Comprendí inmediatamente la pertinencia de estas palabras con el tema regional de la colección Daros Latinoamérica, su propietario detrás de bastidores y los probables objetivos que una organización de este tipo pretende buscar, al invertir tanto dinero en esta aparente noble causa del arte de la región.

Con el derrumbe de la industria del asbesto en los países europeos, el buen señor Schmidheiny quiso empezar a trasladar sus inversiones hacia esta región del continente americano. Ya era famosa la participación de su empresa familiar en plantas de Eternit a lo largo de América Latina, como por ejemplo en los negocios de reconstrucción de Managua tras el terremoto de 1976 cuando, aliados con el general Somoza, crearon una planta de Eternit en Nicaragua.

Igualmente, durante la dictadura de Pinochet, una ley que desconocía todos los anteriores tratados entre la comunidad mapuche y los *winkas* (blancos), impuso la división de las tierras entre los miembros de las comunidades indígenas, terminando con la propiedad colectiva; de manera que se crearon campos familiares demasiado pequeños para ser rentables,(4) lo que allanó el camino para que inversionistas y terratenientes como Schmidheiny compraran varios miles de kilómetros cuadrados de selva virgen a precios muy bajos a los indios mapuches, quienes en ese momento de la dictadura se vieron obligados a vender. “Ya no existen mapuches, porque todos somos chilenos” decía Pinochet en 1979 (Pairican, 2013).

Hoy en día estas tierras producen buena parte de la madera que consumimos en América Latina bajo el nombre de Masisa s. a., empresa que le pertenece a Forestal Millalemu, controlada por un *holding* llamado Terranova, con un patrimonio forestal en Chile que supera las 120 000 hectáreas, distribuidas entre la VIII y IX Regiones, y que cuenta además con inversiones forestales en Estados Unidos, Brasil y Venezuela

que suman 295 000 hectáreas en predios forestales. Terranova también realiza operaciones industriales en México y Estados Unidos, lo que la convierte en el mayor productor de aglomerados de América Latina, con una capacidad de producción anual de 2.3 millones de metros cuadrados en tableros de madera, molduras y puertas (Lignum, 2012). Obviamente el bosque virgen ha desaparecido (Segel, 2012), y con ello la flora y la fauna en general porque estas plantaciones no son bosques sino cultivos, y no solo son cultivos, sino monocultivos forestales de rápido crecimiento, implantados a gran escala (Segel, 2012, p. 14). El mayor error precisamente es ese: calificar de bosques a estos monocultivos y, más grave aún, Forestal Millalemu ha realizado con la Genfor s. A. experimentos con pinos transgénicos en Chile, sin ningún control (Manzur, 2000).

Cuando pensé en los artistas que hacen parte de esta colección, y especialmente en aquellos que manejan contenidos sociopolíticos en sus obras, pude comprender a cabalidad —con una amplia sonrisa irónica grafiteada en mi rostro— lo que dice Andrea Fraser, entre hiperreal y difuso: lo que es bueno para el arte ha sido desastroso para el resto de la humanidad.

Las conjeturas que uno puede hacer sobre este tema son amplias y difícilmente pueden ser evacuadas en un solo artículo.

Voy a dividir esta investigación en varias partes. Este capítulo que aquí se publica está dedicado a desentrañar la historia del asbesto, de Eternit Suiza —manejada por esta familia y sus socios agrupados en la SAIAC—, y claro, nuestra relación con este material venenoso: el asbesto.

En nuevos capítulos se intentará analizar las relaciones discursivas y conceptuales de algunos artistas que hacen parte de esta colección (Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Doris Salcedo, Miguel Ángel Rojas y José Alejandro Restrepo<sup>1</sup>) y las situaciones que se pueden desprender cuando miramos sus discursos y objetos a la luz de las historias que se esconden detrás del dinero que alimenta este teatro de ficciones llamado Daros Latinamerica ¿Y por qué me atrevo a decir esto? Mientras que los artistas defienden unas ideas, la compañía que compra sus obras y promueve a estos artistas, hace exactamente lo contrario.

1 Estos capítulos se mantienen sin editar y aguardan una futura publicación.



En el largo conjunto de hechos y situaciones que componen esta cadena productiva relacionada con los mercados sensibles del arte y la estética contemporánea, pareciera existir algo que definitivamente no funciona porque, mientras desde el campo de la producción se plantean determinados temas sensibles para la sociedad en general, el camino final de las obras y su conversión en artículos de lujo por el mercado del arte pareciera desdibujar completamente los contenidos iniciales de las obras de arte y, aún más, reducir el papel del artista al de un cínico jugador en este mercado que prefiere ignorar las cosas que suceden a su alrededor, para poder continuar alimentando sus arenas estéticas sin que deba ni tenga que asumir ninguna responsabilidad ética por ello.

Todo principio revolucionario de la obra de arte, como dispositivo no controlado por el *statu quo*, termina en la más simple y banal domesticación por parte del gran capital o acaba siendo manipulado por la “manufactura del disenso”, para emplear las palabras de Michel Chossudovsky (2015), especialmente cuando dicho capital ha sido forjado mediante el engaño y el delito, si nos atenemos a las conclusiones que deja el juicio de Turín.

No hay que olvidar aquí otro componente de la Fundación Daros: el subsidio que les ofrece a instituciones como Lugar a Dudas, dirigida por Óscar Muñoz, y muy probablemente su apoyo a FLORA, el proyecto liderado por José Roca.

Como es de suponer, nadie dirá nada. Cuando publiqué el artículo sobre el Museo de la Universidad Nacional no hubo un solo pronunciamiento, ni siquiera de los propios afectados por las políticas verticales de María Belén Sáez de Ibarra. ¿Alguien se atreve a morder la mano que le da de comer? La lógica común dice que no, así la mano sea genocida, como es el caso de la industria del asbesto a lo largo del siglo xx en Europa, Canadá, Estados Unidos, Japón, África y América Latina.

## El dinero sucio de Eternit financia la buena conciencia del arte: la colección Daros Latinoamérica

A lo largo de su historia, Eternit ha sido varias cosas a la vez: el nombre de decenas de empresas fabricantes y decenas de productos para la industria de la construcción;

un grupo industrial multinacional dominante; dos conglomerados mundiales del asbesto; una marca, una patente y un término genérico. La palabra ‘Eternit’, además, se utiliza en muchos mercados para denotar una gama de productos elaborados con asbesto cemento para la construcción, independientemente de la marca. Pero Eternit es más, mucho más de lo que podrá describirse en este capítulo; durante los últimos cien años, estas siete letras han llegado a representar un proceso de producción que consume y escupe a los seres humanos, como parte de sus ciclos de fabricación (Kazan-Allen, 2012a, p. 14).

Stephan Ernest Schmidheiny nació en Heerbrugg al este de Suiza, ubicada en el cantón St. Gallen, el 29 de octubre de 1947 en el seno de una de las familias más pudientes, unidas por tradición al floreciente mundo de los negocios en la siempre próspera Suiza.

Según la revista *Forbes*, Schmidheiny ocupa el puesto 442 en su lista de adinerados y es, por ello, el quinto hombre más rico de Suiza, con 2700 millones de dólares (Forbes, 2012).

La marca Eternit estuvo asociada a este apellido durante todo el siglo xx y, en este siglo, parece estar convirtiéndose en una pesadilla que viene a pagar su dosis de justicia frente a la enorme estela de muertes que el asbesto ha causado a miles de empleados y trabajadores de las fábricas que los Schmidheiny se encargaron de diseminar a lo ancho del planeta.

Ya en la antigüedad el asbesto era usado con objetivos mágicos y rituales. Una creencia popular decía que el asbesto era la “lana de la salamandra”, el animal que podía desafiar el fuego sin sufrir daño (Giampiero, 2008).

Asbesto es el nombre genérico que se le da a un grupo de minerales fibrosos. En pocas palabras, es una roca que se extrae del suelo. Existen dos tipos de asbesto: el serpentino y el anfíbolo. El crisotilo (o asbesto blanco) es el único miembro de los serpentinos y es explotado principalmente en Rusia, Canadá, China, Brasil y Zimbabue. El grupo de los anfíbolos incluye, entre otros, dos importantes especies comercializadas: la amosita (el asbesto marrón) y la crocidolita (asbesto azul) que fue explotada durante el siglo xx especialmente en Sudáfrica. Otros asbestos de la familia de los

anfíbolos son la antofilita, la tremolita y la actinolita. Pero todos los tipos de asbesto se dividen longitudinalmente en fibras y esta facultad de hacerse fibroso, combinada con su resistencia al calor y su dureza, lo convierten en un material muy útil. Dichas fibras de asbesto pueden seguirse dividiendo hasta niveles moleculares (McCulloch y Tweedale, 2008, pp. 2-3).

Cuando las fibras del asbesto se frotan entre los dedos, humean, produciendo una pequeña nube de polvo compuesta de fibras de inimaginable fineza. En algunos casos, para observar estas diminutas fibras se requieren microscopios electrónicos; su pequeñez facilita la inhalación sin que provoque ningún tipo de irritación en las vías respiratorias, en el corto plazo. Sin embargo, en el largo plazo el asbesto es capaz de producir tres tipos de enfermedades relacionadas con este mineral: asbestosis (cicatrización pulmonar); cáncer de pulmón (revestimiento de las paredes que componen las vías respiratorias de los pulmones); y mesotelioma (revestimiento pleural o peritoneal). El asbesto puede producir además otro tipo de cánceres como los tumores gastrointestinales (McCulloch y Tweedale, 2008, p. 3).

A comienzos del siglo xx, el austriaco Ludwig Hatschek inventó un proceso mediante el cual se combinaban las fibras del asbesto con cemento, para producir asbesto-cemento (AC), un material con excelentes propiedades técnicas que podía utilizarse en múltiples aplicaciones. Como el asbesto-cemento iba a “durar para siempre”, Hatschek bautizó el proceso con el nombre de *Eternit*, en alusión a su carácter eterno, y procedió a vender la patente a empresas de todo el mundo, muchas de las cuales adoptaron dicho nombre (Kazan-Allen, 2006, p. 8). De esta manera, Ludwig Hatschek empezó a vender las “franquicias” de su invento “eterno”, y durante los siguientes sesenta años se vendieron licencias a empresas que se establecieron en Bélgica, Suiza, Italia, Francia, Reino Unido, Alemania, Chile, Holanda, Argentina, Hong Kong, Uruguay, China, Nigeria, y la India (Ruers y Schouten, 2005, p. 19).

Como se sabe, el asbesto está presente en las tejas que techan las casas y en los tanques de reserva de agua a nivel doméstico e industrial y en las tuberías que transportan agua; las fibras de asbesto se mezclan con las baldosas para pisos en vinilo, se usan como aislante en las refinerías de petróleo, en hospitales, buques de guerra, cinemas

y viviendas. Era usado en los países europeos y norteamericanos y sigue siendo usado en países emergentes con productos de plástico y caucho; aparece mezclado con adhesivos, cementos, pinturas y selladores. En los automóviles está mezclado en las juntas, las culatas, las chispas de encendido, en los aislantes de las tuberías de escape, radiadores y frenos de disco. Algunos usos exóticos se podían y se pueden seguir viendo en los filtros para cigarrillos, paños de cocina, hilos para suturas quirúrgicas, billetes, fieltros para pianos, mesas para planchar, boinas, delantales, tampones y filtros, recipientes y coladeras para el arroz, la sal, la cerveza y el jugo de naranja (McCulloch y Tweedale, 2008, p. 18).

Mientras el consumo de asbesto ha empezado a restringirse, especialmente en los países desarrollados (Ibasecretariat, 2018), se cultivan nuevos mercados en las economías en desarrollo. Así, en los últimos años han aumentado considerablemente las ventas de productos derivados de asbesto-cemento en la India, Pakistán, Indonesia y Tailandia. Aunque es de sobra conocido que la exposición al asbesto puede causar la muerte, sus productores siguen defendiendo su uso seguro y continúan negando la existencia de alternativas confiables para la salud humana (McCulloch y Tweedale, 2008, p. 9).

De acuerdo con Fiona Murie, responsable en ese momento de Salud y Seguridad de la Federación Internacional de Trabajadores de la Construcción y la Madera (FITCM), el concepto de “uso controlado” es una broma de mal gusto.

Y es que, desde el momento en que el asbesto-cemento fue inventado, empezaron a aparecer reportes que relacionaban las fibras de este mineral con enfermedades pulmonares. En 1918 la oficina de estadísticas laborales de los Estados Unidos fue bastante lejos al publicar un informe donde se registraba que un número importante de compañías aseguradoras de Estados Unidos y Canadá se rehusaban a vender pólizas de seguros a los trabajadores del asbesto, pues las estadísticas empezaban a mostrar una alta tasa de mortalidad prematura entre ellos (Ruers y Schouten, 2005, p. 13).

La primera mención de reclamaciones por daños contra una empresa de asbestos data de 1929. La empresa en cuestión era Johns Manville. Estas reclamaciones llevaron a las aseguradoras a proveer pólizas contra riesgos laborales (Ruers y Schouten, 2005, p. 11).

El interés científico en el tema aumentó después de la publicación, en 1924, de un artículo sobre fibrosis pulmonar relacionada con asbesto, en el *British Medical Journal*. Desde 1927, un número creciente de artículos aparecieron en Inglaterra y el término asbestosis fue utilizado por primera vez (Ruers y Schouten, 2005, p. 11).

En ese momento, ante la falta de microscopios y auscultaciones anatómicas precisas, las enfermedades pulmonares con frecuencia terminaban siendo diagnosticadas como tuberculosis. Esta confusión también existía en relación con el silicio y la silicosis, cuando ya esta era considerada una enfermedad ocupacional. En las décadas de 1930 y 1940, se publicaron más artículos sobre la asbestosis, relacionados tanto con la enfermedad como con el número de víctimas (Ruers y Schouten, 2005, p. 11).

Nadie sabe hoy con precisión cuántas vidas humanas se han perdido a causa del uso indiscriminado del asbesto en el mundo. La Organización Mundial de la Salud (2018) calcula que más de 125 millones de personas en el mundo están expuestas al asbesto en términos ocupacionales, y cerca de 107 000 personas mueren cada año debido a su empleo en entornos laborales. Uno de cada tres cánceres ocupacionales es provocado por el asbesto y el profesor Joseph LaDou de la Universidad de California es aún más pesimista: “*la epidemia cancerígena del asbesto puede arrastrar a diez millones de vidas antes de que sea prohibido a nivel mundial y su exposición sea reducida a cero*” (LaDou, citado en Kazan-Allen, 2012b).

Retomando el hilo de nuestra historia, el imperio Schmidheiny se inició en Heerbrugg, un pequeño pueblo en el valle del Rin, ubicado en la parte oriental de Suiza. Jacob Schmidheiny (1838-1905), el abuelo de Max Schmidheiny, fue el hijo de un sastre y era originalmente un tejedor de seda (véanse Staub, 1994; Werner, 1985). Después de su intento como fabricante textil, Jacob estableció una serie de fábricas de baldosas, a partir de 1870. Antes, había comprado el castillo de Heerbrugg con un préstamo obtenido de un extraño virtual; el castillo fue propiedad de la familia hasta principios del siglo XXI. En 1906, Ernst Schmidheiny (1871-1935), el hijo del anciano Jacob, empezó la producción de cemento. Esto, a la larga, condujo a la creación del vasto conglomerado global de los Schmidheiny: Holderbank; cuyo nombre se deriva de una zona donde se encontraba una fábrica que Ernst Schmidheiny había adquirido antes de la Primera

Guerra Mundial (Knoepfli, 2012, p. 21). Sin duda, el uso más importante del asbesto ha sido en la producción de asbesto-cemento, utilizando el método patentado por Hatschek en 1900. El asbesto-cemento consiste generalmente de 10 % a 20 % de asbesto, y casi todo el resto de cemento. A este respecto, es importante señalar que el empresario suizo Ernst Schmidheiny ya tenía en 1910 establecido un cartel del cemento en Suiza, y en 1930 logró por medio del *holding* financiero Holderbank, llevar los intereses del cemento a todos los rincones del planeta bajo su control (Ruers, 2012, p. 15). De esta manera, Holderbank jugó un papel importante en la expansión de Eternit Suiza.

En 1929, Ernst Schmidheiny (tío de Stephan Ernest Schmidheiny), de Eternit Suiza, junto con la multinacional inglesa del asbesto Turner & Newall (T&N) crearon el cartel internacional de los productores de asbesto-cemento, al cual pertenecerían las grandes compañías internacionales asociadas con esta industria: Johns Manville de Estados Unidos, y propietaria de las más grandes minas de asbesto en Canadá, y las diferentes subsidiarias de Eternit en Europa continental controladas especialmente por las familias Schmidheiny de Suiza y Emsens de Bélgica, quienes pensaban que competir por materias primas y mercados no era tan rentable si no estaban debidamente organizados para controlar la explotación, la producción, la distribución de los mercados y los precios de manera concertada; dicha asociación terminó llamándose SAIAC (una abreviatura de Sociétés Associés d'Industries Amiante-Ciment) que contaba con su centro de operaciones directamente en Suiza.

La cooperación, en áreas de mutuo interés, les permitía fijar precios, crear esferas de influencia, coordinar la investigación “científica” y promover de manera concertada la propaganda en defensa de los intereses de su industria. El hecho de que estos métodos industriales pudieran ser ilegales en algunos países, e inmorales en otros casos, no fue motivo de aprehensión para que el *lobby* corporativo consiguiera su objetivo final: convertir las fibras mortales del asbesto en una máquina despiadada para producir dinero (Kazan-Allen, L. 2009).

Turner & Newall Ltda., el principal grupo de asbesto del Reino Unido, mostraba su orgullo de pertenecer a este cartel, refiriéndose a él en un informe anual de la empresa como una “Liga de las Naciones en miniatura” (Ruers, 2012, p. 16).

Hoy en día, agresivas campañas de mercadotecnia, apoyadas por millones de dólares obtenidos del asbesto, se dirigen a los responsables de la toma de decisiones y al incremento del consumo de asbesto en países que disponen de escasa información sobre las consecuencias a largo plazo de la exposición a esta sustancia, que carecen de legislación específica sobre ella o no aplican la que tienen, que no llevan a cabo inspecciones oficiales de los lugares de trabajo y que no cuentan con mecanismos de indemnización, servicios sanitarios ni seguridad social. La vulnerabilidad de los trabajadores de la construcción en estos países hace que su explotación sea algo rutinario; con frecuencia son analfabetos, muchos de ellos viven con sus familias en las obras o al lado de las carreteras (Kazan-Allen, 2006).

El 13 de febrero del 2012, el Sr Stephan Ernest Schmidheiny (de 65 años) y su socio, el barón Jean-Louis de Cartier de Marchienne (de 90 años) fueron sentenciados a dieciséis años de prisión por una corte italiana de Turín, el primero como propietario del grupo industrial Eternit Belga-Suizo (ETEX) —que a su vez era accionista mayoritario de la subsidiaria italiana de Eternit—, y el segundo como director y accionista minoritario de Eternit Italia, por haber provocado “una catástrofe ambiental y sanitaria permanente” y haber violado las reglas de seguridad en sus fábricas. En esta sentencia aparecen como responsables de la muerte de unas 3000 personas, entre ex obreros y habitantes de cuatro localidades donde Eternit Italia tenía sus fábricas desde 1976 a 1986. Dicho proceso se inscribe en una movilización social penal de cerca de medio siglo, cuyo núcleo básico fueron y siguen siendo los obreros que trabajaron en la fábrica Eternit, de Casale Monferrato, como actores colectivos (Vogel, 2012, p. 1).

Este caso judicial comprende un largo itinerario recorrido por la industria del asbesto, los trabajadores y las víctimas de su uso en entornos laborales, básicamente porque ya existía el conocimiento, por parte de las directivas de la industria del asbesto, de que era mortal. Precisamente el juicio de Turín se ha encargado de sentar un precedente importante, de escala universal, sobre esta problemática bastante desconocida en Colombia.

La industria del asbesto, cebada por las oportunidades que le ofrecía el hecho de trabajar como un cartel, acostumbraba a realizar encuentros para rastrear y perfeccionar “estados del arte” y de esta manera afinar sus estrategias contra el “enemigo”.

En un informe desclasificado de los archivos de T&N sobre la conferencia que realizó la industria durante los días 24 y 25 de noviembre de 1971 en Londres, se pueden leer y extraer las siguientes *perlas* de un amplio sumario de estrategias que aparecen en el índice: en la página 5 se lee que la conferencia del doctor W. J. Smither llevaba por título “Uso del asbesto, nuevos avances en la investigación médica”; la página 26 estuvo dedicada a “La salud y el asbesto, pasado y presente en Holanda” a cargo de Mr. A. R. Kolff van Oosterwijk ; en la página 30 está el “Reporte de la delegación de Alemania occidental,” a cargo de Mr. G. C. Schmidt; la página 45 trae un “Breve resumen de la situación actual en Italia y sus perspectivas”, por Mr. A. Calamandrei; en la página 53 el conferencista Mr. W. P. Howard tituló su charla “Acciones tomadas en el Reino Unido para defender el asbesto”; y en la página 61, el título de la ponencia que dictó Mr. W. P. Raines era “Breve resumen de los ataques contra el asbesto y nuestras defensas en Estados Unidos” (International Conference of Asbestos Information Bodies, 1971).

Mr. M. F. Howe (director adjunto del Asbestos Information Committee) en la bienvenida a este encuentro dijo:

El hecho de que 35 de nosotros estemos aquí presentes viniendo de 11 países, subraya la importancia de los temas que aquí vamos a discutir. Hablando para los delegados del Comité de Información sobre Asbestos (The Asbestos Information Committee) y el Concejo de Investigación sobre Asbestosis (Asbestosis Research Council), estamos seguros de que podremos beneficiarnos en buena medida del intercambio de ideas e información. Espero que los delegados de los otros 10 países, igualmente resulten beneficiados.

Todos estamos conscientes de que esta conferencia tiene lugar en un momento crítico dentro de la historia de la industria del asbesto. En Norte América, en Gran Bretaña y en otros países europeos, fuertes ataques contra el asbesto y sus usos continúan dándose en la prensa, la televisión y la radio. En estos países y muchos otros, los ministerios gubernamentales muestran un interés creciente en las fábricas y otros tipos de regulaciones que tienen que ver con el asbesto. *El interés en el aspecto de la polución ambiental es probablemente —por el*



*momento— un asunto que apenas anda en pañales.* Estos son los temas que debemos discutir durante nuestra conferencia (International Conference of Asbestos Information Bodies, 1971, p. 4). (Cursivas del autor)

Durante la Segunda Guerra Mundial, en el auge del nacionalsocialismo alemán, Eternit Suiza logró inscribir su empresa —que quedaba en las afueras de Berlín (Deutsche Asbest-Zement Aktiengesellschaft, DAZAG)— en el registro de las empresas del Reich que eran importantes para la economía de guerra de aquel momento, lo cual les permitió surtirse en sus fábricas de mano de obra con prisioneros de guerra venidos de países invadidos por las fuerzas alemanas para ser convertidos en una especie de esclavos de la modernidad (Roselli, 2008, p. 94).

Sin embargo, esta versión continúa siendo negada por la familia Schmidheiny, a pesar de la evidencia suficientemente documentada en el libro de María Roselli, periodista italiana radicada en Suiza, que lleva por título *Die Asbestlüge, Geschichte und Gegenwart einer Industriekatastrophe*, del cual existen traducciones al inglés (*The Asbestos Lie*, 2007), al francés (*Amiante & Eternit: Fortunes et forfaitures*, 2008) y al español (*La mentira del amianto, fortunas y delitos*, editado por Ediciones del Genal en Málaga).

Dentro de su investigación, María Roselli logró localizar a Nadja Ofsjannikova, quien entonces tenía 85 años cumplidos y residía en Riga (Letonia); ella había sido forzada a trabajar en la planta de Eternit en Berlín en 1943. En su relato, Nadja Ofsjannikova cuenta que:

En 1942, cuando tenía 19 años, fui llamada por la comandancia militar y hacinadas y pasando mucho frío nos transportaron a Alemania [...] a una fábrica de amianto-cemento. Allí nos alojaron en barracas. El trabajo en ese campo era superior a nuestras fuerzas. La nave en la que trabajábamos no tenía tejado y el frío era terrible. En ocasiones solo deseaba morirme. Lloré muchísimo. La fábrica en que trabajaba se llamaba Eternit [...] era igual que un campo de concentración, llevábamos números y teníamos que enseñar nuestra ficha continuamente. [...]

teníamos que trabajar aun estando enfermos, doce horas al día, seis días a la semana. En una ocasión cogí una neumonía, pero no pude guardar cama [...] la alimentación en el campo era pésima: para desayunar nos daban sopa de harina, a mediodía sopa de remolacha y por la tarde cien gramos de pan con un poco de margarina [...] la vigilante de la barraca nos observaba todo el tiempo y cuando no obedecíamos nos molían a palos. A veces me pregunto cómo pude soportar tanto sufrimiento [...] En abril de 1945 volvieron a bombardearnos, pero por suerte pudimos refugiarnos en el sótano [...] En el 2000, cuando me enteré de que las personas que habían sido forzadas a trabajar recibían una indemnización me dirigí al Archivo, pero allí constaba que yo había ido voluntaria al campo. Envié una carta a la fábrica Eternit, pero no recibí contestación alguna. (Roselli, 2008, pp. 99-103)

A pesar de que los documentos encontrados por María Roselli en archivos alemanes demuestran que la Sra. Ofsjannikova trabajó para Eternit como empleada esclava, el vocero de Stephan Ernest Schmidheiny — repito— continúa negando que tal práctica haya tenido lugar.

En 1930, Eternit Suiza compró una serie de pequeñas minas localizadas en Sudáfrica, creando Everite. En el libro de Roselli se relata este paso de Eternit Suiza por el *apartheid* sudafricano, cuando obtienen grandes beneficios económicos al contratar mano de obra negra barata; donde además de los oprobiosos salarios, condenaban a sus trabajadores a una muerte laboral silenciosa frente a la cual nunca mostraron interés de investigar.

De otro aparte del libro, que tomo de la web de Paco Puche, y no del libro directamente, me permito transcribir la siguiente nota:

Y no menos impresionante es la entrevista que la autora relata en el libro con un sindicalista sudafricano. Se desarrolla así:

—¿Cuáles eran las condiciones de trabajo en las fábricas Everit, propiedad de los Schmidheiny? —pregunta la autora.

—Era completamente terrible —replica el entrevistado—: había polvo por todas partes y nadie nos decía que fuese mortal: cuando alguien enfermaba lo enviaban a su “*homeland*”<sup>2</sup>, pero nadie sabía de qué morían nuestros compañeros.

—¿Tenían los trabajadores un contacto directo con la dirección de la empresa?

—Durante años nos hicimos la siguiente pregunta: ¿por qué la dirección de la empresa, en especial los directores venidos de Suiza, evitan ir a las naves de trabajo? Fue mucho tiempo después cuando comprendimos que no querían respirar el polvo; sabían desde el principio que era mortal.

—¿Explicó la dirección de la empresa suiza por qué vendió la fábrica en 1992?

—La razón era evidente: con el final del *apartheid* ya no podían seguir explotando a los negros a los que pagaban mucho menos que a los blancos... a nosotros nos metían en aquellas terribles casas obreras, en las que tuvimos que vivir durante décadas sin nuestras familias [...] Esta es la razón por la que Stephan Schmidheiny abandonó su negocio con Sudáfrica. Puso pies en “polvorosa” antes de que el nuevo gobierno le obligara a asumir sus responsabilidades. Le escribimos a Suiza informándole con claridad que debía hacer frente a sus responsabilidades e indemnizar a los enfermos y a las familias de los fallecidos. No contestó, pero recibimos una carta de la dirección de su nuevo *holding*, en la que nos comunicaban que habían actuado en todo momento según las leyes sudafricanas vigentes (las del *apartheid*) y que por lo tanto no tenían ninguna responsabilidad ni en el plano jurídico ni en el moral —la ley sudafricana no permite que los trabajadores demanden a sus antiguos patronos—. (Entrevista a Fred Gonna, sindicalista sudafricano que trabajó 25 años en una fábrica de los Schmidheiny).

En efecto, desde 1942, y bajo el régimen del *apartheid*, trabajaron unas 55 000 personas para las distintas empresas de los Schmidheiny, la mayoría

- 2 En Sudáfrica, durante el *apartheid*, se estableció una delimitación de zonas territoriales en función de las razas. De esta manera se expulsó a los negros que residían en zonas blancas a los *homelands*, especie de estados independientes para negros.

negros sin derechos. Stephan Schmidheiny se formó en la gestión empresarial en la firma sudafricana Everite, perteneciente a la familia. Durante los años setenta estuvo al mando de todas las fábricas Eternit que poseían en el mundo y fue uno de los mayores accionistas de la empresa sudafricana Everite en los peores años del *apartheid*, en la época en que el aparato racista de represión no escatimaba ningún medio para mantenerse en el poder. Eran propietarios de minas de crocidolita (amiante azul) que destaca por su potencial cancerígeno. (Puche, 2011)

Ni hablar de la Nicaragua de Somoza, durante el terremoto que acabó con Managua: como ángeles aciagos de la modernidad industrial, llegaron con sus inventos del asbesto-cemento para hacer negocios con el régimen y reconstruir el país ofreciendo sus tejas, tuberías y tanques de agua a muy buenos precios, mediante una empresa en la que compartieron sociedad con el dictador llamada Nicalit. Los mayores beneficiados serían los pobres, que sembrando asbesto en la ciudad por doquier, como un buen retrato de muchas ciudades tercermundistas, siguen creyendo en las bondades económicas de emplear este tipo de materiales.

De acuerdo con Fernanda Gianassi (2012b, p. 65) de Brasil, la producción de asbesto-cemento en Osasco, en el área metropolitana de Sao Paulo empezó en agosto de 1942. Durante la dictadura militar y dadas las buenas relaciones que la industria tenía con los generales en el poder, y gracias a su total apoyo, el negocio del asbesto-cemento se extendió a regiones apartadas, descentralizándose del eje Sao Paulo-Rio de Janeiro.

A finales de la última década del siglo xx (aunque la información sobre la fecha exacta es contradictoria) el grupo suizo se retiró del negocio del asbesto y Eternit fue vendida, quedando bajo el control del grupo Saint-Gobain, codueño de SAMA (S. A. Mineracao de Asbesto).

Sin embargo, todo parece indicar que el grupo suizo estuvo secretamente envuelto en el negocio del asbesto hasta finales del 2001, de acuerdo con un testimonio de Élio Martins; aunque la propaganda oficial niega cualquier relación hasta después de comienzos de la década de 1990.

La prueba del comportamiento irresponsable de Eternit en Brasil es el hecho de que en 1987, el médico a cargo del tema de salud ocupacional en Eternit admitió,

durante una inspección oficial por parte del GIA (Grupo Interinstitucional sobre Asbestos del Ministerio del Trabajo y Empleo) a la planta de Osasco, que se sabía de seis casos de enfermedades relacionadas con el asbesto. Aún más, estaba claro que ninguno de estos casos había sido reportado al sistema de salud brasileiro o a las agencias de seguridad social, como lo requería la ley, debido a decisiones que emanaban de los cuarteles oficiales de la industria en Suiza.

La orden que venía directamente desde Suiza era que los casos de trabajadores que mostraran síntomas de enfermedades relacionadas con el asbesto tenían que ser manejados individualmente por sus propios abogados ante las cortes (Giannasi, 2012b, p. 69). Tales eran las políticas de “responsabilidad social” de Eternit en Brasil.

Este comportamiento de las directivas de Eternit en su época de gloria, contrasta con el nuevo rol que terminó asumiendo Stephan Ernest Schmidheiny.

A comienzos de la década de 1990, Schmidheiny empezó a autopromoverse como una persona de negocios verdes que resaltaba novedosos conceptos como “eco-eficiencia” “responsabilidad social” y “desarrollo sostenible”, los cuales fueron hábilmente manipulados en la Conferencia de la Tierra, desarrollada precisamente en Brasil, donde muchos empresarios se comprometieron con la reorientación y aplicación de estas políticas en sus compañías. Un ejemplo de ello es Eternit Brasil, que no obstante se ha negado sistemáticamente a pagar compensaciones decentes a sus trabajadores o a los miembros de sus familias a causa de la exposición al asbesto en la inmensa planta en Osasco.

No existe un solo caso en que Eternit haya reconocido sus responsabilidades frente a las enfermedades relacionadas con el asbesto o frente a los desastres ambientales que ha dejado a su paso, y esto desafía sus discursos sobre responsabilidad social, eco-eficiencia o desarrollo sostenible.

Si bien el monto de las donaciones que ha hecho Stephan Schmidheiny asciende a un billón de dólares en América Latina, mientras esto ocurre, miles de empleados alrededor del mundo tienen que vérselas en solitario, apoyados exclusivamente en el soporte que sus familias les brindan, con una enfermedad que lenta y dolorosamente acaba con sus pulmones; pero no existe una política clara de responsabilidad por estos hechos.

Siempre que la compañía o el propio Schmidheiny han hecho pagos por dichas situaciones, estas se dan bajo la figura de la compensación que exige al beneficiario renunciar a sus derechos de demanda. Esta figura ya fue utilizada y se sigue utilizando en Italia, país donde Schmidheiny tiene sus principales líos judiciales. Durante la etapa del juicio, el millonario suizo buscó utilizar esta estrategia para debilitar la coalición de intereses que logró llegar unida al proceso. Como se sabe, si estos hechos son tratados en conjunto adquieren un nivel jurídico muy diferente al que tienen cuando son resueltos de manera individual. En este tema, la jurisdicción italiana está introduciendo novedosos aspectos nunca antes contemplados por las leyes laborales de carácter universal.

Desde el momento en que las víctimas de Casale Monferrato empezaron a construir su estrategia jurídica —siempre unidos—, Schmidheiny empezó a moverse rápidamente para desarticular este movimiento. Dentro de sus estrategias estuvo la de contratar una oficina de relaciones públicas en Turín (GCI Chiappe Bellodi Associates), para hacerle seguimiento al proceso. Todos y cada uno de los actores del juicio empezaron a ser espiados, el primero de ellos el fiscal Guarinello. Una periodista infiltrada, pagada por la oficina de Turín, reportaba todos los informes de prensa y los movimientos de los líderes de Casale Monferrato que el caso producía (Kazan-Allen, 2012a). Bruno Pesce de la Associazione Familiari e Vittime Amianto di Casale Monferrato (AFEVA) dice en una entrevista publicada por la Association Nationale de Défense des Victimes de l'Amiante (ANDEVA): “*Nos espiaba día tras día, asistiendo a todas las reuniones del sindicato, haciendo preguntas sobre los procedimientos... Schmidheiny le pagaba a Bellodi para que implementara estas prácticas en sus informantes*” (ANDEVA, 2011).

Durante muchos años, la evidencia de que el mesotelioma, la asbestosis y el cáncer de pulmón eran enfermedades provocadas por el asbesto fue ocultada por las grandes compañías asociadas a este negocio que hicieron lo imposible para que la verdad no llegara nunca a la opinión pública y mucho menos a sus trabajadores. Y en esto reside la gran tragedia del asbesto, un mineral que simbolizó el progreso y las ideas de la modernidad industrial durante el siglo xx; ideas que escondían la infamia y el beneficio económico por encima de la vida de las personas.

Como veremos, cuando de verdades se trata, la industria del asbesto es una auténtica *mina* para fabricarlas. De acuerdo con Laurie Kazan-Allen, la guerra del asbesto queda suficientemente aclarada en un documento desclasificado del Instituto del Asbesto, donde se puede leer:

El asunto del mensaje es el siguiente: Reporte de GUERRA. Luego del derrumbe de la demanda del asbesto por los países occidentales, los productores han montado una campaña global para proteger los mercados restantes y desarrollar nuevos mercados. El acceso a un fondo generoso de los partidarios del asbesto ha permitido que los grupos de presión pro-crisotilo bombardeen a los oficiales del gobierno y a los periodistas de los países en vías de desarrollo con ofertas de “soporte técnico” y viajes gratis a Canadá. (Kazan-Allen, 2003, p. 173)

Así entonces, una máquina de propaganda bien montada les asegura a los funcionarios del gobierno y a los consumidores que el asbesto puede usarse con “seguridad bajo condiciones controladas”, a pesar de la vasta evidencia científica y médica que demuestra lo contrario.

Junto a estas avalanchas de desinformación y con la vasta experiencia de la industria en estas prácticas, nada mejor que recurrir a los grandes medios amigos para continuar con las mentiras. En algún momento la revista *Forbes* publicó un artículo dedicado a Stephan Schmidheiny, calificándolo como *el Bill Gates de Suiza*, poco tiempo después de que el fiscal italiano Raffaele Guarinello lo acusara de “desastre ambiental intencionado y permanente” y “negligencia intencional para implementar medidas de regulación para cuidar la salud y la seguridad de sus empleados”.

Después de que este magnate del asbesto, bajo la presión de la ley, puso pies en polvorosa de Europa, en términos de inversiones, decidió volcar sus buenas intenciones en América Latina, creando una fundación filantrópica llamada VIVA SERVICE (que representa el enlace entre el Grupo Nueva y sus actividades sociales, y la Fundación Avina y sus actividades ambientales y sociales).

Paco Puche, editor y ecologista español, quien le ha hecho seguimiento a Avina, dice al respecto:

Sin embargo, mi acercamiento como editor a esta obra no fue fruto de la indignación y dolor del amigo perdido [Juan Correa, muerto prematuramente víctima de un mesotelioma], sino la investigación sobre el magnate suizo Sthepan Schmidheiny, uno de los hombres más ricos del mundo, que habíamos emprendido hacía ya unos años mi compañera Isabel y yo mismo, tras la pista de una fundación filantrópica denominada Avina fundada por el citado magnate. La citada fundación dedicaba ingentes cantidades de dinero a hacer negocios con los más pobres de la mano de ONG y otros movimientos sociales, bajo el marchamo de la responsabilidad social corporativa y de lo que hoy se llama capitalismo verde. Entendíamos que esta fundación estaba penetrando los movimientos sociales por arriba y esto implicaba desactivar las resistencias al capitalismo, especialmente de Latinoamérica, utilizando como puente a los líderes españoles. Entendíamos también que detrás de esta “generosidad” había “gato encerrado”. (Puche, 2011)

De acuerdo con la revista *Época* de Brasil, a la fundación Avina le resulta grato resaltar su apoyo a los diferentes proyectos sociales y ambientales en 12 países latinoamericanos, incluidos 130 proyectos en Brasil; sin embargo, Avina no ha donado un solo peso a la Asociación de Víctimas del Asbesto en Brasil (ABREA).

Esta Asociación de Víctimas, cuando solicitó ayuda para su causa, recibió el siguiente mensaje de Geraldinho Viera, representante en su momento de Avina en Brasil:

Recibimos su aplicación para ayudar a la campaña que busca educar al público en general para erradicar el uso del asbesto y para la creación de un centro especializado en el tratamiento de las víctimas de este mineral. Debo informarle a usted que este proyecto no se ajusta a los fines y objetivos de la fundación Avina. (Giannasi, 2012a, p. 7)

Entre los muchos testimonios de damnificados del asbesto que existen, está el de Joao Francisco Grabenwerger, de 77 años, 38 edicados a Eternit, quien en ese momento ya caminaba con dificultad a causa de los problemas para respirar debido a unos pulmones arruinados por el asbesto, y se ganaba 1308 dólares de pensión.



Residente en Sao Paulo y descendiente de familia austríaca, Joao recuerda al joven Schmidheiny, quien acostumbraba charlar con él en alemán, y dice: “Su mayor pecado fue no haber cerrado la planta, de esa manera nadie habría tenido contacto con el asbesto” (Giannasi, 2012b, p. 70).

El 19 de diciembre del 2003, el mismo Joao le escribió una carta a Schmidheiny en alemán, recordando a su compañero durante la época en que trabajó en la planta:

¿Usted recuerda señor, el tiempo de aprendiz que pasó en su fábrica de Osasco en Brasil, cuando trabajó en el departamento y hacía las labores de los obreros y los capataces? En ese tiempo estaba asignado al manejo de la empresa y trabajábamos juntos en la fábrica, porque tenía un alemán fluido. Soy descendiente de austríacos y mi nombre es Joao Francisco Grabenwerger. No sé si usted todavía se acuerde de este humilde servidor con quien usted acostumbraba hablar de su pasión por el buceo, especialmente en el mar Mediterráneo. Estuvimos en el Instituto Butanta, que es famoso en el mundo entero por su colección de serpientes vivas y la producción de suero contra la mordedura de serpiente y otras vacunas.

Mi vida como empleado en la planta de Osasco empezó en 1951 y trabajé ahí hasta 1989. Creo que soy el único sobreviviente de esa época, aunque mis pulmones están enfermos de una irreversible y progresiva asbestosis, con ensanchamiento bilateral difuso de la pleura y placas bilaterales en el diafragma.

Soy uno de un grupo de 1200 exempleados de Eternit quienes padecemos asbestosis. Hemos creado juntos la Asociación Brasileira de Personas Expuestas al Asbesto (ABREA), quienes con gran coraje y dedicación luchamos tanto en Brasil como a nivel internacional por la prohibición del asbesto y justas compensaciones económicas a las víctimas.

Permítame hacerle una pregunta señor, ¿alguna vez leyó artículos sobre las víctimas del nazismo en los campos de concentración? Aquellos que sobrevivieron recibieron compensaciones económicas con todo el derecho posible de este mundo que les asistía. Cuando nosotros, exempleados, trabajábamos en Eternit, éramos completamente ignorantes sobre el hecho de que trabajábamos en un campo de concentración de asbestos.

Éramos buenos empleados, dimos lo mejor de nuestras habilidades, con total orgullo y dedicación para ayudar a construir el imperio del asbesto-cemento de la familia Schmidheiny. ¿Pero qué conseguimos de la madre Eternit? Lo que conseguimos fue una bomba con fusible de acción retrasada implantada en nuestros pulmones.

Tal vez usted no lo sepa señor, pero nosotros las víctimas de Osasco, aquellos que seguimos con vida, constituimos una especie de seguro laboral para aquellos que defienden la existencia de la compañía Eternit en contra de sus exempleados, humillándonos diariamente con propuestas ridículas que ustedes llaman “compensaciones”, las cuales son insultantes para aquellos que tenemos el pelo cano y la salud nos falla.

Sinceramente espero recibir una respuesta de usted muy pronto, porque siempre me pareció que usted y su familia no estuvieron informados acerca de lo que ocurría en las fábricas, y además usted siempre me pareció una persona cuidadosa y respetuosa, lo que ha sido confirmado por la revista *Época* en un artículo escrito por Alex Mansur; así que le pido a usted, en nombre de las víctimas de Osasco, que nos ayude a obtener la justicia que siempre hemos soñado para todos aquellos que dieron su vida por usted, señor, su familia y sus negocios. (Giannasi, 2012b, p. 70)

Joao Grabenwerger murió cuatro años más tarde, el 16 de enero del 2008, sin recibir nunca una respuesta a la solicitud que le hizo a Schmidheiny, su compañero de trabajo; respuesta que esperó hasta el último día de su vida. Eternit le ofreció 27 241 dólares para que retirara su demanda legal por compensaciones (Giannasi, 2012b, pp. 69-70).

Cuando el padre de Stephan repartió la herencia relativa a la organización, dejó en manos de este el control del grupo suizo Eternit; sin embargo llevaba gerenciando el grupo desde 1975. Para 1985, Eternit Suiza ya era propiedad de Stephan Ernest Schmidheiny quien, en ese momento, era el segundo vendedor de asbesto más grande del mundo, con operaciones de asbesto-cemento en 32 países, que generaban ventas de dos billones de dólares (Monopolies Commission, 1973).

El grupo suizo Eternit estuvo bajo el control de la familia Schmidheiny desde comienzos del siglo xx, aunque pasó por una serie de reorganizaciones y cambios durante las últimas décadas, entre ellos los enroques de propiedad entre hermanos; en el 2003 la era Eternit de los Schmidheiny llegó a su fin con la venta del Holding Swisspor (Knoepfli, 2012, p. 28).

En 1981 Stephan Ernest Schmidheiny había anunciado que Eternit dejaría de manufacturar productos con asbestos; a pesar de la molestia que esto causó en Max, su padre, la producción a partir del asbesto-cemento fue cancelada gradualmente. La estrategia para salir del mercado del asbesto contempló dos fases: una fue reemplazar los productos que tenían asbesto con materiales libres de este mineral, y la otra fue vender las compañías “sucias”.

Un ejercicio interesante para comprender las evoluciones de Stephan Ernest Schmidheiny es analizar ese período de tránsito que lo lleva a deshacerse de la industria del asbesto y mutar hacia una militancia capitalista, en la cual elementos asociados a la *economía verde* aparecen como puntos centrales de su nueva caparazón.

Es necesario aclarar que la movida de Schmidheiny hacia fuera del negocio del asbesto estuvo determinada por una convicción simple: Europa había empezado a desplazarse hacia la prohibición del asbesto y eso haría insostenible dicha industria. Como ya señalé, solo en 1981 Schmidheiny tomó la decisión de anunciar públicamente que Swiss Eternit Group cesaba la manufacturación de productos que contuvieran asbesto. “*Mucho antes de que su prohibición fuera eventualmente impuesta por la Unión Europea*”, dice Schmidheiny en una especie de autobiografía titulada *My Path, My Perspective*” (Schmidheiny, 2006, p. 10).

Si revisamos la cronología de la prohibición del asbesto vemos que ya antes de 1981 Suecia y Dinamarca empezaban a dar pasos firmes hacia la prohibición completa de este mineral. Desde 1972, Dinamarca había prohibido el uso del asbesto como material aislante, y en 1976 Suecia adoptó recomendaciones para prohibir el crocidolito.

Párrafos atrás, Schmidheiny afirma en la obra citada que la seguridad sobre los efectos cancerígenos del asbesto en la salud humana no estaba completamente

demostrada a nivel científico. Es decir, que existían dudas. Los asesores de su compañía creían que los estudios científicos estaban llenos de contradicciones y, en palabras de Schmidheiny, “la falta de claridad al respecto y de un consenso técnico, hacían imposible una verdadera planificación y evaluación de los riesgos” (Schmidheiny, 2006, p. 7).

Sin embargo, una revisión a la literatura médica sugiere lo contrario. Entre 1929 y 1935 los investigadores independientes identificaron los síntomas y las causas de la asbestosis. Para 1940 la comunidad científica ya había establecido los vínculos entre el asbesto y el cáncer de pulmón, y en 1959 el doctor J. C. Wagner había demostrado el vínculo entre el asbesto y el mesotelioma (McCulloch y Tweedale, 2008, p. 52).

Por tal razón, el arma más potente que utilizó la industria para defenderse del hallazgo sobre el mesotelioma fue manipular la información desde adentro de la misma ciencia, creando dudas sobre la toxicidad de este mineral. Los laboratorios Saranac, ubicados al norte del Estado de Nueva York, fueron de los primeros institutos que empezaron a investigar las enfermedades ocupacionales. Saranac había sido fundado en 1880 por el doctor Edgar Trudeau para el tratamiento de la tuberculosis, pero rápidamente empezó a investigar las enfermedades pulmonares. Bajo el liderazgo del doctor Leroy Gardner y más tarde del doctor Arthur Vorwald, Saranac inició una de las más importantes investigaciones en el campo de la medicina, relacionada con la silicosis y la asbestosis, pero inevitablemente con la ayuda de la industria.

Metlife (una de las más grandes aseguradoras del mundo), junto al conglomerado del asbesto, aparecían entre los patrocinadores de Saranac, y durante la década de 1930 comisionaron un sinnúmero de estudios al respecto. Aunque Gardner y sus sucesores nunca llegaron a testificar en las cortes sobre los comportamientos de la industria, ciertamente la dependencia de los laboratorios Saranac del financiamiento externo influyó en los resultados de sus investigaciones.

Por ejemplo, en noviembre de 1936, las compañías Raybestos-Manhattan y Johns Manville financiaron investigaciones sobre la asbestosis en los laboratorios Saranac. Cuando tomaron esta decisión, Vandiver Brown (asesor legal de Johns Manville) escribió la siguiente nota al entonces director de Saranac, el Dr. Gardner:

Entendemos, además, que los resultados obtenidos serán considerados propiedad de quienes están proveyendo los fondos necesarios para esta investigación, quienes determinarán si se publican, en qué medida y de qué manera se harán públicos. En el caso de que se considere conveniente que los resultados se hagan públicos, el manuscrito de su estudio nos será presentado para su aprobación antes de su publicación. (McCulloch y Tweedale, 2008, pp. 52-53)

Bajo ese código de favorabilidad previa, los resultados de las investigaciones fueron utilizados para defender las condiciones laborales de la época. Cuando surgían los litigios, estos mismos resultados se utilizaban para evidenciar que los empleadores no conocían los riesgos; pero si los resultados no les favorecían, eran suprimidos. De este modo, desde comienzos de 1930, mientras los líderes de la industria, como Johns Manville y T&N, invertían en investigación, requerían también de compañías médicas que les permitieran mantenerse al día de lo último en investigación, y poder así enfrentar las conferencias científicas.

Durante una conferencia general de la industria textil del asbesto en junio de 1965, Kart Lindell, presidente de Johns Manville en Canadá, decía con una buena dosis de orgullo: “La información que posee la industria por parte de su personal médico sobre los efectos biológicos del asbesto no ha sobrepasado las fronteras del mundo”. La observación de Lindell era cierta: desde hacía más de treinta años Johns Manville, Raybestos Manhattan, Eternit y T&N lo conocían *todo* sobre el asbesto (McCulloch y Tweedale, 2008, pp. 52-53).

En tal contexto, la primera conferencia científica internacional que empezó a destapar de manera frontal la olla podrida del asbesto fue realizada en el Waldorf Astoria de Nueva York en octubre de 1964, frente a un auditorio al que asistieron entre 300 y 400 delegados de la comunidad científica internacional preocupada o conocedora del tema del asbesto. Fue aquí donde se disparó la alarma internacional sobre el asbesto como una amenaza para la salud pública. El hombre que dirigió la investigación fue el doctor Irving J. Selikoff, un judío de Nueva York descendiente de padres rusos, quien trabajaba para el hospital Monte Sinaí en Manhattan.

El título de la conferencia fue “Efectos biológicos del asbesto” (The New York Academy of Sciences, 1965).

Además de su trabajo en Monte Sinaí, Selikoff tenía una clínica de su propiedad en New Jersey, en medio de una comunidad de clase obrera. Allí empezó a tratar pacientes que trabajaban en una planta de UNARCO (Union Asbestos & Rubber Company), cerca de su clínica. Desde 1961, Selikoff había pedido acceso a los registros médicos de los empleados de la compañía UNARCO, lo cual esta siempre rechazó. Sin embargo, en 1962, Selikoff contactó al Sindicato Internacional de Trabajadores del Asbesto y Aislantes para Frío/Calor, quienes, pese a la prevención inicial, accedieron a trabajar con él.

Por otra parte, gracias a las buenas relaciones que tenía en el Hospital Monte Sinaí, Selikoff logró conformar un equipo envidiable de colaboradores, entre quienes estaban el doctor E. Cuyler Hammond, director de estadística y epidemiología de la Sociedad Americana del Cáncer, quien había publicado un amplio estudio que confirmaba las relaciones entre el tabaquismo (otra industria que se demoró años en admitir los peligros de fumar para la salud humana) y el cáncer de pulmón; Janet Kaffenburgh, investigadora asociada, se encargó de seleccionar y preparar la lista de personas que participarían en la investigación; y el patólogo Jacob Churg se enfocó en verificar las causas de las muertes a partir de la información suministrada por el sindicato (McCulloch y Tweedale, 2008, pp. 85-86).

Pues bien, a pesar de que la base de datos de esta investigación era relativamente pequeña (632 pacientes), los resultados sobre el uso directo de aislantes fabricados con asbesto fueron contundentemente claros: este tipo de aislantes eran mortales. El primer estudio publicado por Selikoff en 1964 cubrió a trabajadores que estaban sindicalizados desde 1943. Cuando estos hombres fueron analizados en 1962, se encontró que presentaban un exceso del 25 % en la tasa de mortalidad, superior a la normal, no solo por asbestosis, sino también por cáncer de pulmón, mesotelioma y cáncer colorrectal y de estómago (McCulloch y Tweedale, 2008).

A partir de este informe, la industria del asbesto se sintió amenazada pues, con su investigación independiente, Selikoff había desnudado a la industria americana del

asbesto, la cual por décadas mantuvo el mínimo interés de estudiar la salud ocupacional de sus empleados, incluso en las grandes fábricas, sin hablar de otras industrias como la construcción o los astilleros.

Max Schmidheiny, padre de Stephan Schmidheiny, tildaba a Selikoff de “loco excéntrico que hace investigación por dinero”, entre otras cosas porque las investigaciones de Selikoff pusieron a temblar una teoría que era la gloria de Eternit, es decir, que el asbesto quedaba encapsulado con el cemento mediante una “reacción química” (Werner, 1985, p. 79) que se producía al momento de su mezcla, eliminando su toxicidad, lo que lo hacía inofensivo para los trabajadores que cortaban las tejas o reparaban los frenos y embragues de los automóviles. De hecho, las investigaciones empezaron a demostrar que este tipo de trabajadores también desarrollaban mesotelioma, al igual que los empleados de las fábricas, descartando que fuera necesario inhalar toneladas de asbesto para contraer las enfermedades.

Al año siguiente, *The New England Journal of Medicine* (1965), puso al asbesto en la lista de causantes del mesotelioma. Después de esta publicación, según la revista, nadie podría decir que el daño y el riesgo del asbesto eran desconocidos, especialmente por la industria, quienes agrupados en el cartel de la SAIAC, monitoreaban e intentaban controlar mucha de la información que se producía desde el campo de la medicina sobre este asunto.

Por desgracia, en este intento de control los reyes han sido la industria del asbesto y el Gobierno de Canadá, quienes siempre conservaron un interés especial en mantener viva la llama de este negocio, usando información mentirosa para desviar la atención del público. En una intervención que hizo Pat Martin —miembro del parlamento canadiense con afectación de sus pulmones por la presencia de placas pleurales a causa de trabajar en esta industria— en la primera conferencia organizada por ANDEVA (Asociación Nacional de Defensa de las Víctimas del Amianto) en París en octubre del 2012, dijo: “Amo mi país, pero agacho la cabeza de vergüenza cuando digo que Canadá exportó la miseria humana alrededor del mundo”, llamando a la industria canadiense del asbesto “endiablada y corrupta [...] la ayuda gubernamental que les ofrecía el gobierno era bienestar corporativo para un corporativismo que asesina

en serie”. Una de las resoluciones de la conferencia fue enviar una carta a la primera ministra de Quebec, Pauline Marois, felicitándola por la “valiente posición adoptada por su gobierno de retirar la ayuda financiera prometida a la Mina Jeffrey de asbesto” (Kazan-Allen, 2012c, párrafo 5.).

A todas luces resulta concluyente admitir que la industria del asbesto basó su éxito en la mentira y el engaño. No creo que todavía existan trabajadores en el mundo que se atrevan a entregar su fuerza laboral por un salario y un esfuerzo que les dejará como premio un cáncer de pulmón o un mesotelioma, si previamente lo saben. Si esta industria hubiera dado a conocer desde un comienzo los riesgos que el asbesto implicaba para la salud humana, otras hubieran sido sus perspectivas económicas.

Es por ello que para mí resulta imposible admitir, sin completa desconfianza, las cándidas aseveraciones de Schmidheiny en sus libros, textos y artículos periodísticos, que lo pintan como un filántropo de la contemporaneidad tan perfecto y bien intencionado como el arte que patrocina bajo el eufemismo de Daros Latinamerica. Digo eufemismo porque, en correspondencia que sostuve con el director de esta colección, Hans Michel Herzog, este negó cualquier atadura entre dicha colección y el señor Schmidheiny, asegurándome que la señora Ruth Schmidheiny controlaba todo lo relacionado con la colección latinoamericana. Y es cierto: en los documentos de creación de este “noble” propósito el señor Schmidheiny no aparece, de acuerdo con el “Registro comercial del Cantón de Zurich” (cf. “*Handelsregister des Kantons Zurich*”, 2001).

No sobra añadir que a la pregunta que le hice a Hans-M. Herzog sobre quién era la señora Schmidheiny, él respondió que “[ellos] *están divorciados. Se separaron justo en la época en la cual Ruth Schmidheiny y yo empezamos con la colección Daros Latinamerica*” (Comunicación personal, 21 de septiembre, 2012).

Sin embargo, todas las personas que aparecen en el mencionado registro comercial, de una u otra manera están relacionadas con Stephan Ernest Schmidheiny, y dicho documento tiene fecha del 2001.

Es de suponer que ante los hechos del juicio de Turín contra el señor Schmidheiny, habrá que negar cualquier vínculo con él, para no hacerle daño a la carismática y ecuménica labor que este realiza con el buen arte latinoamericano.



Como ya se mencionó antes, parece que la pasión de los Schmidheiny por el arte es una tradición de vieja data. En su autobiografía, Stephan Ernest dice:

Crecí en una familia de amantes del arte. Mis padres tenían una colección de grandes maestros franceses y flamencos, así como una importante colección de Hodler. Además estaban familiarizados con muchos artistas contemporáneos suizos. [Y más adelante agrega:] Mientras trabajaba para la Cumbre de la Tierra, tuve dos pérdidas personales muy lamentables: mi padre y mi hermano Alexander murieron en el intervalo de unos meses entre uno y el otro. Alexander me dejó su colección de arte. Con el fin de seguir sus pasos y continuar coleccionando pinturas y esculturas de renombrados artistas como Giacometti, Johns, Mondrian, Pollock, Rothko, Twombly y Warhol, fue a la vez un gran placer y un enorme desafío para mí. Lentamente llegué a la conclusión de que la colección requería un manejo profesional y unos conceptos claros que debían ser desarrollados para que me permitieran ubicar la estrategia correcta con el fin de hacer nuevas adquisiciones, siempre, por supuesto, dentro de los niveles de calidad que Alexander y su socio habían establecido. Así fue que en 1995 fundé Daros, una organización con sede en Zurich y especializada en arte.

Hoy en día, parte de la colección Daros se muestra al público en diferentes *stands* ubicados en el complejo Lowenbrau en Zurich, una vieja cervecería que fue remodelada para tal fin. Por mis relaciones cercanas con América Latina, *mi esposa y yo creamos la colección Daros Latinamerica para ayudar a los artistas de la región y ofrecerles la oportunidad de ganar reconocimiento en los mercados internacionales, tanto para ellos como para el arte de sus países*. Nuestra tercera colección, Daros Contemporary, se enfoca en coleccionar y promover el arte joven de Europa [...] (Schmidheiny, 2006, pp. 26-27; cursivas mías)

De igual modo me permito citar una nota de periódico que registra y certifica la relación entre el Sr. Schmidheiny y la Colección Daros Latinamerica (Tittel, 2006). Como puede verse, esta nota periodística es del 2006, muy posterior a la creación de la Daros Latinamerica.

¿Por qué insiste, entonces, el señor Hans Michel Herzog en negar esta relación, si el propio Schmidheiny la reconoce, tal como acabamos de leer?

Será porque, como me dijo un periodista suizo, experto en temas económicos y quien conoce bastante bien a la familia Schmidheiny, “tal vez no sea una mentira, pero la declaración de Hans Michel Herzog está muy lejos de ser la verdad” (Comunicación personal, 19 de septiembre, 2012).

BOGOTÁ, DICIEMBRE DEL 2012

## Bibliografía

- ANDEVA, Association Nationale de Défense des Victimes de l'Amiante. (2011). Le procès de Turin vu par les victimes : interview de Bruno Pesce, Nicola Pondrano et Romana Blasotti Pavesi. Recuperado de <http://andeva.fr/?Le-proces-de-Turin-vu-par-les#espionnage>
- Chossudovsky, M. (2015). “Manufacturing Dissent”: The Anti-globalization Movement is Funded by the Corporate Elites. Recuperado de <http://www.globalresearch.ca/manufacturing-dissent-the-anti-globalization-movement-is-funded-by-the-corporate-elites/21110>
- Forbes. (2012). Stephan Schmidheiny Profile. Recuperado de <http://www.forbes.com/profile/stephan-schmidheiny/>
- Fraser, A. (2012). There's no Place Like Home. Recuperado de [https://www.macba.cat/uploads/20160426/Fraser\\_theres\\_no\\_place\\_like\\_home\\_2012whitney\\_biennial.0.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20160426/Fraser_theres_no_place_like_home_2012whitney_biennial.0.pdf)
- Fraser, A. (Septiembre del 2011). L'1 % C'est Moi. Text zur Kunst, 83, 114-127.
- Giannasi, F. (2012a). Stephan Schmidheiny: The “Bill Gates Of Switzerland” Or “The Godfather” Of Asbestos?. Recuperado de <https://www.asbestosdiseaseawareness.org/wp-content/uploads/Stephan-Schmidheiny-the-saga-of-an-asbestos-businessman-final-janeiro-2012.pdf>

- Giannasi, F. (2012b). *Eternit and The Great Asbestos Trial*. Eternit in Brasil. London: IBAS.
- Handelsregister des Kantons Zurich. (2001). Recuperado de [https://issuu.com/banasbestos/docs/bau\\_25\\_daros\\_latinoamerica\\_hr](https://issuu.com/banasbestos/docs/bau_25_daros_latinoamerica_hr)
- Ibasecretariat. (2012). Asbestos in Colombia. Recuperado de <http://www.ibasecretariat.org/lka-asbestos-in-colombia-2012.php>
- Ibasecretariat. (2018). Current Asbestos Bans. Recuperado de [http://ibasecretariat.org/alpha\\_ban\\_list.php](http://ibasecretariat.org/alpha_ban_list.php)
- International Conference of Asbestos Information Bodies. (24<sup>th</sup> and 25<sup>th</sup> November, 1971). Recuperado de [http://ibasecretariat.org/conf\\_asb\\_information\\_bodies\\_report\\_london\\_1971.pdf](http://ibasecretariat.org/conf_asb_information_bodies_report_london_1971.pdf)
- Kazan-Allen, L. (2003). The asbestos war. *International Journal of Occupational and Environmental Health*, 9(3). doi: 10.1179/oeh.2003.9.3.173
- Kazan-Allen, L. (2006). *Amianto. El coste humano de la avaricia empresarial*. Bruselas GUE/NGL.
- Kazan-Allen, L. (2009). Sex, Secrets and Asbestos Lies. Recuperado de [http://ibasecretariat.org/lka\\_sex\\_secret\\_asb\\_lies\\_nov09.pdf](http://ibasecretariat.org/lka_sex_secret_asb_lies_nov09.pdf)
- Kazan-Allen, L. (2012a). *Eternit and The Great Asbestos Trial*. London: IBAS. Recuperado de <http://www.ibasecretariat.org/eternit-great-asbestos-trial-toc.htm>
- Kazan-Allen, L. (2012b). Global Asbestos Panorama 2012. IBAS: London. Recuperado de <http://ibasecretariat.org/lka-global-asbestos-panorama-questions-answers.php>
- Kazan-Allen, L. (2012c). Storming the asbestos barricades. Recuperado de <http://ibasecretariat.org/lka-storming-the-asbestos-barricades.php>
- Knoepfli, A. (2012). *Eternit and The Great Asbestos Trial. The Schmidheiny Family Imperium*. London: IBAS.
- Lignum. (2012). Sin título. Recuperado de <http://www.lignum.cl/noticias/?id=1122>
- Manzur, M. I. (2000). Biotecnología en el sector forestal de Chile. Recuperado de <http://www.grain.org/es/article/entries/902-biotecnologia-en-el-sector-forestal-de-chile>
- McCulloch, J. y Tweedale, G. (2008). *Defending The Indefensible: The Global Asbestos Industry and its Fight for Survival*. Oxford: Oxford University Press.

- Monopolies Commision. (1973). *Asbestos and Certain Asbestos products*. London: HMSO.
- New England Journal of Medicine. (1965). Asbestosis and Malignant Disease. *New England Journal of Medicine*, 272(11), 590–591.
- Organización Mundial de la Salud. (2018). Asbestos: Elimination of Asbestos-Related Diseases. Recuperado de <https://www.who.int/en/news-room/fact-sheets/detail/asbestos-elimination-of-asbestos-related-diseases>
- Pairican, F. (2013). La contrarrevolución de Pinochet al sur del Biobío. *The Clinic*. Recuperado de <https://www.theclinic.cl/2013/09/09/la-contrarrevolucion-de-pinochet-al-sur-del-biobio/>
- Puche, P. (2011). Fortunas y delitos. La mentira del amianto. Recuperado de [http://www.ecoportel.net/Temas\\_Especiales/Contaminacion/Fortunas\\_y\\_delitos.\\_La\\_mentira\\_del\\_amianto](http://www.ecoportel.net/Temas_Especiales/Contaminacion/Fortunas_y_delitos._La_mentira_del_amianto)
- Roselli, M. (2008). *Amiante & Eternit: Fortunes et forfaitures*. Lausanne: Editions d'En Bas.
- Rossi, Giampiero. (2008). *La lana de la Salamandra*. Madrid: Ediciones GPS.
- Ruers, R. y Schouten, N. (2005). *The Tragedy of Asbestos*. Holanda: Socialistische Partij. Recuperado de [https://international.sp.nl/sites/international.sp.nl/files/tragedyofasbestos\\_0.pdf](https://international.sp.nl/sites/international.sp.nl/files/tragedyofasbestos_0.pdf)
- Ruers, R. (2012). *Eternit and The Great Asbestos Trial. Eternit and the SAIAC cartel*. London: IBAS.
- Schmidheiny, S. (2006). *My Path, My Perspective*, Autobiography, 2<sup>nd</sup> ed. VIVA Trust.
- Segel, Alfredo. (2012). Radiografía al conflicto forestal en el Gulumapu. Recuperado de [http://www.ambiente-ecologico.com/ediciones/informesEspeciales/011\\_InformesEspeciales\\_InformeSobreForestacionEnChile.pdf](http://www.ambiente-ecologico.com/ediciones/informesEspeciales/011_InformesEspeciales_InformeSobreForestacionEnChile.pdf)
- Staub, H. O. (1994). Von Schmidheiny zu Schmidheiny. En *Schweizer Pioniere der Wirtschaft und Technik*, vol. 61. Meilen.
- The New York Academy of Sciences. (1965). Biological Effects of Asbestos. *Annals of The New York Academy of Sciences*, 132(1), pp. 5-705.

- Tittel, C. (2006). Wie man sich bettet, en *Die Welt*. Recuperado de <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20102127/Hier-ist-alles-Koerper.html>
- Vogel, L. (2012). El significado excepcional del proceso Eternit en Turín. *Revista Viento Sur*, 120. Recuperado de <https://vientosur.info/spip.php?article6808>
- Werner, C. (1985). *Der Eternit-Report, Stephan Schmidheiny's schweres Erbe*. Zürich. Bau 25 Daros Latinamerica HR. Registro comercial de Daros Latinamerica en la Oficina de Registro del Cantón de Zurich, Suiza. Recuperado de: [https://issuu.com/banasbestos/docs/bau\\_25\\_daros\\_latinamerica\\_hr](https://issuu.com/banasbestos/docs/bau_25_daros_latinamerica_hr)



# Ética y conciencia\*

Luis Camnitzer

Recientemente leí una investigación de Guillermo Villamizar que me llevó a revisitarse la situación que enfrento como artista politizado cuando me inserto en el mercado. Es un buen ejercicio para controlar cada tanto si uno sigue bien o si se está corrompiendo. El artículo se dedica al dinero amasado por la familia Schmidheiny a través de la fabricación de Eternit y su utilización posterior en la creación de la colección Daros Latinamerica, dedicada a la colección y difusión del arte latinoamericano.

El dilema presentado por Villamizar es el de si un artista politizado pierde su coherencia ética al aceptar formar parte de una colección que se basa en dineros de origen condenable. Para ser justo, debo aclarar que el autor me incluye en una pequeña lista de artistas, aunque esto solamente es un dato anecdótico. Lo que sí importa es el dilema, uno que los artistas que somos más conscientes de la realidad política (yo podría agregar por lo menos una veintena más de nombres presentes en la colección) enfrentamos todos los días. Es un dilema con el que la mayoría de nosotros ha tenido que lidiar durante toda la vida.

En principio diría —hablando metafóricamente— que los narcotraficantes de hoy formarán la aristocracia de mañana y que la aristocracia de hoy se originó en los narcotraficantes de ayer. No sé cuántos cadáveres y cuanta explotación fueron necesarios para construir los cimientos de grandes fundaciones como Ford, Guggenheim, Rockefeller, etc., pero seguramente son suficientes para crear sentimientos de culpa entre sus herederos y justificar así sus intentos de indemnizar a la sociedad. Las especulaciones de George Soros casi lograron la bancarrota de Inglaterra y Alfred Nobel se

\* Publicado en *Esfera Pública* el 10 de octubre del 2012.

arrepintió de haber inventado la dinamita. Que yo sepa, casi ninguna fundación filantrópica basada en fortunas de familia se originó con dineros totalmente limpios o llega a medirse positivamente con mis criterios de pureza.

Peor aún, estamos viviendo una etapa de cultura neofeudal. Los gobiernos, corruptos o desinteresados, dejaron la cultura en manos de las relaciones públicas de las grandes corporaciones y del capricho, gusto y necesidades de quienes actúan como nuevos duques y marquesas. Desde la Revolución francesa hasta la Revolución cubana hubo varios intentos para sacudir y cambiar la estructura social que permite estas cosas y evitar así su recurrencia, pero lamentablemente no tuvieron el éxito soñado. Diría que la situación empeora día a día. Destapar las historias y los entretelones del proceso y del deterioro me parece muy importante y saludable. No me importan los motivos que pueda tener Villamizar, pero su recopilación de datos es muy útil.

¿Qué es lo que debemos hacer y no hacer los artistas frente a esta realidad política, social y económica? Creo que estamos viviendo una realidad bastante más compleja que la determinada por el hecho de que una colección fuera fundada por una pareja unos meses antes de que la dueña de la colección se divorciara de la mala persona que es su marido. Creo que se necesita una revisión de conciencia mucho más profunda y menos anecdótica.

El problema real no está en la venta de obra a una colección en particular, sino en el hecho de que los artistas hacemos obras para vender después de que nos educaron profesionalmente para fabricarlas. Y bien o mal, una vez que producimos objetos mercantiles en una sociedad organizada alrededor de la oferta y la demanda, el artista tiene muy poco o ningún control sobre los compradores. Por lo tanto, es muy difícil, no solamente hacer una lista negra (hay demasiadas listas grises que complican la definición), sino implementarla.

Claro que en mi caso particular este argumento no sirve para lavarme de culpa. Muchos de los tratos que tuve con colecciones fueron sin intermediarios. Por ejemplo, cuando hace medio siglo el MOMA me compró obra, yo sabía que la institución fue activa durante la Guerra Fría y que promovía su anticomunismo con un dogmatismo inaceptable en el campo del arte. En su momento tuve que evaluar los elementos



positivos y negativos en la transacción. Pude negarme, pero decidí aceptar. La cuestión es quién utiliza a quién, en estas circunstancias, quién sale ganando y qué significa exactamente aquí “salir ganando”. El único juez válido en estas cosas es la propia conciencia. Sería tonto negar el hecho de que como artistas somos bufones de la corte. Con ese dato aclarado y subrayado, o tenemos que abandonar el quehacer artístico o debemos administrar las risas lo mejor que podemos para que sirvan al bien común. Esta es otra decisión que solamente puede ser dictada por la conciencia personal.

El problema, por lo tanto, es mucho más general que la relación que alguien pueda tener con una colección. Uno de los nudos aquí está en si los artistas que estamos en una colección tenemos que cargar con la culpa de su historia financiera. O sea, si al aceptar que se nos compre la obra nos estamos convirtiendo en cómplices de su pasado y avalamos los crímenes cometidos. La respuesta a esto no es simple y supongo que varía según los casos. De caso en caso podemos sentirnos bien, incómodos o culpables. Si una compañía tabacalera que a sabiendas sigue matando gente con sus cigarrillos quiere usar su colección de arte para quedar bien en sus relaciones públicas, tengo problemas. Si un narcotraficante o sus herederos se arrepienten del pasado y quieren cambiar de rumbo ético y hacer un bien público, creo que hay que pensarlo un poco y no simplemente rechazarlo. Pero al final todas estas decisiones no son ni absolutas ni generales. Se hacen de acuerdo a si uno puede dormir con la conciencia tranquila o no y para eso desgraciadamente no hay recetas claras ni uniformes.

Este no es el único dilema que enfrentamos como artistas. Si hay que juzgarnos existe una enorme cantidad más de material disponible y la situación es mucho menos acartonada que una simple venta de obras. La vida de una obra o de un texto contestatario es mínima y luego de un ratito lo único que queda son objetos de consumo. La sociedad fagocita esas cosas a una velocidad que siempre supera nuestro poder de creación. Es así que cada paso que di en mi biografía vino torturado con dudas tales como: con esta venta llené una cuota étnica y no una de calidad. Con esta otra venta inflé el ego fanfarrón de alguien y mi obra no importa. Con esta clase formé a un alumno que cuando se gradúe va a embromar al prójimo. Con esta charla le presté un viso intelectual a una empresa comercial ignorante y explotadora. Con esta

participación le presté un lustre progresista a un enemigo reaccionario, o permití que una organización dogmática y cerrada se presente como tolerante. Con esta invitación de una universidad privada traicioné mi fe en la educación pública gratuita. Al exponer en un espacio que cobra por la entrada negué mi creencia en que el arte es un bien común. Y puedo seguir hilando dudas infinitamente.

Y luego están las otras dudas, más profundas, como las que se relacionan con la autoría individualista: esta obra ¿la hice porque verdaderamente necesité hacerla o porque pienso que se puede vender? ¿Realmente creo en esto o lo digo porque se espera que lo diga? Con esta otra obra, ¿me estoy repitiendo o estoy contribuyendo algo? ¿Estoy trabajando para los demás o para mi ego y para promoverme? ¿No será presuntuoso que me exprese públicamente? ¿Tengo algo que decir verdaderamente? ¿Me estaré prostituyendo? ¿Esto es una pedantería o algo útil? Con este juicio ¿estoy construyendo o destruyendo? Al denunciar algo ¿estoy denunciando o explotando el dolor ajeno? ¿Por qué yo y no otro?

Mi biografía, como todas las biografías honestas de mis colegas, no es una historia de logros sino de contradicciones y metidas de pata. Pertenezco a una generación maniquea y por eso estas dudas resultan aún mucho más dolorosas que para alguien más joven. Las cosas, en mi juventud, eran buenas o malas. Hoy las cosas buenas siguen siendo más o menos buenas y las malas han empeorado. Pero uno descubre que, como decía mi padre, no solamente hay grises entre los extremos sino también en los extremos. La gente mala es capaz de arrepentirse y la buena se puede corromper. La tarea entonces —eso que podemos llamar la militancia— es lograr que los malos se arrepientan y que los buenos no se corrompan. Por eso es tan importante revelar historias verdaderas. Pero hay que tratar de hacerlo sin establecer conexiones falsas que nos distraen del enemigo o lo simplifican.

# Arte político, politizado y politiquero\*

Lucas Ospina

Es recurrente enrostrarle a algunos artistas politizados la incorrección política de los mecenas que los patrocinan.

A Doris Salcedo, con su *Shimboleth*, una larga grieta expuesta en el suelo de la Galería Tate de Londres, se le criticó el apoyo tácito que recibió de la empresa Unilever como patrocinadora del espacio expositivo (véase los cinco textos de Carlos Salazar publicados en [esferapublica.org](http://esferapublica.org)).

Las declaraciones de Salcedo con su obra, su alusión politizada a los “bordes”, a “la experiencia de los inmigrantes, a la segregación, al odio racial, a la persona del tercer mundo que viene al corazón de Europa”, fueron ampliadas con interpretaciones menos prosaicas, poco difundidas, pero igual de críticas: la exposición de la grieta de la civilización fue financiada por una empresa conocida a nivel mundial por contribuir a ese mismo agrietamiento. Unilever ha producido abusos laborales, civiles y ecológicos en los “bordes”, en países del tercer mundo, hechos trágicos que afectan a esos mismos inmigrantes que Salcedo representa. La artista adujo en voz baja que ella misma había pagado por el costo de producción de la obra y que durante la cena inaugural se retiró del recinto para evitar darle la mano al presidente de la empresa. Sin embargo, ninguna de estas acciones evitó que el aura de Salcedo, la fama de su escultura excepcional, su espacio negativo, fueran positivas para la multinacional y armónicas con las Unilever *series*.

\* Publicado originalmente en *Arcadia* n.º 89, el 20 de febrero del 2013. Se publicó en *Esfera Pública* el 27 de febrero del 2013.

Como este caso, hay muchos otros. A los artistas politizados que participan de la lotería de premios de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño les cae con todo su peso la imagen del político con tufo fascista que da nombre a esa entidad. A los artistas politizados que colaboran con las fundaciones Daros y Thyssen-Bornemisza Art Contemporary se les puede endilgar su connivencia con estas iniciativas “filantrópicas” europeas que proyectan una imagen glamurosa capaz de camuflar los orígenes turbios de los dineros y filiaciones que las sustentan (véase en este libro el texto de Guillermo Villamizar, pp. 141-175).

Los artistas politizados criollos son catadores de tragedias, con sapiencia informativa y locuacidad verbal pretenden denunciar y subvertir todo lo que está mal —por estos días está de moda hacer obras contra la minería—, pero ese mismo esfuerzo va en morderse la lengua y así evitar que sus críticas se extiendan a la escena del arte de la que participan; críticos implacables con el mundo son dóciles con el mundillo del arte.

¿*Qué es arte político?*, es la pregunta que se hizo Susan Buck-Morss en una ponencia de 1997. En uno de los párrafos más agudos la escritora se refirió al trabajo mancomunado del politizado mundillo del arte y a su intento de respuesta. Dice Buck-Morss:

A uno le queda la sensación de que durante las últimas cinco décadas los teóricos y los artistas han estado hablando entre ellos mismos, en una conversación mediada por los críticos de arte que excluye al público en general de esta discusión. (2005, p. 173)

Y en esa conversación el mundillo del arte cierra filas en torno a sus engendros mediáticos. Concluye Buck-Morss: “Los teóricos críticos legitiman a los artistas, quienes a su vez legitiman a los teóricos, produciendo una tradición de arte político bastante satisfecha de mantenerse como ‘arte’, una subcategoría de la historia del arte” (2005, p. 174).

A esto parece que ha llegado el arte político: es un género más, parecido al de pintar bodegones o marinas en el siglo XIX. Ahora bien, tal vez ese pintorcito decorativo, ahora tan ninguneado, sea el más político, a fin de cuentas, indiferente a todos,

hace lo que le da la gana, está en otro tiempo, usa la política como material para hacer arte y no el arte como pretexto para hacer política. La política estaría en la acción muda, creativa, contingente y hasta cínica de los artistas, no en su politiquería.

## Bibliografía

Buck-Morss, S. *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Trad. M. López Seoane. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005.



# Mosqueteros, hegemonía, instituciones\*

Elena Sánchez

El último artículo que Guillermo Villamizar publicó en *Esfera Pública*, me hizo volver a hacerme una pregunta que me asalta frecuentemente cuando leo sus artículos o los de otros autores, como Lucas Ospina y Carlos Salazar: ¿Qué diablos entenderán por arte político?

A mi modo de ver, cada nueva obra de arte implica la posibilidad de redefinir lo que arte político puede significar (claro está, también implica la posibilidad de repetir modelos que la preceden o de defender la “autonomía” de la obra ante cuestiones políticas; ¿pero es dicha autonomía, autonomía de pensamiento en el artista?). Por ello encuentro difícil proponer definiciones estrictas y preferiría definiciones amplias como: “el arte político es un conjunto de caminos artísticos heterogéneos donde se llevan a cabo múltiples relaciones entre arte y política”, que no es sino un modo más o menos riguroso de decir que el arte político se trata de un arte que tiene que ver con la política. Esto no significa que no se puedan deducir las posibilidades implicadas en la anterior definición, ni producir teorías a partir de dichas posibilidades, pero nada de esto debería ser definitivo ni taxativo.

Sin embargo, es evidente que autores como Guillermo Villamizar, Carlos Salazar y Lucas Ospina deben tener una definición más estricta de arte político que la que acabo de proponer y que, además, por razones que escapan a mi inteligencia, han logrado establecer que su definición es LA definición de arte político y que esta excluye

\* Publicado en *Esfera Pública* el 24 de enero del 2014.

cualquier otra posible. Digo que es evidente porque de otro modo no se comprende cómo llegan siempre a la conclusión, de aspiración universalista, de que el arte político no tiene sentido. Ya que solo es posible llegar a una conclusión universal sobre un conjunto  $x$  de dos modos: el primero es examinar todos y cada uno de los elementos del conjunto  $x$  y ver si las características que se quieren demostrar se verifican para todos y cada uno de los elementos de dicho conjunto; el segundo modo es partir de la definición que da lugar al conjunto  $x$  y deducir a partir de él las características que se quieren demostrar.

En cuanto al segundo modo, no he visto que sea aplicado por nuestros tres mosqueteros del arte despolitizado quienes, en general, sustentan sus conclusiones en ciertos ejemplos que, imagino, consideran paradigmáticos (pues si no fuera así entonces serían solo de mala fe). Es decir que el método de nuestros mosqueteros se parece más al primer modo que enuncié antes, solo que reducido, ya que ellos toman un atajo y deducen conclusiones universales solamente a partir de unos ejemplos (que, como digo, por bondad exegética, nos toca pensar que son representativos). No es necesariamente un método inválido, pero no me parece adecuado para tratar temas artísticos. Pues los objetos con los que tenemos que tratar en arte no se comportan, por dar un ejemplo, al modo de los de ciencias “duras” como la física. La física se caracteriza por proponer leyes que valen de modo universal, aunque, en la práctica no podamos verificarlas en todo tiempo y espacio. Esto en parte ocurre debido a la relativa estabilidad de sus objetos que, por demás son matemáticos. Aun así, dichas leyes no son propuestas como absolutamente válidas y queda siempre la posibilidad de que un conjunto riguroso de observaciones sirva para confutarlas.

Ahora bien, este método, en arte, tiene el inconveniente de que los objetos con los que trabajamos no son estables y entonces la misma práctica artística tiende a reesculpir los conceptos que nos hacemos de ellos. Pensemos por ejemplo en todas las mutaciones que tuvo el concepto de pintura en el siglo pasado hasta llevarnos a acciones e instalaciones que pueden ser interpretadas como nuevos modos de pintar.

Por otro lado, ¿son los ejemplos que toman nuestros tres mosqueteros verdaderamente paradigmáticos o son simplemente ejemplos de arte político que tienen más



visibilidad que otros? Es más, ¿quién ha decidido que estos ejemplos son los mejores, más acabados, más eficaces, más convincentes de arte político? Aquí surge la gran paradoja: para poder mostrar, solamente a partir de unos ejemplos, la insensatez general del arte político, sería necesario demostrar que estamos ante los mejores ejemplos de arte político que hay. De otro modo, nuestros tres mosqueteros están aceptando, de plano, el juicio de ciertos críticos, curadores e instituciones que exhiben a dichos ejemplos como lo mejor de su género y que nuestros mismos tres mosqueteros parecen criticar.

Ahora bien, en el caso de Villamizar hay una particularidad y es que él cree tener una razón suficiente para autoeximirse de proponer cualquier definición de arte político y para valerse de cualquier ejemplo: según Villamizar, no importa cuál sea la intención del artista, no importa la configuración de materias y signos que componen la obra, no importan las interpretaciones que el público pueda dar de la obra, al final lo que se impone es el discurso de quien compra la obra. Villamizar insiste tanto sobre este punto que su formulación llega a ser irrefutable, pero no porque la haya demostrado, sino porque toda vez que tuviésemos una opinión distinta, él nos echaría en cara nuestra ingenuidad.

Y ya sabemos que aunque el artista proponga y diga una cosa sobre su obra, la apropiación por parte de la sociedad de ese discurso es otro. Una vez que la obra o práctica artística sale de los límites propuestos por el artista, es decir, cuando ese discurso se hace público, se inicia un proceso de macroeconomía cultural. [...] Pareciera por momentos que hemos sido simplemente actores — nosotros, los actores de la cultura— en un libreto dictado y escrito por otros. Las palabras y las imágenes con las que interpreto el mundo han sido puestas ahí, cuidadosamente, como semillas ingenuas que guían los dictados superiores de un control planeado. [...] La producción de la cultura no le pertenece al artista, al intelectual, al escritor o al músico, sino a quien posee los medios para producir esa cultura, es decir, al museo, la galería, los medios masivos y todos aquellos instrumentos que ponen a circular la obra en el público, en términos de macroeconomía cultural. [...] Ya el punto de los hechos para el crítico de arte no reside tanto en lo que el artista propone, sino, siguiendo la lógica que

el capital impone al mercado del arte, lo que el coleccionista quiere decir e instrumentalizar cuando adquiere las obras y las pone a circular, hablando en este caso del coleccionismo ideológico como puede mostrarlo esta interpretación de la colección Daros Latinamerica.

Para decirlo con una expresión de Popper, la argumentación de Villamizar no contempla la *falsabilidad* de sus afirmaciones, condición fundamental, según Popper, de cualquier teoría científica. Así, si le decimos a Villamizar que a pesar de que la Fundación Daros Latinamerica (que no se llama Fundación Eternit) ha comprado la obra de Camnitzer *This Is a Mirror. You Are a Written Sentence*, esta obra sigue diciendo de manera fáctica, THIS IS A MIRROR YOU ARE A WRITTEN SENTENCE, Villamizar nos dirá que somos unos ingenuos porque eso ya no importa y que la obra ahora dice realmente (algo así como) “Stephan Schmidheiny es un filántropo, Stephan Schmidheiny es un ambientalista, Stephan Schmidheiny no es un asesino, Stephan Schmidheiny no es un ladrón, etc.”. Bueno Villamizar, como usted diga.

Sin embargo, lo mejor que le puede pasar a Villamizar es que su idea sea infundada, porque de otro modo bastaría con que alguien compartiera uno de sus artículos en Facebook, por ejemplo, para que su propio discurso se anulara y comenzara a reproducir simplemente el discurso de un capitalista de la información como Zuckerberg. Paradójicamente, el mejor modo de ocultar los posibles vínculos entre Schmidheiny y la Fundación Daros Latinamerica sería publicarlos en las redes sociales. Pues, si Villamizar es coherente consigo mismo, me dirá que efectivamente sus textos ya no dicen lo que dicen, sino que simplemente se limitan a aumentar el número de interacciones en las redes sociales. Yo, como no le creo, de todos modos los leo.

Este argumento debe parecerle tan poderoso y convincente a Villamizar que entonces se divierte al combinar de modo absurdo los dos modos para deducir conclusiones universales de los que hablé antes. Así, dice Villamizar en ese artículo sobre José Alejandro Restrepo: “¿En dónde está lo político del arte político? Lo político en el arte es la manera más sofisticada de hacer ficción con las formas trágicas del morir en las sociedades no desarrolladas”. Esta afirmación se parece a una definición, aunque ni

siquiera recubre los ejemplos que el mismo Villamizar da. No se ve, por dar un ejemplo, cómo entra en ella la obra de un Camnitzer. Quizás *Masacre de Puerto Montt*, o la serie *La tortura uruguaya...* dos obras... y aun, no creo que “ficción” sea el término adecuado para esas dos obras de Camnitzer. Es mucho más adecuado, en cambio, para un clásico como las *Uvas de la ira* que hace ficción con las “formas trágicas del morir” en una sociedad donde los segmentos no “desarrollados” deben enfrentarse al desarrollo. Clásico que me parece una gran obra de arte político y que si Villamizar hubiera tenido en mente, no hubiera comenzado su texto con una dicotomía entre modernidad y violencia sino que sabría precisamente que la modernidad se presenta como violencia en las regiones que él llama no desarrolladas.

En todo caso, Villamizar da un poco de vueltas alrededor de su pseudo-definición, sin concluir finalmente nada de ella, para volver a su argumento de la “macroeconomía cultural” (formulado de otro modo, claro está), concluyendo que es mejor que el arte no siga interesándose en lo político porque en ello es mejor el trabajo de un periodista como Hollman Morris “y su colectivo interdisciplinario de artistas del Canal Capital” (¿ironiza o nos está diciendo que es mejor que el arte se someta al periodismo?). Así que ¡ojo! No vuelvan a compartir ninguna emisión de Contravía o del Canal Capital, porque no harán sino desvirtuar cualquiera de sus contenidos.

Días después, se publicó en *Esfera Pública* un texto de Daniel Villegas en el que la expresión arte político es acotada a través del calificativo “contrahegemónico”. Esta precisión, por evidente que pudiera parecer, permite estudiar mucho mejor la cuestión de la coherencia del artista refiriendo sus decisiones a las problemáticas propuestas a través de sus propias obras y evitando juicios en “bloque”. Al fin y al cabo, la coherencia tiene que ver con las relaciones que se establecen entre las posiciones de un agente y sus acciones. Para evaluar la coherencia de un artista es entonces necesario partir de sus propias posiciones y, en el caso del artista político, del modo en el que él interpreta la relación entre arte y política; siguiendo la propuesta de Villegas, es necesario establecer primero, cuál es la estructura hegemónica que el artista critica y en qué modo despliega su crítica (digo de paso que es importante distinguir la crítica de la simple denuncia, no es lo mismo contentarse con repetir por todos los medios que

la estructura  $x$  es hegemónica, es decir denunciarla, que mostrar que lo es —si ello no fuere evidente—, analizar su funcionamiento, explicar en qué radica su hegemonía, confutarla, deconstruirla, etc. Es decir, criticarla). Hagamos un experimento mental y tomemos dos artistas interesados en tratar de cuestiones políticas en sus obras. Digamos que uno de ellos cree que es primordial criticar la hegemonía en sí, mientras que al otro le preocupa sobre todo la hegemonía del capitalismo. El primero es más bien “anarquista”, mientras que el segundo es más bien “anticapitalista”. El primero se opondrá entonces a toda institución en general, mientras que el segundo se opondrá a la subsunción de las instituciones en el capitalismo. Es claro que van a desarrollar estrategias diferentes y que su coherencia o incoherencia no se puede evaluar a partir del mismo tipo de acciones.

Los juicios en “bloque” del tipo “los artistas políticos son incoherentes si  $x$ ”, no tienen en cuenta la variabilidad interna de lo que podemos llamar arte político y parecen más orientados a amputarle al arte posibilidades críticas (la capacidad, por ejemplo, de pensar las relaciones de poder que nos atraviesan sirviéndose de caminos distintos a los de las ciencias sociales y de la filosofía) que a mejorar dichas posibilidades, deresponsabilizando, además, la falta de pensamiento crítico en arte. Entonces supongamos que Villamizar tuviera razón, y que la Fundación Daros Latinamerica fuera solo uno de los modos a través de los que Stephan Schmidheiny intenta lavarse la imagen (¿pero en ese caso no sería necesario que la relación entre la Daros y Eternit fuera verdaderamente de dominio público y reconocida oficialmente por la Fundación Daros Latinamerica?) no veo por qué esto solo competiría a los artistas políticos: me parece una ignominia que en cualquier caso una persona —artista o no, artista político o no— se preste para lavarle la imagen a un asesino.

Con esto no estoy diciendo que este sea el caso de los artistas que le han vendido obras a la Fundación Daros Latinamerica, tocaría demostrarlo y no sé si alguien pueda tener los elementos para hacerlo; yo por lo menos no soy un Torquemada (me parece más una cuestión que compete a la propia consciencia más que a otra cosa). Lo que digo, en cambio, es que utilizar este caso para concluir que el arte político es una quimera me parece intelectualmente deshonesto.

Si el arte es un conjunto de caminos de pensamiento (y por tanto de interacción con la realidad) en devenir, que se distinguen de las ciencias y de la filosofía, no se ve por qué pueden existir una ciencia política y una filosofía política y en cambio no pueda existir un arte político. Desde este punto de vista, que obviamente no es el único, es importante hacer una crítica no solo de las instituciones que hacen pública la obra de arte (museo, galería, centros de arte, mercado...) sino también de las que configuran la subjetividad misma del artista (historia del arte, teoría del arte, crítica, escuelas o facultades de arte...) y de cómo interactúan estos dos niveles pre y post de las instituciones artísticas (pre: las instituciones que configuran la subjetividad del artista, post: las instituciones que hacen pública la obra). Por ejemplo, el viejo paradigma que hace del arte principalmente una práctica estética implicaría que el artista político contemporáneo termine sirviéndose de una estética contemporánea para ilustrar cuestiones políticas exploradas por filósofos, sociólogos, politólogos, etc. Se dirá que el artista reinterpreta “plásticamente” dichas cuestiones pero, manteniéndose en el paradigma estético, lo que hace es adaptarlas a los códigos de organización de materias y de cuerpos que invaden la escena contemporánea. Paradójicamente, el conceptualismo, que nace con el objetivo de oponerse a la hegemonía de la estética en arte, termina convirtiéndose en uno de estos estilos de lo contemporáneo (o como dice uno de nuestros mosqueteros, Ospina: “A esto parece que ha llegado el arte político: es un género más, parecido al de pintar bodegones o marinas en el siglo XIX”). Paradójicamente, de nuevo, la cuestión del concepto, que debería ser central en el conceptualismo, es acantonada, para intentar definir el conceptualismo a partir de ciertas características externas, generales: el uso del lenguaje, el primado de la idea, la desmaterialización... Seguramente deberíamos preguntarnos sin cesar si es legítimo que una obra (crítica o no, política o no, estética o no), en la que no se han invertido más que unos cuantos cientos de euros de producción, ni más de dos o tres meses de trabajo, pueda venderse a varios cientos de miles de euros. Pero todo mercado capitalista, así sea suntuario, presupone una cierta estandarización de los bienes que circulan en él, una comparabilidad entre unos y otros que tiende a eliminar sus singularidades. Y lo singular de un arte crítico sería precisamente el concepto (Deleuze muestra muy bien en su obra que

el concepto no es la subsunción de los particulares en lo universal sino al contrario, la expresión misma de lo singular).

El arte conceptual intentó una revolución que se quedó a la mitad, ya que no implicó una crítica del concepto de concepto y después se produjo una contrarrevolución que terminó estetizando lo conceptual, es decir, eliminando el concepto. Diría que esta estetización de lo conceptual en arte y la globalización del capitalismo neoliberal van a la par: la estetización permite el mercado y el mercado alimenta y profundiza dicha estetización.

Sin embargo, si se observa la cuestión desde el punto de vista de las obras, sí ha habido una crítica del concepto. *De facto*, en los intersticios que quedan en medio del entrelazarse de estas instituciones del pre y post, el arte ha producido sus modos de conceptualizar la realidad, su propia crítica del concepto. Esto es algo que han descuidado incluso los teóricos del conceptualismo latinoamericano y que Camnitzer aborda solo de modo tangencial en su *Didáctica de la liberación*. Pero ahí está.

## Bibliografía

- Villamizar, G. Procesos de producción contemporáneos desde una perspectiva histórica del arte a partir de la Segunda Guerra Mundial y el periodo conocido como Guerra Fría. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/178467775/Ponencia-Guillermo-Villamizar-Procesos-de-produccioncontemporaneos-desde-una-perspectiva-historica-del-arte-a-partir-dela-II-Guerra-Mundial-y-el-peri>

# Cambio de piel, Arte Político y Simpatía Ética: abrir la esclusa de la compasión en el arte colombiano\*

Claudia Díaz

*La ética es tan aburrida en la ciencia como en la vida. ¡Qué contraste! Bajo el cielo de la estética todo es fácil, hermoso, alado; pero, cuando entra la ética, todo se convierte entonces en adusto, triste, infinitamente aburrido.*

Kierkegaard, *Diario de un seductor*

## Introducción a manera de sugerimiento

¿No haría el Arte Político en Colombia la función de una mentira simpática, en el sentido de hacernos creer que a través de una obra participamos del horror de los demás? Si la obra es una mercancía esa participación sería solo otra acción retórica. Existe la conducta simpatizante (la religión también busca réditos) pero esta solo sería posible en el terreno de la absoluta gratuidad, es decir, donde es impensable la retribución de cualquier especie. Solo entonces el arte sería un acto sellado, unidireccional y gratuito.

\* Publicado en *Esfera Pública* el 24 de febrero del 2014.

## Descripción, Arte Político y Simpatía Ética

Parece avecinarse en Colombia un arte nuevo al que llamamos Arte Político. En la década de 1950 se hablaba de un Arte de la Violencia, un arte de cierto registro de las penalidades de un país arrasado por la violencia partidista de liberales y conservadores. Las críticas, los juicios críticos que las acompañaban, comenzaron a conformar el corpus de una retórica de la conjuración de la violencia. Nombrar la violencia, representarla, se transformó en una potente estrategia con la que se exorcizaba la memoria colectiva de un pueblo, el arte servía para algo, el artista tenía una función.

Luego, subrepticamente comienza a agenciarse el usufructo político de la obra y sus artistas. El juicio, la crítica, se consolidan con saberes y cálculos de predictibilidad que comienzan a predecir el efecto empático que pueden producir la obra y el artista. Nace la Ciencia de la Compasión asociada al arte, primero como valor agregado, un adorno, un comodín que puede entrar en escena, y luego como sustrato de la obra en tanto efecto calculable, capaz de comenzar a almacenar activos humanitaristas.

La obra se transforma en un nuevo valor hasta ahora imponderable, un valor empático imprevisible que inicia los tráficos políticos y económicos del Amor, la obra se hace valor empático y ya no solo mercancía, la desborda. Trastoca su valor dinero, burdo y evidente, en un valor más sutil, se transvalora en un activo sustancial de las políticas del arte y sus policías corporativas. Se trata de un arte compasivo, un arte compensatorio.

Lo político, exhibido como compasión, como ética del artista, compensaría toda devastación como no podría hacerlo ningún otro valor decorativo o mercantil. Así el valor moneda de la obra entraría en una fase de sofisticación de su sentido, el valor quedaría metamorfoseado en intención política, un valor que haría previsible el nuevo posicionamiento del valor obra, en tanto esta se transformaría en una suerte de programa público invaluable que arrasaría para sí con cualquier valor. El artista recuperaría su voz heroica, sería todo voz, un necesario altoparlante de los cada vez más deleznable gestos estéticos, de tal suerte que su voz más que sus artefactos, sería el protocolo a publicitar incansablemente. El valor empático es la nueva moneda.



El artista es quien sabe, quien puede dar cuenta de lo que quiso decir, de lo que son los alcances empáticos de su hacer; el crítico, en cambio, pasa a un segundo plano crítico, se transforma en una pieza prescindible y casi decorativa. El artista y su parloteo son toda la obra, un “nombre”, nombres para repetir en la cháchara que habrá de propagar su valor empático. El artista da lecciones en los medios, se publicita hasta su más mínimo gesto, su voz se replica hasta dar con los eslóganes de fácil recordación, la charada del artista colma la escena pública, la charada se transforma en el público, artista y recepción se unifican en un mundo modelado por el artista.

La obra de este artista, el artista político, serán unas cuantas palabras que compendien la intención del artista, un eslogan, todos sabrán hablar de la obra, todos darán cuenta del monumento cultural que han ido a visitar, bien sea también que lo visiten virtualmente a falta de un turismo cultural real. El artista no calla, puede hablar ininterrumpidamente de lo irrepresentable, del dolor, de la muerte, de la violencia. Puede hablar de las víctimas, hacer que exista la reparación de las víctimas de la violencia. Puede hacernos creer que existe la reparación de las víctimas en el acto mismo de la enunciación.

El artista se atreve a dar voz a la desposesión y a la muerte y así troca su heroísmo en mercancía de la compasión. Su obra y su acción han pasado a consolidarse como retóricas de la persuasión, un arte de la palabra que haría de envoltorio de una obra quizá inexistente. En ese envoltorio se trata de dar curso al valor compasión como valor significativo de la obra. En última instancia, es la consolidación de este valor el que daría su valor y su razón de ser a la obra como pieza significativa de la Retórica de la Compasión.

El artista publicitará con su discurso, con la obra hecha nombre, la objetualización de un sentir colectivo, el horror ante “el dolor de los demás” (cf. Sontag, 2014, p. 64); el artista representará ese sentir transformándose él mismo en el emblema de esa condición insostenible, del hambre, la violencia, la exclusión, el desplazamiento. Conjurará todos los horrores, su obra será la representación sintética del horror, por eso su valor es incalculable, y significa mucho más que el valor moneda de cualquier mercancía.

El artista ha logrado transmutar la mercancía en Arte Político, una mercancía desposeída de su simple valor de intercambio y que saneará las operaciones predatorias del capitalismo especulativo. Así, cooptando la compasión por la vía de la obra y del artista, el capital se arma de un nuevo botín capaz de matizar sus prácticas. O por lo menos capaz de distraer la atención de la esfera pública.

Por otro lado, el parloteo del artista es tan fuerte que logra uniformizar la atención del público quien en adelante pedirá este nuevo valor para las obras. La compasión termina por hacerse la constante de las nuevas manifestaciones de artistas y obras con las que el público sentirá una identificación de conciencia. La nueva idea estética será la de un arte sensible al dolor de los demás y a las situaciones de un planeta en peligro.

El arte de nuestro tiempo, el Arte Político, transformado en retórica de la compasión, propende por ser lo real, o al menos por ser una alegoría de lo real. Una alegoría de lo real que es una simple formulación de lo real, una abstracción que damos por cierta. Como decir “cambiar el mundo” y darlo por cierto sin entrever la fuerza retórica de un eslogan que ha suplantado a la verdad. Así el Arte Político es un arte humanista en el peor de los sentidos, su transformación en arte de la simpatía, en arte ético, encierra la verdad de su poder neutralizador como arte compensatorio de una realidad atroz, una retórica del maquillaje que enmascara y disuade bajo su persuasión humanista. El artista político compite por transformarse en el agente publicitario de ese humanitarismo liberal. Un ente conservador de los valores de la época: lo bursátil, el humanitarismo, los derechos del hombre, el humanismo.

El artista, devenido en crítico intérprete de su propia obra, es el encargado de llevarnos con su persuasión crítica a adoptar un nuevo modo de pensar. La obra se hace “interesante”, nos cautiva. Creemos que la obra es interesante, llamada a ser interpretada. No sospechamos que siempre que observamos una obra interpretada, nunca observamos la obra desnuda y luego procedemos a interpretarla; no podemos entrever que la interpretación ya está condicionada a ser el gesto persuasivo del artista, creado por todo el aparato de producción y reproducción de la obra, y que esa producción es la encargada de fijar esos patrones interpretativos en el público, a través de los eslóganes publicitarios, previos a la instalación de la obra en el museo.

¿Y si el interés fuera un montaje previo? ¿Si primero una descripción crítica creara la ilusión del interés sobre la obra llamada a ser interpretada? Hay indicios de algo en la obra, pero de ninguna manera puede decirlo la interpretación. Son charla añadida que debe preceder nuestra visión, condicionándola.

Se nos hace pensar que la asociación de esas víctimas con la interpretación crítica es posible. Sucede. Que es necesaria y no algo que tal vez puede no suceder. Puede ser que yo como espectador no lo asocie con lo que el crítico artista me quiere hacer pensar. Esta asociación es el artificio crítico creado, generador de la ilusión asociativa de un espectador tipo, abstracto, “el público”. La charada del crítico artista habla al público. Pero el artista no está solo, la crítica y el crítico artista son una institución y por lo tanto no tienen una única razón, sino razones para hacernos decir y hacernos pensar ciertas cosas de un cierto modo. Así, el arte político significa pensar de un cierto modo el arte y la realidad, es un condicionamiento, una ideología publicitada por el artista y la producción del aparato del arte político.

La obra que solo puede decir lo que aparentemente dice, es decir, el modo artificial en que el crítico artista la lleva a querer decir ciertas cosas, es en realidad una instancia que quiere inducirnos a pensar el arte como Arte Político. La obra es una ilusión de la charada de un crítico artista que nos pone en situación de pensar así. Estamos capturados por esa ilusión. Llevados a pensar de un cierto modo, hacemos de la persuasión y su efecto la obra, el evento estético. El elemento o monumento del crítico artista alojado en el museo, en la colección, se torna irrelevante. Se han conquistado, en la forma de la masa compacta que es el público, los activos de esa nueva fuerza de la simpatía que ya comienza a matizar de manera insospechada las fuerzas brutas del capital.

El gesto en el suelo de un museo, una grieta que podría pasar inadvertida, se transforma en “algo” por una ilusión crítica. Es el lenguaje del crítico artista, que precediendo a la obra, la impone como mito, él realiza el gesto necesario de hacernos pensar en el significado de ese gesto, así caemos presas de una ilusión alegórica que narrativamente se impone a nuestra incipiente contemplación.

Una fisura en un museo, otra vez “la grieta”, podría ser cualquier cosa, podríamos poder verla ingenuamente siendo capaces de atravesar esa red mitológica que nos hace pensar así, ajenos a la ilusión crítica creada por el artista.

Pero las palabras del crítico artista se imponen desde todo el arsenal periodístico y curatorial necesarios para crear ese público que ahora será presa de esa red de significados construidos, asegurando el consenso de la opinión pública que camina en una única dirección. Solo ese público como ente abstracto podría corresponder a la predictibilidad. El individuo, en cambio, quien todavía no es público, y no está en el consenso, mirará de una cierta manera algo que el crítico artista ni la prensa pueden predecir. Si el individuo puede pensar cualquier cosa de la obra, entonces la crítica es una ilusión y la obra se derrumba porque no puede encuadrar lo que el individuo pueda pensar.

¿Y si la obra fuera un imposible para cualquier posibilidad crítica, en el sentido de poder decir cualquier cosa sobre ella? ¿Cualquier cosa inaprehensible para la charla del crítico artista? Cada uno podría pensar algo diferente, o no pensar siquiera.

Sin embargo, no existe ese individuo que pueda deshacer el programa y la producción. El individuo palpita solo en su aislamiento y la escena en cambio es ocupada por un público dispuesto a todo, nivelado por la producción de la obra y por el agenciamiento periodístico y publicitario de la esfera pública.

Podría decirse, sin embargo, aun siendo el caso de ese hipotético individuo, que la obra en su contundente literalidad es solo una grieta en el piso de un museo, y que escapa a cualquier intención alegórica, es decir a toda la charla que el crítico artista despliega sobre su obra. Cualquier cosa podría decirse. Una sola cosa podría instituirse como ley crítica (la ley crítica es única). Pero en realidad, ese decir legítimo de la obra como obra permanece sellado, aunque en algunos momentos me sienta tentada a decir ciertas cosas. A creer que la obra dice determinadas cosas. A creer que la obra misma subraya la ilusión crítica, la del artista crítico, quien ha fabulado para la obra una historia que envuelve al público en la ilusión de algo que debe estar diciendo la obra.

Si esto es así, si al ver la obra puedo ver esa ilusión, la de ser obra fabulada por una retórica que la antecede, comprendo que todo esto solo puede ser un acto de fe,

una comunión en la especulación. Puedo leerlo y pensar que se equivoca o entro en unión con ese pensamiento, es decir, he sido persuadida y esa verdad, la obra como acto de fe, me permea y me funde a los demás, al público. Me hace parte del consenso.

¿Situación extrema, dolor inaudito? Solo así alcanzo el salto, puede suceder, no sé si puedan ser las alturas a que me lleva lo estético (llamo a la obra “la grieta”, lo estético) en las circunstancias en que yo, impasible, me acerque a la obra. ¿Es posible suscitar tal simpatía?, ¿tal conmoción ante los cientos de víctimas de los que inusualmente se guarda algún registro? Quizá nunca estoy impasible y mi conmoción corresponda a lo que me sucede.

Ahora soy el público, uno más. Alguien llamado a leer, a interpretar, a pensar de una cierta manera. Para este público la obra dice algo, una interpretación. Para el público la crítica ocupa todo el lugar de la obra, es la obra. Esta obra, este museo, son solo artificios, así como la retórica del crítico. El público, la obra, la crítica, son la ilusión del Arte Político, el acto de fe de los tiempos que ya comienzan. Porque el arte no es ya el enigma sino un acto de fe, entendido como un dogma que nos persuade y que está necesitado de sus acólitos.

Habla un artista desde un programa televisivo:  
“el buen arte es político”

No he visto *La grieta* personalmente, me contento con una impresión virtual, conocerla implicaría viajar desde esta ciudad latinoamericana hacia Londres, lo que supondría una serie de trámites legales que me pondrían en la situación de la espera burocrática. Evito ser un turista cultural (¿una turista?) más de los que engrosan las cifras de visitantes por día a la exposición de esta artista, evito transformarme en un motor a escala de las cifras culturales y pseudoculturales que contribuyen a aceitar la maquinaria cultural estatal y los emporios multiculturales que patrocinan estos eventos. Me contento con la pantalla de televisión que está a mi mano, con uno de sus programas con el que me sintonizo porque me conecta con la moda artística del momento.

Art. 21, y aquí está desde Bogotá nuestra artista de exportación, Doris Salcedo. Me arrellano en mi sofá en espera de sus palabras. No es una típica entrevista. Más bien parece un discurso preparado para mí.

Silla con respaldo, la artista me habla desde atrás, respaldada por la silla giratoria. Su voz es segura, persuasiva, sus ojos me miran directamente. Me seduce poder reconocer algo de mi idiosincrasia en sus palabras, Colombia, procesos de paz, reparación de víctimas, violencia, madres de Soacha... “El buen arte es político”, dice. Se presenta como escultora, como hacedora de objetos. Inevitablemente, no puedo dejar de pensar en las imágenes que la palabra escultura me evoca. Nosotros, el espectador, nos vamos homologando en una masa pública que da por hecho cualquier denominación. Somos el público, su público, digeriremos el discurso. La artista me habla, parece dirigirse a mí, sin embargo, cientos como yo intentarán promediar desde sus sillas la información, con recortes de saber que arrastran desde su formación académica o desde su absoluta ignorancia. ¿Qué me evoca la palabra escultura?, inevitablemente surgen imágenes de lecciones impartidas tiempo atrás. Otros recordarán otras cosas. Su voz en cambio es tan convincente que no puedo dejar de pensar en que ya comprendo lo que me dice. Entonces como público, doy por sentado que se trata de una escultura y a continuación digiero lo demás sin chistar. Me mira, me habla, “se trata de humanizar el acto inhumano de oponer a la violencia imágenes”... Son los tiempos en que recibimos una lección por parte del artista, rememoro lo impactante de su discurso: “podemos humanizarnos a través de las imágenes, podemos seguir hablando de arte”... que el arte guarda la memoria, que es como una oración que dignifica al espectador, que son acciones de duelo que recomponen lo destruido, que el arte es una pausa para pensar, para comprender el sufrimiento de los otros, de las víctimas y sus dolientes. Pero que no salva, y que sin embargo no puede haber redención estética... ¿A quién habla la artista? Cientos como yo digieren sus palabras intentando promediarlas, están disuadidos, por fin algo convincente, algo para charlar con las amigas, una referencia culta para la próxima reunión. Intento vincular el discurso a las imágenes de sus “esculturas”, ¿podré grabar lo que dice? ¿Podré repetir los nombres que fui memorizando del programa?... Que el arte es una pausa para pensar. Que nos

humanizamos a través del arte, que sí puede ocurrir la reparación. Que el arte pasa y recompone lo destruido. Pero que el arte no salva, que no hay redención estética... Me mira fijamente, la artista me mira, concluye con decisión: “El buen arte es político”.

## Política de la simpatía, anímica de la compasión —nueva agenda para el arte nacional—

Te digo que es posible un arte político en Colombia, un arte en el que podamos participar de otro modo en las vivencias de los cientos de sufrientes del país. Sería un buen arte, entendiendo como bueno aquel que logra humanizarnos, es decir que nos hace derivar a una cierta vivencia en la que podamos participar del dolor de los demás. La posibilidad de este arte, su poder humanizador, estriba en la persuasión y potencia del discurso que logras superponer al evento estético. Una neutralización de las energías creativas más pulsantes para transformarlas en simpatía ética.

Pero esa empatía que busca la obra, puede derrumbarse si piensas que la obra en realidad no es expresión de nada sino transmisión de sí misma, lo que te trae de regreso a la obra —o a la ausencia de obra—, de tal manera que ese discurso que intenta disuadirte se suspende y, por un momento, puedes vislumbrar la obra —o su ausencia—, y puedes ver lo que dice ella misma.

Tendrías que comprender que pensar el arte como mercancía es cosa del pasado, el arte del tiempo presente se arroja con un manto de idealidad más sutil, es un activo humanitarista, de empresas dedicadas a la devastación de recursos de diverso tipo del planeta. Esos activos, debes entender, son generadores de confianza sostenible. Debes hacer un salto desde lo obvio que significa el valor dinero hacia estos valores intangibles que son los que ostenta el arte del tiempo presente, que contribuyen a crear una imagen corporativa cuya función es diluir el impacto real en la imagen corporativa de la explotación y devastación de esos recursos de todo tipo. La obra de arte presente se transforma en un potente portador de propagandas y recaudador de información que publicitan los programas humanitaristas de bienestar con los que la corporación

limita la opinión creando su público. El arte político se transforma en un adalid del nuevo consumo con conciencia que representa el alto capital y su inevitable curso especulativo en la época presente.

En el caso que te mencionaba arriba, el de la artista colombiana Doris Salcedo, la obra es un altísimo activo humanitarista, generador de la idea de reparación simbólica a las víctimas. La obra de esta artista no puedes verla ya como una simple mercancía, en el sentido burdo que esta palabra connota, sino como portadora de un valor de alto impacto desde el punto de vista simbólico, desencadenante de especulación. Valor que habrá de imponerse con todas las consecuencias significativas que pueda irradiar, sensibilizando y creando una opinión pública favorable acerca del significado “bueno” de este Arte Político.

Tendrías que comenzar a pensar el papel que juega la artista en cuestión, esta y los demás artistas del presente, en la cadena de explotación sistemática de todo tipo de recursos, como agentes activos de agenciamiento de las fuerzas compasivas llamadas a la producción de escapismos moderados de la sociedad burguesa, con la que esa sociedad buscará entretener su letárgico aburrimiento y crear una ilusión de cultura y de explotación inofensiva.

¿Recuerdas la cita de Wittgenstein que te trajo a la memoria la idea del artista como etnólogo?, sería lo mismo, pero pensado esta vez como político. El artista, recuerda, es quien introduce las cosas y los hechos bajo una cierta perspectiva. De manera que nada es como crees que es, sino respondiendo a la perspectiva que adopta el artista, bien sea la de etnólogo, la de político o la de cualquier otro perspectivismo cultural.

Debes poder darte cuenta de que se trata de un arte necesitado de la alegoría, el arte de la época presente difícilmente puede ser un arte literal. Por eso está llamado a ser completado por la crítica, por la interpretación, por eso es necesaria la presencia del artista quien necesita promover sus ideales, porque sus ideales son su obra, el sustrato de ese gesto.

Me preguntas por la miseria, por esas obras que algunos comenzaron a llamar “pornomiseria”, sí, la miseria ha dejado de ser un contenido simplemente para pasar a ser el material central de las artes. Sin miseria, sin su escueta presentación, las artes



del presente, el arte contemporáneo como una ética y una política, entran en colapso. De este modo, toda obra exhibe esa condición de exponer esa miseria, por eso al exhibirla se la lleva al terreno de lo predatorio, a la pornografía. El arte como pornomiseria es un reciclaje del más alto nivel del dolor de nuestros semejantes, por eso estas artes del presente son artes compensatorias y allí estriba su valor radical. El artista, arquitecto de esta ética estética gestiona lo público, estetizando el poder.

Sí, tienes razón, en cierto modo el arte contemporáneo es una religión, como moral humanitarista, el público detenta con orgullo místico sus objetos sagrados que habrán de purificar su conciencia. Las obras constatan su sentir ético, el valor de cambio sufre un camuflaje por la gestión retórica, un cambio de piel. Así los nuevos valores acuñados son los garantes del consenso y flujo de la acción bursátil del arte. Lo ético, lo humanitarista, pasan a ser la moneda de cambio del capital del arte, y el que circule constantemente ese valor es el efecto persuasivo que comporta la obra, avaluada por ese nuevo dictamen retórico cada vez más agenciado por el mismo artista, quien parece ser el nuevo portador del dictamen, desplazando en cierta forma el peritaje curatorial.

Recuerda entonces, porque esto es lo que debes retener con mayor precisión: el capital muta hacia otras ficciones de designación, el arte contemporáneo, por ejemplo, el arte de la época presente, y son los artistas mismos los llamados a encarnar y sostener esa mitología para no desencarnar la época y evitar mostrar lo que se oculta bajo esa nueva piel.

## Apuntes

Apuntes tomados entre abril del 2012 y mayo del 2013, para La época presente del arte, cuando todas las energías de la época se encaminan en la dirección de cooptar la simpatía del público. Estas notas acompañan de otra manera al ensayo como notas al pie de página intercambiables o como simples ocurrencias de las que puede prescindir el lector.

1

La colección del alto capitalismo es noble por las intenciones empáticas de las obras que elige.

2

“La intención del artista produce la obra, incluso puede ser suficiente, a menudo, para constituirla” (Onfray, 2008, p. 147).

3

En la época extrema del capital entra el juego del arte como posibilidad de imágenes corporativas suavizadas con las retóricas de uso de la época, la ecología, la compasión, etc.

4

¿Qué está en juego, lavar la imagen de una corporación o la posibilidad misma de sentimientos compasivos —el juego del arte— en la época extrema del capital?

5

Se comercia con la posibilidad de los sentimientos compasivos del público, como una iglesia que traficara con el Amor.

6

La miseria como material de una arquitectura ética.

7

De la mala teorización de Tolstoi de que la obra de arte transmite “un sentimiento”, podría aprenderse mucho. Y sin embargo, podría llamárselo si no la expresión de un sentimiento, sí una expresión sentimental o una expresión sentida. Y también podría decirse que los hombres que la entienden “oscilan” por así decirlo, hacia ella, la responden. Podría decirse: la obra de arte no quiere transmitir otra cosa, sino a sí misma. Lo mismo que cuando visito a alguien no quiero meramente hacer surgir en él tales y cuales sentimientos, sino sobre todo visitarlo y también ser bien recibido. Y es del todo insensato decir que el artista desea que lo que él sintió al escribir, lo sienta el otro al leer. Puedo muy bien creer que he entendido un poema (por ejemplo), que lo he entendido como lo hubiera deseado su creador. Pero lo que él pueda haber sentido al escribirlo, no me va ni me viene. (Wittgenstein, 2007, p. 114)

8

Se ha construido una retórica de la compasión. Se ha objetualizado un sentir, se ha creado una representación de un sentir. De una condición.

9

Recordar, la empatía deriva en la noción de tolerancia.

10

Arte contemporáneo como pacto social.

11

Tiempos retóricos, criterio de tasación de las artes de nuestro tiempo.

12

El juego del Arte Político juega la posibilidad misma de seguir sosteniendo la ficción del arte.

13

El artista simula ser un objetor de conciencia.

14

¿Cómo sería el arte del fin del humanismo, del fin del hombre, del fin de los derechos humanos? Un arte no político.

15

El artista compasivo de los países de la violencia extrema.

16

El artista como botín del capital. ¿Por qué ese afán por coleccionar al artista de los países de la violencia extrema?

17

Arte contemporáneo, triturar la violencia.

18

Arte y Compasión, los estertores del Arte y la Política.

19

“Una cultura en la que la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo del consumo” (Sontag, 2003, p. 32).

20

Hacer creer que existe esa noble mercancía llamada Arte.

21

El dolor y el terror, lo que “espiga” un artista de la política (cf. Varda, Agnes, *Los espigadores y la espigadora*. París, Francia, 2002).

22

“La intención del artista produce la obra, incluso puede ser suficiente, a menudo, para constituir la” (Onfray, 2008, p. 147).

23

El arte como religión de la mercancía.

24

Jung dice: la religión solo puede ser reemplazada por la religión.

25

El arte como indicador de éxito.

26

La caridad como ciencia. Esas semillas crecerán. Esa influencia puede llegar a muchos (Cf. *El idiota* de Dostoievski).

27

La semilla de la convicción definitiva, el encadenamiento lógico que lo llevó a esa convicción (Cf. *El idiota* de Dostoievski).

28

La lectura como compasión (Cf. *El idiota* de Dostoievski).

29

Una época estéril, sin ideas. Los invitados de salón que escuchan al príncipe (Cf. *El Idiota* de Dostoievski).

30

Por una laicización del arte.

31

El arte contemporáneo sería el adalid de la “miseria limpia” de la que habla Onfray, citada desde el lujo del coctel inaugural, encerrada en la vitrina de la colección. La casa museo (*Política del rebelde*).

32

Dar fin a la religión de la economía, dice Onfray (*Política del rebelde*).

33

Los derechos del hombre como fuerza neutralizadora de las energías revolucionarias que serán reemplazadas por pseudoéticas de la simpatía y la compasión.

34

El multiculturalismo sería una expresión más de ese liberalismo ético o neohumanismo liberal, epifenómeno ético del capitalismo en crisis. (Onfray, *Política del rebelde*).

35

El humanismo, paradójicamente ha producido la alienación del hombre.

36

Se trata de dar curso al individuo soberano, eso supondría el fin del público, el fin de la uniformidad. (Tesis de Kierkegaard en *La época presente*. También en Onfray, *Política del rebelde*. Esto se sintetizaría en lo que anuncia Mayo del 68 y el situacionismo).

37

Mecanismos de reducción: la familia, la religión, la educación, la universidad, la edición, el humanismo, el Arte Político.

38

“Sólo un hombre muy infeliz tiene el derecho de compadecer a otro” (Wittgenstein, 2007, p. 149).

39

La muerte del hombre de la que habla Foucault, significa el fin de los ideales humanistas y los derechos del hombre.

40

Los derechos del hombre como fuerzas neutralizadoras de las energías revolucionarias que serán reemplazadas en pseudoéticas de la simpatía y la compasión. Elementos para la comprensión de un Arte Político.

41

El multiculturalismo que ya impregna los nuevos currículos de la educación latinoamericana, son expresión del liberalismo ético o neohumanismo liberal.

42

Allí donde se instala una fisura, una grieta, allí opera el poder. Subrepticamente penetra el arte. Arte político.

43

El doblez del poder está presente en cada instancia de la vida. Una forma en la que una sociedad enferma intenta sobrevivir, encajar, sobreponerse. Así lo anuncia La Botié, para nuestra época presente en su *Ensayo sobre la servidumbre voluntaria*.

44

Arte Político. Arte de la violencia en la década de 1950. Retórica de la conjuración de la violencia hoy trucada en retórica compasiva de la reparación de las víctimas.



45

¿Cómo la violencia, y luego la compasión, habrían de convertirse en los grandes temas del arte de la época presente?

46

Usufructo político de la obra, saber o prever el efecto empático que produce. Calcular ese efecto y acapararlo para sí. Cooptar la empatía. Traficar con el amor, con la compasión. Hacer de la empatía un valor de cambio, una mercancía. Sutilezas del arte de la época presente.

47

Del juicio estético a la empatía. El arte como empatía. Una ética. Transvaloración del arte.

48

Arte compensatorio. El arte político compensaría la devastación de las violencias como no podría hacerlo un mero adorno. El arte por el arte.

49

El valor moneda de la obra queda oculto tras la intención política de la obra.

50

El artista se hace mercenario, se droga de humanitarismo y simpatía mientras carga con la pesadez desenfrenada del capital y el poder.

51

El artista de la época presente es un agente publicitario del humanitarismo liberal.

52

El Arte Político es un arte humanista en el peor de los sentidos.

53

El artista testigo, Doris Salcedo.

54

Exaltar la figura heroica del artista de la época presente. Abanderado de los sin voz, los desposeídos, los muertos, los arrasados.

55

El artista de la época presente se atreve a dar voz a la desposesión y a la muerte, troca su heroísmo en mercancía.

56

¿Por qué nos escandalizamos de un Rimbaud traficando armas y esclavos?

57

¿Arte político o Arte del Poder?

58

Todos los poderes quieren el control del arte.

59

El editor amigo se esconde bajo la máscara del transcriptor, es él mismo mirándose escuetamente, sin ninguna implicación moral, ¿es así el arte, la literatura?

60

La época de los héroes ha pasado, nadie puede detener la “nivelación”, se es promedio, nivelado, abstracto. (Leyendo *La época presente*, de Kierkegaard).

61

Junto con la prensa y la publicidad, el artista se transforma en agente nivelador, creador del público.

62

Deleuze. El devenir revolucionario de los individuos.

63

Situacionismo. Inyectar el arte en la realidad. Dar fin a la publicidad y al consumo.

64

El Artista Crítico, proceder en el discurso como un abogado, persuadir.

65

El arte contemporáneo opera como una gramática crítica, hilos semánticos, retóricos, especulativos, psíquicos. Significantes relativos a una articulación de sentido retórica, económica, compasiva.

66

Reducción de la acción a la condolencia humanista, dice Foucault.

67

El artista sería una pieza más de esa lógica servil. La de los derechos del hombre.

68

La época presente es la del “artista profesional”, un artista por competencias (véanse Amartya Senn y Martha Nussbaum, creadores del concepto de “competencia” para la reforma en la educación liberal).

69

¿Es posible liberar al arte de la época presente?

70

¿Cómo sería el arte del fin del humanismo, del fin del hombre, del fin de los derechos humanos?

71

El arte de la época presente. La separación y compartimentación de la experiencia estética, en lenguaje, en crítica.

72

Una liturgia crítica, reforzada por el artista, que debiéramos actualizar en la contemplación.

73

El arte presente, el arte de la compasión, necesita un fuerte componente alegórico.

74

Lo alegórico da paso a un Arte Político, a un arte de contenidos. Pero lo alegórico es aquello por lo que se da paso al discurso crítico.

75

La obra podría bastarse en su contundente literalidad.

76

El arte, transformado en retórica de la compasión, propende por ser lo real, o al menos su alegoría (véase *La grieta* de Doris Salcedo. Pero esa retórica no pasa de ser una simple formulación, un eslogan. El museo que la contiene es el muro de contención de esas energías del discurso.

77

“Cuando utilizamos la manera etnológica de consideración, ¿quiere acaso decir esto que explicamos la filosofía como etnología? No, solo quiere decir que tomamos un punto de vista exterior para poder ver las cosas más objetivamente”. (Wittgenstein, *Aforismos*. España: Austral, p. 86).

78

Hacer ver un objeto en la perspectiva. Eso haría el artista. Así la mesa no es simplemente una mesa.

79

Kierkegaard en *La época presente* (2012), describe nuestra época como una en la que no pasa nada sino la propia reflexión. Sin embargo, este no suceder de nada, está milimétricamente condenado a ser publicitado por la prensa, y a ser digerido por un público, que en su calidad de nada, promedia la información en su propia abstracción.

80

Si la obra de la época presente se hace pura inmediatez, aunque pase como inmediatez reflexionada será una inminencia, una necesidad, pero que caduca prontamente. La crítica que pueda hacerse sobre ella es irrelevante, pura charlatanería.

81

Somos sacados de la contemplación hacia la necesidad de tener que interpretar. La obra muestra algo que no necesariamente podemos comprender. Pero se ha hecho relevante tener que comprender.

## Bibliografía

- Kierkegaard, S. (2012). *La época presente*. Madrid: Trotta.
- Onfray, M. (2008). *La fuerza de existir. Manifiesto Hedonista*. Barcelona: Anagrama.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Colombia: Alfaguara.
- Sontag, S. (2014). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- Wittgenstein, L. (2007). *Aforismos, cultura y valor*. España: Austral.





# Hacia una etnografía digital del arte contemporáneo: *Sumando ausencias* de Doris Salcedo\*

Elkin Rubiano

En el artículo se analiza una “acción de duelo” realizada por la artista Doris Salcedo en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Aunque Salcedo había realizado tres acciones semejantes años atrás (1999, 2002 y 2009), *Sumando ausencias* (2016) marcó, por un lado, un giro en lo formal, lo político y lo discursivo y, por el otro, una activación tanto del público como de los participantes de la acción. Esta activación fue posibilitada por las redes sociales, los blogs y las versiones *online* de la prensa. Este fenómeno, propiamente comunicativo, evidencia unas transformaciones en el ámbito del arte contemporáneo, particularmente en aquellas prácticas de carácter efímero, como la acción de Salcedo. El análisis de *Sumando ausencias* se fundamentó metodológicamente en la información que circuló por redes sociales y en las versiones *online* de periódicos y revistas. El fenómeno, en todo caso, no se agota en lo meramente informativo, sino que, al mismo tiempo, transforma la naturaleza de este tipo de obras.

\* Este texto apareció originalmente, con algunas modificaciones, en la revista *Análisis Político*, 30(90), 103-120, con el título “Las víctimas, la memoria y el duelo: el arte contemporáneo en el escenario del postacuerdo”. Publicado en *Esfera Pública* el 31 de octubre del 2017.

## El contexto de la acción

El 2 de octubre del 2016 se llevó a cabo un plebiscito que refrendaría un Acuerdo de Paz firmado entre el gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Los pronósticos, según diversos sondeos, daban por sentada la victoria del plebiscito en favor de la refrendación de dicho acuerdo. No obstante, los pronósticos fallaron y el escenario político debió enfrentarse a una situación que, de alguna manera, resultaba impensable. La multitudinaria celebración que se realizaría en la Plaza de Bolívar de Bogotá, tras la supuesta victoria en favor del acuerdo, mostró, al final de la tarde del 2 de octubre, un espacio completamente vacío. Sin embargo, el vacío fue llenándose durante los siguientes días y semanas: distintas manifestaciones y marchas culminaron, ritualmente, en la Plaza de Bolívar. Entre los diferentes acontecimientos un grupo de personas instaló el 4 de octubre un campamento cuya formalización recibió el nombre de Campamento por la Paz<sup>1</sup>.

En ese contexto, el 5 de octubre del 2016 circuló por redes sociales una convocatoria que buscaba la colaboración de distintos actores sociales para la realización de una “acción de duelo” que se llevaría a cabo el 11 de octubre en la Plaza de Bolívar con el nombre de *Sumando ausencias*, concebida por la artista Doris Salcedo<sup>2</sup>. De modo que dos acciones convergieron en el mismo espacio: la de un grupo de ciudadanos que ocupaba la plaza y la de una artista consagrada en el circuito del arte internacional.

- 1 La descripción del grupo en su *Fan Page* de Facebook es la siguiente: “¡Hagamos algo histórico! Esto es superior a cualquier cosa, ¡nunca habíamos estado tan cerca! No nos vayamos de la plaza de Bolívar hasta que haya un acuerdo, ahora sí definitivo, de paz [...] ¡NO NOS VAMOS HASTA QUE SE ACUERDE LA PAZ!”.
- 2 El texto de la convocatoria decía lo siguiente: “Se nos propone dibujar, entre todos, en la premura de estos momentos de la crisis del acuerdo de paz, en un lapso de seis días, los nombres de las víctimas del conflicto armado colombiano [...]. Necesitamos ser muchos. Estar todos participando para hacerlo posible. Se dibujará cada nombre con cenizas, en un tamaño de 2,50 metros. Estas telas las cortaremos y las llevaremos a la plaza el miércoles 12 de octubre para que en una acción colectiva, entre todos, podamos coser todos los nombres entre sí, con hilo y aguja. El resultado será un gran manto que cubrirá el suelo de la Plaza de Bolívar. Lo haremos a lo largo de todo el día, a partir de las 8 de la mañana”.

Esta convergencia planteó el problema de si las dos acciones podrían ocupar la plaza simultáneamente o si, por el contrario, era necesario vaciar la plaza para realizar la propuesta de Salcedo. Aunque la artista había realizado tres acciones semejantes (1999, 2002 y 2007), *Sumando ausencias* generó malestar en un sector de la opinión pública y del campo del arte local, pues la decisión final fue trasladar las carpas del campamento hacia el costado norte de la plaza mientras la acción se llevaba a cabo. Es decir, la acción activó, por un lado, una discusión en torno al espacio público y, por el otro, una discusión sobre la centralidad de la noción de víctima en las obras de Salcedo: “Soy una escultora al servicio de las víctimas”, señaló la artista en una entrevista publicada el 15 de octubre<sup>3</sup>, mientras que el día 11 —para citar un caso registrado en video—, un manifestante voceaba, acompañado de un cartel: “Doris Salcedo, no trafique más con el dolor de las víctimas”<sup>4</sup>. Algunos fenómenos comunicativos hicieron evidente la intensidad del debate: por un lado, la información que circuló por prensa, que no solo anunció y cubrió el acontecimiento —como tradicionalmente se hace con el trabajo de Salcedo— sino que, posteriormente, documentó tanto las discusiones y el malestar causados por la acción, como las declaraciones y debates que circularon por las redes sociales y el portal de arte especializado en crítica institucional, *Esfera Pública*. Debe tenerse en cuenta, en todo caso, que la crítica no fue unánime y que desde diversos sectores y redes se dio un apoyo a la acción de Salcedo, particularmente por parte de personas que participaron en su ejecución.

¿Qué es lo que debe verse y evaluarse de *Sumando ausencias*?: ¿El carácter formal de la propuesta?, ¿la participación de los ciudadanos?, ¿el efecto en el público y las audiencias?, ¿el cubrimiento informativo?, ¿la crítica suscitada por la ocupación de la plaza y la referencia a las víctimas por parte de Salcedo? Evidentemente, la comprensión de *Sumando ausencias* no se agota dando cuenta de algunas de estas preguntas, sino asumiendo sus cruces, que van de lo formal a lo contextual, del público a los participantes y de la recepción *in situ* a las redes sociales.

3 Véase Orozco Tascón (2016).

4 Véase <https://www.facebook.com/jepenuela/videos/10154288167989998/?pnref=story>

## Acciones de duelo en el espacio público: lo formal, lo político y lo discursivo

*Sumando ausencias* es la cuarta acción realizada por Salcedo en un espacio público. Estas acciones se han hecho, según la propia artista, con un carácter urgente en medio del conflicto: 8 días después del asesinato del periodista y humorista Jaime Garzón (agosto 20 de 1999), 15 días después del asesinato de 11 diputados del Valle del Cauca (3 de julio del 2009), 9 días después del resultado del plebiscito que no refrendó los acuerdos de paz (11 de octubre del 2016) y, con un tiempo más espaciado, la intervención realizada en conmemoración de las víctimas de la toma y retoma del Palacio de Justicia en el 2002 (6 y 7 de noviembre). Además del carácter urgente, estas acciones han resultado inmensas en cuanto a la ocupación del espacio público, y no es un azar, por lo tanto, que suele cuantificarse su escenificación: 5 mil rosas (1999), 24 mil velas (2009), 7 mil metros de tela (2016), 53 horas de duración y 280 sillas (2002). Y como han sido inmensas, tres de ellas han contado con la necesaria participación de la ciudadanía: colgar rosas en un muro, colocar y encender velas, inscribir nombres sobre telas y tejerlas. Sin embargo, además de las características señaladas, la razón de ser de estas intervenciones está en relación con la memoria y el duelo. “Actos de memoria” y “acciones de duelo”, han sido llamadas por Salcedo: “El 6 y 7 de noviembre del 2002 haré un *acto de memoria* para señalar los trágicos acontecimientos que ocurrieron en el Palacio de Justicia de Bogotá el 6 y 7 de noviembre de 1985” (Salcedo, citada en Bal 2010, p. 208, las cursivas son del original).

*Sumando ausencias* es una obra en la que las víctimas del conflicto fueron puestas en el centro de nuestra vida política por *una comunidad efímera* que se forjó en los días en que hicimos la obra. Eran tejedores generosos que con devoción y respeto lograron unir, en una sola imagen, el dolor de miles de familias. *La obra es una acción de duelo* y nada, absolutamente nada, hay más humano que el duelo. En la devoción o en el desprecio que les conferimos a nuestras prácticas

de duelo está definida nuestra humanidad. Por eso, veo mis obras como una topología del duelo. (Orozco Tascón, 2016, las cursivas son mías)

Lo que reivindica Salcedo con estas acciones, de acuerdo a su declaración, es la dimensión pública del duelo, es decir, la construcción de un marco que inscriba las pérdidas humanas del conflicto armado en un espacio simbólico, pues muchas de estas pérdidas no son asumidas ni reconocidas por sus perpetradores; pérdidas humanas que, de hecho, no hacen parte del conflicto, es decir, no son bajas dadas a combatientes de ningún grupo armado sino que son crímenes perpetrados contra la población civil. Desde luego, es clave evaluar si la reivindicación de Salcedo logra dar cuenta de tales pérdidas y si, finalmente, la dimensión pública del duelo acontece. Para tal fin, veamos algunos procedimientos de *Sumando ausencias*.

Los materiales utilizados para la acción fueron siete mil metros de tela blanca y una volqueta de cenizas para inscribir, sobre la tela, los nombres de mil novecientas víctimas del conflicto armado. El listado de nombres fue suministrado por la Unidad para las Víctimas de manera aleatoria, es decir, sin seguir alguna consideración particular como el género, la edad o la procedencia de las víctimas. El número de los nombres facilitado correspondió al número de telas cortadas, cada corte con una dimensión de 2.50 por 1.30 metros: 1900 nombres para ser registrados en 1900 telas que serían tejidas sobre la superficie de la Plaza de Bolívar. Un trabajo inmenso para ser ejecutado en poco tiempo (seis días), de modo que la colaboración de un gran número de personas resultó indispensable para su ejecución<sup>5</sup>. El trabajo tanto de voluntarios como de personas remuneradas se organizó en tareas específicas: cortar telas, hacer moldes de letras, poner pegante sobre la superficie de la tela, esparcir cenizas sobre la tela para inscribir un nombre, doblar la tela y llevarla a una sala, aplicar fijador y, finalmente, coser las telas sobre la superficie de la plaza. La instrucción de Salcedo para ejecutar la

5 Sobre el número de participantes no hay una cifra unánime. En algún momento se habló de 900 personas, pero el dato que terminó replicándose por diferentes medios fue el de diez mil. Una cifra, en todo caso, sin la correspondiente verificación.

tarea insistía en que la propia inscripción que registra y trae un nombre a la memoria ya está, en su propia ejecución, operando en el olvido:

En algunas partes se va a caer, en otras partes va a quedar. También está bien que cuando las empecemos a mover, las telas se unten y se mueva un poco la ceniza. Es ceniza, no pintura [...]. No son nombres sólidos, escritos en tinta indeleble, sino nombres escritos en ceniza, que se la lleva el viento, que está a punto de esfumarse [...] Unas víctimas son más antiguas que otras, por lo tanto, puede haber nombres más oscuros que otros, letras más oscuras que otras [...] Chicos, la memoria ya está actuando, se está borrando. Acuérdense. (Malagón Llano, 2016)

Lo anterior deja ver que tanto los materiales como el procedimiento no fueron elegidos al azar y que, de hecho, en esta acción convergen algunas recurrencias en la obra de Salcedo: la *rectangularidad* de las telas (2.50 x 1.30) está presente, de manera semejante, en los nichos de *Atrabiliarios* (1992-1993), en los armarios de *La casa viuda I* (1992-1994) y en las mesas de *Unland* (1995-1998) y *Plegaria muda* (2009-2010). Del mismo modo la *huella*, la inscripción de un nombre con ceniza, así como el tejido de las telas en el caso de *Sumando ausencias*, está presente tanto en los zapatos y el tejido de *Atrabiliarios*<sup>6</sup>, como en los ensamblajes de las mesas y los armarios (prendas, huesos y cabello)<sup>7</sup>. El rectángulo y la huella operan, respectivamente, en los planos de lo metafórico y lo metonímico. En el primer caso, el rectángulo remite

- 6 “Se trata de una instalación *en* el muro de una galería en la que se han cavado nichos. Los nichos están nivelados con la pared, cubiertos con piel animal y bastante cosidos al muro con hilo quirúrgico, de un modo que evoca puntadas post-autopsia. Dentro de cada nicho, debajo de la piel traslúcida, se ha dispuesto con cuidado un par de zapatos. Están derechos o inclinados hacia la pared, nunca horizontales en el suelo del nicho” (Bal, 2014, p. 33).
- 7 “[...] los críticos se centraron en la presencia de reliquias humanas. Amor puso de relieve el carácter íntimo de los pedazos de tela en *La casa viuda I* [...] Grysztstein también interpretó el tratamiento de las superficies como acciones hirientes y sanadoras [...] lo que parece generar la impresión de que las acciones de Salcedo hieren y curan, no son solo las transformaciones de los objetos, sino, tal y como lo señala Princenthal, la presencia de remanentes humanos y orgánicos” (Malagón 2010, p. 108).

al nicho mortuario y, de modo más preciso, a la fosa común (*Plegaria muda*)<sup>8</sup>; sin embargo, en *Sumando ausencias* el corte rectangular no remite ya a la fosa sino a la mortaja<sup>9</sup>, construyendo, en ambos casos, la imagen metafórica del *entierro*: la mortaja envuelve un cuerpo mientras que la fosa lo recibe. En el plano de lo metonímico, la huella sustituye el todo por la parte: la humanidad por el cabello (*Unland*), el difunto por el zapato (*Atrabiliarios*), el cuerpo de la víctima por su nombre en la “mortaja” (*Sumando ausencias*). La medida de estas formas (el rectángulo y la huella) es humana; su escala, siguiendo una idea de Bal, es la de la *imaginación antropomórfica*: “Las obras *Casa Viuda* contienen inesperadas, sutiles alusiones a la figura humana [...] refieren a la figura humana con tal sutileza que se abstienen de representarla [...] la usan de forma alusiva [...] sugieren presencias humanas [...] señalándolas nuevamente de modo indiciario a través de su ausencia” (2014, pp. 86 y 89). Por una vía semejante, Malagón señala que “en cuanto presencias, las piezas de ropa y los objetos hacen referencia a procesos de duelo que no han tenido clausura” (2010, p. 186). En ese sentido, *Sumando ausencias* se inscribe en un relato ya consolidado en la obra de Salcedo. Pero así como allí hay continuidad con trabajos previos, es indispensable percatarse de sus diferencias. Tres al menos parecen evidentes: una *formal*, una *política* y otra *discursiva*.

En primer lugar, la diferencia de orden formal resulta evidente cuando Bal interpreta *Noviembre 6 y 7* (2002) como un ritual de entierro: “Aunque *nunca* ha dado los nombres de las víctimas cuya desventura impulsa sus obras, como una Antígona

- 8 Con respecto a *Plegaria muda*, Salcedo hace explícita la metáfora, es decir, lo que va de las mesas a las fosas comunes en el caso de los llamados, eufemísticamente, *falsos positivos*: “Estuve trabajando con las madres de Soacha y lo que quería era colocar en una imagen la ausencia de ese ser querido, y el momento en el que la madre tiene que reconocer a su hijo en esa fosa. Es como un campo santo, son 166 piezas, y uno camina a través de ella. Dos mesas invertidas y tienen un pasto que crece a través de la madera... con la esperanza de que la vida prevalezca; no importa cuántas matanzas, la vida prevalece. Es eso lo que tiene esa pieza” (Salcedo 2010).
- 9 “Me interesa hacer una especie de bandera-mortaja con una dimensión digna. No se trata de la fosa común de los falsos positivos, donde había un número altísimo (de cuerpos) en un solo espacio. No, aquí estamos dándoles un espacio digno a las víctimas, así solo logremos escribir ahí el 7 u 8 por ciento de sus nombres” (“Colombia merece una acción de duelo”, 2016).

contemporánea las rescata del olvido por otros medios” (2014, p. 212, la cursiva es mía). La transformación con respecto a sus anteriores obras no podría ser más significativa, teniendo en cuenta la exposición de 1900 nombres de víctimas del conflicto armado en la Plaza de Bolívar. La otra diferencia tiene que ver con una cuestión política, ya que *Sumando ausencias* buscó realizarse en un espacio público mientras un grupo de ciudadanos ya lo ocupaba buscando propósitos semejantes a los de Salcedo: una toma de posición con respecto al Acuerdo de Paz. Por último, hay una diferencia con respecto a lo discursivo, con las declaraciones de Salcedo en torno a *Sumando ausencias*, pues el estilo sosegado y distanciado que la caracteriza dio paso a un discurso directo que, de hecho, resultaba extrañamente panfletario en su voz:

Nosotros tenemos aquí más o menos dos mil nombres escritos con ceniza. No están bien escritos con una tinta fuerte sino que están simplemente con este polvo encima, porque no sabemos si lo que nos están proponiendo los del No [se refiere a los resultados del plebiscito], es que si el señor de la guerra nos está proponiendo es que estos nombres se borren y las cenizas se dispersen y nosotros los olvidemos, o si nosotros logramos que de estas cenizas surja algo, surja la vida [...] porque yo creo que esta sociedad necesita de imágenes que la eleven, no nos pueden ellos bajar a lo más básico, a lo más primario: a la finca, a la yegua, a los gamonales, al odio, al resentimiento.<sup>10</sup>

[...] No vivimos en una finca, esto es un país; esto no en una finca con el señor de la guerra paseándose por esta finca en su yegua. Esto es un país y nosotros tenemos derecho al arte, a la cultura, a pensar, a ver que nosotros los colombianos tenemos una capacidad de expresarnos de otra manera, fuera de la guerra, nosotros podemos hacer otras cosas.<sup>11</sup>

- 10 Respuesta de Salcedo a una pregunta realizada por la senadora Claudia López en plena acción de tejido el 11 de octubre por la noche. Disponible en <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624>
- 11 Esta es una secuencia de la misma pregunta que le realiza López a Salcedo, pero no está registrada en el video publicado por la senadora sino en la cuenta de la usuaria marmarango de Instagram. Disponible en <https://www.instagram.com/p/BLctYDXA2P6/> (12 de noviembre del 2016).



El *señor de la guerra* paseándose por el país sobre una yegua como si fuera su finca es, evidentemente, el expresidente Álvaro Uribe Vélez<sup>12</sup>. Así que en esta acción no solo se recurrió al nombre de las víctimas sino al señalamiento del contradictor más acérrimo del Acuerdo de Paz. Estas dos cuestiones resultan inéditas en el proceder de Salcedo, si pensamos, para citar un caso, en la “acción de duelo” realizada en la Plaza de Bolívar en respuesta al asesinato de los once diputados del Valle del Cauca (2009). Aunque en un tono indignado, su declaración fue de otra clase:

La pregunta no es por qué hice esto, sino por qué es una retícula (de velas). Esta es una sociedad que no responde, una sociedad indolente. Las velas están ordenadas para que se vea que es un grupo el que hace esto. Si fuera un acto espontáneo, las velas estarían en desorden. Debería ser un acto espontáneo. (Guerrero, 2007)

¿Qué es lo que va de las 24 000 velas a los 7000 metros de tela en la Plaza de Bolívar? Ambas acciones ocuparon la superficie de la plaza con objetos cotidianos y modestos, pero maximizados mediante su repetición y adición hasta alcanzar una escala monumental. No obstante, la ocupación operó de manera diferente en cada caso: la iluminación de las velas supuso una acción permanente de los participantes mediante su constante encendido<sup>13</sup>, y bastaba con que cualquier transeúnte interesado en la acción recorriera la plaza y se hiciera partícipe de ella sin restricción alguna. En otras palabras, el espacio público fue intervenido sin la necesidad de su cercamiento y restricción. Por lo tanto, debe tenerse en cuenta que si bien la ejecución de *Sumando ausencias* requirió el cercamiento de la plaza desde un punto de vista técnico y logístico, la cuestión no dejó de plantear problemas en cuanto a la noción misma del

12 Debe sumarse a la afirmación de Salcedo que en Colombia la mención “señores de la guerra” hace referencia al paramilitarismo, las bandas criminales y el narcotráfico, algo explícito, por ejemplo, en el libro de Gustavo Duncan titulado, precisamente, *Los señores de la guerra, de paramilitares, mafiosos y autodefensas en Colombia* (2006).

13 La secuencia puede observarse en <http://arte-nuevo.blogspot.com.co/2007/07/accin-de-duelo-en-bogot.html>

espacio público, más aún cuando el llamado Campamento por la Paz se encontraba en la Plaza de Bolívar previamente instalado. Es decir, la percepción de los críticos de la acción de Salcedo —independientemente del acuerdo al que llegaron las partes<sup>14</sup>—, fue la del cercamiento de la plaza y el desplazamiento de los manifestantes del campamento, poniendo en crisis, desde tal perspectiva, la legitimidad de su consigna: “¡NO NOS VAMOS HASTA QUE SE ACUERDE LA PAZ!”<sup>15</sup>. No solo el campamento tuvo que reubicarse temporalmente en el costado norte de la plaza sino que el cercamiento de esta restringió el paso para cualquier transeúnte, salvo para quien quisiera participar en la acción. Desde luego, tal cercamiento resultaba indispensable desde un punto de vista técnico y logístico de acuerdo a la naturaleza de la acción, pero el cercamiento mismo de la plaza generó una sensación de exclusión. El asunto no es menor si se tiene en cuenta que las propias declaraciones de Salcedo indicaban que la acción buscaba un cambio de sensibilidad de la ciudadanía, mediante la instauración de una imagen sublime:

A mí lo que me interesa en este momento es proponerle a Colombia una obra sublime en la que pongamos a las víctimas en el centro: en el centro de nuestra vida, en el centro político de este país que es la Plaza de Bolívar.<sup>16</sup>

- 14 En la página del Campamento por la Paz se publicó el siguiente comunicado el 11 de octubre en la mañana: “Queremos comunicarle a los ciudadanos: (1) Hoy el campamento se mueve hacia un costado de la Plaza de Bolívar por el reconocimiento que esta obra de Doris Salcedo hará a las víctimas. (2) El campamento regresará hoy a las 8:00 p. m. en la noche a su lugar original, necesitamos el acompañamiento de los medios de comunicación y de la ciudadanía para asegurar el retorno al campamento y prevenir posibles desalojos”. Ese mismo día, al finalizar la noche, publicaron: “Hoy la Plaza de Bolívar se pintó de historia y de futuro. Fue un privilegio acompañar a Doris y a su equipo de sol a sol” (Recuperado de <https://www.facebook.com/campamentopaz/?fref=ts>). Teniendo en cuenta este comunicado, parece evidente que no hubo conflicto alguno entre las partes en cuanto al reparto provisional de la Plaza de Bolívar.
- 15 Algunas críticas que van por esta vía pueden consultarse en Arcos Palma (2016), Ortiz (2016), Peñuela (2016), Párraga (2016) y Villamizar (2016).
- 16 Respuesta de Salcedo a Claudia López, en <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624>

Una cuestión problemática desde el punto de vista político fue, entonces, la definición misma del espacio público: la restricción de circulación y la reubicación temporal del campamento. Algunos críticos de la acción consideraron que la propuesta de Salcedo debió incluir el campamento *in situ*<sup>17</sup>, incluso una de las propuestas del campamento fue reubicar las carpas alrededor del tejido final a modo de circunferencia, como si las carpas cuidaran de la acción, propuesta que fue descartada por el equipo de Salcedo (Párraga, 2016). Sin embargo, a pesar de tal conflicto, creo que otras cuestiones resultan más delicadas y problemáticas en *Sumando ausencias*: el lugar de las víctimas en la llamada “acción de duelo”.

## Las víctimas, los dolientes y la simbolización de la muerte

“Soy una escultora al servicio de las víctimas [...] Tengo que estar ahí porque no podemos permitir que las víctimas sean reducidas al silencio y la soledad. Tomo sus experiencias y las inscribo en una obra de arte [...] procuro restituir con ella el sentido, el significado y la dignidad que la violencia les arrebató a sus víctimas. No solo intento ratificar la necesidad de elaborar el duelo: la obra misma está en duelo.” (Orozco Tascón, 2016); “Me he pasado la vida sumando ausencias.” (Malagón Llano, 2016); “Llevo treinta años trabajando inmersa en el duelo, contando los muertos de todas las masacres, contando todos los horrores de este país”<sup>18</sup>.

17 Esa fue, por ejemplo, la opinión del artista visual Elkin Calderón: “Más blanco no se puede. Ese es para mí el problema de esta acción. Debería haberla patrocinado Ariel. El haber desplazado a los que se encontraban acampando, así sea con el consentimiento de ellos fue un error garrafal. Esa cosa impoluta, blanquísima como pastel de boda con el Simón Bolívar en la mitad, posee un tipo de belleza que como la cubierta blanca de un pastel, empalaga. Uno no se la traga entera. ¿Por qué no haber integrado a los que acampaban, con sus carpas, sus corotos, sus vidas? No solo ayudando a coser... Al correrlos un poquito, se hizo justo eso, desplazarlos, para que el pastel no se viera contaminado ni sucio”. Opinión consignada en el muro de Facebook del crítico y curador de arte Guillermo Vanegas, 11 de octubre del 2012.

18 Respuesta de Salcedo a Claudia López, en <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624>

Estas declaraciones dan una elocuente pauta de la noción de víctima construida en *Sumando ausencias*. Es necesario preguntarse entonces si, en efecto, las víctimas se encuentran silenciadas y solas —como afirma Salcedo—, y si es necesario, por lo tanto, hablar por o en nombre de ellas. Evidentemente estas afirmaciones desconocen las iniciativas de las propias víctimas en todo el territorio colombiano. Iniciativas de movilización ciudadana que no solo exigen verdad, justicia y reparación sino, del mismo modo, ponen en marcha prácticas de orden simbólico que construyen memoria colectiva y formas de elaboración del duelo y tramitación del dolor. Basta con pensar en las tejedoras de Mampuján (María la Baja, Bolívar)<sup>19</sup>, en el Salón del Nunca Más (Granada, Antioquia)<sup>20</sup>, en el Parque Monumento a las víctimas de Trujillo (Valle del Cauca)<sup>21</sup>, entre otras muchas iniciativas, para dar cuenta de que las víctimas no están silenciadas ni en soledad. Considerarlas de tal modo es *sobreidentificar* la situación de las víctimas, es decir, dejarlas ancladas en el lugar de la victimización. Y en este sentido es necesario reconocer que las víctimas de asesinato y desaparición forzada tienen dolientes o, de manera más clara, que los sobrevivientes no han abandonado a sus muertos, que su lucha contra la injusticia las mantiene unidas aun en medio del dolor. Y como su lucha es persistente, los dolientes —los sobrevivientes— movilizan por su propia cuenta las imágenes y los nombres de sus familiares asesinados y desaparecidos.

- 19 La iniciativa Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz de Mampuján, recibió el Premio Nacional de Paz 2015, por su labor en la recuperación física y psicológica de la comunidad de mujeres víctimas de la violencia en Mampuján. Puede consultarse el siguiente video de la documentalista Margarita Martínez con ocasión del Premio Nacional de Paz: <https://www.youtube.com/watch?v=owAj-XxbXhk>
- 20 “El Salón del Nunca Más se encuentra en el municipio de Granada, Antioquia, y se ha construido a través del tiempo con los esfuerzos de las víctimas del conflicto armado. El propósito principal de este lugar es sensibilizar a quien llegue allí, mostrando, por medio de obras artísticas, fotografías, bitácoras y sobretodo historias, que las víctimas en este país no son una simple cifra para el Estado. Son amigos, hermanos, hijos, padres de familia, o sencillamente niños a quienes se les arrebató un futuro por una guerra sin nombre”. Véase <http://www.salondelnuncamas.org/>
- 21 En el municipio de Trujillo se encuentra el Parque Monumento a las víctimas de la masacre ocurrida entre 1986 y 1994. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=XBkjbfNvIRk>

De modo que resulta delicado hacer uso de las imágenes y los nombres de las víctimas sin tener en cuenta, para tal fin, a sus familiares. Con mayor razón si se tiene en consideración que una de las intenciones de Salcedo es “ratificar la necesidad de elaborar el duelo”, ya que el duelo no es una abstracción sino un hecho con dolientes. Y no interesa aquí afirmar que Salcedo instrumentaliza a las víctimas y hace uso de su dolor (una de las críticas más recurrentes a *Sumando ausencias*), pues sobre las intenciones de una artista no se puede decir nada con certeza. No interesan aquí las intenciones sino los procedimientos formales y materiales movilizados por Salcedo.

Líneas arriba se señaló que *Sumando ausencias* dio un giro formal con respecto a las anteriores “acciones de duelo” en el espacio público. Bal advierte, con respecto a los “actos de memoria”, que Salcedo “saca a los muertos del olvido sin revelar sus nombres [...] nunca ha dado los nombres de las víctimas cuya desventura impulsa sus obras” (2014, pp. 208 y 212). Desde luego, es obligatorio precisar que *nunca* hasta *Sumando ausencias*: 1900 nombres fueron suministrados a Salcedo por la Unidad para las Víctimas (figura 2). De manera precisa, 1900, pues la inscripción de todos los nombres resultaría descomunal para la acción propuesta, si se tiene en cuenta que en Colombia son 334 175 las víctimas directas de homicidio y desaparición forzada desde el 1.º de enero de 1985 hasta la fecha<sup>22</sup>. El procedimiento para el suministro de los nombres fue aleatorio y podría pensarse que la cifra entregada resulta representativa desde el punto de vista estadístico. De hecho, Salcedo lo describe estadísticamente: “Aquí les estamos dando un espacio digno a las víctimas, así sólo logremos escribir ahí el 7 u 8% de sus nombres” (“Colombia merece una acción de duelo”, 2016). Pero, justamente, es el tratamiento cuantificable el que resulta problemático: la selección aleatoria asume estos nombres desde el anonimato, es decir, como si estuvieran abandonados y sin dolientes. Y son estos, precisamente, quienes de manera persistente han movilizado los nombres y los rostros de sus familiares asesinados y desaparecidos en el espacio público, en convenciones, en medios, en redes sociales. Cada nombre tiene un

22 Véase el “Registro Único de Víctimas” de la Unidad Para las Víctimas de la Presidencia de Colombia en <http://rni.unidadvictimas.gov.co/RUV>

doliente que lo encarna, de ahí que resulte sensible para los familiares que los nombres sean utilizados sin su consentimiento o, en otros casos, que los dolientes hayan querido llevar los nombres de los suyos sin que les fuera permitido inscribirlos en las telas, como lo manifestó una integrante de la organización Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.):

[...] nos acercamos a quien parecía ser quien lideraba la logística, nos presentamos y le mostramos nuestro listado y le pedimos material para empezar a trabajar. Para nuestra sorpresa, la respuesta de la señora fue: “no pueden escribir esos nombres, solo los que están en los listados”. A lo que replicamos: “no son solo nombres, son nuestros padres y madres”. Y ella insistió: “No. No se puede. Solo los 1025 nombres que hay en los listados que nos pasó la unidad de víctimas. De los 8000 escogimos aleatoriamente los 1025 y son los que caben en las telas cortadas que tienen la medida exacta para cubrir la plaza [...] Finalmente, no nos dieron material y ni para hacer nuestros nombres ni los de los listados [...] Señora Doris Salcedo, su iniciativa fue preciosa, su obra perfecta, sin embargo, le faltó alma. Le faltó dolientes para que tuviera el sentido que usted pretende en sus obras que es hacer un duelo. Para quienes hemos puesto muertos a esta guerra, ellos y ellas no son un número más, no son un nombre aleatorio, son para nosotros una historia que queremos contar”. (García Méndez, 2016)

Si bien es cierto que Salcedo quiso honrar a las víctimas mediante la simbolización de un rito funerario, debe tenerse en cuenta que movilizar unos nombres sin contar con el consentimiento de los dolientes puede convertir el homenaje en agravio hacia quienes, como lo dice Paola García Méndez, han “puesto muertos a esta guerra”. Y esto, precisamente, permite vislumbrar la existencia de distintas lógicas en la concepción y ejecución de *Sumando ausencias*: por un lado, un *eje vertical* —el de la producción, gestión y organización de la acción— y, por el otro, un *eje horizontal* —el de la participación de ciudadanos, tanto en el Museo de la Universidad Nacional como en la Plaza de Bolívar—. Creo que la distinción de estos ejes permite matizar lo sucedido y ver distintos registros de la acción.

## Los participantes: entre lo vertical y lo horizontal

Para dar cuenta de los ejes vertical y horizontal es necesario, en primer lugar, hacer la distinción entre *arte participativo* y *arte con participación*. El arte participativo supone una colaboración activa en la que se toman decisiones —bien sean de gestión o creación— de manera colectiva, así que lo proyectado inicialmente puede tomar rumbos no planeados con anterioridad. El modelo colaborativo descentra la noción del artista como autor (como *autoridad*); el artista resulta ser, en este caso, un propiciador para que algo ocurra. El resultado puede ser incierto, pues las variables para la realización de un proyecto son contingentes: una situación específica, un contexto territorial, una comunidad (de base, flotante, etc.). En estos proyectos, la comunidad se integra activamente no solo como productora de sentido sino, además, como productora de contenido: los participantes son parte constitutiva de la creación, pues, como señala Claire Bishop, el público, previamente concebido como un *espectador* u *observador*, ahora se vuelve a colocar como *coproductor* o *participante* (2012, p. 2). Por otro lado, el arte con participación involucra a los colaboradores en la ejecución de un proyecto sin que necesariamente estos ejerzan un rol protagónico en su concepción y ejecución. Es decir, si bien la producción de sentido es fundamental por parte de los participantes, estos no necesariamente toman decisiones sobre el carácter de la creación. Este tipo de arte se asemeja más a los presupuestos de la llamada *estética relacional*:

[...] la obra de arte representa un *intersticio social* [...] un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema [...] crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio diferente de las *zonas de comunicación* impuestas. (Bourriaud, 2006, pp. 15-16)

Lo clave del arte participativo, a diferencia del arte con participación, es que es un arte que va más allá de la construcción de relaciones, pues estas, en última instancia, pueden agotarse en lo formal y lo consensual. Desde luego, no hay una frontera

claramente demarcada entre cada una de estas prácticas. Sin embargo, es clave la distinción para comprender qué tipo de comunidad es la que se construye en cada una de ellas. En *Sumando ausencias* parece claro que estamos ante una acción con participación más que participativa, si pensamos en su concepción y gestión; no obstante, la participación logró conformar una comunidad efímera cuyas relaciones estuvieron lejos de la construcción de consenso y eso, precisamente, resulta interesante desde el punto de vista político, como se pone de manifiesto en una carta más dirigida a Doris Salcedo:

[...] No puedo negar que inicialmente lo vi como un acto potente, pues antes de llegar me había informado sobre lo que haríamos y sabía que cada uno de los nombres correspondía a un muerto o a un desaparecido. Sin embargo, al poco tiempo de estar en eso, su afán por sacar no sé cuántos nombres al día le restó toda la solemnidad al asunto. Si bien no teníamos que trabajar a paso de tortuga y a muchos nos estaban pagando por estar ahí, un gesto tan simple como dirigirnos la palabra para generar una reflexión colectiva habría bastado para darle alma a su obra. Lo digo porque estuve trabajando con personas, que al caer la noche, aún no sabían quién era usted, para qué estábamos ahí o a quién pertenecían esos nombres. [...] (Zuluaga mesa, 2016)

Lo anterior pone en evidencia las fricciones existentes entre los ejes vertical y horizontal. Sin embargo, es necesario percatarse de que en el eje horizontal las opiniones de los participantes no son unánimes y van desde la crítica radical (como en las dos cartas anteriores), hasta la defensa incondicional de la acción, pasando por las opiniones y las experiencias ambivalentes de algunos participantes. Este último es el caso de una participante que se integró a la acción de tejido en la plaza. Según cuenta<sup>23</sup>, quiso colaborar porque la propuesta de Salcedo le pareció interesante. Sin embargo, al

23 Experiencia relatada por una asistente en el conversatorio Cuando la Víctima y el Arte hacen Trauma, realizado el 9 de noviembre del 2016. Bogotá, Alianza Francesa Centro. Panelistas: Constanza Ramírez, Edgar Humberto Álvarez, Marcela Granados y Elkin Rubiano.



poco tiempo de ingresar a la plaza, los gritos de quienes repartían las agujas y los hilos, así como los fuertes reclamos sobre las costuras mal realizadas, por parte del equipo de Salcedo a las personas que voluntariamente estaban participando, le restaban a la acción cualquier tipo de homenaje y honra a las víctimas. Los participantes de su grupo —continúa con el relato—, no comprendían ni los gritos ni las razones sobre los tejidos paralelos y en espina de pescado para unir cada “mortaja”<sup>24</sup>. Para animar el debate del conversatorio me permití afirmar: “Podemos convenir entonces que la acción fue un fracaso...”, a lo que la informante respondió de manera contundente con un “No”. Para ella, como para los integrantes de su grupo, se había convertido en un reto cumplir con el tejido de las telas asignadas, trabajar en equipo, hacer bien la tarea y llegar a acuerdos con personas que no conocía, independientemente del trato poco delicado dado por el equipo de Salcedo. En otras palabras, lo que irrumpió allí fue una *experiencia* cargada de sentido para la protagonista del relato, que va de la negación a la afirmación, así como hay otros testimonios que van de la afirmación a la negación, o cuando menos a la duda. La editora de la *fan page* Casa del Parque, Sofía Cabrera, escribió un comunicado que le respondía a los críticos de *Sumando ausencias* lo siguiente:

Dijeron que el trabajo colectivo parecía una maquila: comentario que me dolió, porque participé en el tejido de los telones con el alma puesta en la obra y la conciencia más despierta que nunca y compartí con personas, hombres y mujeres de toda clase que tejieron también con el alma, tratando de remendar

24 Esta es una de las declaraciones del artista Carlos Alarcón sobre su experiencia en la plaza: “Unas chicas que eran del equipo organizador comenzaron a decir de mala forma y en un mal tono, que estábamos equivocados, que las puntadas estaban mal, que debían ser rectas y que las telas se deberían montar de cierta forma [...] Las fotos seguían su curso, y llegó un hombre que con un tono subido nos dijo a los que estábamos cerca que dejaran de tomar fotos, que no era el momento y que era muy molesto. Pues sí, de pronto era molesto para él y para la artista, pero para los voluntarios era el momento de registrar nuestra acción, porque la tomamos como propia. Después de ese suceso, surgieron las primeras frases de protesta: ‘Nosotros no vinimos acá para que nos maltrataran y victimizaran más’, dijeron las víctimas que estaban al lado mío” (Alarcón, 2016).

un país roto por la muerte [...] Había a mi lado un joven como de veinte años, con el pelo verde muy entusiasta enseñando a los que llegaban la dimensión y la forma de las puntadas, yo entendí que esa acción estaba por encima de Doris Salcedo y por encima de cualquier interés personal y solo era posible de esa manera, como un objetivo colectivo. Ese remendar colectivamente era la fuerza verdadera de la obra.<sup>25</sup>

Sofía, a quien le pedí que me explicara la lógica de las costuras paralelas y en espina de pescado, me confió no solo el sentido de tales costuras sino también una suerte de confesión después de la euforia: “Te cuento que al principio me molestó la polémica, pero luego encontré que contenía todos los elementos del embrollo en que está el arte que pretende representar a los demás. Es verdad que ahí caben cuestionamientos éticos en todas las direcciones” (Comunicación personal vía Messenger del 14 de noviembre del 2016). Lo interesante de la ambivalencia de Sofía es que no pone en duda su participación, su *conciencia* y *el alma* que le puso a la acción, sino que pone en duda la concepción misma de la obra al pretender representar a las víctimas y a sus dolientes, como se señaló en el apartado anterior. Una cosa es lo que puede irrumpir en el eje horizontal de la participación (experiencia, conciencia, alma, comunión), y otra lo que ocurre en el eje vertical de su concepción y gestión: cumplimiento de metas (“sacar no sé cuántos nombres al día”) y ausencia de solemnidad en una acción que la requería (gritos, quejas, órdenes). La gestión fue *impecable* pues se cumplieron las metas del tejido en el tiempo establecido, pero el sentido de la acción de duelo parece quedar suspendido para muchos de los participantes, justamente, por la *implacable* gestión. En *Sumando ausencias* se manifestó un problema de temporalidad, al no darle suficiente tiempo a la obra —coser las telas en la plaza y recogerlas inmediatamente— y un problema de protocolo —ausencia de solemnidad, silencio y espacio reflexivo—, para que pudiera irrumpir *la identificación* de los vivos con los muertos, para que se experimentara, en última instancia, un duelo público, según el propósito de Salcedo.

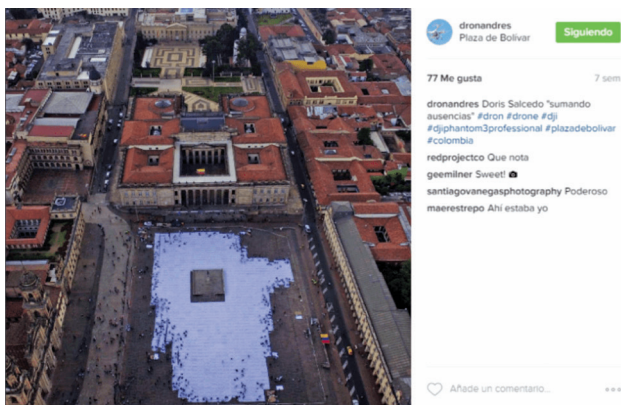
25 “Una opinión sobre *Sumando ausencias*” en la *fan page* de Casa del Parque, 19 de octubre, disponible en <https://www.facebook.com/casa.delparque.31/posts/1871821946380260>

Sería impreciso, sin embargo, no reconocer que tal identificación se dio de manera intensa en algunos casos y que muchos de quienes participaron en la acción la apoyaron de manera total. Paula Díaz, una estudiante de ciencia política de la Universidad del Rosario, participó inscribiendo nombres con ceniza y tejiendo telas en la plaza. Llama la atención que su relato recurre con frecuencia a la metáfora del entierro (una de las persistencias en la obra de Salcedo). Después de escribir los nombres sobre las telas, los participantes debían llevar cada tela a una de las salas del museo de la Universidad Nacional. El trabajo en las otras salas (cortar letras, colocar pegante, verter cenizas sobre las telas) estaba acompañado de conversaciones entre los participantes. Pero cuando se ingresaba a la sala para acomodar las telas con nombres algo ocurría de manera espontánea, se guardaba un silencio reverencial:

Era un silencio increíble. La sala es completamente blanca. Uno entraba en silencio y no se escuchaba absolutamente nada. Y te iba bien anímicamente si la sala estaba desocupada, pero era increíble cuando tu llegabas y la sala estaba absolutamente llena de telas con nombres. Un día vi llenar la sala cuatro veces. Las personas que estábamos allí no éramos conscientes de la magnitud de lo que estábamos haciendo. Si bien en algún momento se convirtió en una tarea [hace referencia a cortar letras, colocar pegante, verter cenizas sobre las telas], en el momento en el que uno entraba a esa sala dejaba de ser una tarea. Entrar a esa sala era encontrarse directamente con el hecho de “miren la cantidad de nombres que hay acá”, aun sabiendo que eran 1900 [...] Eso era lo más impactante de la sala como tal y todo el mundo entraba muy en silencio [...] Era como entrar a un cementerio. Sentí como esa melancolía [...] Uno no pasa por encima de las tumbas, así como uno no pasa por encima de las telas porque es un muerto, es un cuerpo. (Entrevista realizada a Paula Díaz. Bogotá, 3 de noviembre del 2016)

La sensación de melancolía y la metáfora del entierro se dieron nuevamente cuando Paula estuvo recogiendo la obra en la plaza hacia el final de la jornada en las horas de la noche:

Mientras la tela más se doblaba era más el peso y era más fuerte que caía [...] A esa hora el centro está solo y el ruido del centro no está. Entonces mientras caía la tela yo sentí ganas de llorar, y creo que se me escurrieron varias lágrimas: era como un recuerdo de niñez, escuchar cómo caía la tierra y golpeaba el ataúd. Era eso: era escuchar el golpe de la tela contra el piso. Era escuchar eso: ¡Estoy de verdad echándole tierra a alguien! Estaba compartiendo con una de las tejedoras del Costurero de la Memoria de Medellín y me dijo: “Cuando no estén ahí nos van a hacer falta, los vamos a extrañar”. Es decir, cuando esta tela no esté aquí nos van a hacer falta. Y sí, tu estableces un vínculo, yo buscaba en la plaza los nombres que yo había escrito en el museo: “Mira, ese lo escribí yo”. Uno establece un vínculo que es inesperado. Incluso a veces voy a la Plaza de Bolívar porque significó mucho la experiencia para mí, me sentí como parte de un todo [...] A veces voy a la Plaza de Bolívar imaginándome el manto blanco que vi. No esperando que esté ahí, pero sí recordando que ahí hubo un manto blanco. (figura 2)



**Figura 2.** Screenshot tomado de Instagram

Fuente: dronandres

Pareciera que todo el propósito de la acción de Salcedo convergiera en esta experiencia de manera precisa: el silencio solemne, sentirse parte de un todo, enterrar y llorar a los muertos, percatarse de su ausencia y recordarlos. Algo aconteció allí, evidentemente: parece que Paula —según su relato— estuvo sumando ausencias. Y esto es algo que no debería desconocerse, aunque fuera el único caso. Desde luego no es el único y, al menos, hay uno más reportado en prensa: el encuentro inesperado entre un doliente y el nombre de uno de los suyos. Un funcionario de la Personería de Bogotá, César Orjuela, fue a realizar una visita de rutina al Campamento por la Paz. Después de realizada la tarea se animó a participar de la acción de Salcedo e ingresó a la plaza: “En ese momento, tuve la sensación de que estaba caminando en un cementerio [nuevamente la metáfora]. Eran cuerpos, unos al lado de otros. Era una imagen oscura y sentí mucha tristeza”. Debe tenerse en cuenta que César no sabía nada de la acción antes de llegar a la plaza:

Cuando quise ver cómo estaba quedando la obra, pasé al lado de una caja en donde todavía estaban sacando telas para coser. Justo en ese momento, apareció la de él. Decía A. Orjuela. Augusto Orjuela”, relató el politólogo. Con la certeza de que la tela correspondía a su padre, y no a un Alejandro o Alfredo Orjuela, César se acercó a la pareja que estaba sacando la tela y le pidió que si podía dársela a él. “Es que ese es el nombre de mi papá”, les dijo [...] “Cuando llegué en la mañana a la Plaza, lo que sentía era profunda tristeza. Fue muy impactante ver los nombres de casi dos mil personas en las telas. Pero cuando cosí el retazo que le correspondía a mi papá, el de mi víctima, todo cambió. Me di cuenta que más que desgarrador, era un homenaje bello y digno para las personas que como él murieron en esta guerra. Le hice un homenaje sin buscarlo”. (“La víctima que encontró...”, 2016)

Podría pensarse que esta única experiencia bastaría para que la acción de Salcedo cobrara todo su sentido. Y que lo que podemos entender como *experiencia estética* se realizara de manera plena en ese momento: la interrupción del flujo cotidiano para que algo extraordinario sobrevenga. Un funcionario realiza una tarea rutinaria y

termina simbolizando de manera colectiva la muerte de su padre asesinado<sup>26</sup>. Hay una dimensión social y pública de los ritos funerarios que fue declinando en las sociedades modernas, cuyas prácticas tienden a ser privadas e individuales. De hecho en la primera gran reflexión psicoanalítica sobre el tema, en “Duelo y Melancolía” (1917), Freud entiende el *trabajo de duelo* como una tarea puramente individual, cuando, en verdad, la evidencia histórica y antropológica documenta que las pérdidas humanas se insertan en la comunidad mediante un sistema de ritos que “involucran no solo al individuo afligido y a su familia inmediata, sino también al grupo social más amplio” (Leader 2014, p. 15). Una cuestión fundamental en la elaboración del duelo tiene que ver con la construcción de un marco que simbolice o represente la pérdida, cuya lógica está presente, por ejemplo, en los monumentos conmemorativos: “Cuando tiene lugar una terrible tragedia, rara vez sucede que el sitio se deje intacto [...] Lo que importa es que tenga lugar algo artificial, algún acto que marque el lugar” (Leader 2014, p. 97). La construcción de un marco, además, permite la existencia de un tercero que testifica la pérdida, es decir, que la reconoce y la registra. En contextos de violencia extrema (genocidios, asesinatos selectivos, desaparición forzada), para los sobrevivientes y dolientes este proceso de *representar, reconocer y registrar* es indispensable para la elaboración del duelo y, con mayor razón, si se tiene en cuenta que estas pérdidas no son reconocidas ni por los perpetradores (grupos armados al margen de la ley y el propio Estado) ni por la sociedad. La Comisión de Verdad y Reconciliación, en el caso de Sudáfrica, se dedicó “menos a castigar a los perpetradores que a reconocer y registrar sus crímenes” (Leader 2014, p. 56). De modo que los rituales públicos que enmarcan las pérdidas son centrales para que los dolientes tramiten su dolor de manera colectiva:

26 “Junto a una amiga se sentó y llamó a su hermano menor. ‘Le dije que se viniera corriendo porque tenía el nombre de nuestro papá escrito en ceniza en lo que estaba haciendo Doris Salcedo. Le pedí que se apurara porque lo quería coser con él’. El menor de la familia Orjuela, el que tenía diez meses cuando asesinaron a su padre, obedeció y llegó a los pocos minutos a encontrarse con su hermano. ‘Lo cosimos juntos. Mi papá era un líder sindical que los paramilitares asesinaron en el Meta en febrero de 1992’, recuerda el mayor de los Orjuela” (“La víctima que encontró...”, 2016).

[...] nuestro propio acceso al duelo puede ser ayudado si percibimos que otras personas están en duelo con nosotros [...] Como humanos, ¿no necesitamos que otros den autenticidad a nuestras pérdidas? ¿Reconocerlas como pérdidas más que pasar ante ellas en silencio? ¿No necesitamos, en otras palabras, un diálogo de duelos? (Leader 2014, pp. 72 y 80)

Cuando Doris Salcedo afirma que lleva “treinta años trabajando inmersa en el duelo, contando los muertos de todas las masacres, contando todos los horrores de este país”<sup>27</sup>, es claro que de manera consciente su trabajo se ha dedicado a construir ese marco que simboliza, reconoce y registra las pérdidas humanas del conflicto armado en Colombia. Y ese marco puede resultar altamente significativo, como en el caso de Orjuela y sus dos hijos. De modo que esta acción no puede interpretarse en una única dirección, pues son muchos los registros en los que se construye. En este apartado se dio cuenta de las múltiples voces que emergen a través de la acción, desde el eje vertical (la concepción y gestión de la obra) hasta el eje horizontal (las prácticas de los participantes), en el que se pone de manifiesto una diversidad de experiencias suscitadas por la construcción de una comunidad efímera en la que se dio un recorte de espacio y tiempo que, en última instancia, permitió construir un marco para simbolizar las pérdidas humanas del conflicto armado en Colombia. No hay duelo sin marco, es decir, sin procesos de simbolización y representación. Y esto, justamente, fue lo que se hizo en *Sumando ausencias*, independientemente de los problemas de temporalidad y protocolo, como se señaló líneas arriba.

## El arte contemporáneo en el contexto de las redes sociales

Las acciones públicas realizadas años atrás por Salcedo se conocieron a través de los medios de comunicación tradicionales (prensa, radio y televisión), pero en

27 Respuesta de Salcedo a Claudia López, en <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624>

*Sumando ausencias* la información que circuló por redes sociales (Twitter, Facebook<sup>28</sup> e Instagram<sup>29</sup>) le dio un alcance inédito al trabajo de Salcedo, específicamente porque se crearon unas comunidades de diálogo claramente diferenciadas: en algunos perfiles de Facebook se agruparon las críticas más radicales contra la acción, mientras que en Instagram se agruparon las imágenes que la legitimaron. En el caso de los líderes de opinión, como el de la senadora Claudia López, se construyó un consenso a partir de las valoraciones dadas por la senadora: “Gracias Doris Salcedo por existir, por conmovernos y hacernos coser hasta que nos quede grabado que las víctimas deben ser nuestro único centro!”<sup>30</sup>. En Facebook se articularon las opiniones críticas de un sector del campo artístico local liderado por Guillermo Vanegas, Matilde Guerrero y Jorge Peñuela, entre otros. El repertorio de críticas se articuló en los siguientes temas: la instrumentalización de las víctimas para el beneficio propio de la artista; el conflicto por el espacio público —que se interpretó como un desplazamiento del Campamento por la Paz para la realización de la acción—, la indiferencia de Salcedo con los participantes y los medios locales y, por último, el maltrato dado por el equipo logístico a los colaboradores de la acción. Es fácil percatarse de que los participantes de la discusión dada en estos perfiles compartieron las mismas valoraciones, es decir, el lugar dado a la defensa de la acción de Salcedo no fue significativo en este grupo de discusión. En Instagram, por el contrario, las valoraciones positivas son dominantes. En este caso

- 28 Indagando por lo que circuló en los perfiles públicos de Facebook, entre el 10 y el 15 de octubre del 2016 logré compilar un cuerpo de aproximadamente 19 000 palabras.
- 29 El 12 de octubre en las horas de la mañana, #sumandoausencias tenía 420 fotografías en Instagram, la mayor parte tomadas por los propios participantes, quienes valoraron la acción de manera positiva, de acuerdo a los textos que acompañaban las imágenes. Una revisión del 26 de octubre arrojó 507 fotografías: <https://www.instagram.com/explore/tags/sumandoausencias/>
- 30 Este es el encabezado del video publicado en la cuenta de twitter de la senadora. Siendo una figura pública que “enciende” debates, muchos de los comentarios hechos al *post* de Salcedo no se referían directamente a la obra como tal sino a otras cuestiones, como: el plebiscito, el carácter de la senadora, etc. Ahora bien, al analizar los comentarios que directamente se refieren a la obra de Salcedo, la mayoría de ellos hacen eco de la declaración de López. Disponible en <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624> (12.11.16).



lo visual tiene mayor peso que lo discursivo (a diferencia de Facebook) y la imagen cumple, evidentemente, con la función de dar testimonio de la propia participación en dicha acción. De cualquier modo, si bien es cierto que esta declaración visual es de carácter puramente individual y se inserta en otro tipo de prácticas (gastronomía, entretenimiento, vacaciones, etc.), también lo es que multiplica los puntos de vista sobre la acción de Salcedo.

Como se sabe, el registro y el archivo son cruciales en el arte contemporáneo, particularmente con respecto a aquellas prácticas de carácter efímero. La consecución de este material, por lo común, resulta dispendiosa y difícil para el investigador y debe pasar, cuando se accede a él, por el filtro del artista o la mediación del museo y la galería. Como señala Groys, “la documentación del arte [...] es la única forma posible de referencia a una actividad artística que no puede ser representada de ninguna manera”, como en los casos de los performances, las instalaciones temporales o los happenings (2013, p. 34). El material disponible de las acciones públicas realizadas por Salcedo antes de *Sumando ausencias* es escaso y, por lo tanto, el análisis puede verse limitado. Por ejemplo, la dificultad o imposibilidad de contactarse con los participantes de la acción, una cuestión central en este tipo de prácticas. En *Sumando ausencias*, por el contrario, la información en torno a la acción se produjo desde diferentes lugares, pero lo más significativo es que gran parte de la información fue producida tanto por los propios participantes de la acción —que circuló en gran medida por Instagram—, como por el público que la criticó —cuyo circuito más eficiente fue Facebook—. La disponibilidad de esta información no solo permitió hacer el seguimiento de la acción (los modos de hacer, el acercamiento a los materiales y a los participantes), sino también obtener las valoraciones que se construyeron en torno a ella. Así que la posibilidad de que se multipliquen tanto las voces como los puntos de vista hace que el fenómeno analizado emerja de manera compleja, de ahí que no pueda construirse una valoración unificada de la obra, como resulta frecuente en la crítica de arte. Antes que una interpretación unificada, en este artículo se buscó una “descripción densa” de *Sumando ausencias* en la que se cruzan tanto las opiniones expertas del campo artístico, como las opiniones no especializadas de quienes

participaron o presenciaron la acción: una pluralidad de sentidos que transforma la misma naturaleza de la obra al desplazar la habitual preminencia del eje vertical hacia la multiplicidad de voces del eje horizontal.

## Bibliografía

- Alarcón, C. (16 de octubre del 2016). Una ilusión con algunos pocos tintes de desilusión. *Periódico Arteria*, recuperado de <http://www.periodicoarteria.com/una-ilusion-contintes-desilusion-6377854> (01.12.16).
- Arcos Palma, R. (17 de octubre del 2016). *Sumando ausencias* de Doris Salcedo: ¿oportuna u oportunista? *Razón Pública*, recuperado de <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/9788-sumando-ausencias-de-doris-salcedo-%C2%BFoportuna-u-oportunista.html> (11.11.16).
- Bal, M. (2014). *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Colombia merece una acción de duelo (10 de octubre del 2016). *Semana*, recuperado de <http://www.semana.com/enfoque/articulo/doris-salcedo-y-obra-colectiva-para-responder-al-no-en-el-plebiscito/498199> (30.10.16).
- Duncan, G. (2006). *Los señores de la guerra, de paramilitares, mafias y autodefensas en Colombia*. Bogotá: Planeta.
- García Méndez, P. (17 de octubre del 2016). Carta a Doris Salcedo, recuperado de <http://www.colectivodeabogados.org/?Carta-a-Doris-Salcedo> (25.11.16).
- Guerrero, D. (4 de julio del 2007). La Plaza de Bolívar se encendió anoche con 24 mil velas, en homenaje a los diputados asesinados. *El Tiempo*, recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3623175> (15.11.16).

- Groys, B. (2013). El arte en la era de la biopolítica: de la obra de arte a la documentación del arte. En *Antología* (pp. 33-48). México: COCOM.
- “La víctima que encontró el nombre de su papá en la instalación de Doris Salcedo”. (23 de octubre del 2016). *El Espectador*, recuperado de <http://www.elespectador.com/noticias/judicial/victima-encontro-el-nombre-de-su-papa-instalacion-de-do-articulo-661741>
- Leader, Darian. (2014). *Duelo, melancolía y depresión*. Madrid: Sexto Piso.
- Malagón Llano, S. (7 de septiembre del 2016). Me he pasado toda la vida sumando ausencias. *Semana*, recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/acto-simbolico-de-doris-salcedo-en-la-plaza-de-bolivar/498091>
- Malagón-Kurka, M. M. (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Ortiz, D. (2016). El día en que Bolívar fue Nelson y la tela nieve. *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/el-dia-en-que-bolivar-fue-nelson-y-la-tela-nieve/>
- Orozco Tascón, C. (15 de octubre del 2016). “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre: Doris Salcedo”, *El Espectador*, recuperado de <https://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581>
- Párraga, L. (13 de octubre del 2016). Sumando ausencias y multiplicando exclusiones. *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/sumando-ausencias-y-multiplicando-exclusion/>
- Peñuela, J. (20 de octubre del 2016). Sumando Ausencias: sumas estratégicas que dividen para restar. *Liberatorio*, recuperado de <http://liberatorio.org/?p=6614> (21.10.16).
- Salcedo, D. (8 de mayo del 2010). El arte es el contrapeso de la barbarie. Diálogo con la colombiana ganadora del Premio Velázquez de las Artes. *El Espectador*, recuperado de <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso-202179-el-arte-el-contrapeso-de-barbarie> (30.10.16).

Villamizar, G. (31 de octubre del 2016). Doris Salcedo: oops!..She did it again. *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/doris-salcedo-oops-she-did-it-again/> (30.10.16).

Zuluaga Mesa, I. (12 de octubre del 2016). Carta a Doris Salcedo, recuperado de <https://tejiendomemoria.wordpress.com/2016/10/12/carta-a-doris-salcedo>

**dosier 3**

**La crisis del Museo de  
Arte Moderno de Bogotá**



A principios del siglo XXI en Colombia tuvo lugar una exposición de muñecas Barbie en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), patrocinada por la juguetería internacional Mattel. La exposición estaba diseñada para disponerse en las tiendas de los museos, y como estrategia para obtener recursos para el funcionamiento del Museo, se les alquiló una sala de exposiciones y la muestra se presentó al público como una propuesta de arte contemporáneo. Un amplio número de artistas, críticos y demás actores de la esfera pública del arte bogotano criticaron esta exposición y lo que podría implicar para la identidad y propósitos del museo. Otros la defendieron, aduciendo diversos argumentos. El Museo continuó con profundas dificultades administrativas y financieras desde entonces. Gloria Zea se retiró hace dos años y delegó el mando a Claudia Hakim, quien ha hecho lo posible por conjurar la larga crisis de esta institución.

Al cumplirse una década de este debate, *Esfera Pública* invitó a Cristina Lleras a analizarlo, como una forma de profundizar sobre los efectos de este y su relación con la realidad de otros museos. Le sigue un ensayo de William López de los sucesos ocurridos en el foco de la polémica: las posiciones, las respuestas, los argumentos y contrargumentos puestos en ese momento sobre la mesa. Luego Carlos Salazar cuestiona ciertos textos críticos que surgieron sobre la misma exposición de las muñecas. Halim Badawi analiza la posible ampliación del Museo. Guillermo Vanegas hace un breve reporte sobre el primer montaje de la colección que esta institución realiza después de un largo tiempo. Claudia Díaz cierra este capítulo con una crítica de lo que la autora define como “la falsa apariencia de novedad” que promueve la nueva administración del MAMBO.





# Lo que pasó, pasó

## Barbies, poder y museos en Colombia: una reflexión sobre los debates en *Esfera Pública*\*

Cristina Lleras



**Figura 3.** Barbies en el MAMBO

*Fuente:* Jaime Iregui

- \* Publicado en *Esfera Pública* el 19 de abril del 2012 en el marco del proyecto de revisiones críticas de las discusiones que se han dado en este foro desde sus inicios, con el objeto de activar distintas líneas de acción y reflexión sobre los problemas de fondo que abordan dichas discusiones.

## Lo que pasó, pasó

Para quienes han seguido los devenires del mundo artístico bogotano en la última década, el debate en *Esfera Pública*, Barbies en el Museo, suscitado por la exposición Moda Latinoamericana Barbie en el Museo de Arte Moderno de Bogotá es bien conocido. En abril del 2003, Catalina Vaughan despertó al sector artístico con la noticia de que el recientemente acuñado MAMBO exhibía una colección de Barbies, una “curaduría” llevada a cabo por el departamento de mercadeo. Esta intervención desató una serie de discusiones en las que se trataron temas como la financiación de la cultura, el rol del curador, la misión de los museos, la participación en las instancias creadas públicas de gestión y financiación de la cultura, los modelos de gestión, entre otros.

¿Qué ha pasado casi diez años después de las intervenciones de un nutrido número de personas en el debate y con las réplicas que se produjeron después? En este texto pretendo hacer un análisis de las implicaciones de Barbies en el Museo y sus secuelas, partiendo de la base de que otros autores ya se han referido tanto a la exposición como al mencionado debate (Iregui, 2008; López, 2010; Rodríguez, 2010; Vanegas, 2011).

La intención de este texto, sin embargo, no es ensañarse contra una institución en particular, sino examinar esta coyuntura para llegar a una serie de generalizaciones que terminan afectando el mundo de los museos, y sacar de aquí aprendizajes y propuestas de mejores prácticas.

Me parece importante enunciar el lugar desde donde abordo esta reflexión. Durante casi doce años hice parte de una institución (Museo Nacional de Colombia) y por lo tanto comprendo sus dinámicas. Al mismo tiempo, al tratar de impulsar acciones de transformación, comparto algunas de las percepciones externas y la decepción que se pueden llevar los públicos a quienes se sirve cuando esos cambios no parecen materializarse. Actualmente soy la Gerente de Artes Plásticas y Visuales del Instituto Distrital de las Artes. La Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño destinarán recursos este año para la financiación de

programas del MAMBO a través de una alianza estratégica; de manera que estaré directamente involucrada en el desarrollo de las actividades de la alianza.

A pesar de mi posición institucional, ofrezco como punto de partida el ineludible desencanto con los organismos públicos, por sus ritmos y por la forma como muchas veces ejercen resistencia frente al debate. Sin embargo, y frente a la frustración producida por el poco impacto que puede causar una movilización de quienes expresan su desconcierto, la crítica aguda y constante sigue siendo la mejor opción para la obtención de resultados. Para el buen desarrollo de las instituciones es fundamental sentir la veeduría ciudadana.

Para desglosar el impacto del debate, opté como posible camino examinar el principal problema al que aludían los escritores de Barbies en el Museo desde la gestión, la autonomía, la necesaria formalización y profesionalización de los museos, en una primera parte. En la segunda, frente a la pregunta ¿qué quedó?, se proponen algunas acciones desde distintos lugares de participación en el sistema cultural.

## ¿El fin justifica los medios?

Algunos años después de la señalada exposición del 2003, tanto Jaime Iregui como William López situaron la crisis que llevó al Museo de Arte Moderno de Bogotá a realizar una muestra comercial de Barbies en el cambio de modelo de financiación de la cultura: “las ayudas del Estado a los museos comienzan a disminuir dramáticamente, tanto por la concepción neoliberal de un modelo económico que ve con malos ojos un Estado protector de la cultura, como por los recortes presupuestales de una economía de guerra” (Iregui, 2008, p. 83). Por su parte, López señaló la “orfandad” ante el retroceso del Estado, lo que hace que las instituciones sacrifiquen su autonomía cultural entregándose a lo publicitario. De esta forma, señalan los problemas éticos devenidos de la misma razón de ser del museo como una entidad sin ánimo de lucro y al servicio de la sociedad, que, por cuenta de esta lógica, tiene que desarrollarse en medio de la economía de mercado.

Así, se podría ver que el Estado ejerce una doble posición ante su retirada. Amenaza con recortes presupuestales, o con su diversificación, pero al mismo tiempo no exige a las instituciones una formalización tanto en el desarrollo de sus actividades misionales como en el manejo de la contaduría y finanzas. Es decir, prefiere seguir entregando un pedazo del pastel apetecido por un mayor número de organizaciones, pero sin exigir nada a cambio. De ahí que algunas personas hayan expresado la necesidad de que deba haber un representante de las entidades públicas en las juntas directivas de los productores privados (Londoño, 2012).

En el debate del 2003, pese a que todos los participantes criticaron la muestra de Barbies por ser de corte netamente comercial (excepto la directora del MAMBO), también se intentó una justificación desde la “crisis” presupuestal. Ricardo Arcos-Palma se situó del lado de la visión del “museo-víctima” por el recorte presupuestal lo que llevó a la institución por la senda de la empresa privada con los riesgos que eso conlleva:

El problema es simple y salta a simple vista, como ya varios lo han anunciado: asunto de *marketing*. Este episodio inaugura (digámoslo sin temor) la privatización de la cultura. Hace unos días la Ministra de Cultura, concedió una entrevista donde decía que “hay que terminar con el paternalismo”, para referirse al recorte presupuestal que tiene al borde de una crisis de nervios a los teatreros, a los músicos (los que aún quedan luego de la supresión de la orquesta) y claro está a los gestores culturales como Gloria Zea. La política de la Ministra es “premiar” a los que hagan gestión con la empresa privada para “cofinanciar” el paupérrimo presupuesto asignado a la cultura en un país en guerra como Colombia. Es decir que las “ayudas” del Ministerio (Estado) serán esta vez para aquellos que logren demostrar ser “creativos” en el nuevo pensamiento cultural y empresarial (las palabras en comillas son de la Ministra Araujo). (AA.vv., 2003)

## La gestión cultural

Visto en retrospectiva, resulta incompleto realizar un análisis justificando el problema en el recorte presupuestal. En realidad, la crisis deviene de la incapacidad de

adaptación a las nuevas realidades de las entidades receptoras, así como de la “lavada de manos” del Estado que se anotaba arriba. Lo notaba la curadora del MAMBO, Ana María Lozano, quien renunció en medio del escándalo.

Es claro que en nuestro país todas las instituciones culturales están atravesando momentos en extremo difíciles —dice Lozano—. Esta situación es muy preocupante y debería ser objeto central de estudio en el Ministerio de Cultura. Pero tales circunstancias jamás pueden llegar a disculpar que un museo olvide su misión y privilegio, por sobre su responsabilidad ante el público, al arte y a su colección, la necesidad de resolver urgencias económicas. (AA.vv. 2003)

Más allá de los asuntos éticos (que no son menores) hay que preguntarse ¿por qué algunas instituciones culturales sí lograron germinar en medio de las dificultades? Durante la década de 1990, los bogotanos incrementaron su ingreso per cápita (de 1991 a 1995, el ingreso aumentó de 2 250 000 a 3 000 000, Ruiz, 2009). Esto fue capitalizado por algunos entes culturales como la Fundación Teatro Nacional, que multiplicó su oferta. La Fundación, hasta el 2009, tenía un ingreso por boletería del 65 %, patrocinios entre el 30 % y el 35 %, y por apoyo del Gobierno el 5% de los ingresos. Otros casos, como el muy debatido Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, buscan un modelo de gestión en el que los recursos generados por patrocinios, generación interna y aportes públicos sean casi iguales. Lo anterior se traduce en que efectivamente pueden funcionar iniciativas culturales que no dependen en su mayor porcentaje de las ayudas estatales y, por otro, que en el manejo financiero de la Fundación Teatro Nacional, por ejemplo, “se observa una tendencia cada vez mayor a la formalización en sus diferentes procesos, inducidos por la presión generada por las entidades del manejo de la política cultural de la ciudad” (Ruiz, 2009, p. 63).

En el 2003, la citada discusión de las Barbies, aparte de las indignadas críticas, no trascendió hacia una propuesta seria de formalización. Gloria Zea justificó la exposición aduciendo carencia de recursos. Según ella, entre lo que le daban el Ministerio de Cultura y el Distrito no le alcanzaba para cubrir el funcionamiento. Ya en esta aseveración hay que preguntarse, ¿quién debe financiar la cultura? ¿Los recursos

públicos deben invertirse en funcionamiento o en programación? Ninguna institución museal, tal como lo aduce Zea para justificar sus acciones, tiene cubiertos todos sus gastos.

Para las instituciones culturales, esta forma de funcionamiento implica riesgos reales que van más allá del accidente de *marketing*:

Que el MAMBO en lugar de permitir la resonancia de un discurso autónomo y crítico sobre la cultura a través de la obra de arte, permitiera, sin mediación alguna, la escenificación cínica de una estrategia de mercadeo, es más, que permitiera revestir, por el poder consagratorio mismo que le ha dado el campo artístico, de un barniz estético un plebeyo objeto de consumo, es el problema de fondo. La línea divisoria es sutil pero radical y en ella se movió toda la crítica que suscitó la exposición. (López, 2010, p. 103)

No se trata de un problema exclusivo de las instituciones locales. Para James Gardner, quien hizo parte de una junta asesora en temas de ética para el Instituto Smithsonian en el 2007, es necesario trazar una línea entre las iniciativas de emprendimiento apropiadas y aquellas que atentan contra la ética de los museos. Para él, sin importar las circunstancias, los museos operan bajo la lupa de la confianza pública. Poco se logra salvando un museo si para ello se debe abandonar su misión y violar esa confianza pública (2011, p. 287). Sin embargo, en la práctica y para el caso puntual, el MAMBO atentó contra esa confianza y esperó que fuera el público quien resolviera el dilema: “La gente no es boba. La gente sabe diferenciar entre un cuadro y una muñeca. Y ese número de personas que ingresaron además disfrutaron de otras exposiciones” (declaración de Zea en *Revista Semana*, citada en AA. vv., 2003).

Patrocina...

El caso Barbies es fácil de cuestionar, tal como otros en los que se han visto involucrados los museos de arte moderno del país. En el debate del 2003, Carlos Quintero

denunció la venta de tapetes persas en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, actividad que no fue discutida ni desmentida<sup>1</sup>.

Otros casos pueden representar un mayor reto, por la situación que el repetidamente citado Bourdieu señala como: “la interpenetración cada vez mayor entre el mundo del arte y el mundo del dinero. Pienso en las nuevas formas de mecenazgo y en las nuevas alianzas que se instauran entre ciertas empresas económicas [...] y los productores culturales” (1995, p. 496). En este sentido, ¿qué se puede decir de las exposiciones de las colecciones de bancos privados o de los eventos financiados casi en su totalidad por una empresa (Salón de Arte BBVA, Salón BAT de Arte Popular o la Colección Femsa)? En el 2011, el Museo Nacional exhibió una selección de obras de la colección de arte latinoamericano de Femsa, empresa embotelladora de Coca-Cola y dueña de las franquicias de las tiendas oxxo que han comenzado a poblar las calles bogotanas, entre otros negocios. Hay que partir de la base de que estas exposiciones se seguirán haciendo en los museos del mundo, el reto, sin embargo, es lograr que estas no sean solo propaganda. Tal como se dijo en el caso de la exposición de las Barbies, donde habría sido distinta una muestra que generara una mirada crítica sobre las muñecas, en el caso del Museo Nacional habría sido más interesante ver de qué forma no simplemente nos prestábamos como institución para validar una colección de una empresa, sino qué se podía decir acerca de la exhibición misma de esa colección y sus dueños.

Para los críticos, como ejerció Lucas Ospina en el caso de la Colección Femsa, es necesario que la institución que acoge una colección de esta naturaleza sea capaz de producir miradas críticas y que no caiga en el romanticismo de la filantropía, o peor, en la complacencia con las prácticas empresariales disfrazadas de actividad cultural. Para él, la curaduría se quedó corta en ese aspecto. Una crítica válida, pues, lo cierto es que los museos tienen que asumir que no son espacios neutrales, en ningún caso, y que cada objeto que presentan, de *x* o *y* forma, está cargado de significados y simbolismos.

1 Una noticia registrada en [elmundo.com](http://elmundo.com) avala que efectivamente Quique Mejía y Adolfo Naranjo han realizado exposiciones en museos, entre ellos La Tertulia y el MAM de Bucaramanga. Recuperado de <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=172604>. No fue posible encontrar rastros en la red sobre posibles intervenciones de las directivas o del curador.

En el caso del MAMBO, que es uno de los extremos de esta cadena, estamos ante un problema de corporativismo definido por Robert Janes como negación del bien común y el interés propio, el deseo de confort que resulta en pasividad, conformidad y silencio (2011, p. 57). ¿Cómo poder tener una actividad económica sin ser un simple agente del mercado y respetar la razón de ser de la institución? Algunas actividades están sujetas a esas leyes de la oferta y la demanda dentro de los museos, como la tienda o el restaurante, mientras que las colecciones, la investigación, la curaduría no lo deben estar. Justamente por ello, el malestar proviene de lo que se disfraza como “expresión de la contemporaneidad” (como se refirió Gloria Zea a las Barbies). Alexis Moreno, en ese entonces señaló cómo, en lugar de hacer el evento Barbies en un espacio no expositivo, con un claro propósito comercial, MAMBO decide presentarlo como una “práctica artística” y se coopta el departamento de educación para promocionar el producto (AA.VV., 2003).

De esta discusión sobre el manejo de los recursos, resaltamos que la gestión cultural no es únicamente una actividad que se realiza en torno al dinero. Jaime Ruiz señala una primera definición en la que la gestión es el conjunto de aquellas estrategias utilizadas “para facilitar un adecuado acceso al patrimonio cultural por parte de la sociedad” (2009, p. 4). A partir de allí, se hace del gestor un intermediador entre políticas y sociedad, es decir que es alguien que trabaja para una comunidad. En el caso de los patrocinios, es necesario que las instituciones sopesen si la relación con el financiador va en detrimento de la labor de gestión, entendida en esta acepción del trabajo por lo público.

## El profesional que sabía demasiado

La gestión es parte crucial de la sostenibilidad, normalmente aquejada por salarios bajos, estándares altos de profesionalización que no son absorbidos por las instituciones, gobernanza inexperta, formas de financiamiento que resultan en el desarrollo de proyectos de corto plazo (Janes, 2011). William López intervino con un llamado



insistente a la profesionalización de todo el equipo para que el MAMBO pudiera construir un “sentido” de museo con los visitantes (AA. VV. 2003). Este no es un problema que se pueda desligar del que se trató anteriormente y que tiene que ver con que el Estado exija a las instituciones que patrocina una formalización y desarrollo de modelos que puedan dar cuenta de una sostenibilidad misional y económica en el mediano y largo plazo.

El profesor Luis Gerardo Morales, quien compartió con la Maestría de Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional la experiencia mexicana del complejo panorama de la profesionalización<sup>2</sup>, también señala que los problemas de los museos van más allá de lo meramente económico:

Los problemas de los museos no son únicamente de orden cuantitativo, técnico, administrativo o demográfico. Sí lo son de calidad en sus servicios. Calidad que no puede garantizarse si no hay cuadros calificados, gestión descentralizada y políticas de museos más diversificadas y autónomas. (Morales, 2012, p. 228)

Para el caso de México, Morales detecta un rezago en la formación de profesionales para trabajar en los más de 1250 museos que tiene el país y esto repercute en su calidad. La discusión hay que llevarla entonces a si los museos están cumpliendo con los fines para los que fueron creados. Entre costos de sindicatos y mantenimiento, los museos parecen máquinas obsoletas (Morales, 2012).

Se trata de un problema continental. El curador venezolano radicado en Estados Unidos, José Antonio Navarrete, también señala los problemas de la profesionalización de los museos en América Latina, puesto que se les sigue concibiendo a partir de

fidelidades personales, subordinación irrestricta e interacciones burocráticas. O lo que es igual, como una maquinaria destinada a reproducir fielmente los deseos, caprichos y ocurrencias de las instancias del Estado o de los sectores privados que la tutelan. (2011)

2 Véase <http://www.unradio.unal.edu.co/nc/categoria/cat/museos-en-vivo.html>

Además, Navarrete señala como uno de los principales problemas la tensión entre la autonomía y los requerimientos políticos.

Es claro que, para ser sostenibles, los museos necesitan descongelarse y responder a los requerimientos de las sociedades del presente y del futuro. En el caso de la historia del MAMBO, Iregui detecta la ruptura de su misión museal hacia 1985, cuando se estrenó su actual sede, diseñada por Rogelio Salmona:

[se] inicia una pérdida de representatividad del museo hacia un importante sector del medio artístico: dejaron el museo un grupo de artistas que encarnaban la noción de museo como fórum, como espacio de investigación y discusión que se articula a partir de las actividades curatoriales y pedagógicas. (2008, p. 76)

Se puede trazar un paralelo, aunque en circunstancias muy distintas, al debate que inició en el 2011 sobre la misión del Museo Nacional. Más que tratarse de un enfrentamiento personal (como trató de reducirse), algunas personas intentaron descalificar una serie de planteamientos curatoriales que seguían las guías del Plan Estratégico del Museo Nacional 2001-2010 y que buscaban enfrentar los significados cambiantes del patrimonio y la mirada de los públicos, así como cumplir la misión que implica tener un Museo representativo de la heterogeneidad de los colombianos. A esta propuesta se antepusieron las nociones estáticas de las colecciones y la memoria como algo estable en el tiempo. En el caso MAMBO, este fue un museo que en sus primeras dos décadas fue pionero en exposiciones, en propuestas educativas, pero que se estancó, dejó de gestionar en clave de un servicio público. No comunicó una mirada de futuro, más allá de una prometida ampliación.

Sobre la profesionalización hay mucha tela que cortar. Morales señala cómo las personas que se forman en las disciplinas del museo no son absorbidas por las instituciones que siguen cooptadas por la burocracia, la politiquería y, en ocasiones, el dinero sospechoso. Ahora, si logran profesionalizarse, se corre el riesgo de que se separen de la institución precisamente porque su práctica no concuerda con la informalidad que sigue imperando en la institución. Así se puede describir el caso de la curadora del MAMBO en el 2003, quien renunció ante las malas prácticas del Museo.

## ¿Qué nos queda?

¿Acaso haberse comprometido con Mattel significó una mayor asistencia al Museo? ¿O fue un aporte fundamental para la sostenibilidad de la institución? ¿Valió la pena? Si el mercadeo existe para incrementar la visibilidad y las visitas al Museo, tendríamos que preguntarnos seriamente si este fue un caso exitoso. Posiblemente en el corto plazo lo fue, de acuerdo con lo que dice la directora en la entrevista concedida a la *Revista Semana* (AA.VV., 2003). Al igual que otras iniciativas de mercadeo, como la de los computadores Lenovo que en sus tapas llevaron obras de arte del MAMBO, o la cena ¡Para que Viva el MAMBO!, ambas realizadas en el 2008 con el propósito de recoger fondos para la ampliación, es clave preguntarse qué impacto positivo han tenido para las labores del Museo y si se puede justificar cruzar la línea entre la misión y la comercialización.

También nos queda el desgaste postdebate. Es lógico que tras el agite y la amenaza a la autonomía del campo artístico, los artistas piensen que es mejor estar por fuera del debate público, porque sus intervenciones no tendrán impacto (Bourdieu). Tal vez por ello, textos posteriores en *Esfera Pública* no suscitaron casi ningún tipo de reacción. Para citar algunas de estas intervenciones, el 9 de agosto del 2008, Tatee publicó “Quien quiere a Gloria Zea”, el 19 de febrero del 2010 Dominique Rodríguez publicó “Mambogotá. Mal envejecido”, texto que originalmente apareció en la *Revista Arteria*, n.º 22, y también aparecieron otras intervenciones de Lucas Ospina y Guillermo Vanezas en el 2011 que, pese a sus aportes, no lograron el impacto del debate del 2003.

## El desencanto del artista

¿Qué pasa entonces con los artistas? En el 2003 Gabriel Merchán aceptaba responsabilidad en el estado de las cosas:

El estado actual del MAM —insisto en llamarlo así— no es el resultado único de una dirección autócrata, ni de un departamento de curaduría permanentemente

sitiado por los caprichos de su directora. Es también producto de la indiferencia de artistas, curadores, gestores, medios de comunicación y del público en general. (AA. vv., 2003)

Ante la situación, Pablo Batelli, en su primera intervención, proponía “una nueva línea de acción, que sería la de organizarse para presionar al Estado y a los gobiernos, y reclamar la cultura como un derecho en el contrato que los ciudadanos tienen suscrito con el Estado y sus representantes” (AA. vv., 2003).

Pero Vaughan (segunda intervención) era pesimista ante la organización: “dudo mucho que nuestro medio se vaya en pleno a inscribirse para elegir a sus representantes. Los artistas huyen a todo lo que suene a agremiación estatal”. Además, se mostró escéptica de los espacios creados para la participación:

Por supuesto que el Consejo Distrital de Cultura no va a solucionar todos los problemas del medio. Pero sí ayudaría a que no se presenten excesos, parcializaciones y demás exhibiciones de arbitrariedad por parte de funcionarios que olvidan que sus sueldos y, claro está, los eventos que materializan sus caprichos, son financiados por los contribuyentes. (Casos se han visto).

Parte del desencanto del medio radica en los resultados del debate, en la duda sobre si las instituciones lo acogen y cuál es su posición al respecto (Vaughan, 2003). De hecho, las instituciones sí siguen los debates y sí tienen una posición, pero sus reacciones son disímiles por el miedo que sienten de implicarse en un debate, o por las contradicciones en el seno de estos organismos. Aprovecho para traer a colación otro caso en el que *Esfera Pública* jugó un papel importante en el debate museal. El 11 de abril del 2011, el seudónimo Sara Flores publicó una entrada que tituló “La ministra de Cultura y el Museo Nacional”<sup>3</sup>, a raíz de una entrevista concedida por la ministra a la *Revista Arcadia* en marzo de ese año.

3 Véase <http://esferapublica.org/nfblog?p=23449>

Luego de la publicación de Sara y debido a las sospechas levantadas de que esta persona fuera un infiltrado del Museo, hubo un inusitado interés de parte del Ministerio de Cultura por entrar a “verificar” qué se estaba haciendo dentro de la institución (si bien un documento con las nuevas políticas de exposiciones permanentes para todas las salas, de acuerdo a una mirada más incluyente y transversal, reposaba sobre el escritorio de la ministra): empezaron las visitas de funcionarios del Ministerio y de Altas Consejerías a las salas del Museo, se nombró un Comité Asesor para la renovación de las salas y se impulsó el proyecto de renovación de todas las exposiciones permanentes.

## Lavarse las manos

¿Cuál es el papel del Gobierno en todo esto? Alfons Martinell señalaba en febrero del 2012 que las políticas culturales —que es lo que trata de regular el Gobierno con sus leyes, programas, etc. — son estáticas mientras que el sistema de la cultura es dinámico y, además, mucho más grande de lo que esas políticas pueden abarcar. También demostraba cómo no son el Gobierno ni las empresas los que más invierten en cultura sino los ciudadanos mismos. Y es claro que ante las crisis de las economías en el mundo se van a ver perjudicadas las propuestas más pequeñas y experimentales, así como se verán recortados los presupuestos de los ministerios. Pero en la medida en que se trata de componentes de un sistema, el papel del Gobierno no se puede pensar únicamente como inversor, se requiere que todos los beneficiarios inviertan y, por lo tanto, se vuelve de la mayor importancia en el tema de la pertinencia y calidad.

En la era de la participación de las empresas en las actividades culturales, por los mismos modelos que el Estado ha promocionado, no se puede pensar en dejar todo a la suerte del mercado (¡si ni siquiera funciona la no intervención en la economía!) porque seguramente este no generará automáticamente resultados de interés general o de beneficios para la sociedad en su conjunto. Frente a este tema, Morales sostiene:

[...] uno de los debates más álgidos consiste en las modalidades para convertir al Estado en menos protagonista y más garante de una rectoría normativa y

técnica. Se ha considerado en distintos foros y estudios que su ejercicio debiera limitarse a una gestión descentralizada y desconcentrada de las iniciativas sociales en materia de protección y difusión del patrimonio histórico y cultural. Para evitar el gigantismo burocrático que ha propiciado el dirigismo cultural, el gobierno debe diseñar prácticas que propicien la “corresponsabilidad” con la sociedad civil (organizaciones sociales, iniciativa privada, particulares, etcétera) y la sociedad política (los partidos políticos, las ONG, por ejemplo). (2012, p. 234)

Esta movida puede leerse como una retirada, pero también como una invitación, para que intervengan más los sectores civiles, de manera que haya una corresponsabilidad. De esta manera se necesitan más —no menos— debates con un mayor número de participantes, incluso de las instituciones mismas, sobre el funcionamiento de las entidades culturales. Las soluciones para ejercer esa veeduría y mejoría de los servicios, de acuerdo con Morales, pasan por la descentralización, la defensa de la autonomía, el fortalecimiento de las asociaciones civiles, de los consejos asesores y de las relaciones de los museos en el ámbito académico y con las instituciones de educación formal.

## Los museos privados son públicos

Esta injerencia de los civiles (artistas, críticos, escritores, públicos) es fundamental en el desarrollo y posible mejoría de las prácticas museológicas. Para Janes (2011), los museos hacen parte del ámbito de la sociedad civil, es decir aquel intersticio entre lo privado y la oficial-estatal. De manera que son fundamentales en el avance del bien colectivo. En ese sentido, por más de que se trate de una fundación privada, los museos prestan un servicio público, son un bien público y deberían estar sometidos a las mismas reglas que las instituciones públicas, es decir, estar abiertos a la veeduría ciudadana.

Para Navarrete, el museo ejerce un rol fundamental para los actores porque “es un lugar de difusión hacia —y discusión con— los más amplios sectores sociales de

los discursos elaborados dentro de los diferentes campos de la cultura” (2011) y por ello la deontología define su papel en la responsabilidad de ejercer un servicio público.

Volviendo al debate del 2003, Antonio Castaño puso el dedo en la llaga:

[...] entonces cuando tengamos (mínimamente) claro para qué son nuestros museos y por qué deben funcionar debidamente, entonces otro gallo nos cantará... mientras tanto tendremos MAMBO con directora y equipo de *marketing* interesados en que la registradora de la entrada no pare, cual buseta en horas pico.

Efectivamente, a pesar de que en la página web del MAMBO aparece una misión que contempla “Investigar, estimular, divulgar, promover, proteger y fomentar el interés por todas las manifestaciones de las artes plásticas y visuales, modernas y contemporáneas en Colombia...”<sup>4</sup>, allí escasamente se ejerce una veeduría de responsabilidad y rendición de cuentas de cómo los recursos que se invierten efectivamente se apropian para adelantar esa misión. Con ello no me refiero a que en los últimos años no haya habido un mayor control y acompañamiento, sino que los recursos se invierten en proyectos específicos que no necesariamente redundan en la consolidación de un proyecto de crecimiento y desarrollo en el largo plazo. La misma operación la podemos hacer para otros museos e instituciones culturales que reciben los recursos de la ciudadanía, de hecho, esa pregunta sobre el cabal cumplimiento de su misión, fue la que impulsó los cambios que se fueron llevando a cabo dentro del Museo Nacional.

Una participación activa y transparente de las instituciones públicas que financian los museos, con competencias, permitiría tener más control sobre el uso de los recursos públicos, así como tener alguna injerencia en la construcción de visión que permita ese descongelamiento. Es necesario mirar la misión del museo más allá de su plan de negocios. Si la misión no se cumple, ¿sería ético pensar en la ampliación de una institución que no es capaz de sostenerse? ¿Si no se puede conservar lo que se tiene, cómo se va a crecer? ¿Cuál es su plan estratégico o museológico, su impacto en la ciudad? ¿Cuáles son sus políticas de colecciones, de exposiciones, educativas, etc.?

4 Véase [http://www.mambogota.com/mambo/interna\\_secciones.php?subtitulo=Historia](http://www.mambogota.com/mambo/interna_secciones.php?subtitulo=Historia)

Un museo bien gerenciado, según Weil y Cheit, no solo hace el mejor uso de sus recursos sino que puede demostrar su mejoría en programas, capacidad de planeación, gobernanza, equipo de trabajo, finanzas, condiciones de infraestructura, colecciones, archivos y las relaciones con el mundo exterior (1994, p. 288). No solo se debe tener una misión (muchos museos la tienen) sino que las estrategias y los programas deben demostrar claramente cómo se relacionan. Sin embargo, además debe haber un compromiso con el desarrollo profesional de sus trabajadores, que estos puedan trabajar con independencia sobre metas que son claras y conciliadas. Los sistemas de adquisición, conservación, manejo y acceso de las colecciones deben ser visibles; es fundamental la implementación de sistemas de manejo de la información y sistemas financieros que permiten saber y controlar los gastos, así como poder proveer reportes a los individuos y las autoridades. Así habrá una imagen pública positiva a partir de la consistencia de sus acciones con el cumplimiento de la misión, no con estrategias de cambio de nombre o con muñecas en vitrinas, que no son más que maquillaje que correrá con la lluvia.

## Bibliografía

- AA. vv. (Abril del 2013) Barbies en el Museo. *Esfera Pública*, recuperado de [http://www.facebook.com//OAQFY8u29AQGm2E18-HPJcFXoDsd8bwK5rwOMS Mvw\\_1tRRA/esferapublica.org/nfblog/?p=22563](http://www.facebook.com//OAQFY8u29AQGm2E18-HPJcFXoDsd8bwK5rwOMS Mvw_1tRRA/esferapublica.org/nfblog/?p=22563)
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Gardner, J. (2011). Ethical, Entrepreneurial or Inappropriate? Business Practices in Museums. En J. Marstine (ed.), *The Routledge Companion to Museum Ethics*. New York, Oxon: Routledge.
- Iregui, J. (2008). *Museo fuera de lugar*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Janes, R. Museums and The End of Materialism. En J. Marstine (ed.), *The Routledge Companion to Museum Ethics*. New York, Oxon: Routledge, 2011.



- López, W. (Enero-junio del 2010). Museos, patrimonio cultural y mecenazgo: los límites conceptuales de la financiación de las instituciones de la memoria en Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, 46(1), 87-114. Recuperado de [http://www.icanh.gov.co/recursos\\_user/documentos/editores/124/RCA\\_Vol\\_46\\_No\\_1/v46n1a04.pdf](http://www.icanh.gov.co/recursos_user/documentos/editores/124/RCA_Vol_46_No_1/v46n1a04.pdf)
- Martinell, A. (20 de febrero del 2011) ¿Cómo aporta la cultura al desarrollo?, Conferencia dictada en el Seminario de Políticas Culturales ¿Por qué y para qué Invertir en Cultura?, Escuela de Gobierno Alberto Lleras Camargo, Universidad de los Andes.
- Morales, L. G. (2012). Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II), en *Revista de Indias*, 72(254), 213-238. Recuperado de <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/891/964>
- Navarrete, J. A. (24 de octubre del 2011). *El profesional de museo en América Latina. Para una discusión sobre su estatus en el sistema institucional de la cultura*. Ponencia presentada en el Encuentro de Museos de Bogotá, Museo Nacional de Colombia.
- Ospina, L. (27 de octubre del 2011). Arte y corporaciones: la chispa de la vida. Conversatorio en torno a la Exposición Zoom Latinoamericano. Colección de Arte Femsá, Museo Nacional de Colombia.
- Ospina, L. Sin Hernán Díaz. *Revista Arcadia*, 64, recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/opinion/columnas/articulo/sin-hernan-diaz/24191>
- Rodríguez, D. (22 de febrero del 2010). Mambogotá: Mal envejecido. *Revista Arteria*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=7560>
- Ruiz, J. *Gestión y cultura: relación en tres actos*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2009.
- Tate. (9 de agosto del 2008). Quién quiere a Gloria Zea. *Esfera Pública*, recuperado de <http://contraesfera.wordpress.com/2008/08/09/%C2%BFquien-quiere-a-gloria-zea/>
- Vanegas, G. (29 de agosto del 2011). Notas sobre la Disneylandización, *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=18742>

Vanegas, G. (26 de febrero del 2012). Rendición 2. *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=23242>

Weil, S. y Cheit, E. (1994). The Well-Managed Museum. En K. Moore (ed.), *Museum Management*. New York, Oxon: Routledge, 1994.

# El efecto Barbie\*

William Alfonso López

## Introducción

En este ensayo, quiero presentar, a partir del análisis de la discusión sobre la exposición Moda Latinoamericana Barbie, realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el primer semestre del 2003, una primera aproximación al lugar que ocupan hoy el mecenazgo y el patrocinio dentro de los procesos de construcción social del patrimonio cultural que realizan los museos en Colombia. Se trata de una aproximación preliminar puesto que sobre este tema no hay ninguna investigación precedente en el país, con el fin de establecer un primer acercamiento de orden histórico a las dinámicas de configuración del mecenazgo y patrocinio culturales en Colombia. Así, la reflexión que voy a desarrollar a continuación busca, a través del análisis de la polémica que suscitó la mencionada exposición, señalar las tensiones conceptuales que hoy determinan el financiamiento de instituciones como el museo y sus efectos en la construcción social del valor cultural y económico del patrimonio cultural, para, al final, plantear una hipótesis histórica sobre la evolución del mecenazgo cultural en la escena colombiana. Se trata, en este sentido, de un trabajo exploratorio que busca abrir un espacio de investigación sobre las dinámicas históricas, sobre las variables sociales y culturales que han hecho posible, en Colombia, la financiación de los museos, entre muchos otros proyectos culturales.

\* Artículo publicado inicialmente con el título “Museos, patrimonio cultural y mecenazgo: los límites conceptuales de la financiación de las instituciones de la memoria en Colombia”. *Revista de Antropología* del ICANH, 46, enero-junio del 2010. Publicado en *Esfera Pública* el 18 de abril del 2012.

En este contexto, la exposición *Moda Latinoamericana Barbie*, debido al abierto cinismo con que se la organizó y defendió, muestra la mayoría de las variables que entran en juego dentro de los procesos de construcción social del patrimonio cultural o, en términos más amplios, en las dinámicas de patrimonialización de ciertos objetos de la cultura, y se establece como un punto de referencia en la historia del mecenazgo y el patrocinio cultural instaurado por el neoliberalismo en las últimas décadas en Colombia.

Aunque los museos en el ámbito colombiano han jugado un papel marginal y subalterno en relación con los procesos de gestión del patrimonio cultural (véase López Rosas, 2008), y, más allá, en relación con las dinámicas de definición de la normatividad y de las políticas del sector, creo que la museología contemporánea en nuestro medio puede ofrecer alternativas de orden teórico y ético frente al embate que los intereses económicos y políticos de las industrias turística y del entretenimiento han empezado a realizar durante la última década, en el contexto de la patrimonialización de ciertos centros históricos así como de ciertas tradiciones populares y de varios de nuestros parques naturales. Si bien es cierto que la instauración de la museología en el contexto colombiano enfrenta varios retos —empezando por su diferenciación disciplinaria, la apropiación crítica de su tradición teórica, ética y profesional al nivel latinoamericano e internacional—, a mediano plazo, no solo permitirá establecer un derrotero que finalmente supere esa marginalidad endémica de los museos, sino construir un marco de autorregulación profesional para fortalecer la gestión transparente, autónoma y democrática del patrimonio cultural y natural en Colombia. En este contexto, la configuración de una o varias historias de las prácticas y las instituciones museológicas “colombianas” aparece como una tarea concomitante a la construcción de espacios de apropiación y crítica de las tradiciones teóricas y profesionales de la museología al nivel internacional. Al recuperar, situar y valorar con una perspectiva de largo aliento la experiencia de los profesionales de los museos y de las instituciones museológicas mismas, en el contexto colombiano, es posible evitar ese salto al vacío que señalaba Rafael Gutiérrez Girardot al hablar de la construcción de una historia social de la literatura en nuestro ámbito (véase Gutiérrez Girardot, 1989, pp. 21 y 22), y consolidar el proceso de profesionalización de, en términos anglosajones, los estudios de museos.

Al definir la museología como el fundamento disciplinario de la construcción social del patrimonio cultural, apuesta radical que se ha permitido hacer la Universidad Nacional de Colombia a través de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio<sup>1</sup>, los nuevos profesionales de museos en Colombia deben, por una parte, acometer la tarea de diferenciar los objetos de estudio de la disciplina, proceso que, como es natural, implica la clarificación de su estatuto epistemológico y, adicionalmente, el reposicionamiento de teorías y disciplinas que antes de su aparición se pensaban a sí mismas como propietarias naturales y exclusivas de los temas relacionados con el patrimonio cultural en el ámbito académico e institucional y, por otra parte, establecer un punto de referencia crítico y reflexivo y un horizonte metodológico responsable dentro de los procesos de intervención en dinámicas patrimoniales<sup>2</sup>. En este contexto, la construcción de una o varias historias de las instituciones museológicas en el escenario colombiano, dentro de las cuales el mecenazgo cultural emerge como un práctica particularmente significativa y problemática (Klein, 2002, pp. 61 y ss.; Bourdieu, 1995, pp. 487 y ss.; Melo, 2001), resulta una tarea fundamental para la instauración de la museología como disciplina regularmente reconocida y para la diferenciación de la profesión de museos en el contexto general de las industrias culturales.

En este contexto, quiero abordar el análisis de una de las polémicas más significativas que se ha presentado en el ámbito de la crítica institucional del arte en Colombia, para señalar, a través de esta, los límites tanto conceptuales como profesionales

- 1 Este es el primer programa académico de posgrado en museología que se ha abierto en Colombia. Fue aprobado por el Consejo Superior de la Universidad Nacional de Colombia en mayo del 2006; y en enero del 2008 inició sus actividades de formación. Aunque inicialmente fue aprobado como un programa de profundización, el grupo de profesores que lideró su diseño y gestión (conformado por Edmon Castell, Marta Combariza y el autor de este texto), ha emprendido actividades con el fin de, además de profesionalizar las prácticas museológicas en el país, instaurar la museología como una disciplina diferenciada dentro del complejo panorama profesional, académico y científico en el ámbito nacional. En este sentido, desde mediados del 2008, el grupo abrió la discusión sobre los cuerpos teóricos, pero particularmente sobre los temas y problemas que “debería” abordar la museología en Colombia.
- 2 Esta reflexión es pertinente en el actual proceso de discusión sobre la política nacional de museos que arrancó en diciembre del 2008 (cf. Red Nacional de Museos, 2008).

de la financiación de las instituciones museales en particular y, más allá, de las instituciones y proyectos culturales en general. Por otra parte, también quiero construir una primera puntata sobre la historia de los museos colombianos, materia, como ya afirmé, muy poco desarrollada en nuestra academia.

## Los paradójicos efectos de la Barbie museificada

En abril del 2003, la escena artística colombiana se vio agitada por una fuerte polémica que comprometía directamente al Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). Esta vez, el escándalo no obedecía a las actuaciones de los familiares de su directora, Gloria Zea<sup>3</sup>; la polémica, en esta ocasión, volvía a los causes propios de las actividades artísticas, suscitada por una exposición que, al sentir de la mayoría de los críticos de arte del momento, era francamente inaceptable.

El artículo que encendió la polémica apareció en *Esfera Pública*, uno de los sitios web sobre crítica de arte colombiano más frecuentados por los especialistas, estudiantes y aficionados del mundo de las artes plásticas en el país y en Latinoamérica<sup>4</sup>; su autora decía:

Estuve visitando el MAMBO (¡vaya nombre para un museo!) con el interés de ver una muestra sobre el Salón Atenas. Recorriendo la exposición me preguntaba sobre el porqué eventos como este [sic] no tengan difusión alguna. Ni siquiera una invitación. (!!!???)

- 3 Uno de sus hijos y del connotado artista Fernando Botero, Fernando Botero Zea, se vio comprometido con la recepción y desaparición de una suma de dinero muy significativa proveniente de los carteles de la droga, durante la campaña presidencial en la que resultó ganador Ernesto Samper Pizano (1994-1998), quien lo había nombrado ministro de Defensa.
- 4 Creado y administrado por el artista Jaime Iregui, este espacio virtual de crítica de arte ha articulado las principales discusiones sobre arte en Colombia en la última década, véase <http://esferapublica.org/>

Es una forma decente de montar la colección. Labor que todo museo que se respete ejerce con frecuencia. Más en épocas de crisis. (¿Cuando [sic] no lo ha sido para esta institución?).

Cuando llegué al último piso me recibió lo que pareciera la obra conceptual de un “niño” de los setentas. Nada más y nada menos que una muestra de Barbies debidamente museificada, con colores rosados y chicas perfumadas al acecho del escaso público que les llega hasta ese piso.

¡Que irreverencia! (pensé con ingenuidad). Pero poco a poco fui cayendo en cuenta de que se trataba de una propuesta puramente comercial. De un chabacano *marketing* museal para ser mas [sic] exacta. Cómo les parece... ¡un museo en el que el departamento de mercadeo diseña exposiciones!

Todo el mundo sabe que el MAMBO hace lo que puede para conseguir financiación. Eso está claro. Pero si la forma es que el departamento de mercadeo termine rivalizando con el ya fragilísimo departamento de curaduría (¿donde [sic] está el curador?) lo mejor es apagar e irse.

Qué tristeza... Esto si es un “hito histórico”. ¿Qué [sic] pensarán los artistas, estudiantes y el medio general? ¿Dónde están? ¿Será que ya a nadie le interesa lo que pasa con el Museo? Si es así, pronto veremos fichas técnicas con logos de Leonisa, “curadurías” de Pilar Castaño, desfiles de Barraza...

Anexo programación del MAMBO de talleres para niños (no es un chiste). De milagro no hubo seminario teórico. Bueno, de pronto está programado como cierre de la exposición. *Who knows...*

Espeluznante posibilidad... ¿luego de la Barbie didáctica la “Barbie teórica”? ¿Se imaginan los ponentes? (Vaughan, 2003)

Efectivamente, para acrecentar la incredulidad de los lectores, el mencionado anuncio sobre las actividades pedagógicas que acompañaban las exposiciones decía:

#### Talleres Barbies / Visitas guiadas y talleres

Los días martes, miércoles y viernes de 10:00 a. m. a 4:00 p. m. se programarán visitas guiadas para colegios. Los jueves se realizarán talleres para los mismos.

El guía que acompaña al grupo, realiza una breve visita del espacio seleccionado y en la sala Carlos Rojas. Para estas actividades, los docentes que acompañan los grupos, asisten los lunes a las 10:00 a. m. o 2:00 p. m. a una visita previa donde se les invita a recorrer las exposiciones, enfatizando que el Museo como espacio pedagógico que complementa la práctica recreativa

Las visitas taller se programan las siguientes actividades. Grupos de 20 a 30 estudiantes:

Taller de colores: un portarretrato [sic] de la Barbie: una vez realizado el recorrido por la muestra, los estudiantes, a partir de afiches, en recuadros de cartulina blanca de 10x10 cm, elaborarán el retrato de la Barbie y en 1/8 de papel silueta de colores su correspondiente portarretrato.

Taller crayolas: un retrato de la Barbie con el traje favorito: los estudiantes, una vez realizado el recorrido por la exposición, en 1/16 de cartulina negra el retrato de la Barbie con el traje favorito de la muestra. En este taller se enfatiza la técnica de la crayola sobre una superficie oscura para resaltar la luminosidad de las mismas.

Taller de plastilina: visto una marioneta de la Barbie: a partir de un paso a paso los estudiantes sobre un palo de pincho elaboran el modelado del rostro de la Barbie en plastilina, luego la visten con papel seda de colores. Se enfatiza en este taller la creación de un diseño propio.

Taller de dibujo: descubro a la Barbie e invento una historia: a partir de un formato con la silueta de la muñeca los estudiantes completan su figura e inventan una historia.

Taller una marioneta de carnaval: se entregan siluetas con las partes del cuerpo de la Barbie, el estudiante las recorta y las completa con papeles de colores, lana y escarcha inspirados en el carnaval.

Talleres fin de semana: estos talleres se programan en dos horarios. 10:00 a 11:00 a. m. y 3:00 a 4:00 p. m. y se realizarán los días 5, 6, 12, 13, 19, 20 y 26 de abril.

El costo de esta actividad está incluido en el precio de entrada a las exhibiciones del Museo que es de: \$3000 estudiantes y docentes con carné, \$5000 particulares, \$1000 niños menores de 12 años. (Museo Arte de Moderno de Bogotá, 2003)



Muy rápidamente, al mencionado sitio web, empezaron a llegar otras notas y textos que desarrollaron críticamente las consecuencias teóricas, simbólicas e institucionales de la muestra. En este contexto, uno de los participantes en la discusión, después de exponer su completa incredulidad e indignación con la exhibición, citaba la nota de prensa que había aparecido promocionando la —para ese momento, famosa— exposición; esta decía:

### La Barbie de pasarela

Noventa muñecas Barbie, vestidas por 30 diseñadores latinoamericanos, entre ellos cinco colombianos, se exhiben hasta el 30 de abril en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO).

[...] Se trata de una colección de alta costura para Barbie, que es reflejo del entorno cultural y la creatividad de estos modistos. Además de trajes de noche y de coctel, hay vestidos de novia esplendorosos y atuendos con un marcado regionalismo, no solo en los diseños. También en las texturas, los tejidos, los estampados y hasta en el color y corte de sus peinados.

El proyecto de reunir este ajuar arrancó hace cuatro años, cuando Barbie llegó a sus 40: “En ese entonces convocamos diseñadores para que presentaran sus propuestas de atuendo para ella. La única condición que se fija es que se conserve el glamour de la muñeca. Los mejores se seleccionan para alimentar la colección”, explica Olga Cristina Pinzón, gerente de mercadeo de Mattel Colombia.

Esta es la primera vez que la muestra será vista en el país. De ella hacen parte creaciones de diseñadores nuestros, como Alfredo Barraza, Ayerbe y Quintana, Amalín de Hazbún, Carlos Laserna y Ángel Yáñez, quien donó una muñeca a la colección. “Barbie inspira a cualquier diseñador. En la vida real sus medidas serían imperfectas, pero estéticamente es maravillosa”, afirma Yáñez. Sobre el diseño que donó afirma que “no es el mejor ni el peor que he hecho. Es más, en el 2000 tuve ocasión de vestir a 70 de estas muñecas, con las cuales decoré un árbol de Navidad. Hoy, en mi haber, tengo 120 Barbies, todas con diseños de alta costura”.

La directora del MAMBO, Gloria Zea, aseguró “este museo reúne todas las manifestaciones del arte contemporáneo, y la moda es una de ellas”. Los fines de semana Barbie y el MAMBO desarrollarán actividades lúdicas y culturales como de plastilina, colores y crayolas a partir de la historia de Barbie. Debido a que el evento está enmarcado en el mes de los niños, la entrada al MAMBO, para los menores de 12 años, costará 1000 pesos, que serán entregados por Mattel y el Museo a la Corporación Día del Niño. Para los adultos la boleta tiene un costo de 5000 pesos y para estudiantes con carné y profesores 3000 pesos. (Terra, 2003)

## Arte “puro”, desinterés económico y legitimidad artística

En los siguientes días, los lectores y autores comprometidos con *Esfera Pública* desarrollaron todos los aspectos críticos sobre Moda Latinoamericana Barbie, título de la exposición en cuestión. En especial, la contradicción entre los fines culturales del Museo de Arte Moderno de Bogotá y la apropiación enajenada de los intereses comerciales de su patrocinador, hizo derivar la polémica hacia lo que el sociólogo francés Pierre Bourdieu caracterizara como un típico “conflicto de definición” (Cf. Bourdieu, 1995, p. 330); es decir, como una discusión en la que la pertenencia del Museo de Arte Moderno al mundo del arte y al mundo de los museos se cuestionó radicalmente.

Precisamente, en esta línea de argumentación uno de los participantes en la discusión afirmó:

Creo que, en el actual contexto cabe preguntarse, tal y como lo han hecho algunos intelectuales vascos sobre el Museo Guggenheim de Bilbao: ¿es el Museo de Arte Moderno de Bogotá un museo? (López Rosas, 2003)

Una buena parte de los críticos discutió, desde una definición “pura” tanto del arte como del museo, el carácter abiertamente ilegítimo de la muestra y, en consecuencia,

de la institución que la había organizado. Esta definición pura del arte, afincada en su abierta oposición a los fines materiales del mercado y derivada del proceso mismo de constitución de la autonomía del campo artístico con respecto a los intereses económicos, políticos y religiosos, encarna otro de los principios descritos por Bourdieu con relación a la constitución del arte como arte y, en especial, a la configuración de las instituciones que monopolizan el poder de consagración artística (Bourdieu, 1995, p. 331); es decir, de aquellas instituciones que, como el museo, construyen socialmente el valor cultural tanto de la trayectoria de los artistas como de las obras de arte, y, por el papel mediador que juegan entre el campo de la producción y el campo de la recepción o consumo, en la determinación indirecta de su valor económico.

Vale la pena detenerse un momento para reseñar la forma en que Bourdieu describe la lógica del mercado de los bienes simbólicos, para comprender el papel que jugó la definición pura del arte como reguladora de la discusión, pero también como punto de referencia de la posición de aquellos críticos que atacaron a la directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá y de la posición que tomó la misma Gloria Zea al defender la cuestionada muestra. Según el sociólogo francés, el campo artístico

[...] da cabida a una economía al revés, basada, en su lógica específica, en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faceta, mercancías y significaciones, cuyos valores propiamente simbólico y comercial permanecen relativamente independientes. Al cabo del proceso de especialización que ha llevado al nacimiento de una producción cultural especialmente destinada al mercado y, en parte como reacción en contra de ella, de una producción de obras, “puras” y destinadas a la apropiación simbólica, los campos de producción cultural se organizan, muy generalmente, en su estado actual, según un principio de diferenciación que no es más que la distancia objetiva y subjetiva de las empresas de producción cultural respecto al mercado y a la demanda expresada o tácita, ya que las estrategias de los productores se reparten entre dos límites que, de hecho, no se alcanzan nunca, la subordinación total y cínica a la demanda y la independencia absoluta respecto al mercado y sus exigencias. (Bourdieu, 1995, p. 213)

De un lado está, entonces, la producción pura del arte que rechaza radical y absolutamente las utilidades del mercado, basada en el reconocimiento obligado de los valores del desinterés; esta producción no puede reconocer más demanda que la que es capaz de producir ella misma pero solo en un largo plazo, y está orientada hacia la acumulación de un capital simbólico reconocido, y por lo tanto legítimo; auténtico crédito, en palabras de Bourdieu, capaz de proporcionar en ciertas condiciones y a largo plazo beneficios “económicos”. En el otro polo está la producción cultural industrial que, al convertir el comercio de bienes culturales en un mercado como los demás, se ajusta a la demanda preexistente y otorga prioridad a la difusión, al éxito inmediato y de corto plazo, valorado, por ejemplo, en función del tamaño de la tirada o del número de visitantes a una exposición (Bourdieu, 1995, p. 214).

Una de las intervenciones que mejor resume la oposición descrita por Bourdieu dentro de la polémica analizada fue escrita por otro de los participantes en la animada discusión virtual:

Me ha costado creer que la nota de prensa, el plan del taller para niños y la “exposición” en sí no se tratan de una broma. Con este nuevo despropósito ha sido arrojado al abismo el último halo de credibilidad que aún conservan las instituciones que manejan el entorno artístico nacional. Es sencillamente vergonzoso que este tipo de espacios se presten para actividades comerciales y que además pretendan acercar a los niños a figuras tan arquetípicas de los antivalores que imperan en la sociedad contemporánea como la Barbie y que por medio de diferentes actividades les sea presentada como un paradigma de imagen y comportamiento.

En estos momentos, en que tanto se suele poner en tela de juicio la utilidad de la actividad artística, es cuando los distintos entes participantes en el medio, entendiéndose artistas, galleristas, críticos, museos, etc. deberían preocuparse más en validarla rescatando el aporte que a [sic] nivel cultural y humano se pueda brindar a la sociedad desde esta esfera particular de creación intelectual como una respuesta comprometida al contexto al cual pertenecemos, más allá de diluirse en este tipo de espectáculos frívolos. (Calderón, 2003)

La posición de la dirección del Museo de Arte Moderno de Bogotá, por su parte, se dejó sentir a través de dos documentos. Una entrevista que fue completamente transcrita dentro del sitio web y una carta que la misma Gloria Zea dirigió al moderador de la discusión, el artista Jaime Iregui, creador y administrador de *Esfera Pública*, en donde refería un artículo aparecido de 23 de abril del 2003 en el periódico *The New York Times*, titulado “Los templos de la cultura también tienen necesidades: ¿algún interesado en el Tai Chi?”. La entrevista, significativamente titulada por los editores de la revista *Semana*, “Estoy enfurecida con los puristas”, decía:

Gloria Zea, directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá (mambo), responde a las críticas por haber permitido una exposición con 90 Barbies.

*Semana*: ¿Por qué montar una exposición de muñecas Barbie en el MAMBO?

Gloria Zea: El museo es una fundación privada sin ánimo de lucro y por esta razón toca mantenernos de alguna forma.

*Semana*: ¿Con una muestra de esas muñecas?

G. Z.: Es enorme el esfuerzo del museo por realizar otro tipo de actividades simultáneas para traer otro tipo de público y que además dé recursos. Las Barbies son una expresión del mundo contemporáneo.

*Semana*: ¿Y sí es rentable esa exposición?

G. Z.: Naturalmente que es rentable. ¿Sabe cuántas personas entraron al Museo solo en los tres primeros días de exposición de las Barbies? 3800. Imagínese: 3800 espectadores, todos pagando la boleta.

*Semana*: un número alto. Pero, ¿esa es la función del MAMBO?

G. z.: La gente no es boba. La gente sabe diferenciar entre un cuadro y una muñeca. Y ese número de personas que ingresaron además disfrutaron de otras exposiciones.

*Semana*: Sin embargo, muchos dicen que esa no es la forma de atraer público.

G. z.: Me enfurece la imbecilidad de los puristas, de aquellos que piensan que porque uno hace una exposición de Barbies se esté atentando contra el Museo. Al contrario, las muñecas están muy bien montadas, con buen gusto. Y de paso, repito, la gente puede ver la exposición de carteles mexicanos, la de los premios del Salón Atenas, la de fotografía de Echeverri, entre otras.

*Semana*: ¿Usted cree que las muñecas son arte?

G. z.: El mundo contemporáneo tiene diversas formas de expresión. Hace poco en el Guggenheim de Nueva York hubo una exposición en la totalidad de su espacio de la moda de Giorgio Armani, y además se hizo otra espectacular de las motos Harley Davidson.

*Semana*: ¿En que [sic] quedan los curadores?

G. z.: ¿Ustedes creen que había un curador? Eso es ridículo, un Museo de Arte Moderno es una expresión de la contemporaneidad. Esta está dada por el video, por los afiches, por la fotografía, por las instalaciones y también por las muñecas Barbies. También por los aparatos electrónicos. Aquí no hay curaduría.

*Semana*: Es decir, que este tipo de exposiciones continuarán.

G. z.: Claro que sí. Por eso, les digo a los críticos que se vayan acostumbrando. Porque vamos a seguir por esta línea porque de algún lado tenemos que generar recursos o de lo contrario, con la situación financiera, nos veríamos obligados a cerrar el Museo. (*Semana*, 2003)

Aunque la entrevista no permite ver en extenso la posición de Zea, queda claro que, desde su perspectiva, la principal justificación de la cuestionada exposición reside en la necesidad de conseguir fondos para el funcionamiento del Museo de Arte Moderno. El carácter de la exposición y principalmente la ausencia de curaduría se justifican, por otra parte, según su punto de vista, por ser una expresión de la “contemporaneidad”. Para Zea, la exposición de las Barbies no constituye un “sacrilegio” sino, por el contrario, un fortalecimiento del Museo de Arte Moderno como “centro cultural”, según afirmó en una carta que dirigió al periódico *El Tiempo*:

Mientras la Biblioteca Luis Ángel Arango y el Museo Nacional, entidades con una misión similar a la nuestra, tienen la totalidad de sus gastos de inversión y de funcionamiento cubiertos, en el primer caso, por el Banco de la República y por el Gobierno Nacional a través del Ministerio de Cultura, en el segundo, el Museo de Arte Moderno recibe un aporte del Ministerio de Cultura y del Gobierno Distrital para desarrollar exposiciones puntuales, que no alcanzan a cubrir los gastos de funcionamiento de nuestra entidad.

Por este motivo, y en concordancia con el espíritu que anima al Gobierno Nacional y a la situación del país, de propender a que las entidades culturales generen recursos que ayuden a su propio sostenimiento, nuestra entidad realiza un enorme esfuerzo por crear recursos a través de actividades culturales plurales, paralelas a nuestra actividad habitual y que permiten que miles de colombianos integren un nuevo público y se acerquen al Museo, dentro del cual, no solo podrán admirar la exposición Moda Latinoamericana Barbie sino, simultáneamente, la de Carteles Mexicanos, Salón Atenas y Miss Fotojapón.

De esta forma, lejos de estar cometiendo un “sacrilegio”, estamos contribuyendo a que el MAMBO sea cada vez más un gran Centro Cultural, el cual da cabida a otro tipo de expresiones de la vida contemporánea, a las cuales, se agregan las presentaciones permanentes en nuestra sede de música, teatro y cine y, desde luego, de arte.

Esa es la misión del Museo y estas son las actividades que se están adelantando. (Zea, 2003)

## Museo “puro”, ética profesional y legitimidad museológica

La definición pura del museo, traída a colación dentro de la discusión sobre Moda Latinoamericana Barbie, señala explícitamente el carácter “desinteresado” del museo. En este sentido, el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por su sigla en inglés), a través de su código de deontología para museos, ha promovido al nivel internacional la diferenciación del museo, haciendo énfasis, precisamente, en su esencial desinterés económico<sup>5</sup>:

Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro y al servicio de la sociedad y su desarrollo, que es accesible al público y acopia, conserva, investiga, difunde y expone el patrimonio material e inmaterial de los pueblos y su entorno para que sea estudiado y eduque y deleite al público. (Consejo Internacional de Museos, 2004)

Como la caracterización ideal del arte puro, esta definición del museo es el resultado de un proceso histórico que, a nivel internacional, ha llevado, entre otras cosas a reconocer el papel legitimador y, particularmente, el poder consagratorio que juega el museo dentro de los procesos de construcción social del patrimonio cultural, y, sobre todo, su papel indirecto pero significativo dentro del mercado de objetos patrimoniales. Así, dentro de la museología contemporánea, la legitimación y la consagración están asociadas a dos elementos insoslayables del museo como institución social: la investigación y la responsabilidad profesional. La investigación está enraizada en la definición misma del museo, en tanto que su estatuto y legitimidad dependen de ella.

- 5 El código de deontología profesional fue aprobado por unanimidad en la 15<sup>a</sup> Asamblea General del ICOM, que tuvo lugar en Buenos Aires (Argentina) el 4 de noviembre de 1986. Posteriormente, se enmendó y revisó sucesiva y respectivamente en la 20<sup>a</sup> y 21<sup>a</sup> Asambleas Generales, celebradas el 6 de julio del 2001 en Barcelona (España) y el 8 de octubre del 2004 en Seúl (Corea). En esta última se le dio su denominación actual de *Código de deontología del ICOM para los Museos* (Cf. Consejo Internacional de Museos, 2004).



A este respecto, Georges Henri Rivière, uno de los fundadores de la museología contemporánea, afirma:

No puede haber un verdadero museo si los vínculos con la disciplina de base son distendidos, vagos o incluso dependientes de los proyectos de sus administradores. La relación entre museo e investigación es estructural, ya que es la que dicta, en primer término, el programa general y el desarrollo de las diferentes etapas de la institución. Orientará, pues, de manera muy precisa la política de adquisición del museo, mediante la búsqueda, no solamente de objetos y colecciones, sino de todo lo que constituye su entorno significativo. (Rivière, 1993, p. 224)

En este sentido, el fundamento de los procesos de construcción social del patrimonio cultural, incluyendo el efecto directo de su valoración cultural y el indirecto de su valoración económica, reside en el carácter disciplinario o “científico” que tiene el museo desde su origen. Rivière sigue diciendo:

[...] Antes incluso del bautismo museal, el objeto recibirá pues su legitimidad, tanto desde el punto de vista global de investigación, que impone su adquisición, como desde un planteamiento localista de documentación, lo que lleva consigo un cierto número de preguntas a plantear. Así, el museólogo trata que su proyecto museal sea lo más parecido posible al del investigador en ciencias experimentales, guiado, no por el azar, sino por una necesidad lógica.

El museo debe así adecuarse lo más posible a su disciplina de base, con un mismo programa general de investigación, que en el mejor de los casos lo puede llevar a la práctica. Asimismo, encuentra su especificidad en su misión de adquisición de objetos y en la puesta en práctica de una metodología clasificatoria y documental, que permitirá toda investigación ulterior, particular y en profundidad. (Rivière, 1993, p. 224)

Por su parte, la responsabilidad profesional está regulada por el *Código de deontología del ICOM para los Museos*. Este código, además de promover una definición

del museo como referente disciplinario y como marco conceptual para la configuración de la normatividad y la institucionalidad del sector de museos en el mundo entero, establece una serie de pautas que reconocen la complejidad de las actuaciones del museo en los escenarios políticos y económicos. Al reconocer que se trata de una institución sin ánimo de lucro pero que al mismo tiempo no puede sobrevivir sin recursos económicos, sus principios operan y regulan las difíciles relaciones del museo con los mercados de bienes culturales y también con los sectores económicos interesados o llamados por este a financiar sus actividades. En este sentido, es pertinente volver sobre algunos de ellos, ya que presentan de forma clara la complejidad de la gestión del patrimonio cultural y natural.

## Los museos garantizan la protección, documentación y promoción del patrimonio natural y cultural de la humanidad

Principio: los museos son responsables del patrimonio natural y cultural, material e inmaterial. La primera obligación de los órganos rectores y de todos los interesados por la orientación estratégica y la supervisión de los museos es proteger y promover ese patrimonio, así como los recursos humanos, físicos y financieros disponibles a tal efecto (Consejo Internacional de Museos, 2004).

Sobre cada uno de los tipos de recursos (humanos, físicos y financieros), el *Código* introduce, adicionalmente, una serie de axiomas que determinan con mayor claridad el marco de acción del museo. Por ejemplo, en relación con los recursos financieros y la política comercial, el *Código* afirma:

### Financiación

Al órgano rector le incumbe suministrar los fondos suficientes para realizar y fomentar las actividades del museo. Todos los fondos serán objeto de una gestión profesional.

### Política comercial

El órgano rector debe dotarse de una norma escrita relativa a los ingresos que puede generar con sus actividades o que puede aceptar de fuentes externas. Cualquiera que sea la fuente de financiación, los museos deben conservar el control del contenido y la integridad de sus programas, exposiciones y actividades. Las actividades generadoras de ingresos no deben ir en detrimento de las normas de la institución, ni perjudicar a su público. (Consejo Internacional de Museos, 2004)

Investigación y responsabilidad profesional operan, entonces, dentro de la definición internacionalmente consensuada del museo, como reguladoras de la acción de este en todo contexto cultural. Sin importar que se esté de acuerdo o no con la idealización implícita que hace Rivière de las ciencias experimentales, lo decididamente cierto es que la museología contemporánea ha desarrollado, al reconocer explícitamente el doble carácter económico y simbólico de las funciones y las acciones del museo, un *corpus* ético que no solo sitúa la gestión del patrimonio cultural y natural en una perspectiva democrática, sino que establece un marco disciplinario que le da sentido a su instauración como organismo garante de su valoración. Desde esta perspectiva, el primer valor que salvaguarda el *Código* es la legitimidad del poder consagrador del museo, puesto que en él reside la potencia de la acción del museo, tanto al nivel de la representación del patrimonio cultural como de su instauración como objeto tangible o intangible dentro del universo material e inmaterial de que se vale la identidad para encarnarse dentro de la sociedad.

Después de este largo excurso, es pertinente volver sobre la discusión de Moda Latinoamericana Barbie. Uno de los artículos que mejor abordó el cuestionamiento de la muestra desde una definición del museo decía:

Por los contenidos del artículo que nos envía Gloria Zea es claro que no le han llegado todas las intervenciones de este debate en el que a lo largo de casi un mes se ha discutido en torno a la muestra del MAMBO y se encuentra ya en una fase de conclusión.

Sin embargo, trataré de responder abordando aspectos discutidos en este espacio desde la perspectiva de una de las prácticas que definen, en parte, la labor de un museo: presentar y disponer. Desde sus inicios en los siglos XVIII y XIX el museo ha venido desarrollando una labor de formación de conocimiento a través de prácticas específicas de presentación y disposición de los objetos más diversos. En esto ha radicado su labor y, en cierta forma la museología tiene que ver con ello en la medida en que investiga, define y presenta un tipo de producción cultural bajo un marco curatorial que se refleja claramente en el diseño de montaje.

Por supuesto, todo lo anterior es complementado con otras maneras de presentar y disponer, como los apoyos didácticos, los catálogos y la divulgación de prensa. En resumen, todas las instancias relacionadas con el diseño y la “puesta en escena” de una exposición —y que supone, claro está, un trabajo en equipo de los diferentes departamentos de un museo— concluyen en la presentación y disposición de un tipo de producción artística y/o cultural.

La muestra de las Barbies en el MAMBO presenta entonces varios problemas:

(1) No surge de una investigación museal sino de una estrategia del departamento de mercadeo de una empresa multinacional de juguetes que busca *presentar y posicionar* la Barbie como un objeto artístico.

(2) El MAMBO decide realizar la muestra sin consultar a su departamento de curaduría, generando una crisis y la consiguiente renuncia de la curadora y la asistente de curaduría.

(3) La muestra se *PRESENTA* como un evento relacionado con las prácticas del arte contemporáneo y no como un evento promocional, que en algunos museos se programa durante un breve periodo de tiempo (un par de horas, uno o tres días), en un espacio pertinente (tienda, cafetería, auditorio) y enmarcado como lo que es: evento promocional. Es decir, el problema aquí es que el patrocinador no solo financia un proyecto, sino que expone sus mercancías, con el visto bueno del museo, como si se tratase de objetos artísticos.

(4) La muestra se *DISPONE* en la sala Carlos Rojas del museo, con apoyos didácticos netamente promocionales complementados con un diseño de montaje predeterminado por el fabricante de juguetes e interpretado por el MAMBO.

(5) Se utiliza al departamento de educación del museo para implementar talleres “didácticos” cuyo único fin es promocionar un producto y no introducir a los niños en un proceso creativo y pedagógico. [...]

\* \* \*

En resumen, el rechazo no surge porque se trate de unas Barbies o porque sea un evento relacionado con la moda. Tampoco porque haya unos “puristas” y “fundamentalistas” reacios a las estrategias de marketing museal. El rechazo surge porque se rompen límites al interior del mismo equipo del museo —se otorga autonomía a mercadeo y se desautoriza al departamento de curaduría— así como en la relación patrocinador-institución: no se financia un proyecto de carácter artístico (con la correspondiente inclusión de créditos al patrocinador en pendones, catálogos e invitaciones) sino que el museo va mucho más allá de sus límites como institución sin ánimo de lucro al terminar PRESENTANDO y DISPONIENDO una mercancía de un patrocinador en una operación que contradice todos los objetivos de una institución museal.

Seguramente en los museos e instituciones americanas que, según el artículo enviado por Gloria Zea, ofrecieron cursos de Tai Chi, meditación, descuentos en restaurantes, prestaron sus auditorios para convenciones de negocios y hasta colaboraron en la organización de marchas, estos museos *presentaron y dispusieron* dichas actividades como lo que eran: talleres, descuentos y reuniones de negocios en auditorios alquilados. Esa sí es una labor enteramente creativa de los departamentos de mercadeo. Se lograron fondos con actividades no-conventionales sin traicionar los objetivos del museo y sin romper límites en la relación patrocinador-institución.

El periódico *El Tiempo* publicó hace un mes un artículo muy interesante en esta misma dirección en el que daba cuenta de todos los esfuerzos que hacen los museos en nuestro medio para afrontar la crisis. Estaban todos menos el MAMBO. ¿Porqué no se habló en ese momento de la muestra de las Barbies? [...]

Una cosa es el rebusque y la creatividad en términos de *marketing* museal y otra muy distinta que el mismo marketing se PRESENTE y se DISPONGA en las salas del museo como un hecho artístico y cultural.

Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa. (Moreno, 2003)

Como queda subrayado, desde su inicio, el fondo de la discusión sobre Moda Latinoamericana Barbie estuvo centrado en el criterio a partir del cual se decidió realizar la exhibición y, en consecuencia, sobre la forma como se la expuso. El problema central no fue, como diría Alexis Moreno, la *presentación* de la famosa muñeca dentro del Museo ni las estrategias de mercadeo en sí. Incluso, desde la primera nota aparecida, Catalina Vaughan señala este aspecto: cuando recién entra al tercer piso del Museo, se emociona pensando que se trata de una exposición crítica realizada por un artista de la década de 1970, pero cuando cae en cuenta del tipo real de exposición que se ha dispuesto para el público, su posición cambia: de la ingenua celebración de la irreverencia pasa, sin dudarle, a denunciar el “chabacano *marketing* museal” que se permitió el Museo de Arte Moderno. El problema central, desde su perspectiva, no estaba centrado en el objeto material exhibido sino en el objeto estético presentado. Que el Museo de Arte Moderno en lugar de permitir la resonancia de un discurso autónomo y crítico sobre la cultura a través de la obra de arte, permitiera, sin mediación alguna, la escenificación cínica de una estrategia de mercadeo, es más, que permitiera revestir de un barniz estético, por el poder consagratorio mismo que le ha dado el campo artístico, a un plebeyo objeto de consumo, es el problema de fondo. La línea divisoria es sutil pero radical, y en ella se movió toda la crítica que suscitó la exposición.

En este caso, no se trató, como había ocurrido en el pasado con respecto a otras exposiciones que el mismo museo había organizado, cuyos funcionarios compraron a precios irrisorios obras de arte que sabían iban a triplicar o cuadruplicar su valor económico después de la exposición proyectada (Cf. Ospina, 2007), sino de una operación más compleja y definitivamente mortal, que comprometía directamente la legitimidad del poder consagratorio del Museo de Arte Moderno de Bogotá. No es de extrañar, por ello, que en medio de la discusión, Beatriz González, reconocida artista nacional y excuradora del Museo Nacional de Colombia, afirmara que con exposiciones como esta se estaba prostituyendo al Museo (Cf. Villamarín, 2003).

Que la discusión, en este punto, haya alcanzado un nivel tan alto de pugnacidad, no solo revela la existencia de un consenso en el medio artístico sobre el valor de la institución en cuestión sino los límites dentro de los cuales pueden construirse las

estrategias y alianzas económicas para su sostenimiento. Por ello, a la hora de establecer la significación de la muestra, aparecieron notas que, como la siguiente, expresaron la más profunda indignación y el más sólido de los rechazos a la estrategia planteada por la dirección del Museo de Arte Moderno. El historiador del arte, Camilo Calderón, en su segunda intervención dentro de este debate afirmó:

Las enardecidas declaraciones de la señora Gloria Zea han dejado en claro que hemos entrado en el nuevo periodo de la “La prostitución del arte”, ni más ni menos, donde todos debemos vendernos al mejor postor.

*La prostitución:* la señora Gloria Zea bien hubiera podido engañarnos justificándose con una teoría de “por qué las Barbies son arte”, pero, por el contrario, de la manera más desfachatada y sin el menor decoro admite que es “para ganar plata”. ¡“3800 visitantes y todos pagando boleta”! ¿Se justifica este sacrificio? ¿No hubieran podido esforzarse un poquito más y buscar una salida por lo menos más decorosa?

*La miseria:* la curaduría no existe porque el museo es “postmoderno”, así que se recibe lo que aparezca, materia bruta producto de la improvisación, ningún propósito, ningún tipo de propuesta específica, todos los conceptos de la contemporaneidad vulgarizados y una vez más prostituidos en favor de la mediocridad y la negligencia de quienes tienen el poder.

*La dictadura:* terrible aviso: seguirán este tipo de “exposiciones”, y “que los críticos se vayan acostumbrando”. Nos ha quedado muy claro: estamos bajo la dictadura de la señora Gloria Zea, no hay lugar para una segunda mirada, para otros puntos de vista, porque ella tiene el poder y es la que manda (además está “enfurecida” al ver que alguien no comparte su posición).

Parece que el problema ya no son las Barbies que pueblan actualmente las instalaciones del MAMBO y que felizmente serán retiradas algún día, sino las nuevas prioridades que parecen reinar en el medio. ¿Qué expectativas podemos tener quienes procuramos un espacio de creación artística si el de las instituciones va a estar ocupado por el postor de turno, sea este Mattel, Sony o McDonalds? ¿Y cuáles podrán ser las del público para quien estas instituciones siempre han constituido (al menos dogmáticamente) el núcleo del desarrollo

cultural de la sociedad, al verlas convertidas en un oscuro mercado persa, cuyo principal propósito es recaudar la mayor cantidad de dinero posible bajo la batuta del departamento de mercadeo? Pareciera que al cumplir sus cuarenta años el Museo de Arte Moderno hubiera entrado prematuramente en la demencia senil. (Calderón, 2003)

Aunque la mayoría de los autores que participaron en esta discusión se habían permitido encendidos discursos en contra del museo, acaso siguiendo la tradición antimuseal fundada por el futurismo y seguida por toda la literatura crítica basada en la Escuela de Frankfurt y luego en los estudios poscoloniales, la discusión sobre Moda Latinoamericana Barbie revela un consenso casi absoluto en la escena artística nacional sobre los límites deontológicos dentro de los cuales se puede dar la administración del museo, en un horizonte de sentido dado por la definición pura del arte.

### Política cultural y autonomía del campo artístico: paradoja de los fundamentos de la gestión del patrimonio

El museo de arte, por su paradójica y problemática relación con el mercado del arte, participa más abiertamente que otras instituciones de la memoria y del patrimonio cultural en los procesos de constitución de la legitimidad cultural de ese objeto llamado obra de arte y, al mismo tiempo y de forma protagónicamente “inconsciente”, en la determinación de su valor económico. Por la dinámica crítica que ha caracterizado la historia del arte en los últimos setenta años, en la que el primer objeto puesto en cuestión ha sido el arte mismo, revelando el carácter relativo de su constitución como objeto estético y cultural, el museo de arte ha sido materia de las más duras críticas que haya recibido institución alguna en Occidente; críticas que muy pronto se han extendido al resto de museos<sup>6</sup>. Cambiando lo que hay que cambiar, el museo de arte condensa, con

6 El museo en general ha estado en la mira de la crítica desde su misma aparición como institución cultural. Además de ser considerado mausoleo de la historia, ha sido demoledoramente



mayor contundencia que otro tipo de museo, las paradojas de las relaciones entre el patrimonio cultural, entendido como bien simbólico, y los fines de lucro del mercado y las lógicas del consumo cultural, que lo comprenden como mercancía. Así, es claro que la exposición Moda Latinoamericana Barbie, por el cinismo casi caricaturesco con que se la organizó y defendió, revela como una radiografía todos los elementos que están en juego dentro de los procesos de construcción social del patrimonio cultural o, en otros términos, de patrimonialización de ciertos objetos culturales.

Así, el problema de fondo dentro de la discusión que he venido reseñando muy pronto salió a la luz en medio de las exigencias idealistas de quienes defendían la pureza del arte y de aquellos que abogaban por la supervivencia del Museo. Este tema fue directamente planteado por la octava intervención dentro de la discusión. Su autor afirmó:

Detrás de la fuerte crisis en la que se encuentra inmerso el MAMBO (con todas las implicaciones musicales y festivas que tiene este *media name*) se esconde el problema central en materia de cultura que tiene que solucionar la ciudad: el trazado de políticas culturales y los mecanismos para que tales políticas tengan vigencia y pasen a la acción. (Batelli, 2003)

---

atacado por ser, desde un punto de vista althusseriano, una de las principales instituciones de dominación dentro de la sociedad occidental. En este sentido, el museo ha sido señalado no solo como una institución de celebración cínica de la rapacidad imperialista, por la apropiación (por no decir el robo) institucionalizada de los bienes culturales de los pueblos conquistados y colonizados, sino como una institución legitimadora de los procesos de diferenciación cultural y de exclusión social más sofisticados, dentro de la metrópoli (véase Bourdieu y Darbel, 2003). En el ámbito latinoamericano, a estas críticas de carácter genérico, se unen las reflexiones que ciertos científicos sociales han desarrollado en torno al papel que han jugado los museos dentro de las dinámicas de configuración de la Nación. En este sentido, el museo ha sido visto como un escenario complejo y a la vez contradictorio de configuración de los límites de lo nacional, no solo en términos museográficos sino en términos de su accesibilidad (García Canclini, 1990, p. 149 y ss.; Rosas Mantecón, 1999, p. 234 y ss.). Tanto al nivel del discurso y de la retórica expositiva como al nivel de los mecanismos y procesos pedagógicos que despliega para incluir o excluir, implícita o explícitamente, a sectores sociales determinados, el museo ha sido visto como una institución que ha perpetuado los regímenes de exclusión simbólica y real y que, como la escuela, ha fortalecido los procesos autoritarios y conservadores de diferenciación social emprendidos por las élites políticas en Colombia (véase Sánchez Gómez y Wills Obregón, 1999).

El correlato de la política cultural, la gestión cultural, muy pronto fue invocado por otro de los críticos:

Lo que demuestra el montaje de una exposición que solamente atiende al afán de lucro en el Museo de Arte Moderno, es la falta de una gestión cultural profesional y éticamente responsable. Su directora se ha acostumbrado a medrar de las arcas del Estado. Basta con una llamada al funcionario de turno en el Ministerio de Cultura o en cualquiera de los otros estamentos del Estado, para que ella logre lo que se propone. Nunca, hasta ahora, se ha visto en la necesidad de justificar su proyecto: los privilegios de su familia justifican cualquier cosa, responden cualquier pregunta. Nunca ha intentado construir una política cultural, aunque el museo que dirige consume muy buena parte del presupuesto para museos del Ministerio de Cultural porque hasta ahora las relaciones de clase que la sostienen la habían mantenido en una cómoda situación.

Pero esta situación está cambiando. No porque el Estado esté entrando en un proceso de modernización y clarificación de sus políticas culturales, sino porque físicamente no hay dinero. La directora del museo, entonces, sin contar con un marco político y cultural, entrega las salas del museo al primer postor. Como no ha tenido la necesidad de asimilar los fundamentos de la gestión cultural más contemporánea, a la primera proposición de la empresa privada dice que sí, sin mediar ninguna discusión. O, mejor dicho, mediando una discusión en la que desconoció el criterio de una de las unidades fundamentales del museo: la curaduría. (López Rosas, 2003)

La política cultural es asumida en las dos intervenciones como un marco de regulación de la gestión del museo y, en consecuencia, de la configuración de la obra de arte. Así, desde el planteamiento realizado por los dos autores, la relación del museo con la esfera económica, tenga esta la forma del mecenazgo o del patrocinio, debería operar a partir de un acuerdo público como un consenso reconocido y válido para todos los actores del campo artístico y como un conjunto de procedimientos profesionalmente determinados sobre los fines de la acción del museo como institución artística

y/o patrimonial, de tal forma que su integridad institucional y su proyecto museológico no pierdan el norte que le ha trazado el campo cultural mismo.

Sin embargo, cuando este asunto parecía completamente zanjado, volvió a retomarse. Pablo Batelli, el mismo crítico, que planteó directa y claramente el tema de fondo, en una intervención que realizó algunos días después, planteó:

(3) En un Estado que no garantiza la posibilidad de las expresiones más particulares y autónomas en el arte, me parece un tanto arbitrario exigir la absoluta desvinculación entre las instancias del arte y el mercado, dado que cualquiera sea la actividad que una persona quiera adelantar requiere recursos. No existe el arte “conceptual”, el arte “contemporáneo”, existe el arte o no existe en lo absoluto. La cuestión no es de géneros ni doctrinas. Finalmente, esa instancia “ética” en el arte, parece estar encarnada en la figura de ciertos curadores, que aunque exigen las más intransigentes posiciones plásticas, parecen desconocer las necesidades básicas de supervivencia de muchos artistas. No me parece ético exigir intransigencia total a las condiciones de mercado, cuando aquellos que originan la exigencia, no pueden proveer los recursos de subsistencia —o no quieren—.

(4) Las políticas culturales no están vinculadas tanto a lo que es moral o éticamente correcto, sino a la relación que existe entre ciertas decisiones y ciertos procedimientos. Si determinadas decisiones se ajustan a ciertos procedimientos, entonces podría pensarse que son “decisiones correctas”. (Batelli, 2003)

La autonomía del artista y de las instituciones culturales volvía a recobrar el protagonismo de la discusión, esta vez, desde una perspectiva, para caracterizarla de alguna manera, más “teórica”. De hecho, el novelista Óscar Collazos, retomando el hilo de la discusión a partir de un texto citado en medio del debate, escrito por el profesor de literatura, crítico y poeta, David Jiménez, afirmó:

Alain Finkielkraut señalaba ya lo que está en el centro de este debate: uno de los signos distintivos de esta “cultura” es la homologación de un par de botas de marca con una tragedia de Shakespeare. No se ha dejado de escribir y hablar

de “los sistemas de la moda”, desde Barthes hasta Lipovetsky, devueltos a producto y mercancía cultural. Las “barbies” son una excrecencia de estos signos: caben en el escenario de la cultura o del arte solo si son reconstruidas y puestas en escena desde la mirada crítica. Desde el *pop art*, se asistió a la recuperación y revalorización de estos materiales de derribo. Warhol con sus grandes fetiches (políticos: Mao; mediáticos: Marilyn; industriales: la lata de sopa Campbell), prefigura la aparición despótica del objeto publicitario como materia de arte. Yendo más allá, Hans Haacke politiza, mediatiza por medio de la crítica política lo que muchos pretenden mostrar sin mediaciones. No es que las “barbies” no quepan en la escena del arte: caben sí, como un inodoro o una arpillera (Millares, Tàpies) pasan por una reconstrucción crítica o poética.

Lo privado y lo público. Ya se escucha el discurso: el Estado pretende liberarse de su responsabilidad apelando a la necesidad de privatizar o “sponsORIZAR” la gestión de la cultura. Los grandes “gestores”, empezando por la cabeza de los ministerios de cultura, no vienen de la cultura sino de la administración de empresas. De allí sus discursos: servirían igual para gestionar toda clase de productos. La jerga técnica y generalizada desplazó a la jerga específica. No solo oculta ignorancias de la materia que se gestiona; oculta el propósito de hacer pasar la cultura y el arte por el tubo de la iniciativa empresarial. En el fondo, se proyecta una estafa: el Estado no quiere devolvernos lo que le dimos mediante estrictas políticas fiscales; si le reclamamos cultura, reclamo que se basa en un derecho constitucional, nos responde que sí, solo a condición de que se autofinancie. Nos arroja entonces al basurero de la iniciativa privada, donde la confusión entre cultura y espectáculo se hace mayor que en el colosal desorden mediático. Aquí sí tiene un sentido equívoco la Barbie: la “barbierización” de nuestra cultura homologa, desde el espacio mediático, las nalgas de Natalia París con los culos exuberantes de las pinturas de Botero, las tetas de Sandra Muñoz —iconos de almanaque— con las tetas flácidas de las puticas de Débora Arango.

El éxito se construye desde el escándalo, la figuración social o el beneficio económico. El *kleenex* es nuestra metáfora: producción y consumo vertiginosos tienen su razón de ser en un gesto sencillo: el objeto se usa y se bota. (Collazos, 2003)

Entonces, Moda Latinoamericana Barbie, desde la perspectiva de la discusión, es la expresión provinciana, en nuestro medio, de un proceso universal determinado por el capitalismo dentro de la era neoliberal. Es claro que, ante el retroceso del Estado como principal soporte de este tipo de instituciones, los órganos rectores de los museos se encuentran, como el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en la orfandad más absoluta y entregan sus espacios y su potencial cultural a los discursos publicitarios; renunciando, de forma suicida, a su principal capital simbólico: la autonomía cultural.

Sin embargo, esta conclusión del debate, a mi modo de ver, elude la interpretación de la sin salida económica de las instituciones culturales desde la forma como el proceso general del capitalismo en Occidente acaece en la historia particular de nuestras instituciones culturales. El mecenazgo, el patrocinio cultural y la emergencia de las industrias culturales, en el contexto nacional, adicionalmente, no solo están determinados, como lo ha señalado el artista alemán Hans Haacke para el contexto internacional, por la autonomización de los dispositivos de gestión y de financiación, que buscan asegurar el funcionamiento de las instituciones y no la producción de un pensamiento crítico (Bourdieu, 2007) sino por la crisis general del campo cultural e intelectual nacional que, desde la década de 1980, ha venido entregando las conquistas simbólicas y estructurales que hicieron posible la consolidación de su autonomía relativa, en los primeros años de la década de 1960, en relación con los poderes de los partidos tradicionales y la Iglesia, según lo ha planteado el historiador Miguel Ángel Urrego (Cf. Urrego, 2002, p. 145).

### Hipótesis de trabajo: historia del mecenazgo y el patrocinio cultural en Colombia

Para cerrar este texto, quisiera dejar esbozada una hipótesis de trabajo con el fin de ir más allá del análisis sincrónico de la exposición Moda Latinoamericana Barbie. Estoy convencido de que la investigación histórica sobre las prácticas museológicas en Colombia, desde una perspectiva crítica puede trascender el pesimismo paralizante en

relación con el futuro de las instituciones museales, y mostrar las dinámicas históricas, las variables sociales y culturales que las han hecho posibles como proyecto democrático, pero que también las enraízan en tradiciones ideológicamente conservadoras y, sobre todo, autoritarias y antidemocráticas.

Así como el país carece de una historia del coleccionismo y de los museos mismos, también carece de una historia del mecenazgo, y en particular del mecenazgo y el patrocinio ejercidos por las industrias nacionales y multinacionales. Este es un tema clave para poder determinar, en sentido crítico, la significación profunda de la exposición *Moda Latinoamericana Barbie* y, más allá, el sentido estructural de los procesos de patrimonialización que se han ido institucionalizando cada vez con más fuerza y entusiasmo en todos los sectores de la cultura, en las dos últimas décadas.

Si bien es cierto —y aquí va mi hipótesis—, que en estos juega un papel fundamental el sustrato ideológico planteado por el multiculturalismo y la pluriétnicidad de la década de 1990, que sustenta, entre otras cosas, la Constitución de 1991, y la estructura neoliberal de la economía, también es cierto que las industrias culturales se han ido adaptando orgánicamente hasta instalarse como la principal motivación de las dinámicas de patrimonialización, a partir del tipo de mecenazgo y patrocinio que construyeron los intelectuales y operadores del patrimonio cultural en las décadas anteriores. En este contexto, el proceso de transformación de la cultura como proyecto altruista, autónomo, ligado al bien común, a la identidad nacional y a la memoria colectiva, fundado básicamente en la voluntad aristocrática de los creadores, intelectuales y científicos modernistas, y estructuralmente dependiente del mecenazgo estatal, precisamente por su carácter público y nacional, concepción hegemónica al menos desde mediados de la década de 1960 hasta el arranque de la de 1980, dio paso, a partir de la década de 1990, a la idea de la cultura como proyecto autosostenible y de allí, en los primeros años del siglo XXI, a la de la cultura como “industria creativa”.

Desde este punto de vista, es necesario volver, por ejemplo, sobre las formas de publicidad a partir de las cuales se hicieron posibles revistas como *Pan* o *Mundo al Día*, en el contexto de las primeras décadas del siglo XX, y más recientemente, sobre la

manera como las empresas nacionales y multinacionales se vincularon a los proyectos culturales durante los primeros años del Frente Nacional. En este contexto, sería interesante abordar el papel que jugó un escritor como Álvaro Mutis como relacionista público de la ESSO, durante ese periodo, o sobre la forma como se financiaron revistas como *Plástica* o *Prisma*, para no salirnos de la órbita de las artes plásticas y del mismo círculo intelectual al que pertenecía Gloria Zea, cuando tomó las riendas del museo más cuestionado de América Latina, luego de que Marta Traba se fuera del país.

También y, más contemporáneamente, sería interesante echar una mirada al surgimiento de la gestión cultural no solo como noción sino como proceso institucional, por las implicaciones que esta empezó a tener en los procesos de diferenciación de nuevas prácticas profesionales y en la apropiación por parte de los sectores comprometidos con la gestión del patrimonio cultural de una serie de teorías y nociones, que van desde las políticas públicas hasta las del *marketing* cultural.

Incluso se podría ir más allá, y estudiar el proceso a través del cual se pasa del Instituto Colombiano de Cultura al Ministerio de Cultura y como este, en lugar de significar mayor autonomía para el ejercicio de las artes y la gestión del patrimonio, aparece como la forma institucional de la nueva sujeción del campo cultural a los campos político y económico. En este contexto, sería interesante analizar cómo lo que en un principio aparecía como un nuevo estadio de la autonomización del campo cultural, en cabeza de Isadora de Norden, pasa muy rápidamente a ser el nuevo llamado al orden a través de esas ministras signadas, adicionalmente, por el prestigioso sello de la gesta narco-paramilitar. En ese proceso sería interesante, por último, analizar las dinámicas de legitimación que han llevado a cabo los intelectuales cooptados por el nuevo esquema cultural y que han asesorado el diseño de las políticas culturales de los últimos años, sobre todo bajo el paraguas académico de los estudios culturales.

## Bibliografía

- Batelli, P. (2003). Barbies en el MAMBO. *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22563>

- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2001). *Contrafuegos 2. Por un movimiento social europeo*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2007). Entrevista a Hans Haacke. Recuperado de <http://cceguatemala.blogspot.com/2007/11/pierre-bourdieu-entrevista-hans-haacke.html>
- Bourdieu, P. Darbel, A. (2003). *Por amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós
- Calderón, C. (2003). Barbies en el MAMBO. *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22563>
- Collazos, Ó. (2003). Barbies en el MAMBO. *Esfera Pública*, recuperado de Bogotá: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22563>
- Consejo Internacional de Museos. (2004). *Código de deontología del ICOM para los Museos*. Recuperado de <http://icom.museum/codigo.html>
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gutiérrez Girardot, R. (1989). *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispano-americana*. Bogotá: Ediciones Cave Canem.
- Klein, N. (2002). *No logo. El poder de las marcas*. Buenos Aires: Paidós.
- López Rosas, W. (2003). Barbies en el MAMBO. *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22563>
- López Rosas, W. (2008). *Las apuestas de la formación profesional museológica en Colombia: retos y perspectivas* (tesis inédita). Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Melo, J. O. (2001). Economía, cultura y mecenazgo. En *Economía y cultura: La tercera cara de la moneda*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Moreno, A. (2003). Barbies en el MAMBO. *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22563>
- Museo de Arte Moderno de Bogotá. (2003). Talleres Barbies / Visitas guiadas y talleres. *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22563>



- Ospina, L. (2007). ¿Y Serrano? ¡Ahí! (Diatriba). *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22563>
- Red Nacional de Museos. (2008). *Política Nacional de Museos. Documento base (versión 2.0)*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Recuperado de [http://190.25.232.137/documentos/12\\_2\\_2008\\_11\\_05\\_37\\_AM\\_POL%C3%8DTICA%20NACIONAL%20DE%20MUSEOS%20V181108%20B&N.pdf](http://190.25.232.137/documentos/12_2_2008_11_05_37_AM_POL%C3%8DTICA%20NACIONAL%20DE%20MUSEOS%20V181108%20B&N.pdf)
- Rivière, G. H. (1993). *La museología. Curso de museología/Textos y testimonios*. Madrid: Akal.
- Rosas Mantecón, A. (1999). Museografía monumental y mitificación del mundo prehispánico: la apropiación del patrimonio mexica dentro y fuera del Museo del Templo Mayor. En G. Sunkel (coord.), *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Sánchez Gómez, G. y Wills Obregón, M. E. (comps). (1999). *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura.
- Semana. (2003). Barbies en el MAMBO. *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22563>. Entrevista publicada originalmente en *Semana*: <http://semana.terra.com.co/opencms/opencms/Semana/articulo.html?id=69593>
- Terra. (2003). Barbies en el MAMBO. *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22563>. Tomado por *Esfera Pública* de <http://www.terra.com.co/cultura/arte/exposiciones/08-04-2003/nota84988.html>
- Urrego, M. Á. (2002). *Intelectuales, Estado y Nación. De la Guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*. Bogotá: Universidad Central; DIUC; Siglo del Hombre Editores.
- Vaughan, C. (2003). Barbies en el MAMBO. *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22563>
- Villamarín, P. (2003). Barbies en el MAMBO. *Esfera Pública*, recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22563>
- Zea, G. (2003). Barbies en el MAMBO. *Esfera Pública* recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=22563>



## Barbies: el sitio ideológico al Museo\*

*Esfera Pública:* ¿Cómo percibe el caso de las Barbies en el MAMBO nueve años después? ¿Cómo se dio esa muestra y qué aprendizaje queda del proceso? ¿Cómo lo relaciona con otros museos y lo que sucede actualmente en ese campo?

**Carlos Salazar:** Lo veo como la culminación de las luchas por el monopolio de la cultura en la que el nuevo Partido Príncipe de las Artes Sociales, como yo lo llamo en términos de Gramsci, comenzó en la década de 1990, desplazando a gestores con visiones ampliamente democráticas —hasta ese momento al menos— en cuanto a contenidos simbólicos, como Carolina Ponce de León y José Hernán Aguilar. Pero más allá de eso, más allá de lo infraestructural que es el terreno donde este Partido Príncipe procura por todos los medios posicionar el debate —la cesión de un espacio museístico a Mattel y su gestión administrativa— lo veo, y en este punto acudo a Althusser, como una estrategia de lucha por el control ideológico de un lugar específico. No hay exposiciones. Hay lugares ideológicos y parte de la naturaleza conservadora del “arte contemporáneo”, “político”, etc., es evitar a toda costa involucrar la ideología como instrumento de análisis del arte.

Este debate, temiendo ser examinado a la luz de cómo se construye, disemina y conserva la ideología dominante —que aquí adopta lineamientos populistas, decoloniales y antimodernos de identidad, memoria, país, nacionalismo y folklore— insiste nueve años después en ser visto en términos de gestión administrativa. Pero es básicamente un ejemplo, repito, de la dinámica de cómo los aparatos ideológicos intentan, mediante anticuerpos discursivos, neutralizar un agente novedoso que amenaza la estabilidad del sistema. En este caso específico: Barbie.

\* Entrevista publicada en *Esfera Pública* el 4 de mayo del 2012.

En ese momento, 2003, estaban frente a la fortaleza del Museo de Arte Moderno —a la cual después de nueve años no se han podido tomar por cierto, afortunadamente— tratando de regular sus contenidos simbólicos y encerrarlo en lo que William López llama “límites conceptuales”. El pretexto era ejercer una “crítica” frente a la corporativización de la institución Museo a través de Mattel y al hecho de que el departamento comercial —vaya plebeyez— hubiera montado la exposición. Y tenían ni más ni menos que a la curadora, Ana María Lozano, como quinta columna.

El tiempo y la reciente historia museística a nivel global han demostrado que la “crítica” a la financiación es selectiva. Depende de si el contenido simbólico es ideológicamente útil o no. Nada más miremos el artículo de López sobre las Barbies y veremos que no se trata de quién financia o cura una exposición sino de si la empresa en cuestión financia lo que al poder le interesa en términos de difusión de la ideología. Una dictadura que siempre está imponiendo sus contenidos verticales con el pretexto de “un cambio” y que alega representar el sentir cultural popular. Siempre me ha parecido gracioso cómo el manejo de la cultura desde el posmodernismo es una nueva versión eufemizada de los manejos de la cultura en la Alemania de la década de 1930. La cultura nacionalista alemana en esa época también fue una cultura de “límites conceptuales”. Como en todos los regímenes totalitarios. Tema, contenidos simbólicos, política museal. Lo que en ese entonces se llamó arte degenerado hoy se llama arte sin responsabilidad social.

Si Unilever en lugar de Mattel hubiera arrendado el espacio para mostrar material con un contenido simbólico, relacionado no con lo bello sino con lo sublime traumático, con el arte político que hoy en día es el entretenimiento preferido de la plutocracia europea y americana y la oligarquía rusa, esta discusión no existiría. ¿Por qué? Muy simple. Porque el monopolio de mercado del arte de lo sublime no se hubiera visto desafiado sino estimulado.

Mercado e ideología son las dos cabezas de un mismo cuerpo y el debate se reduce, detrás de toda la elocuencia administrativa y la jerga de gestión, a una situación en la que el intermediario ideológico —qué paradoja— está arrendándole su poder retórico a un mercado que lo necesita para avalar filosóficamente sus ventas de “arte

colombiano responsable” dentro y fuera de Colombia. Barbie contra Daros. El MAMBO le arrienda su espacio físico a Mattel y el curador, el teórico y el educador le arriendan el espacio de su mente y su verbo al mercado del arte con responsabilidad social corporativa que han decidido denominar unilateralmente “arte contemporáneo”. A Unilever, al Deutsche Bank o a la infinidad de arrendatarios museísticos que obviamente llaman, eufemísticamente, *sponsors*.

Las ideas positivas o negativas —en el arte, en la política, en la educación— no las dicta la conciencia. Las dictan las *relaciones de producción*. El debate Barbie no es por supuesto la excepción. La campaña Barbie es la campaña populista de destrucción de una “idea negativa” a través de la semántica de “necesidad humanitaria” decolonial, diseñada desde la academia filantrópica anglosajona. “Hay que devolver los museos del tercer mundo al pueblo para que recupere su memoria pre-moderna”, encerrarlo en su atraso beatificado y permitir que el primer mundo siga teniendo para sí el monopolio de lo bello, de lo lúdico, del placer y del goce: de lo moderno. Para el tercer mundo el dolor, el conflicto, la endogamia étnica y la premodernidad agrícola del folklor y la identidad.

El punto es que lograron, por decirlo de alguna manera, llevar a cabo — siempre Gramsci— la primera fase. La fase de sitio. Haber llevado el MAMBO a la situación actual es parte de una estrategia de extenuación logística. Hacerlo una ruina para criticarlo por ser una ruina —y ese sí sería el debate— y tener un pretexto para tomar su control.

El suceso Barbie es una especie de 11 de septiembre del 2001 en el arte colombiano reciente. Un suceso coyuntural que se toma como punto de partida para dar inicio a una total permisividad del poder en el ajuste arbitrario y definitivo de las políticas de invasión material del espacio museal y del control ideológico (límites conceptuales) del arte colombiano. ¿Y cómo se expresa y se hace propaganda? Utilizando una jerga democrática de liberación en nombre de la lucha contra el terrorismo estético: todo lo que no es “arte político” desde entonces es terrorismo. Lo bello en sí y sin intención socializante es el nuevo talibanismo.

¿Barbies? Nunca más. Ni ahí, ni en ninguna parte. Ese es el precedente que quedó. Creo que en el 2003 murió la poca libertad de expresión y democracia temática

que quedaba en el arte colombiano y que entonces ya era bien precaria. El ciclo que se había iniciado en la década de 1990 con la desaparición de Carolina Ponce y Aguilar del medio, se cerraba. El debate no fue un debate. Fue una arenga de guerra santa en nombre del control de la cultura. Fue una forma de disuasión basada en el *bullying* curatorial y teórico —que aún domina las dinámicas de control ideológico— sobre quien se atreviera a salirse de los “límites conceptuales” del Partido Príncipe de las Artes que ya dominaba, y aún lo hace, toda la infraestructura museística salvo el MAMBO. Hoy dominan todo el mercado, la institucionalidad burocrática y desde luego toda la academia.

¿Quién se ha atrevido a hacer otra exposición parecida desde entonces? Nadie. El terror a otro debate parecido paralizó el medio y convirtió a Colombia en lo que es hoy. El país más radical e intransigente del mundo en el control de los contenidos temáticos del arte por parte del aparato ideológico. Colombia es hoy en día una especie de Turmekistán de las artes plásticas, donde todo el mundo lee los contenidos de un solo libro de cocina artística para producir arte.

Mercado e ideología. Infraestructura y superestructura diría Marx. El bloqueo al Museo de Arte Moderno y a las Barbies sentó a mi manera de ver un precedente policial-curatorial en cuanto al control posterior de los Contenidos Simbólicos o “límites conceptuales” —qué eufemismo más inelegante para llamar a la dictadura conceptual— en Colombia. La exposición de las Barbies marcó no solo el fin de la democracia en términos de contenidos simbólicos sino lo que es peor, inauguró la revisión de la historia del arte colombiano. Una especie de “guerra étnica” de los aparatos ideológicos contra los “contenidos simbólicos inconvenientes” del pasado. Una revisión que ahora padecemos y que es tan peligrosa en términos no solo históricos, sino incluso de la vida física, material, de conservación de las obras que retrospectivamente no entran dentro de “los límites conceptuales” requeridos. Las obras de la modernidad. No solamente es que la modernidad colombiana desaparezca de los libros y los museos. Es que las obras desaparezcan físicamente.

Lo positivo —siendo esta la razón del tono de amargura y la obsesión por no soltar la presa que domina el debate— es que los agentes ideológicos no han logrado

completar la fase de aniquilación y control total. Siguiendo con Gramsci, la segunda fase. El MAMBO es actualmente la única república-museo independiente que no tiene una postura de limpieza étnica frente a la modernidad y que le da a todo tipo de contenidos la misma importancia y las mismas oportunidades. Es la aldea-museo de Astérix que no han podido tomarse estos romanos del Estado y la burocracia. Todos los demás museos están en manos del Partido Príncipe: el Museo de la Universidad Nacional, el Museo de Arte del Banco de la República, la Alzate, el Museo Nacional, nombre el que quiera en Bogotá o fuera. Controlan el Premio Nacional de Crítica, el Premio Luis Caballero, el Salón Nacional, el tránsito de los curadores que llegan al país y el mercado de exportación. El acceso a las Bienales y a las colecciones. Controlan la Universidad y sus programas académicos. Controlan el ICDT y el Ministerio de Cultura. Y el MAMBO ahí.

Como parte de esa estrategia, yo veo la resurrección del debate por *Esfera Pública*, no solo como memorabilia sino como pretexto para intentar otra carga contra la aldea gala moderna y rebelde. La idea estratégica es, sospecho, que el Distrito se apodere del museo para quemar la aldea y fundar encima un espacio encerrado dentro de unos “límites conceptuales” en cerca de alambre, gobernado por alguno de los Príncipes de la Memoria. La idea es completar la segunda fase. Se estancaron en la primera y se quedaron a vivir en las trincheras embarradas de la opinión pública por nueve años. Esa es la situación del debate hoy en términos de estrategia de poder.

Finalmente, el “Barbicidio”, el “nunca más” marcó el comienzo del opresivo monotematismo artístico y el cliché “político” por el que somos conocidos en todo el mundo. Artes plásticas, cine, literatura, teatro. Es en ese opresivo monotematismo que vivimos aún y que les da tantos dividendos, pero del que tenemos que —basados en señales como la recepción de Barbie en el LACMA— salir como sea. Una democratización de los contenidos simbólicos y la abolición de la teoría perversa de los “límites conceptuales” y la “mediación artística” son imprescindibles en los museos. Una buena señal sería volver a traer esa exposición o ese tipo de exposiciones sin “límites simbólicos” para, de paso, calibrar los niveles de tolerancia de quienes tienen en sus manos el monopolio museológico, ideológico, educativo, administrativo y de mercado.

En Colombia hay gente joven con un gran talento que quiere y merece brillar y no todos aceptan de buena gana ser vestidos con el uniforme reglamentario del Partido. A medida que pasa el tiempo creo que será necesario, tarde o temprano, terminar con la figura del intermediario ideológico. En la raíz de cada conflicto maniqueo en el arte contemporáneo siempre hay un intermediario ideológico —Barbie, para la muestra— y el arte a nivel global no va a ser verdaderamente incluyente en la medida en que siga existiendo esta figura nociva, reaccionaria y parásita armando cortos circuitos donde no tendría que haberlos. Un museo debe acogerlo todo. La expresión “un museo sin curaduría es una expresión de la contemporaneidad” es hasta cierto punto la afirmación de que un intermediario ideológico entre el museo y el público no es natural dentro de un espacio típicamente democrático como es el museo desde sus orígenes.

Un cuadro de Grosz contra el nazismo y una Barbie conviven en Los Angeles County Museum of Art. Los dos son parte de la historia de la civilización y la cultura. Están hechos para diferentes momentos del ser humano. El ser humano maneja emociones e ideas diferentes y opuestas todo el tiempo y en esa medida necesita momentos artísticos diferentes para colmar esos momentos. Pero no. El intermediario ideológico, e incluso intermediarios de menor monta, son quienes dictan hoy en día lo que el espectador debe sentir o pensar a partir de una formación intelectual y política por lo general deplorable, cuyo vacío trata de llenar con dosis inconmensurables de populismo. El intermediario ideológico se robó el arte para servírselo masticado al poder “corporativamente responsable” y mientras el arte no vuelva a sus dueños originales, los artistas, la guerra por los símbolos no estará en manos de quienes debe estar. La historia del arte es la historia de la guerra por los símbolos y las grandes revoluciones y luchas en el arte nunca necesitaron de un intermediario. Alguien sobra aquí de cara al futuro. Ese es el intermediario ideológico. No la Barbie.



# Oro\*

Guillermo Vanegas

Viento en la noche. El anuncio de una celebración. Una licencia cronológica (las bodas de oro tenían que ver con el inicio de un programa de exposiciones, no con la creación de una entidad —hecho cumplido mediante mandato legal el 28 de julio de 1955 (2013 – 1955 = 58, en fin)—. ¡La apertura de un Museo de Arte Moderno durante el único período de dominio militar que ha tenido este país! (La modernidad como dogma).

A la espera del ingreso. Fastidio por entrar, afán de estar ya allí. Acompañado de amigos y enemigos. Saludándolos a todos. Faltaba más. Un hombre mayor sale de pronto, maldice y enciende un cigarrillo: “¡Mucho (palabra de grueso calibre) lagarto!” (bis), “¡Paquéstá la (palabra de grueso calibre) invitación!”. Miro a quien me acompañaba. Sonreímos/entramos. “Lagarto”, dice ella. Vuelvo a sonreír.

Entregar la invitación que no tenía sentido a criterio del fumador enojado. Ingresar y saber que se va a sudar. Miles de personas. Quitarse la chaqueta, sostenerla en la mano derecha. Usarla para abrirse paso empujando las carteras de damas extáticas ante la mucho más extática directora del lugar. Piel lisa y dura. Recordar —bajo la mirada de una enorme fotografía de la *mater* poderosa Marta Traba—, que ese museo posee la infraestructura cultural mejor desaprovechada del país. Empujar más. Avanzar. Llegar a la sala central, reconocer gente y saludar periodistas —siempre es bueno tener uno o dos amigos en ese gremio—. Descender hacia el primer nivel. Muchas personas, regocijo. La felicidad de comprobar que la herencia de esa institución —todavía— da pie al optimismo. Pasaron tantas cosas y se hizo tanto durante

\* Publicado en *Esfera Pública* el 4 de marzo del 2013.

sus décadas iniciales. Qué sucede ahora. Por qué se sabe tan poco sobre el denodado trabajo de investigación curatorial que realiza ese museo. ¿Lo realiza?

Abajo. Constatar que la sala más grande de esa sección se encontraba clausurada (ahora muestra parte de la colección de grabado de ese museo). Pinturas académicas junto a pinturas no tan académicas. Magnenat, Jaramillo, Páramo, nombres reunidos novedosamente. Innovación curatorial. Muchas fotografías en la sala que solía llamarse “De Proyectos” —cuando esa entidad apoyaba proyectos... de arte... contemporáneo, quiero decir—. Excelentes piezas que vale la pena ver varias veces. Retratos de quienes podían mandarse retratar junto a fotos donde aparecen ciudadanos por casualidad. El inconsciente óptico de la diferencia de clases en este país. Un mosaico de estampillas sin título, atribución, ni fecha. Por lo que se puede leer, o adivinar, pudo ser pagado por una empresa de Cigarrillos El Sol y El Triunfo. Próceres, conquistadores, un botánico, presidentes. Camilo Torres en el centro.

Durante el recorrido, muchos entendimos que estábamos en medio de una enorme *trivia* de arte. Rodeados de tantas obras sin identificación, determinar qué era de quién y cómo podría llamarse una obra fue un juego que deleitó a muchos. Jóvenes y viejos apostaban por saber quién sabía más. Casi nadie acertaba. Ver personas que reconocían avergonzadas su ignorancia visual. Museografía de vanguardia. Arte e interactividad: dar información incompleta para despertar el interés de la audiencia. Para que complete —en este caso, identifique—, una obra. Performatividad del silencio. ¿Descuido e improvisación? Jamás, guiño, guiño. Incumplimiento de las expectativas de educación a través de la estética. Reducción del autoritarismo de la etiqueta. ¿Para qué informar? ¿En la exhibición de una colección? Fichas técnicas, ¿quién las necesita? (En honor de la verdad, el 80 % de obras sin ficha técnica del día de la inauguración se redujo, tres días después, a un honroso 72,6 %).

Frente al altísimo porcentaje de piezas sin nombre alguien dijo que quizá se trataba de una brillante estrategia de ventas. “Así tendremos que comprar el catálogo, para venir y señalar los vacíos”. Nuevamente, arte e interactividad, y lectura. Pero no se sabía del catálogo. Quizá seguía en preparación. Seguramente sería otra agradable sorpresa. Seguramente debía estar secándose la tinta de mil ejemplares de tapa dura,

con cinta roja de seda, de los rigurosos ensayos redactados por lo más granado de la teoría e historia del arte del país. Las mejores plumas nacionales puestas en la labor de afianzar un homenaje. Imaginé su índice: “El Museo: la gesta heroica”; “En busca de una sede”; “Marta: crónica de una expulsión”; “Amigos ilustres”; “Reinauguraciones y debates: ¿arte colombiano o individual de escultor?”; “El Museo y los artistas jóvenes: década de 1980”; “El Museo y los artistas jóvenes: década de 1990”; “El ataque de los puristas”; “Cincuenta años de éxitos”; “El Museo y los artistas jóvenes: década de 1990”; “Un epílogo: arte y ópera”. Sonreí porque sabía que estaba dispuesto a pagar lo que fuera por esa joya de consulta obligatoria. No un libro de mesa de café. Por favor. Un diamante de literatura de arte que más de uno envidiará.

Más pisos. Pintura, pintura, pintura, pintura. Menos escultura. ¿Video? No. O sí: registros de obras grabados en video. ¿Arte sonoro? No. ¿Performance? Sí, pocos registros dentro de casi quinientas piezas. ¿Había algún tipo de curaduría en medio de tal despliegue de arte? Por supuesto: narración planteada mediante acumulación de montaje premoderno, con dos y tres filas por pared. El afán por mostrar lo más que se pudiera en un lugar de espacios generosos e iluminación pobre. Malas decisiones de disposición visual: piezas pequeñas montadas muuuuuy arriba para que nadie pudiera verlas bien. Otra vez la interactividad: completar la obra, en este caso, imaginándola, parecía ser el lema. Muchas preguntas. En serio, ojalá ese catálogo esté a la venta lo antes posible: la Colección lo necesita. Demasiado.



# El MAMBO de los millones: antecedentes arquitectónicos de una ampliación polémica\*

Halim Badawi

El Museo de Arte Moderno de Bogotá (1963) es el museo de arte más antiguo de la ciudad. Su trayectoria es indisoluble de las derivas y experimentaciones del arte colombiano de las décadas de 1960 y 1970. Sin embargo, el papel de la institución en el escenario contemporáneo ha sido duramente cuestionado. Actualmente, la discusión política, económica y artística desatada en torno a la conveniencia o no de la ampliación del Museo, plantea varias aristas museográficas, curatoriales y arquitectónicas que no han sido revisadas a profundidad en la discusión. ¿Es necesario un nuevo edificio? ¿Cómo debería ser? ¿Están dadas las condiciones para un proyecto arquitectónico de tal magnitud? ¿Cuál es la genealogía de la desidia?

## Preámbulo

Desde siempre, la ampliación física de las instituciones culturales bogotanas ha sido un tema difícil y polémico. El edificio de la Biblioteca Nacional de Colombia (construido en 1938), diseñado por el arquitecto Alberto Wills Ferro, se quedó corto—desde finales de la década de 1980— para albergar los más de dos millones de volúmenes que conserva la institución, muchos de ellos recibidos bajo la Ley de Depósito Legal. Uno de los proyectos de la principal biblioteca pública del país, la construcción

\* Publicado en *Esfera Pública* el 8 de junio del 2013.

de una sede alterna en las afueras de Bogotá que permita blindar el valioso fondo histórico de posibles catástrofes naturales o sociales, parece haberse quedado para siempre en el papel. Así mismo, la construcción de un edificio contiguo al actual que permita la consulta, exposición y crecimiento orgánico de las colecciones bibliográficas y hemerográficas, no pasó de una simple y temeraria propuesta noventista.

Por su parte, las directivas del Museo Nacional de Colombia —trasladado al antiguo Panóptico de Cundinamarca en 1948— han soñado desde hace medio siglo con un proyecto de ampliación que le permita al Museo exponer de forma permanente una gran parte de su patrimonio en reserva, desde la hermosa colección etnográfica, relegada a los sótanos de la institución, hasta una gran parte de su colección arqueológica, conseguida bajo una fuerte política de incautaciones y guardada, sin pena ni gloria, en las enormes bodegas del ICANH. Durante los últimos años, el compromiso crítico del Museo con el arte moderno y contemporáneo ha sido duramente cuestionado. El histórico sesgo trabista de la Curaduría de Arte e Historia, hasta hace algún tiempo impidió la revaloración de una gran parte de los artistas que no hicieron parte de este proyecto (bachués, indigenistas, nacionalistas, mujeres, fotógrafos), así como la posibilidad de mirar con mayor audacia hacia el presente y el futuro. La carencia de espacio para configurar un proyecto contemporáneo es uno de los argumentos tradicionalmente esgrimidos.

Estas limitaciones espaciales han estado presentes en otras instituciones públicas que han intentado construir un proyecto artístico autónomo y crítico. La dirección del Museo de Arte de la Universidad Nacional, alcanzó a bosquejar en el 2006 un proyecto de ampliación a través de la construcción de un edificio contiguo de 8000 metros cuadrados. Este proyecto se planteó con el ánimo de exponer una gran parte de la Colección Pizano, un conjunto *sui generis* de reproducciones en yeso de esculturas tradicionales pertenecientes a la historia del arte europeo, acompañada por grabados de artistas de primera fila como Francisco de Goya, Hans Holbein o Alberto Durero. En su conjunto, la Colección Pizano es un bien de interés cultural de carácter nacional, por lo que el Ministerio de Cultura, institución pública del Estado encargada de estos asuntos, debe velar por su conservación y exhibición.

El Museo de la Universidad Nacional también cuenta con una valiosa colección moderna y contemporánea, una de las mejores del país, que incluye obras de Óscar Muñoz, Miguel Ángel Rojas, José Alejandro Restrepo, el Taller 4 Rojo y toda suerte de artistas que han pasado por las aulas de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad, y que históricamente habían sido rechazados por las colecciones públicas y privadas hegemónicas. El proyecto de ampliación naufragó ante un cambio radical en las políticas culturales del área de Divulgación Cultural.

Otros museos locales han corrido peor suerte que los anteriores, ya que han desaparecido. El Museo de Artes y Tradiciones Populares, antiguamente ubicado en el Claustro de San Agustín, cerró sus puertas al público y su colección fue entregada al Ministerio de Cultura, sin que la opinión pública sepa claramente, a estas alturas, cuál ha sido su destino. La casa fue adquirida en un proceso de canje por la Universidad Nacional, que instaló en el 2006 la sede de su Sistema de Patrimonio Cultural y Museos. Por su parte, el Museo del Siglo XIX (perteneciente al Fondo Cultural Cafetero) fue liquidado, la casa vendida y su colección desperdigada parcialmente por distintas dependencias del Estado. En provincia, el Museo de Arte Moderno de Barranquilla, una fundación sin ánimo de lucro constituida en diciembre de 1996 (el Museo había sido creado originalmente en la década de 1960), viene funcionando en un estrecho edificio residencial a la espera de su nueva sede, prometida desde hace más de una década, en el Parque Cultural del Caribe.

## Los museos, sus ampliaciones y sus ecos

El auge de las ampliaciones museales y de la construcción de centros de arte contemporáneo, propio del periodo de transición a la democracia en países como España y del modelo económico neoliberal que benefició a Estados Unidos y a Europa durante las décadas de 1980 y 1990, apenas se ha dejado sentir en Colombia, a donde parece no haber llegado el ímpetu de las transformaciones generadas en todos los niveles del arte, la museología y la curaduría, por el *boom* de grandes instituciones como el Guggenheim, el Thyssen, el Hermitage, el Louvre, la Tate, el Reina Sofía o el MOMMA,

y otras instituciones relativamente pequeñas, más cercanas a nuestra escena y escala como la Moderna Galerija de Ljubljana (Eslovenia), el Museum van Hedendaagse Kunst de Antwerp (Bélgica), el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (España), el Van Abbemuseum de Eindhoven (Holanda) y SALT (Turquía).

Los más grandes apostaron por la apertura de nuevas sedes a lo largo y ancho del mundo, por la reconfiguración de sus propias colecciones, centros de documentación, exposiciones, patrocinios e investigaciones y, fundamentalmente, por la ampliación de sus instalaciones bajo la mirada espectacularizante de arquitectos como I. M. Pei, Jean Nouvel, Frank Gehry, Zaha Hadid o Rem Koolhaas. Los museos más pequeños apostaron por hermosas sedes, también diseñadas por arquitectos reconocidos (como ocurrió con el MACBA de Barcelona, diseñado por Richard Meier) y apostaron por apoyar proyectos artísticos contemporáneos, independientes y críticos, actuando, cuestionando y animando la escena desde lo micropolítico, construyendo nuevas formas de relación entre investigadores, críticos, curadores y público.

Estos fenómenos fueron bastante marginales en el ámbito colombiano, en donde, por el contrario, el templo de la nueva ciudadanía, la democracia y la cultura parece no ser la institución museo, sino el centro comercial, el escenario en donde además de mostrarnos como “iguales” en términos de poder adquisitivo, la sociedad se desenvuelve en sus ratos de ocio y la arquitectura parece desplegar su mayor capacidad de aforo, con todo su potencial espacial, estético y económico. Este proceso ha sido impulsado, directa e indirectamente, a través de un Estado que ha dejado todo, incluso la educación y la cultura (que para el universo europeo tienen un estatuto de excepción), bajo la administración de particulares o las reglas del mercado.

## Problemas de imagen en el edificio del Museo de Arte del Banco de la República, 2004

Las pocas ampliaciones de museos llevadas a cabo en Colombia (cuatro en los últimos quince años) han sido poco críticas con la estructura museal tradicional, con



el entorno urbano y con las propias colecciones y exposiciones. El Museo de Arte del Banco de la República, inaugurado en mayo del 2004 como ampliación de los equipamientos culturales del Banco en el centro de Bogotá, es un edificio tremendamente ensimismado, con notorios problemas en la optimización de espacios, en la sincronización con el entorno urbano, en el manejo de acabados arquitectónicos y, también, en su identidad estatutaria dentro del organigrama del Banco de la República. La institución funciona a la manera de las *kunsthalle* y su integración con la Colección de Arte del Banco es ininteligible.

En términos urbanos, es un edificio con una fachada posterior (con puerta sobre la calle 10) por la que no se puede ingresar (al parecer por las exigencias de vigilancia y seguridad), una entrada que, además, está protegida por un muro que rompe con el suave ritmo de las alturas y ventanerías de las casas coloniales y republicanas vecinas. En la manzana del Museo hay otros muros exteriores, vacíos y antiurbanos, como ocurre con la enorme pared construida en el costado oriental de la Plaza Gregorio Vásquez (calle 11 con carrera 4), calculada como dormitorio y orinal de mendigos, y vulgarmente copiada del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (1991) del arquitecto mexicano Ricardo Legorreta. Así mismo, una yerma terraza ubicada encima del desaparecido Café Juan Valdés (en la zona de ingreso a la Manzana Cultural) da la árida bienvenida por la carrera 4. El volumen principal del Museo de Arte del Banco aparece al interior de la manzana, en donde está acompañado por varios muros vacíos conexos, de gran altura, los cuales anuncian sin piedad la muerte de la arquitectura, al menos en Colombia, muerte que se concretó con el golpe de gracia dado por el nuevo terminal del Aeropuerto El Dorado (2012) de Bogotá.

El volumen principal del Museo intenta llevar a la arquitectura (literalmente y sin mayores sorpresas) el concepto de “cubo blanco”, tal vez intentando generar un contrapunto con la arquitectura-espectáculo de los museos entonces en boga, lo que, por desgracia, el Banco consigue sin la sensibilidad, la elegancia o el carisma de la Galería Beyeler (1997) de Renzo Piano, o del Museo de Arte Moderno de Estocolmo (1994-1998) de Rafael Moneo. El Museo del Banco es una caja con tres fachadas visibles, compuestas por muros recubiertos en sucio pañete blanco, los cuales deben ser

repintados cada tres meses (el día de la inauguración ya estaban sucios y agrietados por la lluvia) y que representan todo un problema de imagen. El interior, aunque frío y previsible, parece más acertado, especialmente en la configuración de las reservas de arte, en las estrategias ambientales de conservación (ingreso de luz natural, manejo de luz artificial, humedad, transporte interno de obras, etc.), en sus alturas y flexibilidad para exponer arte contemporáneo. Algunos pequeños detalles dejan entrever una especial sensibilidad interiorista, como ocurre con la poética repetición de claraboyas que contrastan notoriamente con la dura ortogonalidad de la planta. A pesar de estos guiños importantes con la arquitectura y museografía contemporánea, la subutilización de espacio en las áreas de circulación a un costado de las salas de exposición, es un tema aún pendiente de resolución.

## La polémica propuesta de ampliación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2013

Ahora, en el 2013, cuando las expectativas e indicadores macroeconómicos parecen anunciar para Colombia una nueva “danza de los millones”, han empezado a despertar de su persistente letargo los archivados proyectos de ampliación de museos santafereños, proceso homologable con lo ocurrido durante la España de la transición. Por desgracia, algunos de los problemas arquitectónicos presentes en los edificios de museos colombianos, serán convertidos en paradigma, gracias al actual proyecto de ampliación del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), gestionado por su directora Gloria Zea a partir de la vetusta planimetría elaborada por el arquitecto colombo-español Rogelio Salmona, fallecido en el 2007. Posiblemente, la ampliación del MAMBO será el primer proyecto póstumo del arquitecto y, sin duda, el primer proyecto en la historia de la arquitectura colombiana adaptado y dirigido desde el más allá, lugar desde donde Salmona parece seguir guiando precariamente, como demiurgo, el destino físico de los principales equipamientos culturales en Colombia.

A juzgar por los *renders* y planos, el proyecto de ampliación es ya un cadáver insepulto. Tan cadáver como su diseñador, Salmona, y tan insepulto como la actual sede del Museo, abierta por primera vez en 1979, terminada en 1985 y diseñada por el mismo arquitecto. La actual sede es poco funcional por sus graves problemas de configuración espacial, por la precariedad ambiental y estructural de su reserva de arte, por el ingreso incontrolado de luz solar a las salas de exposición y al centro de documentación, por los problemas de humedad, por la burda precariedad de los acabados y por el poco estimulante trabajo de fachadas. Cuando Salmona diseñó el viejo edificio, ni siquiera logró prever la forma de colgar los cuadros o de repartir ocultamente las instalaciones eléctricas a través de techos y pisos, ya que los muros y techo eran en concreto a la vista (sin *drywall* o techos falsos) y el piso era en ladrillo, todo esto generaba problemas funcionales en la colgada de pinturas o dibujos, lo que se supone es la actividad propia de un museo de arte moderno, así como distorsiones visuales en la diáfana apreciación de las obras y una permanente sensación de desasosiego en el recorrido. Parecía tratarse de un espacio rígido, inflexible, propicio para establecer lecturas lineales, con campos de visión completos, sin juegos o sorpresas, salvo por las esquinas afiladas, los muros torcidos y algunas breves licencias poéticas como la ubicación estratégica de ventanas apuntando hacia lugares icónicos de la ciudad o hacia los Cerros Orientales.

Viendo cómo ha sido el comportamiento arquitectónico de la sede actual del MAMBO, resulta inevitable que el “nuevo” proyecto de ampliación despierte varias preguntas: ¿De qué fecha es? ¿Se parece al anterior? ¿Cuándo fue su última actualización? ¿Fue revisado por un comité de expertos, arquitectos, museógrafos, curadores y artistas? ¿O fue un proyecto encargado y escogido a dedo por la dirección? Estas preguntas son inevitables porque el diseño del proyecto de ampliación de Salmona, ya debe tener alrededor de quince años, lo que permite inferir que el nuevo edificio no contempla muchos de los requerimientos arquitectónicos, espaciales, de conservación y versatilidad propios de la museografía contemporánea, que debe configurarse teniendo en cuenta, además, el carácter del nuevo arte que se viene produciendo (instalaciones, vídeos, performances, etc.).

Si el “nuevo” proyecto de Salmona sigue siendo fiel a su propia tradición, puede que sea más propicio para una institución que se imagina más como una reaccionaria y anacrónica bodega del pasado que como un escenario vivo, flexible y diáfano que permita activar críticamente las prácticas artísticas contemporáneas, convirtiéndose en interlocutor válido y activo de la Red Nacional de Museos y en punto nodal para la difusión e investigación del arte moderno y contemporáneo colombiano y latinoamericano; en otras palabras, el verdadero museo de arte que necesita Bogotá. Sin embargo, infortunadamente, varias pistas sugeridas por los *renders* y planos del proyecto arquitectónico (al menos los que se han hecho públicos), parecen sugerir lo contrario y llevan a otras preguntas.

¿El “nuevo” proyecto arquitectónico ha sido pensado articulado con la colección y con el departamento de curaduría? o ¿el “nuevo” proyecto es un edificio auto-complaciente, “con firma de arquitecto”, pensado para meter obras como quien rellena butifarras? Si se trata de un edificio pensado para exhibir permanentemente la colección, este debería configurarse minuciosa y flexiblemente a partir de los requerimientos de las propias obras y de las exigencias del departamento de curaduría. Sin embargo, los *renders* insinúan un diseño con enormes vacíos circulares en planta y corte (poco funcionales en la estructura física de un museo lleno de pinturas cuadradas), que sugieren más que un estudio a fondo de la colección, una prolongación anacrónica de las búsquedas formales y esteticistas del propio Salmona, en otras palabras, una arquitectura autocomplaciente plagada de vacíos redondos con reminiscencias prehispánicas (como si el vacío redondo constituyera el estilo de su edificio-obra-de-arte-modernista, así como el volumen construye el “estilo” en Fernando Botero) visibles en prácticamente todos los edificios que llevan la firma del arquitecto, como el Archivo General de la Nación, el edificio de Posgrados en Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, la Biblioteca Virgilio Barco, el Centro Cultural Gabriel García Márquez, entre otros. Todas estas construcciones tienen resultados dispares, algunos más efectivos que otros.

Además, el nuevo proyecto parece contemplar grandes ventanales, espejos de agua, líneas diagonales y una extraña, ajena y pesada monumentalidad mexicanista, un edificio bastante antiurbano que parece más un monumento prehispánico que recrea

vanidosamente los elementos de la arquitectura del propio Salmona. Conociendo el antecedente inmediato, el “nuevo” edificio parece cualquier cosa menos un museo moderno o una institución abierta a la contemporaneidad.

Si lo que está buscando el MAMBO es un museo-espectáculo que atraiga por igual a eruditos y turistas incautos (es decir, ese tipo de museos que se construyeron en Europa y Estados Unidos en clave deconstructivista, fractal o *high-tech*), es el momento de preguntarse si el vetusto diseño de Salmona efectivamente lo consigue, o si, por el contrario, no es más que otro desestimulante pastiche tardomoderno, póstumo, de alguien que no comprendía ni la arquitectura contemporánea de museos, ni el arte contemporáneo, ni las dinámicas del coleccionismo institucional, ni la curaduría y la museografía más recientes. Vale la pena resaltar que el carácter autocomplaciente de Salmona se ve potencializado en el hecho de que la inacabada plataforma del arquitecto Gian Carlo Mazzanti, construida sobre la calle 26, entre el Parque de la Independencia y el MAMBO, precisamente retoma un proyecto conceptualmente planteado por el mismo Salmona para unir varias obras de su autoría ubicadas en la zona, como la escalinata del Parque de la Independencia, y los edificios de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, el MAMBO y las veteranas Torres del Parque.

Para terminar, es necesario recordar que el MAMBO es una entidad sin ánimo de lucro, es decir, su patrimonio no pertenece jurídicamente a una persona natural o a un grupo de personas, ni la administración de la institución es una responsabilidad asumida a perpetuidad. Los estatutos de la Fundación deben prever la forma en que la institución y sus cargos se renueven. Así mismo, vale la pena recalcar que la colección pertenece a una entidad que, si bien es del régimen privado, tiene una clara vocación pública, vocación que se potencializa con la financiación del Estado, ya que, como quedó en el Acuerdo 168 del 2005, el MAMBO recibe recursos regulares “del Estado colombiano, el Distrito Capital de Bogotá, el Ministerio de Cultura, de la Gobernación de Cundinamarca y otras entidades gubernamentales. Además, recibe aportes de la empresa privada y de entidades internacionales radicadas en Colombia [...] ingresos por la venta de productos y servicios como son: publicaciones, taquilla, cursos, seminarios y talleres, cine, alquiler de salas para eventos, etc.”. Además, muchas de las obras de

la colección, tal vez todas, han sido donadas por los propios artistas o coleccionistas con la voluntad de enriquecer el patrimonio cultural de todos los colombianos. Por lo tanto, exigir la apertura y democratización del Museo no es un exabrupto, es una responsabilidad y un derecho del campo cultural y del pueblo colombiano.

En este sentido, el proyecto de ampliación tiene varias falencias graves. En primer lugar, no ocurre como producto de un concurso nacional o internacional de arquitectos, es decir, a través de una convocatoria democrática y de méritos gestionada por alguna institución independiente como la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA), con un jurado calificado, compuesto por curadores, museógrafos, artistas y representantes del equipo curatorial del Museo. En segundo lugar, se hace indispensable la participación de la sociedad civil y del campo cultural, a través de la configuración de un Comité Asesor que genere las condiciones para la construcción, no solo física sino también intelectual, del nuevo museo. En tercer lugar, la creación de un fondo transparente que genere reportes periódicos, en donde se establezca la procedencia y el monto de los recursos que se destinarán a la ampliación de la institución, es decir: ¿Cuánto ha sido donado? ¿Cuánto se ha obtenido a través de cenas de caridad? ¿Cuánto dinero procede del Estado? Y, en cuarto y último lugar, es necesaria la publicación del presupuesto total del proyecto ¿En qué se va a gastar el dinero? ¿Cuánto cuesta el metro cuadrado de construcción? En este sentido, sería justo hacer un estudio comparativo del valor por metro cuadrado del nuevo MAMBO versus el valor por metro cuadrado de otras instituciones públicas construidas recientemente como el Centro Cultural Julio Mario Santo Domingo (de Daniel Bermúdez), la Biblioteca Virgilio Barco (también de Salmona), la Biblioteca de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (de Daniel Bermúdez), la ampliación del Museo del Oro (de Germán Samper Gnecco) y la construcción del Museo de Arte del Banco de la República (de Enrique Triana Uribe y Juan Carlos Rojas).

Todo este proceso es necesario si la voluntad del Museo es mejorar sus relaciones con el campo cultural y eliminar las suspicacias que muchas personas han planteado en torno a la gestión del proyecto de ampliación. Un proyecto tan ambicioso como este debe resultar de un proceso dialógico con el campo cultural, que no debe

desconocer las necesidades (también espaciales) de otras instituciones culturales como el Museo Nacional, la Biblioteca Nacional, el Museo de Arte de la Universidad Nacional o el Museo de Arte Moderno de Barranquilla. ¿O es que la nueva “danza de los millones” solo se baila entre dos?





# Respirar cuesta

La política de lo nuevo: conservación,  
renovación y curaduría oficial  
en el nuevo viejo MAMBO de Bogotá\*

Claudia Díaz

*Solo una ruina y el sueño de un arco,  
o de una bóveda románica o romana,  
en un prado donde el sol serpentea  
con el calor calmo de un mar,  
caída, sin amor, la ruina. Uso  
y liturgia, ya extintos totalmente  
perviven en su estilo —y en el sol—  
para quien sepa de su presencia y poesía.*

Pier Paolo Pasolini, *Poesías mundanas*

## Los hechos

Pareciera que definitivamente nuestro destino es esa selva devoradora de lo instituido, no dúctil como la selva de un arte vivo en que uno esperaría poder perderse sin apenas recobrar el sentido de lo ya visto, sino una selva pétrea e inmodificable hasta el

\* Publicado en *Esfera Pública* el 8 de marzo del 2017.

cansancio de lo mismo y por lo tanto oficializada y permeada por el estancamiento de lo establecido. También el aire que uno esperaría que se renovara. Es solo apariencia de algo conservado con arreglo a lo nuevo. Viciado por generaciones asentadas a perpetuidad en el viejo poder, se lo hace recircular impunemente con un aire de cínica renovación. Pero los pulmones se estacan y respirar cuesta al ritmo de este nuevo viejo son tan pertinaz y tan barato. Tan desgastado y tan estéril. Y lo comparan con la música, como si de veras llegara una corriente de vivificación al viejo edificio del arte colombiano.

De la Línea al Espacio es la muestra con que se reinaugura el viejo nuevo museo. Curada de la mano del viejo nuevo curador tan omnipresente que ya parece un inmortal como todas las políticas gestadas de la mano de la necesidad de perpetuarse en el poder impunemente. Así que se recurrió a los viejos planos de la fundación original de este vetusto lugar. Los planos de un insigne arquitecto que ha dejado sus marcas en la ciudad. Las marcas que serán siempre preservadas como se espera de toda conservación patrimonial. Que conserva intactos los viejos edificios en procura de poder modelar y detener esa furia nueva que intenta rasgar las viejas piedras.

Ella viste de blanco, impoluta, como la gestión que intenta representar buscando evitar cualquier nefasta referencia al pasado. Se dice contenta por retomar la tarea que le dejó su antecesora, quien pasó 47 años sentada en la conducción de los destinos de este viejo espacio. Ahora se trata de poner en órbita otra vez lo que alguna vez estuvo. Lo nuevo. Quizá. La moda. Ponerlo de moda. También es artista, es escultora. Dirigía hasta hace poco su propia galería. Y dice entender la gestión, la parte administrativa, las nuevas viejas entrañas de la institución del arte.

La filosofía de la positividad. Quedarse enganchado al museo. Cambiar la cara de la institución cultural. Remodelar. Se revisaron los planos para salvaguardar la idea de Museo de Arte Moderno. Se eliminaron muros, se quitaron rejas a las ventanas. Se unió el espacio de la tienda al resto del *hall* de entrada creando un nuevo salón. Se hizo una nueva entrada y una salida como tienen el resto de museos del mundo. Se logró hacer entrar la luz y la transparencia. Porque todo puede verse ahora sin ninguna penumbra. Una sala llena de luz, con vistas a los cerros y monitores anunciando las exposiciones y las novedades. Un nuevo lugar liso y transparente.

Dicen que parece un nuevo MAMBO. Bañado en luz. La renovación consistió en quitar los viejos muros que amurallaban el espacio. En permitir los nuevos rumbos del arte.

1200 asistentes acuden a la reapertura. El Museo no sostenible busca sus *benefactores*, así funcionan los grandes museos hoy en día y habría que ponerse en la tarea de rastrearlos y acogerlos en el nuevo viejo lugar. Afuera el nuevo puente desapareció un piso del museo, la antigua sala de cine en donde esperamos tantas veces en la oscuridad ese momento fulgurante en que creíamos que la vida era una emoción duradera. Vendrá otra sala oscura, y la promesa de esa emoción renovada. Y de la fila para entrar a cine, tantas tardes frías. Como una ceremonia que tuvo su final.

El museo de lo nuevo del arte se reabre con unas mangueras de plástico amarillo que forman una maraña por doquier, y que las llaman la manigua. Como esa selva hoy casi extinta que reaparece de cuando en cuando, trayendo esa ansia de la pérdida, cuando ya somos todos rastreables hasta en la selva. —Obra para enredarse y perderse. Que invade. Que es efímera. Porque no hay planos para intentar reproducirla tal cual es en otro espacio—. Pienso en las piezas de plástico desmontadas y apiladas en algún lugar, esperando un deterioro que no vendrá y que tardarán quizá siglos en descomponerse. Se afearán. Se harán todavía más inútiles, ocupando infructuosamente un lugar en esta tierra sagrada. Sin traer nada a cambio salvo el hecho de ser una ruina de desecho inservible.

—Sensación de invasión —dice el artista, y continúa— que es efímera, que se desarma, y se rearma como evocando un azar, que no hay plano, que está hecha con mangueras que se terminan, que es una manigua de tubos de plástico. Y que es efímera, que es obra efímera y que uno se pierde. —Porque no sabe para dónde va —continúa el curador.

¡Pero uno conoce la ruta de esas pseudo-bifurcaciones, son tan predecibles!

—Se trata de unas obras que nacen del dibujo y que luego objetualizan la línea —dice el viejo nuevo curador, con esa certeza de sus años de oficio curatorial, inspeccionando, aleccionando al viejo nuevo artista—. Y la vuelven algo físico y concreto porque se trata de una propuesta de diálogo artístico, la selva se apropia de un piso y las obras de los otros dos artistas de los otros pisos, recalca.

En realidad, esas mangueras amarillas expropian toda posibilidad. De lo nuevo. Quedará en cambio sancionada en adelante cualquier ansia de libertad. Para eso lo han traído. A él, representante de la omnipresente oficial curaduría, siempre tras bambalinas, tan sonriente, sostenido por el poder del arte.

Observo las fotografías del día de inauguración en primer plano. Observo cómo se ofrecen esos rostros tan conocidos. Tan ávidos. Tan abiertamente escuetos. La escena de lo mismo. Tan pornográficamente descarnada en su deseo de exhibir sus perennes credenciales de esa permanencia a perpetuidad.

—Serrano siempre fue un curador preferido por el museo ¡El MAMBO sigue vivo! —dice Hakim, quién gestiona eficientemente los recursos y sonrío a la cámara y a uno que otro desprevenido que todavía intenta asimilar la vieja nueva inauguración.

—Crear un equipo curatorial potente, una curaduría que no mezcle asuntos políticos, intereses políticos, que se internacionalice. Se eligieron estos artistas por tener propuestas que interactúan con sus visitantes ¡El nuevo MAMBO será un arte más incluyente y cercano!

Lo nuevo encarna el cinismo de lo mismo que ahora muta, logrando metamorfosearse en la forma pura de lo nuevo. La institución ha sabido encontrar la manera de permear la vida de tal modo que subrepticamente la apariencia de lo renovado retorna a las viejas fauces de la institución el botín de la oportunidad que les fue hurtado a los que venían.

Vivimos tiempos cínicos. Los de la política de la conservación, tiempos retrógrados que niegan las corrientes de la vivificación y la renovación, y que harían justicia a los que se quedaron esperando su momento cuando esas generaciones omnipresentes a perpetuidad decidieran claudicar a favor de los que vienen. A favor de aquellos a quienes nunca se les dio un lugar porque no tienen un lugar. Ni lo tendrán.

No se pide la renovación sino la justicia. La renovación es el consumo dispuesto a devorar toda memoria verdadera y necesaria. Se trataría de dejarlos entrar. De verdad. A los artistas. Sin que deban continuar haciendo esa larga fila de espera.

Pasolini me ayuda a pensar un poco en ese problema de lo nuevo, en la conservación de lo nuevo. Ese aire enrarecido de lo nuevo que se traga la vida verdadera, la

de los jóvenes del arroyo devorados por el nuevo viejo consumismo que ha institucionalizado todo de tal manera que el futuro se presenta de manera aterradora, trayendo los viejos nuevos rostros del poder. De la normatividad a ultranza.

Me habría gustado imaginar una revolución ese día de la reapertura del nuevo viejo MAMBO, una revuelta en que las fuerzas vibrantes del arte se agolparan a sus vidrieras reclamando la entrada que les será negada en adelante, saldría el viejo curador con sus ímpetus de monarca caduco, pero esa fuerza de veras vital y renovada le abuchearía en coro pidiendo su salida. En cambio, nada sucede, salvo el viejo nuevo coctel inaugural de siempre. Los mismos cientos de invitados, enconsertados en sus credenciales y en sus galas, que se sienten otra vez favorecidos por la buena fortuna de haber clasificado a la ocasión. Las viejas nuevas fotos de las poses y las sonrisas. El conformismo de siempre.

Se nos somete a presenciar un escándalo, pero en silencio, nadie dirá nada, nadie dice nada. Seremos nuestra propia voz silenciada ante el escándalo de esta nueva falacia.

Hay rabia. Debe haber rabia en el alma de todo verdadero artista. En las cicatrices de su rostro y de su piel herida.

Los tiempos de lo nuevo son los tiempos de la inercia. La constatación de lo ya inamovible de los que vienen a quedarse para siempre.

## Política de lo nuevo, conservación y renovación

El nuevo MAMBO es el viejo nuevo MAMBO. Una fuerza que malversa el presente para suplantarlo con la apariencia de la renovación.

El museo que se postula como lo nuevo es un oxímoron, un estado de cosas agudo y punzante, fofo y tonto. Lo nuevo viejo que viene a deslumbrar con su falsa apariencia de novedad. El espejo, apenas un abalorio que se lleva todas nuestras riquezas. Una respuesta cínica a la renovación y al cambio de aires. Necesarios. Y que se constituyen en la espera. De lo nuevo. Que será falaz.

Lo nuevo conserva lo central, lo que ha de conservarse y perpetuarse. La autoridad que busca legalizarse, manifestando su deseo de novedad.

Lo nuevo como el dogmatismo fosilizado que se presenta renovado en la idea de *luz*, y de un arte abierto a las perspectivas de los nuevos tiempos. *Contemporáneo*.

Lo nuevo contaminado que hace impensable el paraíso de la manigua y de la selva, de lo incontaminado por esa elocuencia burguesa y consumista que todo lo permea y lo transfigura.

Lo nuevo borra la *historia* y crea su propia versión de los hechos, así ese largo pasado del museo se renueva para organizar otro largo momento que se quiere otra vez nuevo y otra vez original, pero que en realidad reproducirá ese largo cansancio del que no es posible desprenderse.

Lo diverso es dejado en la trastienda en una espera que jamás será llamada a las filas del presente, porque precisamente eso nuevo es *la ley sin admisión de la diversidad*. Del verdadero escándalo que renovarían esos viejos nuevos aires de la ley.

Lo nuevo como consagración de lo institucional niega cualquier evidencia de lo contradictorio, que se haría necesario para alcanzar esa vivacidad. De lo contrario la fuerza de lo nuevo es tan solo una repetición realizada bajo apariencia.

Así la institucionalización desdibuja lo nuevo y lo transforma en *lo mismo* al que se obliga a mirar con la luz de la novedad.

Lo verdaderamente nuevo habría de necesitar una *zona de vértigo*, en tanto que nada podría posicionarse, nada podría adquirir la forma de una institución, se necesitaría en cambio estar en ese riesgo permanente de lo que cambia, de lo que está sujeto al fluir de la vida y de la realidad verdadera.

Lo que tenemos en cambio es la fosilización de lo nuevo, apenas una apariencia, un leve barniz que adorna la ideología y que le impide renovarse, y estar verdaderamente expuesto con todas las consecuencias que traería esa exposición que no se aferra a nada, ni a ley ni a institución ni a ideología salvo la de su propia y necesaria vivificación. Lo *nuevo total* será entonces *mártir* porque rehúsa entregarse a la institución que viene a marcar su destino y a detener esa fuerza propulsora que lo llama hacia adelante. Aquí lo nuevo tendría esa apariencia, pero su movimiento sería el del letargo

de los privilegios y el anquilosamiento de lo llamado a representar a las instituciones y a la ley. Con el supuesto compromiso de estar representando a la historia.

Lo nuevo que no admite ningún escándalo, ningún desarreglo de su legislación y que se crea leyes para respaldar a perpetuidad su conservación, no es otra cosa que el poder que busca lo institucional, que habrá de perpetuarse incólume sin que ningún aire renovador pueda permearlo ni pueda introducir algún leve matiz de los acontecimientos del presente real y verdadero.

Lo nuevo se ofrecería abiertamente sin ninguna reserva, sin mediar en ninguna consideración que lo asegure y lo consolide como lo que ha de permanecer o lo que ha de servir de modelo o de norma para un futuro.

Así entrevisto, *lo nuevo no consolidaría nada*, nada habría de seguirle porque se sabría *escandaloso e irresistible*, es decir sería lo llamado a contrarrestar cualquier intento de posicionamiento. De institución o de ley.

Habría así una contradicción entre este nuevo viejo museo y el deseo de escándalo que caracterizaría lo nuevo, aquí en lugar de escandalizar al buen burgués se busca la *adhesión del benefactor*, encontrar al benefactor será la ideología que logre sostener al nuevo viejo museo como institución, lo nuevo en cambio se desligaría de cualquier pretensión que lo lleve a depender de los dictámenes de ese benefactor que busca conservar su posición en el museo, al cual quiere representar con sus beneficios y sobre el que en adelante arrojará su padrinazgo y su legado.

El escándalo, en cambio, estaría en dirección contraria a ese museo que busca no arrojar al abismo nada sino precisamente salvaguardarlo todo de esa pérdida y de esa permanente exposición, conservándolo, porque conservar implica salvaguardar del peligro y del riesgo de cualquier exposición, de cualquier escándalo, de cualquier desprotección y desnudez verdadera. La conservación es ese manto institucional que cercaría cualquier pretensión, creando las condiciones de la preservación. De la inmutabilidad a perpetuidad. Lo que garantizará a futuro la real conservación de los nombres y sus improntas, salvaguardándolos del anonimato del devenir.

Por eso el museo, este nuevo museo es un mausoleo, un cementerio, una tumba. Y no la fragilidad de quien contempla a solas y en peligro. El museo de lo viejo nuevo

será necesario para cobijar esa clase del *espectador promedio* que busca lo nuevo sin escándalo, con accesorios de moda, pero sin el desorden del desajuste y de la falta de normas que impedirían la catalogación y el posterior deseo de coleccionismo que coronaría todo su esfuerzo por aburguesar la acción un tanto perturbadora de ese arte todavía sin freno que habrá de ser *aconductado* por las leyes de la conservación futura.

Así no habría experimento, el nuevo viejo orden no quedaría expuesto al desequilibrio de una experimentación desmedida e imprevista. Lo viejo nuevo es aún más caduco y sin ninguna esperanza, porque consolida la vieja nueva ideología del burgués que quiere hacer pasar su anquilosamiento por los aires renovados de un viejo nuevo edificio con pretensiones de haber ingresado finalmente en la contemporaneidad. Pero que apenas se transforma en un *enunciado* de ese ingreso, que es solo un balbuceo que busca encajar en la historia.

El viejo museo representa y trae consigo los valores de la traición, por eso es un sarcófago en que el arte perece, si se considera arte a esa fuerza viva que anunciaría los nuevos tiempos. Estos viejos nuevos tiempos son, en cambio, los de la *traición al arte*. Y sellan en los viejos nuevos muros toda pretensión de verdadera renovación. Se trata de una muerte prematura que viene a instalarse como un *vicio* al que será imposible encontrar resistencia.

La conservación de los viejos nuevos ideales del arte busca consolidarse como una institución transformada en museo, es la garantía de una homologación necesaria que, preservada intacta en ese deseo de conservación, evitará cualquier filtración del *riesgo* y de la *experimentación*.

*La ruina* en cambio permanece insoslayable e intocada, incontaminada de cualquier preservación que busque conservarla. En ese estado de ruina se vive la desertificación, un presente que no logra inyectarse de vida y al que no asiste la historia y por eso se encuentra estéril y abandonado en su infértil inmediatez y fragmentación. Tampoco hay público ni diálogo con el público una vez que el viejo nuevo museo ha defraudado ese vínculo y lo ha perdido. Quedan solo los miles de visitantes que pasarán sin dejar ningún rastro, salvo el de las cifras que engrosarán los viejos nuevos marcadores del éxito.



Quedará la espera de un artista que escandalosamente se presente trayendo como traía el poeta esa *fuerza sacra* que nadie quiere mirar. Una fuerza que se armará contra tanto pragmatismo. Y que vendrá a reivindicar esa *ruina* que no es lo nuevo ni lo viejo sino la historia de un sobreviviente de tanta mezquindad. Quizá de ese artista que no fue. Ese artista es el *mártir* que canta Pasolini en su poema. Aquel que sabe de la ruina. Aquel que sabe la historia. Y que se alza contra ese desierto de la *desertificación del presente*. Del viejo nuevo curador. Del viejo nuevo museo. De la institucionalidad transformada en instalación. De la *instalación homologada*. De la imposibilidad de comunicar. De la pérdida de todo sentido en esta avanzada niveladora.

Son épocas de la desilusión. Y del envilecimiento.

Algo debía empezar y no comienza. Sino que continúa sin que la historia de veras suceda.

Arde una primavera ya sin vida.  
Aburrido, o conmovido, yo escribo  
en hojas donde cándida persiste  
mi envejecida adolescencia... (Pasolini, 2012)

8 DE MARZO DEL 2017

## Bibliografía

Pasolini, P. P. (2012). *Diario*. Recuperado de [http://entrehienasylobos.blogspot.com/2012\\_06\\_26\\_archive.html](http://entrehienasylobos.blogspot.com/2012_06_26_archive.html)



**dosier 4**

**De la Alzate en crisis  
al caso del Goya**



Este dossier contiene una serie de debates y artículos que parten de las discusiones en *Esfera Pública* relacionadas con el manejo que le dio la Fundación Gilberto Alzate a la Galería Santafé. A partir del proceso en el que la Fundación pasó a manejar el presupuesto y los programas de artes como resultado de la reforma al Instituto Distrital de Cultura y Turismo, se dieron una serie de discusiones en torno a los cambios que esta Fundación le estaba dando a la Galería Santafé. El dossier inicia con un ensayo de Alejandro Martín Maldonado sobre el debate en torno al robo del Goya, que el artista Lucas Ospina se *adjudicó* a través de un comunicado que envió a *Esfera Pública* a nombre del Comando de Arte Libre s-11. Se trataba de una parodia en la que el supuesto grupo protestaba contra los “burócratas explotadores del pueblo”. El “comunicado” fue tomado como prueba y fue remitido a las autoridades del caso para su investigación. Alejandro Martín hace un análisis de todo este proceso en el que la institución cuestionada le dio un giro a las investigaciones, llevando a las autoridades a indiciar a Ospina y presentarlo ante los medios como el principal sospechoso del robo. Así mismo analiza cómo se manipuló el caso, se construyó esta noticia y se dio el posterior rechazo al acto paródico del crítico por parte de periodistas, artistas y público en general. Le siguen una serie de artículos y un editorial que reflexionan sobre este juicio público que se le hizo a Lucas Ospina: un editorial de *El Tiempo* donde se cuestiona el “flujo anárquico de la información en Internet” y clama por una sanción ejemplar al crítico y el portal web que lo avaló. El capítulo cierra con discusiones previas al caso del Goya que recuperan un contexto que fue prácticamente invisibilizado por la polémica mediática: Gina Panzarowsky hace una revisión cronológica de las tensiones entre la institución y los críticos que la cuestionan desde *Esfera Pública*,

continúan un par de discusiones —con participaciones de Víctor Albarracín, Lucas Ospina y Guillermo Vanegas— en torno a una fallida toma de la Fundación Alzate convocada desde Facebook, así como reacciones ante el nombramiento como coordinadora de la Galería Santafé de una pariente política de la directora de la Fundación Alzate.

# El proceso a Lucas Ospina\*

Alejandro Martín Maldonado



**Figura 4.** *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, de la serie Los Desastres de la Guerra. Francisco de Goya, 1814-1815.

Fuente: Wikimedia Commons

- \* Publicado en *Esfera Pública* el 20 de junio del 2012 en el marco del proyecto de revisiones críticas de las discusiones que se han dado en este foro desde sus inicios, con el objeto de activar distintas líneas de acción y reflexión sobre los problemas de fondo que abordan dichas discusiones.

*Goya, tu grabado vuelve a la lucha. La lucha de Goya continúa, Goya no ha muerto. Su grabado rompe las telarañas del museo y se lanza a los combates del presente. Pasa a nuestras manos. A las manos del arte libre de políticos y apunta ahora contra la imagen de todos esos burócratas explotadores del pueblo. Contra los amos nacionales y extranjeros. Contra ellos que lo encerraron en los museos enmoheciéndolo. Los que deformaron las ideas de Goya. Los que nos llamarán anarquistas, puristas, maleducados, sinvergüenzas, aventureros, terroristas, bandoleros. [...] ¡Con la audiencia, con la imagen y sin poder! ¡Presente, presente, presente!*

Comando Arte Libre s-11

## Teoría de la mentira

*Toda mentira crea un mundo paralelo,  
un mundo en el que es verdad.*

Momus

Tradicionalmente, en filosofía, a lo verdadero suele oponérsele lo falso. Sin embargo, enfrentar la mentira a la verdad puede abrir la mirada para encontrarse con una variedad de factores, con un contexto en juego que en el primer enfrentamiento suele esconderse pero que, quizás, siempre ha estado allí.

La idea de “lo verdadero vs. lo falso” parece ser una cuestión de las proposiciones, afirmaciones o enunciados que pueden expresarse en frases, imágenes, diagramas, e incluso en películas o videos, así como de los modos en que lo que allí se afirma puede evaluarse o justificarse. Más allá del inagotable tema de la correspondencia (o mejor, de la imposibilidad de definir de manera general tal correspondencia) está la creencia común de que cada proposición debe ser verdadera o falsa, y de que la cuestión de la verdad o falsedad es un asunto científico, periodístico, policial,



forense, legal, histórico... que se salda en el análisis del enunciado mismo y de la realidad (del mundo) de la que este pretende hablar. En cambio, hablar de mentiras es hablar de mentirosos y mentirosas. Ahora lo dicho no es lo dicho sin más, sino lo dicho por alguien, en un contexto particular —ante otro, otra, otros— con un interés particular. *¡No me digas mentiras! ¡No finjas! ¡No seas mala! ¡No seas sádico! ¡No seas cruel!*

*Profesor de los Andes fue autor de comunicado que decía tener Goya robado de museo de Bogotá.*

Cuando se acusa a alguien de decir mentiras, por un lado, se le “acusa” (lo que quiere decir que ya hay un proceso de por medio) y, por otro, se indica una intención de engañar. No basta con decir una falsedad para decir una mentira; quien miente debe saber que miente y su mentir es una actuación y, por lo general, un ocultamiento. Hablar de mentiras es entonces hablar de responsabilidades, hablar del juicio de un acto: hay un acusado, un proceso, un juzgado y un veredicto. La cosa no es ya científica, sino ética, legal y moral. Por un lado, están las implicaciones de las acciones: la conciencia de que decir es hacer y de que los actos tienen consecuencias, de que quien los hace debe dar la cara, debe poner el cuerpo, debe enfrentar al otro, ya sea la persona a la que le habla o la comunidad ante la que firma lo que dice. Por otro lado, están las reglas escritas: leyes que pueden evaluar lo dicho como perjurio, como un indicio o prueba, como estafa o como interferencia en el curso de la investigación. Y, por último, quizás lo más importante para el caso que nos ocupa, están las reglas implícitas que regulan nuestra vida diaria, las reglas con las que nos miramos los unos a los otros, las normas a partir de las cuales valoramos y despreciamos. A partir de ellas, juzgamos el carácter: la entereza y la coherencia, la bondad y la maldad, la agudeza y el ingenio, el humor y la audacia del que dice lo que dice. Son las reglas que hacen de lo dicho una vil mentira, una mentira piadosa o una hermosa mentira; una farsa, una comedia o una verdad disfrazada (un Caballo de Troya); una ironía, una ficción o una caricatura; un chiste, una broma o una pega; puro teatro, un cuento o, a veces:

una obra de arte<sup>1</sup>. En el caso del Goya robado, uno de los debates más candentes que ha tenido lugar en *Esfera Pública*, como en la mayoría de asuntos que han interesado realmente a los participantes de este foro web alrededor de cuestiones que agitan el campo del arte, somos testigos de un juicio, de un proceso y de una serie de veredictos.

En el papel de procesado está Lucas Ospina, que es juzgado por unos y otros (instituciones, funcionarios, medios, jueces, artistas, policías, críticos, periodistas, profesores y estudiantes) por el comunicado enviado a *Esfera Pública*, donde un supuesto Comando Arte Libre s-11 se atribuía el robo del grabado de Goya *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, que tuvo lugar el 11 de septiembre del 2008. Pero, sobre todo, en *Esfera Pública* es juzgado por sus colegas debatientes (con los que lleva un juego de discusiones por varios años) por las declaraciones que el artista/profesor se sintió obligado a dar ante la opinión pública cuando, una mañana, al levantarse, se dio cuenta de que la Ley había tocado la puerta de su casa. Lucas Ospina, el pícaro mentiroso, termina metido en un lío. Y a su vez, *Esfera Pública* queda convertida en arena y personaje, sujeto y objeto, plataforma y actor. En el caso del Goya robado, el medio se juzga a sí mismo, y todas las formas de reflexividad tienen lugar. El proceso, donde intervienen desde los polemistas habituales del portal web (ya sea con su nombre de pila o con su seudónimo regular) hasta una variedad de nuevos interlocutores, alcanza una intensidad explosiva, y la variedad de opiniones tienen la riqueza de un drama/comedia teatral. Podemos hablar de que un evento real sucede en este foro virtual, y en su singularidad constituye un momento fundamental, tanto del arte colombiano como de su discusión pública (donde lo uno se confunde con lo otro). Si uno mira el conjunto de mensajes completo, se puede intentar leer algo así como un veredicto, pero es posible que el mayor castigo que se le propine al procesado sea que no se llegue nunca a una

1 Debo agradecer en especial las conversaciones con Luisa Ungar, en las que hemos hablado varias veces sobre cómo el juicio a las obras de arte y a los artistas de hoy es esencialmente moral y moralista.

opinión definitiva, a un consenso tranquilizador (no por lo generoso, sino por lo concluyente) o a una suma democrática de las partes. El proceso sigue aunque el caso se olvide. (*La procesión va por dentro*).

En las últimas horas, un grupo que se hace llamar Comando Arte Libre s-11 reivindicó el robo de un grabado de Goya del siglo XIX que se exponía en Bogotá. Los ladrones enviaron a los expositores un comunicado en el que anuncian que lo hacen como una protesta contra la burocracia del arte. (María Cristina Uribe, presentadora de *Noticias Uno*)

María Cristina, el grabado llamado *Tristes presentimientos...* más que un valor monetario tiene un valor histórico incalculable. El comunicado, este, parece indicar que los ladrones son conscientes de eso y que lo robaron como una forma artística. Desde luego, injustificable. (Yezid Baquero, periodista de *Noticias Uno*)

## Cómo se construye una noticia

*Sin embargo, amigo, nunca vas a obtener ninguna verdad de nosotros. Te diremos cualquier cosa que quieras oír; mentimos como locos. [...] ¡Tratamos con ilusiones! ¡Nada de esto es verdad! Sin embargo, amigos, ustedes están sentados allí, día tras día, noche tras noche, de todas las edades, colores, credos... Somos todo lo que ustedes saben. [...] Han comenzado a creer en las mentiras que ponemos a girar aquí. ¡Hacen lo que la pantalla les dice! Se visten como en la pantalla, comen como en la pantalla, crían a los hijos como en la pantalla, incluso, ¡“piensan” como en la pantalla! Esto es locura colectiva, ¡dementes! En nombre de Dios, amigos, ¡ustedes son lo real! ¡Nosotros somos la ilusión! Así que apaguen sus televisores. ¡Apáguelos ya!”.*

Howard Beale, el presentador en *Network*

*Así que el reporte del análisis concluye: “el pueblo americano quiere alguien que articule la rabia por ellos”. Vengo diciéndoles desde que tomé este trabajo hace seis meses que quiero programas con rabia. No quiero una programación convencional en esta cadena. ¡Quiero contracultura, quiero antiestablecimiento!*

Diana Chistensen, la productora en Network

Sabemos que lo que pensemos o lo que creamos que sucede (en la *realidad*) inevitablemente está determinado, o al menos mediado, por lo que en los medios de comunicación se dice, se muestra, se narra. Y prácticamente desde el comienzo del funcionamiento de los distintos medios, todo lo que en ellos se ha presentado ha recibido con justicia, por parte de ciertos lectores y espectadores, una mirada escéptica. Lo que nunca ha evitado que exista, a la vez, una proporción enorme de público que reciba ingenuamente, incluso celebre o condene de manera desmedida, los cuentos que allí se le cuentan.

Una lectura escéptica de una noticia no solo duda de la veracidad de lo que se le presenta, sino del ángulo que se le da, de la manera como se titula y se estructura, del efecto que se quiere lograr con lo que se dice. Más allá, un espectador crítico se pregunta también por aquello que determina que ese hecho sea una noticia, por los criterios que llevaron a decidir que un evento preciso debía resaltarse, mencionarse, ser puesto en primera página, o exhibirse con un titular bien expresivo y una gran imagen compañera. Armar una noticia, generar una noticia, en muchas maneras se parece a crear una ficción efectiva, popular: una telenovela, un drama, un espectáculo. El sensacionalismo es tan antiguo como la prensa. Si bien los crímenes de White Chapel fueron espeluznantes y demasiado reales, Jack el Destripador fue un invento de la prensa: uno de sus primeros supuestos comunicados, aquel donde aparece el nombre que lo ha inmortalizado, fue forjado por periodistas para dar estructura y emoción a la serie de acciones macabras que llenaban las portadas de cada día. Los periodistas colaboraron tan activamente a la hora de sacar evidencias a la luz, como a la hora de desviar una investigación que al final nunca dio con los culpables. ¿Quiere el público

la verdad o algo que sacie sus deseos y confirme sus prejuicios? ¿Será que solo quiere buenos cuentos pero que les digan que son verdad? De las millones de cosas que pasan, ¿quién ha de dirigir una lupa sobre alguna de ellas? ¿Cómo se escogen los titulares de los noticieros? Más allá de todas las críticas merecidas que la prensa ha recibido, también es indudable el papel que ha cumplido como contrapeso a otras formas de establecimiento de lo que se tiene por un hecho, sobre todo por parte de los distintos agentes económicos, políticos, violentos (aunque bien es sabido que también juega con todos ellos). Con el paso de los años, al irse repartiendo en los distintos medios como la radio y la televisión, el periodismo se ha ido reconfigurando de modos determinados por la naturaleza propia del formato (escrito, sonoro, audiovisual). Se ha ido adaptando y modificando según su relación con la audiencia, así como por las estrategias de financiación, entre las que poco a poco la pauta se ha ido imponiendo como el modo principal de economía. Con la privatización de la televisión en Colombia pudimos ver cómo, por ejemplo, los noticieros se convirtieron en extrañas misceláneas (determinadas por el *rating*) en las que las investigaciones cada vez se hicieron más escasas, y las noticias se fueron confundiendo sin pudor con las publicidades, hasta el punto de que durante el gobierno de Álvaro Uribe uno de los canales se convirtió prácticamente en portavoz de la casa presidencial. El escándalo del Goya sucede en tiempos en que Internet marca un giro muy importante en la historia de los medios y, en particular, en los modos de relación que estos establecen con las audiencias. Tiene lugar, justamente, a partir de lo que sucede en un portal de Internet, *Esfera Pública* (EP), donde se experimenta con las posibilidades de este nuevo formato. El estudio que se hace del curso de la noticia a partir del archivo de EP nos presenta a la vez las voces que allí comentan, discuten, juzgan; en paralelo con las manifestaciones y opiniones que van teniendo lugar en la prensa. EP da cuenta así de dos posibilidades fundamentales de Internet: (1) la apertura a las opiniones de los lectores, y (2) la organización dinámica de un archivo. Pocos medios colombianos parecen haber dado importancia a ninguno de los dos: tanto porque dejan acumular millones de comentarios basura que hacen invisibles los miles de comentarios interesantes, como porque no reúnen las cadenas de artículos y referencias que permitirían dentro de un medio dinámico dar una mucho mejor comprensión de

los hechos que se configuran en el tiempo (véase en contraste, por ejemplo, lo que sucede en un diario como *The Guardian*, que valora sus comentaristas e inventa distintas maneras de hacer visibles los seguimientos de las noticias). El curso de la noticia del Goya, con su minuciosa documentación, es un rico material para entender hoy en día lo que es una noticia y las maneras en que esta se construye, se reproduce, se transfigura y, después de un par de estertores, va inevitablemente perdiendo atractivo para el público hasta morir en el desinterés.

Esferaprivada. De tanto lanzar piedritas buscando establecer contacto de la vitrina hacia afuera, el vidrio se rompió. El espectador desprevenido voltea a ver entonces si el objeto “de arte” está ahora al alcance de su mano. Sin embargo, la imagen ruidosa del vidrio estallado lo lleva a pensar simplemente que lo que ha sucedido no es otra cosa que un acto más de vulgar vandalismo. (Mauricio Cruz, Debate del Goya en EP).

¿Quién nos conduce? *El diablo probablemente...* “El noticiero que con más ahínco en la televisión colombiana se ha hecho adalid de la independencia, la insobornabilidad, el antiuribismo y los derechos humanos, acaba de poner en práctica lo que, eventualmente, ha aprendido de su adversario. No solo a convertir parodias en noticias, sino que, como el sistema que denuncia y critica, se ha vuelto un maestro en tratar insidiosamente de acusar a los enemigos de sus amigos, en este caso la Fundación Alzate Avendaño, de terroristas mediante pruebas falsas como esta. (Carlos Salazar, *Debate del Goya* en EP)

Si algo evidencia lo sucedido con el robo del Goya en sus sucesivas versiones mediáticas (incluidas todas las que tienen lugar propiamente en *Esfera Pública*) es justamente la importancia de las narraciones, de las versiones, de las maneras en que se presentan unos hechos, y cómo siempre una nueva presentación señala algo y oculta otra cosa. Lucas Ospina, al citar en el curso del debate la novela *Crímenes imperceptibles* del argentino Guillermo Martínez, muestra cómo todo esto puede leerse a la manera de un relato policíaco, en el que un falso culpable se roba el protagonismo, dejando de lado tanto al verdadero ladrón como el cuestionamiento que ha podido

dirigirse al museo. Lo irónico, en este caso, es que quien más habría estado interesado en poner el foco en La Fundación Alzate Avendaño —no precisamente por su poca experiencia en organizar exposiciones internacionales— termina siendo la carnada para desviar el interés de su papel en el robo. El comunicado del Comando Arte Libre s-11 era una cosa y, por milagro de la transversión mediática, se volvió otra. En efecto, el comunicado, que era una subversión de los hechos en un medio muy particular (*Esfera Pública*), terminó subvertido a su vez. *Noticias Uno*, en su habilidad de crear noticias, leyó el comunicado como un comunicado, y construyó, mediante la ayuda un personaje tan singular que ha debido ser interpretado por un actor (un experto en psiquiatría forense), la figura del falso culpable. La versión paródica (artística) creada (¿producida?) por Lucas Ospina, fue reproducida por *Noticias Uno*, en donde fue amplificadas, tanto en espectacularidad y en audiencia como en hilaridad. Lucas Ospina pretendía reírse de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (y lo hizo), pero a su vez ellos le dieron la vuelta al asunto al enviar el comunicado —como comunicado—, a la prensa. El comunicado original era un *collage* donde se reciclaba aquel que la guerrilla colombiana m-19 redactó atribuyéndose el robo de la espada de Bolívar del Museo Quinta de Bolívar, espectacular acto que utilizaron como plataforma de lanzamiento del movimiento revolucionario en 1974. Lucas Ospina, en su misiva, cambiaba del texto original la palabra espada por grabado (o por Goya) y los personajes e instituciones de una época por los implicados en el momento actual. El texto, enviado a *Esfera Pública*, firmado por un supuesto movimiento s-11, era un artificio que juntaba una serie de elementos de la historia nacional con otros de la historia del arte para hacer chispas, para poner a pensar, para hacer reír, para compartir la resignación. Estaba dirigido a una minoría que podría apreciar su ingenio, entender sus referencias, incluso compartir su malestar. Y, sobre todo, que conocía las estrategias paródicas utilizadas: guiños de verosimilitud, creación de personajes, exageración de las situaciones, el juego de collage. Los de *Noticias Uno* ingenuamente lo leyeron como un comunicado real y a partir de esa lectura construyeron una noticia y buscaron un culpable. Pero lo que fabricaron, sin intención paródica, tenía los mismos elementos. Según el experto en psiquiatría forense, el sospechoso que envió el comunicado

es alguien que indiscutiblemente conoce el tema del arte, pero que más que conocer esa esencia del arte y referirse al arte, utiliza los contenidos de la obra de Goya para procesarla como información para relacionarla a sus intereses aparentemente de corte político [...] No se ve en el texto, en el comunicado y las características la intención de lucrarse. Se ve simplemente la intención de anunciarse. Que algo quiere decirle a alguien [...] Le daría un *statu quo* por lo menos momentáneamente a quien lo sustrajo. Sabe que estará en la condición que boceta Goya en el cuadro que sustrajo. Es decir, sus tristes presentimientos de lo que va a acontecer y seguramente acontecerá.

Parafraseado por los periodistas: “el experto en definir perfiles criminales anotó que el ladrón quiere protagonismo mediante el hurto de la obra y los mensajes despectivos que dejó en contra de quienes la exponían la galería”. (Los aciertos en la descripción del verdadero artista responsable y sus intereses, no hacen sino dar un giro irónico más al caso). La versión impresa del comunicado que exhibía el presentador del noticiero en la mano daba la impresión de ser una carta real (verosimilitud), la lectura dramatizada de fragmentos del texto lo cargaban de fuerza (exageración) y el experto forense (personaje) daba una apariencia de cientificidad, de seriedad, de investigación. Y ambos, tanto Ospina como los de *Noticias Uno*, en un momento posterior tendrían que dar razón de su versión y dar cuentas de sus fabricaciones. Ambos caerían ante los lectores de *Esfera Pública*, el uno por presentarse como mentiroso, los otros por intentar mostrarse como honestos. El grito de ahogado con el que posteriormente pretenden justificarse los del noticiero no consigue sino acabar de hundirlos. Como bien reconstruye en detalle Carlos Salazar, la evidencia que brindan en una emisión unos días después de su “chiva noticiosa”, y con la que pretenden probar que el comunicado no fue un comentario en un blog de artistas, sino un correo electrónico dirigido a la Fundación Alzate Avendaño, brinda elementos que permiten entender un poco mejor qué fue lo que pasó. Allí podemos ver que lo que los del noticiero recibieron fue un correo por parte de John Castles (funcionario de la FGAA) donde se remite un correo electrónico que le había llegado a través del boletín de correos de *Esfera Pública*. Este es remitido al noticiero sin ninguna aclaración de lo que *Esfera Pública* es, o de lo que



sus miembros suelen hacer y que en la FGAA bien conocen por haber sido objeto de varias de sus bromas y acusaciones. (Lo que no excusa en ningún momento la ingenuidad y superficialidad del noticiero de no investigar, ni el remitente del correo, ni las referencias implícitas en el mismo).

## El peligro de los blogs

*Arguye el profesor que nunca ocultó su identidad, pues al blog llegó el texto desde su correo personal y fueron los medios quienes asumieron la veracidad del mismo. Su nombre, sin embargo, no aparece en el documento publicado en este blog, tan medio masivo de comunicación como este diario. El hecho de estar en Internet no le quita la mínima responsabilidad social por su contenido e intención. No hay patente de corso para la generación de información malintencionada, sesgada o violenta en la red. El flujo anárquico de información en los millones de sitios de Internet es tanto fuente de un acceso más democrático como una peligrosa masificación de mentiras, calumnias, mensajes de odio y, como en el caso del comunicado, bromas orientadas a generar confusión. Arroparse bajo el manto del “arte” no le quita gravedad al asunto.*

El Tiempo

*El Tiempo*, el periódico de mayor tirada en el país, estructuró la noticia a su manera con su primer titular: “Profesor de los Andes fue autor de comunicado que decía tener Goya”. Comencemos por el principio, el sujeto: “Profesor de los Andes”, aquí el autor no se identifica por su nombre, ni por su profesión (artista), sino por su situación laboral, de este modo, se involucra directamente a la institución educativa y se la obliga a pronunciarse. Se invita implícitamente a los lectores a juzgar al profesor (¡qué ejemplo el que da!) y a la Universidad (¡la universidad más cara del país!). El medio condena así el hecho desde un comienzo. Y ahora el predicado: “fue autor de comunicado que decía tener Goya”, no se dice nada de lo que la noticia cuenta (acerca del

carácter paródico del comunicado y del contexto donde tuvo lugar); y se presenta simplemente como si fuera, de entrada, un indicio para investigar el crimen.

Al día siguiente, después de la declaración pública del artista donde reconocía su autoría y explicaba su carácter paródico, *El Tiempo* tituló la noticia correspondiente: *A declarar, autor de la pega del Goya*. De todas las formas de nombrar la intervención: “parodia”, “caricatura”, “chiste”, escogen “pega”: la forma más infantil y más tonta de broma mentirosa, la más inofensiva y cuya intención es nula (el fin de una pega no es más que hacer una pega). Con una nueva descripción, y una nueva connotación, le hacen ver a Lucas Ospina en lo que convirtió su gesto con su posterior comunicado aclaratorio: una mera pega. Y a Lucas le va a quedar muy difícil salir de ese callejón. De manera contundente se enfatiza la entrada de la justicia en el caso: “A declarar”. Su crimen, su pega, recibe su justo castigo: el proceso legal. Que como muchos que se han visto implicados en procesos legales en Colombia pueden atestiguar, el solo proceso puede ser uno de los peores castigos. Mientras tanto, durante la semana de interés noticioso, el periódico lleva a cabo una consulta con sus lectores en la que les pregunta cuál debe ser el juicio del profesor. Por supuesto, una abrumadora mayoría de los que intervienen reclaman el linchamiento y la expulsión del mal ejemplo. Y, como broche de oro, al final de la semana, *El Tiempo* publica la editorial que citamos al comienzo de esta sección donde se condena a la vez al profesor, al medio en que tuvo lugar (el blog de EP), pero muy especialmente a los blogs en general y al “libertinaje” que están propiciando. Se ve aquí la importancia que cobran los nuevos medios en Internet, y en el reclamo airado se percibe algo del miedo de la institución (la prensa convencional impresa) que se siente intimidada por el nuevo contexto digital. ¡Como si los medios tradicionales fueran modelo de responsabilidad! Cuando acabamos de ver la forma en que montan las noticias y el modo en que el imperativo de la chiva los lleva a buscar crear sensación, dejando a la investigación en un segundo plano. De todos modos, todo lo que se vino encima sí que resultó siendo una lección para *Esfera Pública* como medio. Su editor también tuvo que responder ante la policía, y de paso ser consciente de que lo que se publicaba en su medio y se difundía en sus boletines de correo era también responsabilidad suya. Porque no deja de ser importante saber que el comentario del

blog era también un correo que llegó a miles de buzones de correo electrónico, en particular al de los funcionarios de la Fundación Gilberto Alzate Avedañó, como si fuera un comunicado enviado por Comando Arte Libre s-11 a través del medio *Esfera Pública*. (En Colombia, al parecer, no hubo arte por correo, hasta que llegó el Comunicado, y luego la *Carta de la lavandera*, con la que Simón Hosie engañó a Beatriz González).



**Figura 5.** *Soy más santo que usted.*  
Lucas Ospina, 2005

Fuente: cortesía del artista

## El juicio moral

*Estoy convencido de que la apropiación de Ospina es Real en tanto denuncia de una serie de arbitrariedades que todos vemos con frecuencia en la FGAA y las instituciones distritales de cultura. Creo también que plantea un modelo comunicativo al que se le debe buscar el modo de hacerse viable y eficaz y, por último, creo que sigue constituyendo un llamado a la acción crítica. Uno en el que el humor no se contradice con la verdad, sino que la empuja. Por ello no debe aceptarse su transformación en ningún “Dejémonos de vainas”.*

*Convertir este acto en la travesura de un niño necio solo contribuye a dejar por el piso la dignidad de las ideas planteadas, la de la persona que las puso a circular y la del campo artístico bogotano, que terminó más cagado de lo que ya estaba por dárselas de chistoso.*

Víctor Albarracín, *Debate del Goya* (EP)

De todos modos, lo que nos interesa aquí, el eje del debate en EP, no es la interpretación del robo, ni la lectura del comunicado, ni la crítica a la FGAA, ni el análisis de las versiones de la noticia; es el juicio público de la versión que presenta Lucas Ospina (su confesión) para aclarar el entuerto que creó la toma de la ficción por realidad, y la identificación del posible sospechoso del robo con el autor del comunicado del s-11. Y lo que le da verdadero peso al debate es la intervención de Víctor Albarracín, quien presenta su propia versión del comunicado dándole una verosimilitud análoga (paralela) a la del noticiero, pero desde una concepción radicalmente distinta de lo real. Al conocer (y reconocer) los personajes que aparecen tanto de modo explícito (los funcionarios/burócratas de la foto) como implícitos (el M19, la ANAPO), es capaz de leer desde su propia indignación y malestar aquello que podría emerger del comunicado.

Si es verdad que una obra de arte ha de juzgarse por las interpretaciones que genera, el comunicado carga una fuerza inusual. La interpretación de Albarracín es tan buena (tan ingenua, tan aguda y tan fuerte) en gran medida en tanto que es una reacción a la interpretación que hace del comunicado su propio autor. Es tan dramática la debilitación del potencial agresivo (crítico) del comunicado del Comando Arte Libre s-11 en el posterior “comunicado a la opinión pública” de Lucas Ospina, que alguien debía salir a recuperar lo que allí había de verdad. En su segundo comunicado, esta vez firmado con su nombre y asesorado por un amigo abogado, Lucas Ospina sale a aclarar lo que su anterior comunicado confundía. Él había sido el autor (no existió ningún Comando Arte Libre s-11), y su intervención estaba dirigida a un público preciso, el de *Esfera Pública*, y estaba escrita en un código que ese público habría de comprender:

El texto paródico no fue enviado a ningún otro destinatario más que a *Esfera Pública* pues este era el espacio artístico destinado para su publicación, y, por ejemplo, así como en el programa de radio *La luciérnaga* se hace día a día parodia de todo tipo de personajes y situaciones sin que nadie ponga fuera de contexto sus contenidos para darles visos de verdad, en este momento considero necesario aportar a la ciudadanía y a las autoridades esta información para que la parodia retorne a su contexto habitual.

De ahí en adelante serán muchos, en especial una alumna y uno que otro seguidor, los que felicitarán a Ospina por su arrebato inicial, pero que le recriminarán haberse acobardado ante la ley. No por haberse escondido, ya que salió de inmediato, sino por la versión que dio de su enfrentamiento/pilatuna. Al autor, como intérprete de su propia comedia, le recriminarán sus analogías, en especial cuando asemeja su parodia (y demás intervenciones en EP) a las conversaciones con voces impostadas de *La luciérnaga*. Otros participantes, menos afines al bufón, como Gina Panzarowsky, aprovecharán la situación para herir el toro de muerte:

Y para defender su infantil auto-incriminación de un robo, nada mejor que utilizar a *Esfera Pública* señalándolo como un lugar cómico, de comunicaciones delirantes y personajes díscolos. Lo que me causa repulsa es que en su aclaración arrastre a EP identificándola como un lugar de payasos en su mejor acepción de “humoristas”. Solo Lucas Ospina se puede comer el cuento de su parodia como objeto elevado a una categoría estética para que exclusivamente sea interpretado por los lectores de EP. Si en eso nos quedamos, el arte nunca saldrá de su mazmorra bufona, a la que sujetos como Lucas Ospina quieren mantenerla atada. Seguramente para los intereses de todas esas instituciones de lucro educativo el objetivo sea eso: ¡que el arte se mantenga en su contexto para que no le haga daño a nadie y que no pasemos de la chanza pachuna para tranquilidad de todos!

Según sus críticos, al presentar su comunicado como un “chiste” y al contexto en el que tenía lugar como un “circo”, Lucas Ospina no solo pordebajaba la

crítica implícita en su parodia, sino que también rebajaba el medio de comunicación (EP), sus colaboradores/interlocutores, y el campo artístico en general. Sus colegas de debate se veían así ridiculizados, contaminados de la misma duda y “untados de la misma mierda”.

## Yo no dije lo que dije

*El arte es para maricas.*

Pedro Manrique Figueroa, Medellín, 1981

Aunque he visto a Lucas Ospina arrepentirse públicamente de su “salida en falso”, creo que lo que dice en su “declaración pública” resulta coherente con lo que había venido sosteniendo en otros textos que hacen parte de su constante labor crítica desde hace varios años, y que puede ser bastante descriptiva de una manera en la que puede verse lo que sucede en *Esfera Pública*. Aquel teatro de opiniones exaltadas e impostadas donde los seudónimos ha jugado todo tipo de papeles y nunca han faltado los chistes, bien puede verse como una comedia, en la que los más serios terminan apareciendo como bufones y los más ridículos pueden llegar a presentar las alegorías más iluminadoras. En el texto de Albarracín, así como en la reacción de Panzarowsky, está patente la conciencia de que el arte es algo más (*debe* ser algo más), algo efectivo de modo directo en la realidad y que, por eso, se diferencia de modo radical de los chistes y caricaturas que tienen lugar en otros dominios. Yo quiero traer aquí dos pistas para mostrar que Lucas Ospina puede estar pensando el arte de modo diferente. Por un lado, la analogía con la que arranca su defensa:

*Esfera Pública* es un sitio de Internet para el arte donde es habitual el uso de la parodia. Así como el fallecido humorista Jaime Garzón usaba este mismo recurso cómico, este espacio se ha construido, por más de ocho años, en un lugar donde la comunidad que lee sus contenidos se ha habituado a la crítica y al uso

paródico de seudónimos, comunicados delirantes, exageraciones, imitaciones burlescas e invención de asociaciones y personajes (por ejemplo, “Asociación Colombiana de Críticos de Arte” o “Pedro Manrique Figueroa”).

Aquí, Lucas Ospina compara su parodia con las de Jaime Garzón y no con las de *La luciérnaga*, e incluye sus propios heterónimos: ACCA, Pedro Manrique Figueroa, con los que ha firmado “textos críticos” y “obras de arte”: uno utilizado casi exclusivamente en el teatro de crítica institucional de *Esfera Pública* y otro construido de la mano de sus amigos en su trayectoria por distintos espacios artísticos, desde exposiciones en la Galería Santa Fé y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño hasta una película filmada por su tío Luis Ospina. Las caricaturas en video de Garzón, desde sus orígenes en los *sketches* del programa de televisión *Zoociedad* hasta la enorme popularidad de los personajes que construyó para *Quac*, nunca temieron a la hora de criticar y burlarse de los más poderosos. El hecho de que Garzón nunca buscara la validación del contexto artístico, y que ningún museo decidiera incluirlo es sus muestras, no lo hacen menos valioso, ni menos crítico, ni menos agudo: ni menos arte lo que hacía. Si bien por fuera de la pantalla defendió sus causas políticas, nunca estuvo obligado a explicar sus chistes. Yo estoy convencido de que como artista fue mucho más valioso que la mayoría de los “artistas” que los museos y curadores celebran; y si lo fue, lo fue por sus caricaturas, por sus personajes, por lo que dijo con esas máscaras. (Sin máscaras a veces era lúcido y valiente, pero las más de las veces lucía ingenuo y simple). Así que Ospina, al compararse con Garzón, se pone la barra muy alta. Y a la vez, al hacer una analogía con sus otros heterónimos, en particular con Pedro Manrique Figueroa, Ospina consigue que su comunicado se integre dentro de su obra como artista, y sea leído como una más de sus caricaturas o de sus *collages*, donde de todos modos se ubica en la distancia que le otorga el firmar con otro nombre.

Los *collages* de Manrique Figueroa, así hayan sido producidos por Lucas Ospina, corresponden a la obra de un farsante y fracasado, de un seudocomunista de cocteles de las décadas de 1960 y 1970. Lucas Ospina no tiene que dar la cara por los

*collages* mismos, sino por la ficción que se construye con ellos, por el mundo que se permite evidenciar a través de ellos. Juntos, Lucas Ospina, Manrique Figueroa y los demás que se esconden bajo su nombre, se ríen de una generación al mismo tiempo que la celebran y la añoran. Lo que no quiere decir que los collages mismos no importen, o que no haya quien los encuentre fascinantes y profundos y pueda elaborar sofisticadas y hermosas interpretaciones de sus cruces. Algo parecido sucede con el comunicado del Comando Arte Libre s-11. Allí Lucas Ospina no solo se ríe de los políticos, de los burócratas y de los mercantes del arte; se ríe también de los “revolucionarios”, de Goya, del m-19, de los críticos profesionales, y de las instituciones artísticas. Este Comando fracasado, que no teniendo mejores maneras de hacer la revolución que robando grabados de pequeños museos de barrio, que solo podría celebrar como triunfo ese bollo de mierda en la cara del alcalde, no es más que una burla frontal del establecimiento artístico. Una burla no solo de las instituciones distritales, sino también de aquellos que continúan creyendo que el arte es aquello que con pretendida rebeldía se revuelca alrededor de las instituciones (museos, galerías, curadores) que en su odio parece amar con locura.

## El arte del desespero

*El arte del desespero desespera. Eso es lo que busca el artista desesperado”. “Si el artista es autoconciencia, ¿entonces por qué no ser creadores de alarmas? ¿Por qué no dejar de representar para presentar? ¿En vez de meter otros mundos en el arte meter el arte en el mundo? Trabajar con el cuerpo, el impacto, la atención y la sociedad como entes vivos”, dice Tania Bruguera, una cubana, artista del desespero...*

Lucas Ospina, en diversos textos

Lucas Ospina ha venido defendiendo el viejo contexto “representativo” del arte, pretendidamente destruido por un siglo de vanguardias que se amontonan unas encima de otras. Un año después de toda la baraúnda del Goya, en *Esfera Pública* (y en la hoy



desaparecida revista *Cambio*), a propósito de la performance de Tania Bruguera, en la que la artista cubana repartió coca en un escenario de la Universidad Nacional mientras ponía a actuar de sí mismos a víctimas y victimarios de la violencia, Ospina escribió:

En los últimos tiempos el campo del arte se ha diversificado: hay un arte para el aburrimiento, un arte para el adorno, un arte para la tristeza y otro para la felicidad. Pero el arte que más atención recibe por estos días es el del desespero. Es un arte que no solo convoca a artistas o a una audiencia especializada, sino que exige del concurso de académicos, políticos y periodistas, de amas de casa y de comentaristas energúmenos.

Ospina habla de Bruguera, pero parecería también hablar de sí mismo, del cuadrilátero en el que otros habrían querido que se metiera en nombre del arte, cuando lo que él quería hacer era un chiste: “¿Por qué es hermoso el arte? Porque es inútil. ¿Por qué es fea la vida? Porque toda ella es fines, intenciones y propósitos”, afirma Fernando Pessoa, citado por Ospina en el mismo texto para luego concluir que: “Frasas como esta se pierden en el último confín del universo, abandonan la tierra, la barrera que las detenía ha sido derribada...”.



**Figura 6.** *Eres insaciable.*  
Lucas Ospina. Dibujo en tinta, 2005

Fuente: cortesía del artista

## La crítica institucional

*No obstante lo anterior, creo que usted tiene la obligación ética de liberar a la Gerencia de Artes Plásticas de la influencia de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, una fundación que antes de recibir por intermedio del antiguo Instituto de Cultura y Turismo, el dinero de los contribuyentes bogotanos, nunca tuvo pertenencia, pertinencia o prestancia en el medio artístico local y mucho menos nacional.*

Antonio Caro, carta dirigida a Catalina Ramírez, secretaria de Cultura, Recreación y Deportes

Yo no encuentro problema en que Ospina hubiera comparado su comunicado con un chiste o una caricatura: respeto mucho los chistes y más a los buenos caricaturistas; ni a *Esfera Pública* con *La luciérnaga*: en ambos sitios el ruido suele ocultar las genialidades, y en ambos sitios se ha visto gente muy valiente y muy hábil para decir mediante máscaras, o sin ellas, lo que nadie es capaz de decir de ningún otro modo. Lo que sí veo problemático es el uso posterior que hizo, especialmente el que no hizo, de la plataforma que todo el escándalo produjo. La única crítica directa que señaló una y otra vez a los realizadores de la exposición es que cobraban la boleta a cinco mil pesos. Si bien es verdad que las exposiciones de las entidades públicas deberían ser gratuitas en un país en el que el sueldo mínimo es la regla, no creo que sea un crimen ni que merezca toda esta bomba de mierda cobrar por entrar a ver una exposición una boleta más barata que el cine más barato. Pero eso ni justifica la agresión, ni interpreta lo que allí se presenta. Lo que quisiera hacer ver aquí es la incapacidad de Lucas Ospina de articular, en entrevistas y demás, una crítica hacia algo que parecía traslucir en su comunicado del Comando s-11 y que otros de los participantes del foro de *Esfera Pública* sí sacaron a relucir: la situación extraña que creó la Reforma Distrital de las Artes de la administración del alcalde Lucho Garzón

al entregar temporalmente el manejo de todo el presupuesto destinado al arte y el cine a la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, así fuera solo por un tiempo mientras se creaba el Instituto de las Artes. Y el ambiente de incomodidad y la serie de serios cuestionamientos que surgieron por parte de los artistas de la ciudad. En sus cartas oficiales, el artista Antonio Caro se lo pregunta directamente a la Secretaria de Cultura para no encontrar respuesta alguna. Víctor Albarracín llega allí hacia el final de su texto. Y Guillermo Vanegas desde su resignación fingida, tiene claro que de la responsabilidad de la FGAA en el robo no se dirá nada, y las críticas a la Fundación caerán de eco. El comunicado del Comando s-11 originariamente enviaba un tortazo de mierda al cuestionado (y hoy procesado y condenado) alcalde del Polo democrático Samuel Moreno y a la directora de la Fundación, Ana María Alzate, pero con el escándalo y la posterior declaración del artista, el resultado sería desviar las miradas (de las cámaras) del robo y los problemas del museo hacia la cara (y la nariz) del profesor chiflado. De todos modos, tanto el *collage* (los políticos viendo el bollo de mierda en lugar del cuadro de Goya) como el reciclaje del texto del M19, condensan en una imagen de manera contundente muchas de las ideas que han convertido la crítica institucional en uno de los géneros (si no en *el* género) principales de arte desde que Duchamp presentó su urinal, y sobre todo, desde que unos años después el sistema lo instituyó como el paradigma del arte del siglo xx. En esa imagen-texto está el cuestionamiento al uso de los poderosos (políticos, burgueses y mercaderes) de los productos de los artistas para legitimarse y exhibirse, y está también la venganza del artista y del sistema artístico que busca devolver toda su mierda a aquellos que pretenden limpiarse con el arte. Resulta interesante notar cómo el comunicado, en paralelo con historiadores del arte y activistas artistas de los últimos años, conduce a mirar como acto artístico la estrategia publicitaria del M-19. Buscando así que la crítica institucional, dentro del arte, no se reduzca al juego reflexivo del arte sobre el arte, sino que apunte más allá a un verdadero cuestionamiento de las formas de opresión y a una crítica directa a las formas de representación e imposición del poder (véase el texto de Víctor Albarracín).

## La visibilidad

*¿Cómo es posible que ninguno de nuestros avezados críticos, entre ellos el propio Jorge Peñuela y el propio Lucas Ospina, se hubiese detenido por un instante al menos a ver la obra expuesta de Los de-sastres de la guerra? A nadie le importó. (...) Estos plagarios debe-rían ser recompensados con el honorable título de curadores de arte contemporáneo. Escogieron una de las obras más importantes de esa muestra, la hicieron visible, pese a su invisibilidad.*

Ricardo Arcos Palma. “De lo que ha de acontecer”, *Debate del Goya* (EP)

*Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico. [...] El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de la marca que hace sobre el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver.*

John Berger, *Modos de ver*

Ver y no ver. Ver cómo. Reconocer. Ver el acontecimiento, mas no lo sucedido. La cuestión de lo visible, de las dificultades para mirar bien, de los modos de ver, se hace patente de una manera fulgurante en todo lo que rodeó la cuestión del Goya robado y el falso comunicado. Solo hasta muy avanzado el debate aparece alguien que hable del cuadro robado. La única referencia a Goya que habíamos encontrado estaba en juegos ingeniosos con el texto que acompañaba la imagen robada: “Iconografía de lo que no va a acontecer” de Guillermo Vanegas, “Tristes comprobaciones sobre lo que se vino encima” de Víctor Albarracín.

Esto no es raro, ya que el objeto de la discusión, el objeto de interés en *Esfera Pública*, raramente es el objeto mismo, pues suele ser más bien el campo de tensiones

(de pugnas) que se mueven a su alrededor. La crítica institucional suele interesarse mucho más en el marco, en sentido amplio, que en el cuadro. Arcos Palma entra entonces con su análisis de la imagen del Goya robado, con su reclamo a la desatención que sufren las imágenes mismas, a señalar la importancia del acto del robo como acto *visibilizador*. Nos invita a mirar con algo de cuidado al hombre arrodillado y, a la vez, nos hace notar cómo el acto del robo en lugar de sustraer la imagen la multiplicó, en lugar de borrarla la resaltó. Sin embargo, la noticia, el escándalo y el folletín del robo hicieron que una vez más la imagen reproducida fuera *invisibilizada* para convertirse en nada más que una parte de la anécdota. Todo el juego de inserciones y supresiones, de lo visto y lo no visto, de crítica institucional, se remite de una manera muy fuerte a la historia del arte del siglo veinte y al contexto preciso que quiere darle Lucas Ospina con su Comunicado del s-11. Se refiere al papel de los museos para hacer ver o para esconder, para dar un contexto de sentido y contar una historia de los objetos que guardan, para hacer queviles piezas de metal se conviertan en símbolos y objetos de papel en tesoros. Y, a la vez, destaca cómo las instituciones mismas se dan sentido a sí mismas en lo que exponen. Al reciclar el comunicado del M-19, Ospina recuerda aquel acto subversivo en el que aquel objeto que dentro de la Casa de Bolívar jugaba el papel de “la espada de Bolívar”, al ser robada, pasó de ser algo a lo que nadie le ponía mucha atención (ni le daba mucho valor) a convertirse en un elemento simbólico precioso, casi sagrado (y por otro lado, justificador de la posterior violencia del ejército por su orgullo herido). La espada se convirtió, en efecto, en un elemento clave que cerraría con broche de oro la campaña publicitaria de inserciones ideológicas que, en enero de 1974, el M-19 llevó a cabo en la prensa nacional antes de salir a la luz (y a la práctica como movimiento guerrillero revolucionario) con el espectacular robo. Al robar la espada, en las paredes de la Quinta de Bolívar, los miembros del grupo insurgente dejaron el siguiente mensaje: “Bolívar tu espada vuelve a la lucha”; acompañado del famoso apotegma de Bolívar pronunciado en un discurso el 2 de enero de 1814: “No envainar jamás mi espada mientras la libertad de mi patria no está completamente asegurada”. En un segundo comunicado del 20 de enero de 1974, el M-19 dice:

La lucha de Bolívar continúa, Bolívar no ha muerto. Su espada rompe las telarañas del museo y se lanza a los combates del presente. Pasa a nuestras manos. A las manos del pueblo en armas. Y apunta ahora contra los amos nacionales y extranjeros. Contra ellos, los que la encerraron en museos enmoheciéndola. Los que deformaron las ideas del Libertador. Los que nos llamarán subversivos apátridas.” (M-19, citados por Daniel Castro en “Hoja de Acero a Manera de Acta”, página web de la Quinta de Bolívar)



**Figura 7.** *Son fieras*, de la serie *Los Desastres de la Guerra*. Francisco de Goya, 1810.

Fuente: Wikimedia Commons

## Grabados en tiempos de Internet

*Gracias al grabado sobre madera, por primera vez pudo reproducirse mecánicamente el dibujo, mucho antes de que la imprenta hiciera lo propio con la escritura. Son suficientemente conocidos los enormes cambios que la imprenta,*

*reproducción mecánica de la escritura, ha provocado en la literatura. [...] La reproducción mecánica asegura al original la ubicuidad de la que este está naturalmente privado. Ante todo, le permite llegar a ofrecerse a la percepción ya sea bajo la forma de la fotografía, ya bajo la forma del disco. La catedral deja su emplazamiento para entrar al estudio de un aficionado al arte; la obra coral interpretada al aire libre en un auditorio resuena en una habitación.*

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*

Es interesante que fuera justo un grabado lo que se robaran. El grabado, técnica que buscaba liberar la obra de la prisión del original y que al hacerlo reproducible, generó que lo que importara fuera la imagen y no el objeto que la encarnaba. Sin embargo, como nos ha enseñado tercamente la historia del arte, todo objeto es susceptible de ser vuelto fetiche, y una vez fetichizado (¡la primera impresión en el pueblo natal del artista!), el fetiche ha de funcionar como carnada. Muchos no habíamos puesto atención a las imágenes de esa precisa serie (por lo general opacada por la más famosa serie de Goya, la de los *Caprichos*) hasta que trajeron a Bogotá los objetos en cuestión y los pusieron en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Y probablemente no los habríamos volteado a mirar si no se hubieran robado el primero. ¡Y eso que están en Internet, al acceso de todos, gratis, en varias versiones, incluso con explicaciones!

La llegada de esta colección de objetos a Colombia funciona entonces como una invitación a Goya, una invitación a la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, y una invitación a la relación entre las imágenes y la situación local. La relación obvia, pero no por ello menos valiosa, está dada por los hechos retratados en las imágenes y la violencia que ha azotado al país desde siempre. En *Los desastres de la guerra*, Goya elabora en viñetas una serie de impresiones de la violencia que le tocó vivir. Entre todas, se destacan las imágenes en las que las mujeres son heroínas o víctimas, imágenes en las que prima su valor en la batalla o el dolor al que son sometidas por los invasores. Y junto a ellas, Goya nos hace testigos de la repetición de todas las vejaciones a las que pueden ser sometidos los cuerpos humanos, cuerpos traspasados por todo tipo de

punzones, despedazados y expuestos como mortajas, cargados como pesados bultos y amontonados, muchos de ellos todavía en el borde entre la vida y la muerte. Goya acompaña cada imagen de una frase, y algunas parecen ir por parejas o grupos (algunas series parecen armar incluso argumentos): “*Las mugeres dan valor... Y son fieras... No quieren... Tampoco... Ni por esas... Duro es el paso!... Y no hay remedio... Enterrar y callar... Aún podrían servir... También estos*”. Goya toma su lugar como comentarista de lo que ve y se declara a sí mismo testigo: *Yo lo vi... Y esto también*. La serie completa resulta ser una novela gráfica, un documental que no debe entenderse como un mero documento, sino como un ensayo, como una narración en la que se dirige la mirada y se fijan ciertas imágenes para elaborar una idea o unas ideas de lo que es la violencia, de lo que es la guerra. Cada imagen es un ícono: concreta y general, particular y universal, un documento de una violencia vista, y una imagen de la violencia misma. Aunque todas las imágenes son simbólicas, hay unas donde se enfatiza su carácter alegórico y crítico. Ya sea por indicaciones del texto o porque se subraya su irrealidad mediante la humanización de animales o la animalización de humanos. Bien podríamos decir que se acercan a la caricatura por el camino de la mezcla de animales y hombres, o por la exageración, pero todas cargan con una gravedad demasiado pesada, con tanta oscuridad, que nos cuesta llamarlas así. Aunque de todos modos, siempre hay un cierto humor, algo mórbido, casi siniestro, como la risa del mal que se ríe de todos nosotros.

## Cara y cruz

*Chesterton (en “El oráculo del perro”) nos da un Dios que abandona su posición trascendente y se arroja a su misma creación. Este hombre-Dios se implica plenamente en el mundo, incluso hasta la muerte. Nosotros, los humanos, nos vemos abandonados sin ningún poder superior que nos observe, solos con nuestra terrible carga de libertad y responsabilidad a causa del destino de la creación divina, y por tanto, de Dios mismo.*

Slavoc Zizek, *Sobre la violencia*



Me llama la atención una coincidencia, una repetición, una inversión dentro de la misma carpeta de Goya, del grabado robado, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, aquel en el que el hombre, arrodillado, con el pecho desnudo, está expuesto a un juicio que le viene de arriba. Hay otro grabado, un reflejo perverso de la situación, que tiene lugar entre los últimos grabados de la serie, antes de la fábula de la verdad, y que lleva como título *Farándula de charlatanes*. Allí, un predicador arrodillado con cara de loro, abriendo los brazos, parece graznar con el pecho parado y la mirada fiera. En esta figura, formalmente análoga a la primera, se invierten todos sus sentidos. Todo lo que allí era resignación, aquí es soberbia. El Dios al que de alguna manera muda se le reclamaba el dolor que infligía, aquí es pretexto para todo tipo de pretensiones. La cara de Lucas Ospina (o de algún político distrital o funcionario de la Alzate Avendaño) puede ponerse en el cuerpo de cualquiera de las dos figuras. Alguno hizo la caricatura con Photoshop y la puso en Internet, pero la mayoría lo hizo con palabras. Al mismo personaje que se dibujó como víctima de la situación, con los brazos abiertos enfrentando el destino, a la vez se lo (re)trató como un charlatán, extendiendo el pecho con orgullo de sus bufonadas, que algunos celebran mientras otros miran por debajo del hombro. Allí tenemos a nuestro mentiroso y su doble situación. Su proceso interno, su grito mudo, su incapacidad de comunicar aquello que su lucidez puede ver. Solo ante un Dios que escucha pero que nunca responde. Por otro lado, está su actividad pública, la mirada de los demás que alaga y critica, la bufonada que busca la risotada. ¿Alguien escucha? El artista solitario es víctima de los presentimientos de aquello que va a acontecer, preso de la angustia de la nada que se impone. Más que el sufrimiento del proceso legal, del miedo de tener que enfrentar nuestra temible institución policial, está su plegaria ante dios, su padecimiento en soledad. ¿Qué quería decir con su comunicado? ¿De qué nos hablaba? ¿En realidad el comunicado se interpuso en su camino como una mera ocurrencia? ¿Está en paz con sus declaraciones posteriores? ¿Cuál de las críticas de sus colegas sigue taladrándole el cerebro? ¿Qué de todo esto es realmente pertinente? ¿Valió la pena haberlo escrito? El silencio sigue allí, escuchando, esperando. La trama oscura, que coloca siniestramente todas las fichas, parece más aceptada que nunca. El artista público debe mantener el pecho levantado en medio de

la farándula de charlatanes. El artista público es irónico y confiado. El crítico sabe que unos lo admiran y otros lo desprecian. El profesor sabe que unos cuentan con él y que otros querrían verlo salir con la cabeza gacha. Él debe caminar derecho, anda siempre en la cuerda floja, pero nunca lo parece. Orgulloso de su nariz, no deja de hacer guiños paródicos y confía en su estrategia. Se ve confiado en la foto de la revista de famosos. Sabe que hoy en día el artista tiene que construir un personaje, que su obra nunca se defiende sola. Y trabaja duro para controlar todo lo que puede su imagen: es lo que tiene. Todos hablan, todos comentan, todos juzgan. Él hace de todo eso parte de su juego. Quizás es demasiado consciente de que en este mundo de mentiras todo hace parte de la obra de teatro que nos define. Ahora bien, ante todo esto, queda preguntarnos: ¿el comunicado del Goya es un chiste rápido o tiene algo más? ¿Es un giro de tuerca a una potente imagen anterior, aquella producida por el M-19, o es un juego de ingenio de reemplazar cabeza por cabeza? ¿Es lo mismo o hay una inversión? ¿Qué aparece en el reemplazo? ¿Qué evidencia la repetición? Aunque tengo mis propias hipótesis, en este caso creo que es mejor dejar las preguntas y proponerles a ustedes que vuelvan a leer el texto y hagan sus propios juicios.

Goya, tu grabado vuelve a la lucha. La lucha de Goya continúa, Goya no ha muerto. Su grabado rompe las telarañas del museo y se lanza a los combates del presente. Pasa a nuestras manos. A las manos del arte libre de políticos y apunta ahora contra la imagen de todos esos burócratas explotadores del pueblo. Contra los amos nacionales y extranjeros. Contra ellos que lo encerraron en los museos enmoheciéndolo. Los que deformaron las ideas de Goya. Los que nos llamarán anarquistas, puristas, maleducados, sinvergüenzas, aventureros, terroristas, bandoleros. Y es que para ellos este reencuentro de Goya con su audiencia es un ultraje, un crimen. Y es que para ellos su grabado libertador en nuestras manos es un peligro. Goya no está con ellos —los oportunistas— sino con los oportunos. Por eso su grabado pasa a nuestras manos. A las manos de la audiencia que no va a cócteles, que no paga la boleta que cobra la Fundación Gilberto Alzate Avendaño por ver la exposición (¿por qué el lucro? ¿acaso no es una institución pública?). Y unido a las luchas de la audiencia del arte no descansará

hasta lograr la independencia del delfinazgo de los Alzate y los Moreno, esta vez total y definitiva... por eso es necesario que ahora, como hace dos siglos, los colombianos veamos el grabado con que Goya retrató la estupidez española heredada por los criollos ilustrados que solo se liberaron de los chapetones para guardarse sus tierras y títulos, pero que juraron de inmediato lealtad ante el Rey de España (y que al menos tuvieron la engañosa suerte de morir como próceres de la Patria). Sin distingos de ninguna especie invitamos a la audiencia a que nos lancemos a recorrer los caminos de “Los desastres de la Guerra”, en lucha por la segunda y completa independencia. Interpretamos al arte cuando recuperamos el grabado de Goya. El grabado *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* constituye un símbolo que vale más que cien derechos de petición y mil tutelas. Por eso nuestra primera acción consistió en ponerla a circular en manos de la audiencia que lucha por la libertad del arte y quitársela de las manos de estos viles oportunistas y fantoches disfrazados de ilustrados y mecenas: Old Masters Art Brokers y Abad Land Fine Art, la Casa Museo Goya de Fuendetodos, la Diputación de Zaragoza (España), el Alcalde Mayor de Bogotá, la Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte y Ana María Alzate, directora de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. ¡Con la audiencia, con la imagen y sin poder! ¡Presente, presente, presente!

(Comando Arte Libre s-11)



## Responsabilidad de los blogs\*

El pasado 11 de septiembre desapareció un grabado del maestro Goya de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño de Bogotá. Mientras las autoridades realizaban sus primeras pesquisas, se hizo público un comunicado firmado por el Movimiento s-11, que, en términos similares a los usados por la guerrilla, se adjudicaba el robo. Cuatro días después, un profesor universitario confesó ser el autor y calificó el texto como una parodia crítica. Este hecho prende las alarmas sobre la impunidad que fomentan los blogs y sobre el cuidado que deben tener portales de Internet a la hora de publicar información. La parodia desvió la investigación del robo, amparada en el silencio del profesor. La Fiscalía lo llamó a rendir testimonio por atribuirse un robo y manipular información. Poco valor tendrá la intención paródica con supuestos fines artísticos ante la nefasta posibilidad de una pérdida definitiva del grabado del maestro español. Arguye el profesor que nunca ocultó su identidad, pues al blog llegó el texto desde su correo personal y fueron los medios quienes asumieron la veracidad del mismo. Su nombre, sin embargo, no aparece en el documento publicado en este blog, un medio tan masivo de comunicación como este diario. El hecho de estar en Internet no le quita la mínima responsabilidad social por su contenido e intención. No hay patente de corso para la generación de información malintencionada, sesgada o violenta en la red. El flujo anárquico de información en los millones de sitios de Internet es tanto fuente de un acceso más democrático como una peligrosa masificación de mentiras, calumnias, mensajes de odio y, como en el caso del comunicado, bromas orientadas a generar confusión. Arrojarse bajo el manto del “arte” no le quita gravedad al asunto. Por mucho menos —bromear con que llevaba una bomba en su equipaje—,

\* Editorial de *El Tiempo*, 19 de septiembre del 2008.

a una mujer la bajaron de un avión y un cibernauta de Estados Unidos terminó en la cárcel por difundir la falsa noticia de que miles de compotas Gerber estaban envenenadas. La noticia de la parodia del profesor fue todo, menos divertida. Las autoridades decidirán si el caso del profesor amerita una amonestación. Por lo pronto, el repudio público es evidente. Esperemos que se recupere el grabado y que su título, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, no se convierta en una vergonzosa realidad, avalada por un portal de Internet.

# Tristes comprobaciones sobre lo que se vino encima\*

Víctor Albarracín

Tras leer a mediodía el comunicado de Lucas Ospina en el que se atribuye la autoría del texto firmado por el Comando Arte Libre s-11 me quedé pensando en algunos aspectos de su declaración que me parecen problemáticos y que, creo, debe intentarse confrontar para sacar de allí algo distinto al desplome de una mitología transitoria que el texto constituyó y que ahora se vino abajo. En tercer lugar, está la situación policial, suficientemente descrita en el comunicado de Lucas y en torno a la que ya no hay más que decir si no se quiere confundir el texto con el robo. En segundo lugar, estaría la ficción, construida por el texto, en torno a la que se inventaron héroes, hazañas y villanos, con lo que algunos llegamos a resultar alumbrados por una vela que iba para otro santo. Sin embargo, esa mitología desplegaba un espectro valioso de posibilidades de acción que repercutían en *lo real*, y que invitaban a asumir una posición en torno al espinoso asunto del robo que todos conocemos, en el marco de una institución a la que también, desgraciadamente, vemos pavonearse impunemente. De alguna manera, esta ficción le daba alas a la constitución de un proceso crítico valioso que no se hacía menos real por no corresponderse con el robo que intentaba atribuirse. Había en el manifiesto del s-11 una pulsión real que buscaba la emergencia de todos los desechos escondidos bajo el piso institucional y que, en el fotomontaje, se le devolvía en la cara a toda la administración distrital. Había allí una importante reflexión sobre el retorno de los fantasmas de la historia y a cómo en algunos momentos estos podían contribuir a la

\* Publicado en *Esfera Pública* el 17 de septiembre del 2008.

gestión e indigestión de una causa específica y a la comprensión del presente. Era una explosión de mierda reprimida la que teníamos ahí, y en la que no solo estaba presente la espada de Bolívar y toda la práctica simbólica del M-19, sino también las figuras de la ANAPO y la familia Moreno (ahora en el poder), ligadas entonces a los orígenes del movimiento subversivo. El texto, más allá de la risa, tenía un componente onírico que hacía posible la llegada de aquello que no podría llegar a pasar. En resumen, entonces, constituía un manifiesto real que ejercía una crítica poderosa a la pasmosa irrealidad de la administración cultural de la ciudad, y es por eso que, en primer lugar, resulta inadmisibles la reducción del texto por su autor a la condición de chiste, y su igualación con ciertas estrategias mediáticas de imitación con fines de esparcimiento. Comparar el manifiesto del s-11 con el fingimiento presidencial de *La luciérnaga* solo contribuye a expandir una percepción, ya generalizada en la opinión pública, de que la actividad artística contemporánea no es más que un chiste flojo sin consecuencias ni repercusiones y que, por ello, no puede construir un espacio crítico de la supuesta verdad institucional. Al escudarse en que toda la finalidad del escrito era paródica, es decir que desplegaba una imitación burlesca de una fuente particular, y entendiendo que esa fuente era el comunicado del M-19 en el que se atribuían el robo de la espada de Bolívar, termina parodiándose no a los componentes burocráticos a los que el texto de Ospina alude, sino al texto del M-19 y al componente histórico al que hizo nacer mediante el robo de la espada, esto es, la posibilidad de ejercer sobre la realidad nacional una eficaz torsión de sentido y una reivindicación de la acción política a través del secuestro de un elemento simbólico. Esta historia, un poco olvidada hoy, por lo menos hasta el momento de la reiteración que hiciera Lucas, posiblemente señalaba también la confianza en la posibilidad de integrar la acción política y la práctica artística, confianza que ahora, tras la parodia, el chiste y la travesura seguirán cada cual por su camino. Estoy convencido de que la apropiación de Ospina es *real* en tanto denuncia de una serie de arbitrariedades que todos vemos con frecuencia en la FGAA y las instituciones distritales de cultura. También creo que plantea un modelo comunicativo al que se le debe buscar el modo de hacerse viable y eficaz y, por último, creo que sigue constituyendo un llamado a la acción crítica. Uno en el que el humor no se contradice



con la verdad, sino que la empuja. Por ello no debe aceptarse su transformación en ningún *Dejémonos de vainas*. Convertir este acto en la travesura de un niño necio solo contribuye a dejar por el piso la dignidad de las ideas planteadas, la de la persona que las puso a circular y la del campo artístico bogotano, que terminó más cagado de lo que ya estaba por dárselas de chistoso. ¡Con la audiencia, con la imagen y sin poder! ¡Presente, presente, presente! Víctor Albarracín.



# La Sociedad de los Artistas versus la Fundación Gilberto Alzate Avendaño\*

Gina Panzarowsky

## Advertencia

Algunos aspectos de este texto pueden resultar desactualizados, en la medida en que los hechos prácticos de la vida social del arte local han cambiado. Me refiero con esto a la aprobación del Instituto de las Artes, por ejemplo. Por razones de espacio y tiempo, he decidido publicar este ensayo tal cual se creó en primera instancia. Algunos asuntos, como las motivaciones iniciales del debate en EP (*remember* Iovino), aparecen sin mención explícita, porque el texto terminó derivando sobre un aspecto que me parece importante: la manera en que se construye la opinión pública a partir de una esfera abierta y descentralizada, y mi inclinación por una esfera más cerrada, donde la posibilidad de generar hechos a partir de un consenso mayor se puedan organizar, sin llegar a extremos de militancia ideológica que anulen la heterogeneidad de ideas que circulan por este espacio. En el caso del dinero que estuvo embolado por culpa de mafias financieras, este ha sido restituido en su totalidad por la entidad que lo custodiaba, sin que hasta el momento la investigación haya arrojado alguna culpabilidad de algún miembro de la FGAA. Aun así, por este foro sigue circulando la afirmación de

\* Publicado en *Esfera Pública* el 1.º de agosto del 2010.

que el dinero se lo robaron... dejando en el aire una pésima reputación a la calidad de las denuncias que desde acá se instauran. Hay que superar el síndrome de “Cachifo acusetas panderetas” del cual nadie se ha salvado, y que indudablemente afecta la credibilidad de este espacio.

\* \* \*

Ubicada en la esquina noroccidental de la calle 10 con carrera segunda, la antigua casona —que desde tiempos de la Colonia sirvió de hogar a los representantes del poder imperial— aloja desde la década de 1970 a la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FGAA). La FGAA nace a la vida pública de la ciudad el 18 de noviembre, producto del acuerdo 012 de 1970 del Concejo Distrital, teniendo como sustento que el día 26 de noviembre de 1970 se cumplía el décimo aniversario de la muerte de quien la institución deriva su nombre. Hago esta aclaración respecto de un artículo publicado en la revista *Semana* donde se podía leer el siguiente comentario:

[...] quienes conocen la historia de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño dicen que esa casa en el barrio La Candelaria, que lleva el nombre del líder conservador, siempre fue una entidad privada que, gracias a los oficios y las buenas relaciones de su actual directora, Ana María Alzate, se convirtió en los años 90, y por decreto, en una entidad pública. (*Revista Semana*, 2009)

Me parece importante resaltar el carácter distrital que siempre ha tenido esta fundación, porque permite mirar su funcionamiento dentro de un espacio regido por leyes, estatutos y recursos públicos, lo cual abre un lugar de discusión para los intereses de todos aquellos que pueden sentir una fascinación especial por el accionar de la *res publica*. Pocas instituciones en el campo de la cultura local han vivido recientemente un seguimiento tan crítico de sus actuaciones como la FGAA, especialmente en las revistas y secciones especializadas del sector, tales como *Arcadia*, *Arteria*, la ya mencionada *Semana* y aquí en *Esfera Pública*. La historia reciente de la FGAA da un giro importante cuando la administración del Alcalde Lucho Garzón logra que el concejo le apruebe la

reforma administrativa que, entre otros cambios, lleva al Instituto Distrital de Cultura y Turismo, IDCT, a convertirse en Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. La reforma entonces le traslada a la FGAA la responsabilidad de asumir las gerencias de artes plásticas, literatura y audiovisuales, incluyendo la administración de la Galería Santa Fe y la Cinemateca Distrital, entre otras funciones.

A partir de esta nueva historia la FGAA pasa de ser un ente menor a ser protagonista de la institucionalidad local en materia de artes plásticas. (Quiero aclarar que para el objeto de este artículo se tendrán en cuenta exclusivamente los aspectos y las funciones relativas al arte, tanto en su gestión interna como en las relaciones difíciles que este nuevo escenario ha supuesto para la esfera social del arte y sus agremiados.) El *florero de Llorente* de una situación que alimentaba ya una latencia incendiaria, se da cuando es nombrada Berna Chique en la Galería Santa Fe como coordinadora general. De alguna manera, un sector de la comunidad artística presume que su patrimonio estético se puede ver seriamente afectado cuando se nombra a una persona que para ellos no representa sus intereses, o no está en capacidad de generar un diálogo fluido con el grueso poblacional de un circuito complejo en sus procedimientos y actuaciones. La primera voz que se hace oír en el ágora virtual de *Esfera Pública* es la de Lucas Ospina, quien mediante un breve comentario denuncia el eventual nepotismo y las calidades inexistentes de la designada para ocupar tal cargo. Es decir, que “*no posee la idoneidad para ejercer dicha responsabilidad*” (Ospina, 2008, comentario de Víctor Albarracín). Un aspecto que me ha llamado la atención es la descalificación sesgada a partir de su hoja de vida (pues se crea una tensión peligrosamente academicista donde la dialéctica repulsiva de la exclusión-inclusión adquiere un tono que se construye con títulos, maestrías, posgrados, doctorados y toda la parafernalia de convalidación del saber mediante certificados, es decir, de las horas-hombre que pasamos sentados escuchando la transmisión del conocimiento mediante las técnicas orales de las instituciones universitarias); es decir, que la señora Berna Chique no posee el nivel profesional porque “cuenta solo con un título de bachiller y un estudio no formal de diplomado, reemplazando a quien tenía una carrera de filosofía, una de artes plásticas y amplia experiencia en el campo artístico, es inevitable que se produzca un malestar en mucha

gente al no encontrar un interlocutor suficientemente idóneo” (Mejía, 2008, p. 8). De acuerdo con las directivas de la FGAA, la labor de Berna Chique es de coordinación administrativa y no se relaciona con los aspectos procedimentales de conceptualización y producción de nivel artístico. Desde la gerencia de artes plásticas se elabora todo el programa de actividades que tienen que ver con el cronograma de exposiciones que adelanta la galería. Aquí el debate sobre el nombramiento de Berna Chique puede dejar de lado el aspecto positivo de la denuncia (idoneidad, nepotismo), para revelar una cara de la moneda que ha estado oculta: las relaciones de poder entre un orden institucional y un nuevo orden liderado precisamente desde la academia privada por actores visibles (Lucas Ospina, Guillermo Vanegas) que pueden —eventualmente— involucrar intereses que trascienden la opinión privada y generar algún tipo de tangencialidad con las instituciones a las cuales aparecen laboralmente vinculados. La crítica institucional figurada por el debate en *Esfera Pública* deja ver unos intereses que trascienden la preocupación básica por el estado de los organismos ejecutores de las políticas culturales, llevando este hilo discursivo a un terreno difícil, donde las inevitables relaciones de poder iluminan sus propios intereses, siendo este un aspecto que no debe pasarse por alto. La primera conjetura para esta hipótesis reside en el carácter difuso que asume la disputa entre la FGAA y la mal llamada *comunidad artística*, en el sentido de que esta comunidad no posee representantes directos ni aparece articulada por un sustento teórico que recogiera unas peticiones específicas y relacionadas con el interior de una colectividad que hallara cohesión alrededor de esas mismas demandas. La arquitectura del debate en *Esfera Pública* parte de un presupuesto conceptual que habla de inquietudes privadas, entre las cuales aparentemente se recogen aquellas críticas desde lo público que permanecen latentes. Así lo comprueba el carácter anónimo y heterónimo que poseen algunas firmas que participan en el debate, y el de Gina Panzarowsky es apenas un ejemplo. Quienes firman con sus propios nombres: ¿hablan desde una posición privada que recoge el pensamiento fáctico que circula por las instituciones a las que están vinculados laboralmente?; o, como en las películas de ficción, ¿cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia?; y ¿sus apreciaciones nunca reflejan el pensamiento oficial, ni siquiera subrepticamente, de la institución a la que pertenecen

y pasan como simples nichos privados de opinión? Este es un asunto que se debe ende-rezar, porque en su continua escenificación ahoga la pretendida construcción de un discurso público representativo de algo, de alguien o de algunos, y simplemente se campea por este foro como un diálogo de cacatúas encerradas en una jaula de cristal. Si las afirmaciones que por *Esfera Pública* circulan son meros desvaríos de orden privado, como fieles representaciones de micro esferas discursivas, pluralistas y civilizadas, se puede afirmar que la posibilidad de representar y configurar una trama legítima de intereses definidos no existe, y por lo tanto, aquí los que participamos somos un cúmulo disperso de opiniones descentralizadas incapaces de argüir coherentemente cuando los intereses generales, en apariencia, sufren algún tipo de contravención. La situación presentada en el debate en mención, así parece demostrarlo. La pregunta entonces puede ser: ¿Desde dónde habla la voz que habla? ¿Recoge esa voz la expresión de una configuración pública que aún no existe? ¿Es real la posición de ese discurso como pretensión que aspira a construir una opinión pública? ¿Y qué es esa opinión pública sino la reafirmación de unos intereses ciudadanos que por algún motivo la institucionalidad imperante pretende arrebatar? No olvidemos que lo público, cuando adquiere demandas legítimas de reivindicación muta hacia lo político (entendido como el espacio jurídico que absorbe y regula las consideraciones de la vida social), al absorber e incorporar las demandas públicas, toma el rostro de lo institucional. Considero, entonces, que los alegatos en contra de la posibilidad de construir un consenso general, representativo de unos intereses igualmente generales, no pasa de ser una oportuna deriva cuando la construcción de la *Esfera Pública* ha sido permeada por el diálogo edificante entre facciones antagónicas. Un enemigo tenaz de estas presunciones es la permanente búsqueda de legitimación del accionar interno en los espejos de cristal que ofrece el pensamiento dominante del mundo desarrollado, construido a partir de la experiencia y que, en algunos casos, para nuestro medio, representa una peligrosa traducción de observaciones teóricas que no son necesariamente homologadas en el laboratorio social de la vida cotidiana en términos pragmáticos. Un aspecto importante, como ejemplo a considerar, es el curso que tomaron la reforma y las diferentes consideraciones que surgieron desde su aparición en el escenario de la discusión

como posibilidad. En la entrevista que concedió Jaime Cerón a la revista *Arteria* se vislumbran los diferentes aspectos que rodearon este proceso y permiten develar una crítica fuerte que se le puede señalar al componente artístico: el total desprecio por los mecanismos de participación que ofrecen los espacios concertados en donde los diferentes sectores pueden plantear sus necesidades. Parece existir una especie de consenso entre algunos miembros de la comunidad artística sobre la manera arbitraria en que los hechos sucedieron, como si el “componente político” de alto nivel (léase Alcaldía y Concejo Distrital) hubiera complotado para afectar los intereses de los diferentes sectores de la cultura local, especialmente cuando se aborda el tema del Instituto de las Artes, que aparece mencionado en la entrevista en varias oportunidades por parte de Jaime Cerón y en el panorama actual figura como un proyecto importante para la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Para *Gina Panzarowsky* resulta curiosa la permanente invocación de una especie de conspiración por parte del Concejo, cuando mediante la revisión del proyecto de acuerdo que presentó la Alcaldía en tiempos de Luis Eduardo Garzón, y las discusiones que siguieron en el Concejo de Bogotá, recogidas mediante actas, no aparece mencionada por ninguna parte dicha figura. En la entrevista ya referida, Jaime Cerón afirma:

Pero la idea que estaba en la reforma, *en el papel hace unos años*, que fue la que se concertó y discutió con los sectores artísticos y culturales de la ciudad, señalaba que el IDCT, cuando se convirtiera en Secretaría de Cultura, iba a ser reemplazado por un instituto específico para el tema de arte que cohesionara toda la labor de ejecución de políticas en programas y actividades concretas para todos los sectores artísticos... [Más adelante agrega:] Según entiendo la decisión de la reforma dependió del Consejo de Bogotá, que es una instancia pública no siempre acompañada de legitimidad dentro de la ciudad por sus manejos políticos de diversos temas. Allí se planteó que había entidades con un carácter similar en términos estatutarios y jurídicos al IDCT que eran la Orquesta Filarmónica de Bogotá y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, que podían asumir esas tareas... [Rematando con la siguiente sentencia:] donde manda capitán no manda marinero, porque al parecer un proyecto que se construye adecuadamente desde



la base, se desdibuja cuando llega a la capa superior que toma las decisiones de fondo, léase gabinete distrital y Concejo de Bogotá. En la reforma del distrito no sabemos qué modificaciones hubo en esas instancias y a qué intereses obedecían. (Mejía, 2008, pp. 8-9)

Es interesante analizar esta respuesta porque abre un espacio para indagar por las variantes que operan en las pretensiones que la sociedad civil articula para que sean incorporadas en los idearios que las legalizan. Es muy probable que en algún momento se haya planteado la creación de dicho Instituto de las Artes; sin embargo, repito, en el proyecto de acuerdo presentado por la Alcaldía el jueves 25 de mayo del 2006 al Concejo de la ciudad, dicho instituto no aparece mencionado por ninguna parte, lo que por supuesto provocó que no se diera ningún debate sobre un tema que nunca existió en el preacuerdo. Resulta bastante curioso que actores directos como Víctor Manuel Rodríguez, quien dirigió el grupo de estudio que coordinó la reforma al sistema distrital de cultura (el organismo que media las relaciones entre sociedad civil y Estado en materia cultural), no hayan hecho un seguimiento a la propuesta que aparentemente surgió como producto de la concertación entre actores culturales y gobierno de la ciudad. Este hecho puntual evidencia un complejo sistema que disfraza las opciones de representatividad y participación en una técnica que legitima mecanismos para invocar la voluntad primaria y ahogarla después en el proceso final. Pareciera por momentos que fueran simples actos de convocatoria del espíritu social con el propósito de crear falsas presunciones de autonomía que van quedando en el camino, abandonadas como las huellas de sangre en la arena de los ilegales en la frontera, que, como condenados a muerte, intuyen su destino en la plataforma de una *troka* que huye despavorida en mitad del desierto. Eso fue lo que pasó de alguna manera con esta reforma. Y, curiosamente, quienes coadyuvaban desde los organismos estatales para que la masa precursora del inventario político se pronunciara sobre cuáles serían los hechos puntuales que diseñarían su voluntad cultural, son los mismos que critican el desarrollo final de las acciones que culminaron en la inclusión de la FGAAs como implementador oficial de esas mismas políticas. “*Se empieza a hacer notorio que toda la gestión de mucho tiempo en*

*el proceso de crear un camino más despejado en la cultura, ahora se puede enturbiar*”, afirmó Jaime Cerón en *Arcadia* (Cárdenas, 2008, pp. 28-29). De esta manera queda la posibilidad de una reconstrucción de los eventos para establecer con claridad dónde y en qué momentos las cosas tomaron el rumbo que tomaron. En el citado artículo de *Semana* hay un párrafo que da luces sobre el tema:

En 2006, Marta Senn, entonces directora del Instituto, conformó un grupo de estudio sobre lo que haría esa nueva secretaría. Senn reunió un grupo de expertos en cabeza de Víctor Manuel Rodríguez, y se decidió que la nueva Secretaría de Cultura se encargaría de dictar las políticas culturales para la ciudad y dejaría en manos de entidades adscritas la responsabilidad de ejecutar los recursos que hasta entonces gastaba el propio Instituto. (*Revista Semana*, 2009)

¿Cuáles eran esos *institutos* que pasaron por la mente de los asesores? Sería interesante conocer el documento que respaldó tal sugerencia, y a partir de ahí seguir la huella del itinerario que vivió hasta su aprobación en el Concejo capitalino. Una situación bastante clara es la poca legitimidad de los mecanismos de participación que el mismo Estado invoca y consigna en sus estatutos legales. A lo largo del texto que aún está colgado en la página digital de la secretaría se lee: “*La reformulación y modernización del Sistema Distrital de Cultura (SDC) es una meta del Plan de Desarrollo y para cumplirla se tiene previsto la participación amplia de los profesionales y organizaciones que conforman los sectores del arte, la cultura y el patrimonio*” (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, SCRD, 2001). Este es el hecho crítico en este proceso: la participación. De un lado aparece consignada como un imperativo político en la Constitución colombiana, y fue un polo de imantación para que los diferentes colectivos culturales de la ciudad participaran activamente en la construcción del proyecto; sin embargo, una vez se presenta el preacuerdo por parte de la Alcaldía en el Concejo, aparecen otros intereses, otras prerrogativas, otros procedimientos representativos de otros intereses que alteran y modifican el proyecto, desembocando especialmente en el traslado de las gerencias artísticas a la FGAA y a la Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB). Esa sencilla ecuación establece una figura aberrante que puede destruir las

posibilidades del discurso participativo alterno al sufragio universal, al menos en el terreno de la cultura local, para que las voces que conforman la estructura básica social participen y construyan discursos en donde poder insertar su propia representación, sin la mediación de los interlocutores políticos legales que el mismo pueblo elige para que lo simbolicen. Sencillamente, no existió ningún respeto por el principio de autonomía que tal mandato figurado portaba para sí. Por otra parte, es interesante analizar el rol jugado por los actores que dirigieron el proyecto en el nivel administrativo desde el antiguo Instituto. En lo relativo a artes plásticas, la lupa se centra en Víctor Manuel Rodríguez, Martha Bustos y Jaime Cerón. Lo entiendo de esta manera, porque la polémica se desplaza a las responsabilidades que asumió la FGA y su puntualidad administrativa en las nuevas responsabilidades que le fueron atribuidas, producto de una reforma que nació desde la entraña del Instituto como un anteproyecto concertado con el grueso de los actores culturales de la ciudad. En la revisión de este andamiaje jurídico administrativo se revela la ingeniería desplegada que desembocó en la actual situación de empoderamiento de dos sectores como la FGA y la OFB, para poder observar con mayor cuidado y precisión sus consecuencias. Es interesante anotar que aquí se configura una acción de tipo operativo por parte de la opinión pública, interesada en el funcionamiento de sus instituciones en el orden legal, ético y procedimental, porque ahí reside un elemento decisivo de la democracia participativa que la actual Constitución Política de Colombia consagra de entrada en su primer artículo. Algunos teóricos consideran que más que alcanzar consensos y compromisos, el ejercicio democrático consiste en desarrollar la capacidad y la necesidad de escuchar al otro como mecanismo de consolidación de un proceso como tal, en términos de convivencia. Existe en algunas jurisprudencias constitucionales el derecho del pueblo “de recobrar el natural ejercicio de la soberana vigilancia” como en las viejas luchas que en su momento encarnó Danton en Francia, porque de esta manera se logran establecer distancias mínimas entre los ciudadanos y las instituciones que dicen representar sus intereses, o que al menos aparecen en el papel con esa función, porque mediante ese espíritu participativo se aspira a borrar la distancia entre democracia directa y representación política. En esta pequeña figura, que aparece a los ojos de la llamada *comunidad artística*, a

partir del ejercicio crítico que se ha dado por parte de un sector de la misma, la institución y los ciudadanos de la esfera sensible montan una puesta en escena que configura un debate donde los ejemplos de lo que es esa comunidad y sus intereses, y lo que representa la institución y sus intereses —que deben ser unos intereses comunes donde convergen institución y ciudadanía—, explotan en pedazos al momento en que las tensiones de relación se opacan cuando los valores dejan de estar en relativa concordancia. La respuesta en algunos casos se ha dado mediante la invocación de los mecanismos legales que establecen las reglas entre poder institucional y ciudadanía, porque pareciera experimentarse que la FGAA excediera su razón de ser hacia el exterior y minimizara su comportamiento interno, en una suerte de juego que compromete la relación con el campo profesional artístico. Una de esas herramientas es el derecho de petición, y ya en otros casos Víctor Albarracín sugiere las vías legales de la demanda para intentar, desde la barrera del ciudadano, redireccionar las aguas desbordadas, según su criterio. Me parece que aquí se configura por primera vez la posibilidad de institucionalizar lo político en el campo del arte local, en la medida en que esta vía señala un espacio de acción por fuera de las prácticas convencionales del arte, ya sean objetuales, retóricas o conceptuales. Aquí, en este caso puntual, la opinión pública evoluciona hacia un espacio de figuración de sus demandas mediante la forma política expresada en las leyes que recogen y organizan la vida en sociedad. La opinión pública en este caso se convierte en acción. El derecho al reclamo, mediante la demanda legal, es la manera civilizada que encuentra la democracia para oxigenar las fuerzas revolucionarias, pero su concreción se ha convertido hoy en día —al menos en Colombia— en un asunto que exige músculo financiero y tiempo de sobra para invertir en ello, lo cual, en la mayoría de los casos, neutraliza y domestica cualquier ímpetu legítimo de reclamación. A pesar de que el ciudadano cuenta con las herramientas para manifestarse, ya sea participando, ya exigiendo, ya demandando, la trama burocrática de los mecanismos legales termina por demoler la fiera emancipación que se expresa dentro de la legalidad. La resistencia, en nuestro espacio democrático, es la legalidad, como pareciera sugerir Albarracín; pero al mismo tiempo advierte la inutilidad del esfuerzo por el desgastante proceso que ello implica, rematando en que la acción debe terminar

en negación de la fricción, y sustrayendo a uno de los actores para debilitar los índices de gestión. Además, existe la presunción, ya enunciada anteriormente, de que se trate de un enfrentamiento entre grupos de poder en el interior del campo artístico. Ya en su momento la FGAA y sus actuales directivos tuvieron un amago de *golpe de Estado* por parte de algunos miembros de la comunidad *gay* de la ciudad, precisamente por la época en que se cocinaba la última reforma al Sistema Distrital de Cultura. Si se acepta esta última posición, puede decirse que la misma esfera del arte no es un espacio autorrepresentativo de unos intereses definidos, al menos dentro de una infraestructura básica, sino que estos intereses sobreviven al vaivén de los diferentes grupos de presión que perviven dentro de la mal llamada *comunidad artística*. ¿Es toda forma de institución, o grupo institucional, una amenaza para otro grupo concomitante dentro de un mismo campo? ¿Son los intereses en cuestión, auténticos intereses desafectados por la institución, o son simplemente, demandas encubiertas por parte de grupos de presión huérfanos de un poder anhelante? Al parecer existe un credo bastante arraigado de desconfianza por parte de los miembros de *Esfera Pública*, ante la perspectiva de crear hechos consensuados, ya por desconfianza, ya como una manera de incorporar en sus presupuestos las alternativas ideológicas y evolucionadas que toman cuerpo en los discursos dominantes. La confrontación de intereses que se disuelven en compromisos de relativa militancia en asuntos puntuales, disipa para la comunidad cualquier pretensión mínima de unidad de criterios para enfrentar las complejas relaciones emanadas del choque interinstitucional, si aceptamos que existe un campo definido desde la comunidad artística, que igualmente pueda alcanzar algún tipo de cota institucional. Se puede llegar a pensar que la crítica de la opinión pública, sin empoderamiento de carácter representativo, enfrentada a las instancias de poder emanadas de la institucionalidad imperante, no pasa de ser una presencia casi invisible en nuestro medio, donde las instancias de poder están configuradas precisamente por la ausencia de confrontaciones críticas desdeologizadas desde la figura del grupo que busca, no reconstruir el poder desde el diálogo, sino desplazarlo. El desplazamiento en estos casos no es una construcción positiva de un poder incluyente, provocado desde una aspiración idealista, sino la emergencia alternativa del mismo poder que pretende representar los atributos

soberanos disfrazados de una aparentemente nueva institucionalidad. ¿En dónde reside entonces una verdadera *institucionalidad*, si es posible definirla? ¿A quién representa la FGAA en este momento? ¿Y cuáles son esos intereses que no aparecen representados y que generan la protesta? El nodo crítico del debate parece centrarse en un lugar fundamental: la Galería Santa Fe. En la anterior gerencia de artes plásticas, bajo la dirección de Jaime Cerón, la coordinadora de la galería era Luisa Ungar, quien al parecer fue seleccionada siguiendo estrictos filtros de idoneidad académica y profesional. La señorita Ungar, en palabras de Cerón —repito— “tenía una carrera de filosofía, una de artes plásticas y amplia experiencia en el campo artístico” (Mejía, 2008, pp. 8-9). Probablemente el hecho más significativo es la pérdida de interlocución del gremio plástico ante la presencia de la nueva coordinadora, quien ejerce más funciones de orden administrativo que artístico. El aparente nepotismo de esta operación burocrática no es evidente, si se investiga con menos rigor juvenil la traza contractual, disminuyendo la legitimidad de la queja. Este de nuevo es un punto que merece una ampliación de sus vectores incidentales. Estamos ante la emergencia de una aristocracia artística que afirma tener la capacidad de gerenciar proyectos —como la misma galería—, desde una posición de superioridad académica. Igualmente es válida la afirmación del desconocimiento de unas reglas por parte de las directivas de la Fundación, en cuanto a contratación se refiere. No hubo selección y escogencia entre diferentes personas. Más pareció un señalamiento autoritario por parte de las directivas de la FGAA, desconociendo cualquier posibilidad de concertación con los miembros destacados de la comunidad artística. Viejas prácticas de la política local parecieran emerger en este caso, y eso le quita inmensas posibilidades de gobernabilidad al difícil proyecto de construir unas relaciones edificantes entre la “comunidad artística” y la FGAA. Pero de nuevo aquí salta la incertidumbre de la mal llamada “comunidad artística”. ¿Cuál es esa *comunidad artística* de la que se habla, pero que no existe como tal? Aquí reluce el punto en donde se hace necesaria la revisión del lugar desde donde se genera la interlocución, sea anónima o explícita. En el debate de *Esfera Pública (De regreso al futuro)*, prevalecen tres voces incisivas que extienden su arsenal argumentativo: Lucas Ospina, Víctor Albarracín y Guillermo Vanegas. La construcción de la *Esfera Pública*

supone un principio interesante cuando desplaza al congreso y a las cámaras y se distrae en construir una frecuencia política no oficial en los foros que la misma sociedad civil construye como prácticas sociales para debatir lo público. Los tres personajes en mención lideran en este debate una voz articulada desde la instancia privada que recoge, en apariencia, la molestia pública no exteriorizada por el grueso de los lectores. Y es en esta circulación de ideas, impresiones y juicios que debe surgir una respuesta por parte del público al tomar partido, discutir la validez de la opinión o explicitar su rechazo frente a las denuncias expuestas. La circulación de *Esfera Pública* en Internet supone un nuevo enfoque sobre el espacio público, llegando incluso a constituir una novedosa manera de abordar el principio de lo público representado en la calle. Sin embargo, estas afirmaciones que en la mayoría de los casos se quedan sin respuesta, pueden constituir una enajenación pérfida del espacio público, convertido en lugar de estacionamiento para los intereses privados. No se puede olvidar la operación fallida que un grupo de Facebook organizó con el objeto de protestar frente a la Fundación Alzate Avendaño. Y ahí, en este caso puntual, surge la mayor crisis que se le puede otorgar a la comunidad artística, en la medida en que la convocatoria resultó un fracaso. ¿Cuáles son los hechos puntuales de tal desaire por la misma masa crítica de actores directos convocados por un grupo de Facebook? Fuentes confiables esgrimen la posibilidad que inventa el miedo para deconstruir el ímpetu revolucionario que nutre a estas nobles aspiraciones, especialmente porque los jóvenes artistas pueden intuir retaliaciones que afectarían a futuro sus legítimas aspiraciones de liderazgo dentro de la propia escena artística. Pero más allá del miedo al que todos tenemos derecho, pervive una espina mayor: la falta de liderazgo. Y por supuesto no se puede hablar de un liderazgo mesiánico —del cual hemos aprendido sus peligrosas insinuaciones—, sino por una terrible encrucijada: construcciones de discursos públicos a partir de aspiraciones disfrazadas, que recogen proposiciones públicas en latencia y que nunca son respaldadas desde premisas básicas que edifican el difícil terreno del consenso comunitario. Si este consenso no existe, simplemente la protesta se desbarata, por más legítimas (así la excusa sea coyuntural) que puedan llegar a ser las razones que nutren la demanda.

## Aclaración final

En el *comando GP* (*Gina Panzarowsky*) existe la plena certeza de que el camino para una incipiente crítica institucional no es posible en la medida en que los actores de la denuncia aparezcan salpicados de tangibles representaciones (léase intereses) interinstitucionales. Por ejemplo, el tema de la aparente plata embolada en la FGAA se convierte en “débil” argucia política, mientras no admitamos que se trató de una hábil treta de “guerrillas financieras” lúcidas en saquear las cuentas de instituciones culturales. Cualquiera que indague un poco más en el asunto sabe que el dinero ha sido restituido en su totalidad. Desde el comienzo de la investigación busqué la coherencia en la pesquisa, en la medida de que no se contara con una sola fuente, es decir, que hubiera escucha hacia las voces en disputa. Al momento de abordar la investigación surgió la problemática de contrastar las voces en crisis y obtener de ahí unas conclusiones afirmativas. Simplemente resultó imposible. No se puede ratificar que las consideraciones de la crítica alcancen el nivel sustantivo que han pretendido diseñar. En algunos momentos alcanzan un tono prejuiciado, sin la claridad suficiente de la denuncia categórica y menos aún si se piensa que la directora de la FGAA no es precisamente un blanco fácil, en la medida en que su probidad es respaldada por diferentes actores y observadores independientes de lo que representa la FGAA para el barrio La Candelaria. Sería interesante hacer un ejercicio de revisión al informe de gestión del 2009 y determinar ahí esguinces propositivos, en donde la queja errática no sea la savia que alimente la bilis de la crítica institucional vía *Semana*, *Arteria*, *Arcadia* y otros apéndices. Por igual, esto no significa pasar por alto las legítimas aspiraciones de control social que puede ejercer la mal llamada *comunidad artística*, sin embargo, frente a este reto siento que estamos muy mal parados, en la medida —repito— en que la posibilidad del discurso aún es difuso porque sus líderes pretenden seguir hablando desde posiciones privadas que no logran construir consenso desinstitucionalizado. Quiero resaltar la interesante labor editorial adelantada desde ERRATA#. Nunca antes se había visto en nuestro medio una publicación de tal calidad. Estoy segura de que



este tipo de publicaciones constituyen una iniciativa que entrelaza la producción local al contexto latinoamericano y que, por supuesto, hay que respaldar. Recomendar no leerla es muestra triste del espíritu que anima a nuestros hombres. De acuerdo con las declaraciones oficiales de Ana María Alzate, la Galería Santa Fe NO sale del Planetario hasta cuando cuente con sede propia definida. Mientras tanto, sus actividades seguirán en el Planetario. Sería interesante que, aprovechando esta situación, las instituciones como la FGAA, la Secretaría de Cultura, sus prohombres (con Víctor Rodríguez a la cabeza, quien nunca respondió unas breves preguntas de GP), y especialmente, la omnipresente (pero invisible) *comunidad artística* lideraran algún tipo de propuesta para que la ciudad cuente —con la excusa de buscarle lugar a la Galería Santa Fe— con un verdadero centro de arte contemporáneo.

I.º DE AGOSTO DEL 2010

## Referencias

- Cárdenas, F. (Junio del 2008). La rebelión contra la Alzate. *Arcadia*, recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/impres/polemica/articulo/la-rebelion-contra-alzate/21147>
- Mejía, A. (Septiembre del 2008). Estado de la cultura. Cultura de Estado. *Arteria*, 4(16), 8-9. Recuperado de <http://bit.ly/2GJDV6C>
- Ospina, L. (7 de abril del 2008). De regreso al futuro: Doña Berna. En *Esfera Pública*, recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/de-regreso-al-futuro-dona-bernal>
- Revista Semana* (6 de junio del 2009). La contrarreforma. Recuperado de <https://www.semana.com/cultura/articulo/la-contrarreforma/103835-3>



# La toma de la Alzate

*Las siguientes intervenciones circularon por Esfera Pública entre el 7 y el 16 de abril del 2008. Para esa época, la discusión tomaba forma a través de la lista de correo, de ahí el carácter breve y conciso de cada participación y que contrasta con el tipo de textos que empezaron a publicarse una vez la plataforma migró de lista de correos a la plantilla de WordPress en el 2010.*

## De regreso al futuro

¿Quién es la nueva directora de la Galería Santa Fe del Planetario de Bogotá? Nada más ni nada menos que Berna Chique. ¿Berna Chique? Sí, la exesposa del hermano de Ana María Alzate. ¿Ana María Alzate? Sí, la directora permanente de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. ¡Qué bonita familia (política)! Una búsqueda por Internet de “Berna Chique” da un solo resultado, una línea en un artículo de la base de datos JSTOR que dice: “Executive Director of the Fundación is Berna Chique de Alzate, widow of Gilberto”. Y nada más... Desde esta esfera le deseamos a Doña Berna una fructífera labor bajo la dirección de la Galería Santa Fe. Esperamos que el cargo le dé a la nueva funcionaria experiencias que alimenten las bases de datos de Internet (donde es una virginal desconocida), y también un nombre que la haga conocer en el medio del arte (donde hasta ahora solo Ana María Alzate puede dar razón de ella y del porqué de su nombramiento público ¿o político?).

LUCAS OSPINA

## Lazos familiares

Apenas dos comentarios al comentario de Lucas: (1) No se trata de un nombramiento público ni político, por lo que, en lo que a mí concierne, le cambiaría el título a su mensaje, a modo de homenaje a este intempestivo retorno de los ochenta en la administración distrital de artes. El mensaje, si bien con Michael J. Fox a bordo no debería llamarse “de *Regreso al futuro*” sino mejor. (2) Lazos familiares.

VÍCTOR ALBARRACÍN

## Todo un mico distrital

¿Cómo es posible? Sí... es posible. Después de más de una década de crecimiento presupuestal y saneamiento de prácticas clientelistas, la cultura distrital comienza a politizarse. Este es un hecho muy grave y hay que hacer lo imposible por impedirlo. Si el medio artístico no manifiesta su oposición, lo más seguro es que todo lo hecho durante años para democratizar espacios y presupuestos, sea rápidamente privatizado. Y lo que es peor: se trata de instituciones y presupuestos públicos.

CAMILO ATUESTA

Anexo convocatoria que está circulando por Facebook:

**Doña Berna llena la copa**

¡NEPOTISMO = CORRUPCIÓN!

Convocamos a una Toma pacífica del Planetario de Bogotá

Día: martes 15 de abril

Hora: 2:00 p. m.

Toma Pacífica del Planetario de Bogotá<sup>1</sup>

1 Véase <http://www.facebook.com/event.php?eid=11567801238>

## Un llamado a la reflexión

*Un llamado a la reflexión, la calma y la serenidad*

Guillermo Vanegas

*Eso es parte del proceso normal del trabajo que se hace desde la Secretaría [Distrital de Recreación, Deporte y Cultura]...*

Víctor Manuel Rodríguez

Ante los suspicaces señalamientos lanzados desde esta tribuna, aprovecho para salir en defensa de la nunca bienamada Fundación Gilberto Alzate Avendaño, entidad a la cual considero la más madura entre las maduras en términos de administración de recursos para la cultura. Para fundamentar este voto de confianza (el mismo que se le extendió a esta Fundación desde la redacción —casi a su medida—, de la Reforma Distrital de Cultura), creo conveniente hacer dos referencias de la misma persona que respondió desde una oficina de la Secretaría Distrital de Deporte, Cultura y Recreación, hace más o menos un año, a la pregunta “¿cómo afecta la reforma administrativa a la gerencia de artes plásticas y los programas y espacios que tenía a su cargo?”<sup>2</sup>:

Referencia #1:

[...]como la Secretaría [Distrital de Deporte, Recreación y Cultura] ahora tiene la función de formular políticas, hacer seguimiento y evaluar la ejecución de estas políticas, nuestra relación con la Fundación Gilberto Alzate Avendaño es una Fundación... perdón, es una relación tremendamente fuerte en donde el comité sectorial dará y dictará la política sectorial y ellos tendrán el compromiso de ejecutarla de acuerdo con las concertaciones que se hacen con el sector... (Funcionario)

- 2 Vale decir que estas respuestas fueron formuladas en el marco de una entrevista informal, con lo cual podrían no asumirse como la postura oficial de la entidad denominada Secretaría Distrital de Cultura, Deporte y Recreación.

*Comentario:*

Es bien sabido que “el comité sectorial” ha establecido como una de sus políticas prioritarias la promoción desinteresada de algunas familias desposeídas en el árbol genealógico de la política nacional, en consideración a los grandes proyectos que alguna vez hubieran podido realizar para bien del país y que nunca pudieron hacer. En otras palabras, “el comité sectorial” piensa que nunca es tarde para brindar una nueva oportunidad.

## Referencia #2:

[...] en relación con la Galería Santa Fe, obviamente ahora la gerencia de artes plásticas no se ocupará ahora de la Galería Santa Fe... sino de todos los escenarios públicos que tienen como tarea la exhibición de proyectos y trabajos artísticos... es decir, la gerencia coordinará la Galería Santa Fe, el callejón de las exposiciones y los escenarios de exposición y de exhibición que están en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

*Comentario:*

“El comité sectorial” aprueba unánimemente el hecho de que la “gerencia de artes plásticas no se ocupe ahora de la Galería Santa Fe... sino de todos los escenarios públicos que tienen como tarea la exhibición de proyectos y trabajos artísticos... es decir, la gerencia coordinará la Galería Santa Fe”. “El comité sectorial” piensa que la idea es ampliar (más) el rango de acción de la Galería Santa Fe a otros escenarios, y para cumplir con esta labor lo mejor es que una persona de perfil (bien) distinto al de un administrador de espacios exhibitivos asuma esta tarea. “El comité sectorial” piensa que la actividad de la gerencia de artes debe concentrarse en otras áreas... y, por ahora, cree que ya no debe dedicarse a administrar una galería tan poco importante como esa.

## Reconsideraciones

Anoche, abrigado por las cobijas en el duermevela de mis pensamientos más íntimos me dejé llevar por algunas reconsideraciones de lo que expresé ayer como comentario a la intervención de Lucas Ospina y que hoy, veo con mayor claridad. Y es que, quizás, estamos siendo injustos con nuestros señalamientos al nombramiento de la señora Berna Chique en la dirección de la Galería Santa Fe porque, pensándolo mejor, es una cuestión que tiene mil ventajas. Como se sabe, doña Berna viene del seno de una prestigiosa institución: la Galería del Club el Nogal, y como se sabe, si en algún lado hay plata para comprar arte es allá. No en vano el lema de la institución es “el privilegio de tenerlo todo” (incluidos los cargos públicos y privados). Por eso la comunidad artística bogotana debería regocijarse con la hibridación de estas instituciones, pues pronto veremos cómo el espacio del segundo piso del Planetario se llena de guardaespaldas, camionetas blindadas y ricos ansiosos por comprarlo todo. Ya no más universitarios arrastrados que solo van a “gorrear” vino, ya no más gente cejijunta criticando todo. Ahora el asunto es en dólares. Vamos por una Bogotá Productiva, ¿no? Y es que íbamos mal. A este paso doña María Eugenia Rojas, en un gesto de solidaridad con la decadente comunidad artística bogotana iba a terminar regalándole su mejor par de zapatos a cualquier artista que estuviera por inaugurar. Y las cosas no deben ser así. Porque, ante todo, debemos cuidar las buenas maneras. La ciudadanía no debe seguir pensando en el arte como una práctica que desangra nuestro erario a punta de subsidios, becas y programas de exhibición sin vocación comercial. El que quiera exponer, que venda y se pague sus gastos. Es que el paternalismo ya no da más. Debemos cambiar la percepción de que los artistas son un conjunto de desadaptados sin empleo ni porvenir, y para ello las posibles alianzas que pueda hacer la nueva gerencia de artes con inversionistas privados resultan fundamentales. Debemos entender que estas alianzas se agilizarán gracias al apoyo de Berna pues, ¿quién mejor que ella conoce a quienes hay que conocer? Recordemos que cuando el presidente Uribe nombró a Paula Moreno como Ministra de Cultura se dijo mucho sobre el hecho de que

se pusiera una ministra negra, ajena al ámbito cultural, pero recordemos también que Paula estaba destinada a una misión más grande: empujar la firma del TLC por parte de los congresistas negros estadounidenses, reacios a aprobar el proceso por supuestas violaciones del DIH por parte del Estado colombiano. Sin embargo, hoy es el mismo presidente Bush quien pide agilizar la firma del tratado con Colombia. Y es que debemos aprender que las cosas hay que hacerlas por arriba. Así pues, Ana María, Berna, ni un paso atrás: ¡Patria, muerte o Miami!

VÍCTOR ALBARRACÍN

## Realidad virtual

La marcha convocada a través de Facebook para el 16 de abril del 2008, la más audaz escenificación pública contra la corrupción del mundo del arte de aquellos años, fue impulsada por la Comunidad Artística y Ciudadana (CAC) en protesta por el nombramiento de Berna Chique como directora de la Galería Santa Fe por parte de su pariente, Ana María Alzate, directora de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. “¡Se acerca el día para la Marcha!” rezaba un gran encabezado en el portal de la CAC en Facebook, dos días antes de aquel martes memorable. Y ese día, en esa tarde sublime, un caudillo, ante la inexistente multitud, reconvertiría ese vacío fluido, sutil, invisible, imponderable y elástico de la muchedumbre, en símbolo de la lucha contra la presencia arrasadora de la corrupción, y en un signo demostrativo de la fuerza amenazante de la CAC:

Señora Directora: vos que sois una mujer de universidad debéis comprender de lo que es capaz la disciplina de un grupo, que logra contrariar las leyes de la física para rescatar la emoción en su renuencia a ser visto, como el de esta inmensa muchedumbre virtual. Bien comprendéis que una comunidad que logra esto, muy fácilmente podría reaccionar bajo el estímulo de la legítima defensa.



Y el público presente, más de 300 confirmados por Facebook (pero solo seis presentes en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño), se hizo sentir: ¡Eran invisibles!

LUCAS OSPINA

## Querido diario

Querido diario: ayer habían programado una toma en una entidad cultural. Yo lo entendí todo mal desde el principio: pensé que era una marcha y no una toma; pensé que era en una institución cultural y no en otra; pensé que era algo que valía la pena hacer. Bueno. no tanto. De hecho, a las 2 p. m. aun me debatía entre la idea de acudir a la dichosa toma o si mejor iba a ver una película de un director taiwanés (actualmente estoy en plan de recuperar mi cultura audiovisual del 2007). Pero un amigo me hizo pensar que esa toma era algo histórico. “Histórico” pensé, viéndome coronado con una ridícula aura de prócer, a la vez que rechazaba esa imagen con una risita imbécil: “Ja, algo histórico”. Fui allí y encontré a mi amigo —yo iba con otro amigo—: en total sumábamos tres amigos. Nadie más. Hay que resaltar que llegamos una hora y media después de la hora programada. (“Pero no importa que lleguemos más tarde —dijo uno de ellos—, una toma dura más que una marcha”). Una persona que quiero bastante y que trabaja en esa institución salió a decirnos que la persona que dirige esa entidad estaba dispuesta a hablar con nosotros. Con una amabilidad más bien forzada de mi parte, le dije que no iba a hablar con esa persona. “Estoy aquí solo con tres personas más —le dije—, no representamos a nadie más y, la verdad, si lo hiciera quisiera dejar lo que se dijera por escrito”. Esa frase final, lo creía en ese momento, cubriría mi cobardía con algo de soberbia. ¡Qué estupidez! Luego la conversación se dirigió hacia los planes que se tenían en esa entidad sobre el lanzamiento de unas convocatorias para artistas. Ahora pienso que haber llevado esa charla hacia ese punto demostraba realmente lo que, a mí personalmente, me interesaba resolver: ¿Cómo recibiría dinero por mi trabajo en el campo artístico, este año? ¿Qué concurso debería revisar? ¿Contra

qué colegas debería medirme? En algún momento le dije a uno de mis amigos, que estaba preguntando por la fecha de lanzamiento de las convocatorias, algo más o menos así: “creo que venimos aquí casi a pedir limosna con garrote. ¡Nos gusta criticar y que nos mantengan!, ¡las dos cosas al tiempo! Aunque priorizando la segunda”. Al mismo tiempo, mi mano derecha estaba extendida con la palma hacia arriba, mientras la izquierda era un puño levantado a la altura de mi rostro. Reímos. Por la noche fui a ver a una teórica europea en una universidad privada. De su charla solo recuerdo que decía que la pregunta “¿qué hacer?” la formuló hace bastante tiempo Vladimir Lenin frente a un auditorio distinto. Ahora pienso lo mismo: “¿qué hacer?”, y mi audiencia no es tangible. En fin, luego volví a mi casa a actualizar mi Facebook. En algún momento pensé en el número 254.

GUILLERMO VANEGAS

# Anzuelos e instituciones

*Las siguientes intervenciones circularon por Esfera Pública entre el 5 y el 7 de mayo del 2008. Para esa época, la discusión tomaba forma a través de la lista de correo. En el 2010, la plataforma migró de lista de correos a la plantilla de WordPress.*

## El anzuelo preocupado por la salud del pez

Las instituciones siempre serán una cantera inagotable, un fácil blanco para los que se ensayan (nos ensayamos) —y ensañan (nos ensañamos)— en la crítica institucional, es obvio, ¿qué sería de la crítica institucional sin instituciones?; pero a la vez, por más que al interior de las instituciones se den casos aislados de errores o sólidas cadenas de despropósitos, es importante para la salud de las instituciones mismas que la crítica también sea capaz de señalar sus aciertos; no hacerlo ayuda a que en estos espacios se perpetúe una imagen débil, apocada y pusilánime, que los convierte en castillos feudales aislados, vulnerables al vaivén de los caprichos del gestor cultural de turno o a las astucias de unos profetas que, en eterna reelección, se bastan de un delirio mesiánico para invocar hecatombes y evadir cualquier confrontación argumentada bajo los juegos instituidos por el concierto de la razón. En la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y bajo la iniciativa de Jorge Jaramillo —el mismo funcionario que desde la Galería Santa Fe estableció las sólidas bases del Premio Luis Caballero—, se han hecho, en menos de un año, tres exposiciones que se destacan por hacer memoria y a la vez por ser espacios abiertos para la oportunidad. Las exposiciones y catálogos de “Demostraciones: Bursztyn / Salcedo”, curada por Jorge Jaramillo y asistida por Guillermo Vanegas; “Plástica 18” (Judith Márquez), curada por el grupo “En un lugar

de la Plástica” (Jorge Jaramillo, Guillermo Vanegas, Luz Eliana Márquez, Carmen María Jaramillo, Nicolás Gómez, Julián Serna, Natalia Paillié y Felipe González); y la última, inaugurada el 30 de abril pasado, “Lucy Tejada, Años Cincuenta”, curada por un grupo conformado por Jorge Jaramillo, Alejandro Valencia, John Castles y Nicolás Gómez, son ejemplos concretos de cómo un funcionario público ha sabido confiarle la narración del arte a un equipo curatorial, teniendo claro que para hacer este tipo de exposiciones es fundamental articular de manera integral la gestión cultural con la capacidad de acción de una comunidad pensante e inquieta de individuos. Sí, es necesario criticar a las instituciones con todo el radicalismo posible, pero también es necesario sopesar las ideas recogidas en sus exposiciones con una argumentación que esté a la par de esas iniciativas. A tal observador no le espera una tarea breve: deberá armarse de un aparato crítico de igual o mayor envergadura del objeto de estudio. Si se quiere criticar “en forma” a la institución se debe, al mismo tiempo, contemplar el conjunto de sus labores, incluidas, por supuesto, sus exposiciones. Habría que trabajar a partir de una maquinación capaz de convocar en un solo texto todos los elementos ahí presentes: crítica, curaduría, historia del arte, museografía y diseño. La polarización coyuntural de los que están en contra o a favor de la dirección de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño antepone la política al arte, la bulla que genera un activismo pueril anula todo el trabajo de personas que, a pesar de la precariedad del espacio, han logrado darle un dinamismo y apertura que ya desearían tener otras instituciones vecinas.

LUCAS OSPINA

## Personas e instituciones

Uno de los grandes problemas con las instituciones locales consiste en que no pueden ser desligadas del nombre de funcionarios particulares. Así, cuando se cuestiona el nombramiento de un funcionario, por ejemplo, no es a la institución a quien se interpela sino a quien, dentro de la institución tomó la decisión. Y eso aplica para lo bueno y lo malo. Es por eso que, mientras se pone en entredicho la tarea que está

llevando a cabo la directora de la FGAA, no puede dejar de reconocerse el importante papel que ha jugado en la consolidación, profesionalización y democratización del campo artístico el gerente de artes. No hay duda de que ha sido en parte gracias a su gestión durante la última década, en distintos espacios e instituciones, que una buena cantidad de procesos se han hecho dinámicos y transparentes, facilitando hasta cierto punto el trabajo de artistas y otros profesionales de la industria cultural en la ciudad, lo que, supongo, ha contribuido a la consolidación de algunas nociones de comunidad y al enriquecimiento de los modos y variables de la práctica artística. No es, entonces la gerencia de artes el objeto de las críticas, porque, el gerente mismo es totalmente consciente de la necesidad de plantearse cambios y asumir nuevos objetos sociales que hagan pertinente la acción de su gerencia. En ese sentido, Lucas Ospina tiene toda la razón en su texto. Es más bien el hecho de que esta gerencia dependa de la FGAA lo que me parece problemático, en tanto sitúa su gestión en un terreno no muy bien regulado (porque, a fin de cuentas, ¿qué es la FGAA? ¿Es una institución pública, mixta, privada? ¿Es una supergerencia? ¿Es una subsecretaría? ¿Por cuánto tiempo lo será? ¿Hasta cuándo seguirá siendo dirigida por su actual directora? ¿Hasta qué punto la buena gestión de la gerencia de artes empuja las calificaciones de una fundación cuya gestión no es del todo transparente y no responde a las necesidades del medio artístico —¿o es que acaso el medio necesita que se apoye el fortalecimiento de una institución viciada como, digamos, el MAMBO?—. ¿Qué pasaría si, en este momento, el gerente de artes no fuera el que es sino otro? ¿Si no fuera su buen criterio el que primara al momento de tomar decisiones o impulsar este o aquel proyecto? ¿Qué pasaría si otra persona fuera puesta en su lugar, como fueron puestos y removidos otros funcionarios dentro de la Fundación? ¿Podríamos confiar en que el buen criterio estaría presente en la ejecución de unas políticas que se han venido trazando durante más de una década? ¿O deberíamos temer que esas políticas fueran desmontadas, estancadas, tergiversadas o puestas de lado? Por eso, quizás, terminamos hablando de Ana María Alzate y de Bernardita Chique. Por eso se precisa hablar de Jorge Jaramillo, por un lado, y de Gloria Zea, por el otro. No hemos sido capaces, a pesar de todo, de empezar a entender qué es la FGAA, o hasta donde llegan la Gerencia de Artes, la Galería Santa Fe o la Secretaría

de Cultura. Nos ha dado pereza pensar en políticas culturales, en la historia de los espacios de exhibición y en el objeto social de una u otra institución. ¿Qué las une? ¿Por qué se separan? ¿Cómo se funden y se refunden? El problema particular está entonces en pensar cómo una institución que, se supone, está en proceso de desaparición, es la encargada de hospedar y administrar, en un tránsito sin parámetros temporales claros, a una gerencia cuyo trabajo no debería depender de ella y, más allá, en el hecho de que esa, como otras instituciones, sigan siendo interpretadas por particulares que aplican sus criterios de lo privado sobre lo público, poniendo en primera persona lo que no ha podido llegar a ser formulado como construcción colectiva. Una institución debería poder entenderse desde perspectivas ajenas a la buena o mala suerte de que uno u otro funcionario la dirijan porque es, precisamente por eso, que se llaman Instituciones.

VÍCTOR ALBARRACÍN

### Anzuelos sin corte, pesca poco abundante (mala subienda)

Alguna vez circuló el rumor de que Aby Warburg al final de sus días estaba escribiendo un libro sobre artistas que buscaron construir bajo cualquier circunstancia una autonomía para su práctica profesional. Sin contemplar la paradoja evidente de hablar de un cuerpo gremial sin dependencia de patronos, se decía que el conocido historiador del arte estaba tras la consecución de un pequeño cuadro realizado en Flandes, de autor anónimo, donde aparecía un pintor (un hombre de cuya capa sobresalían dos pinceles de casi 50 cm de largo, untados de pigmento azul y amarillo respectivamente), pagando, en una despensa empobrecida a un ingratamente sorprendido tendero, el valor de dos bolsas de harina con un cuadrado de una naturaleza muerta. Así mismo, se comentaba que Warburg estaba obsesionado por obtener una copia del *Libro de asientos* de la Real Casa de España en la época de Felipe IV, donde se nombraba Ugier de cámara al pintor Diego Velázquez. Esta búsqueda, se decía, trazaría un arco argumental desde la época de la pintura de corte hasta llegar a comienzos del

siglo xx. Para ilustrar esta parte esperaba conseguir información documental sobre los procesos de instrucción artística que se desarrollaron a finales de la Primera Guerra Mundial en lo que quedó de la infantería del ejército alemán, puesto que consideraba que la labor de enseñar arte a la soldadesca implicaba una particular configuración del discurso artístico adaptado a fines pedagógicos. Para estos estudiosos (de quien nadie sabe a ciencia cierta sus nombres), Warburg trataba de demostrar que la actividad de todo artista estaba necesariamente vinculada con cualquier forma de patronato y, en parte, una evidencia de su genio creativo podría verse expresada en el modo como pudiese imponer una modificación consciente y calculada de los modelos imperantes en la representación de un tema o en la manera en que introdujera una innovación técnica o formal, sin sufrir ninguna clase de ataque por su atrevimiento. Para este historiador alemán, por ejemplo, dicen que reconocía en Velásquez al artista paradigmático de este tipo de negociaciones, toda vez que hizo lo propio con una pintura como *Las Meninas*, produciendo esta obra bajo la protección de la Corte española, cumpliendo con todos los requisitos que podrían exigírsele a un retrato de grupo, pero incorporando en la imagen una sutil reelaboración del campo visual del espectador. Este último ejemplo le resta total validez a la historia de la búsqueda de artistas-radicalmente-autónomos que se atribuye a Warburg: *Las Meninas* es un cuadro que fue pintado en la época tardía del artista, cuando no tenía presupuestos estéticos que demostrar ni su lugar en la corte estaba sometido a cuestionamientos. Si se concede que esta historia es cierta, entonces hay que decir que infortunadamente, Aby Warburg falleció sin dar por concluida esta obra y sin poder dar fin al lugar común del artista como un sujeto históricamente sometido a una graciosa y elegante caridad por parte de mecenas (mezquinos o desinteresados). Muchos lamentan que eso no hubiese sucedido, pero otros, de hecho, la mayoría de quienes han escuchado este relato, han pensado que se trata más bien de una anécdota sin fundamento, de una ficción que nada hace a favor del noble investigador alemán. En realidad, muy pocas personas dan fe del propósito (o incluso de la existencia) de esta empresa. Toda vez que la fecha de estas investigaciones no coincide precisamente con su fase productiva. Probablemente, si él hubiese llevado a término esa indagación habría arrojado nuevas luces para quienes suelen encontrar motivos de

incomodidad respecto a la intervención institucional dentro de la práctica artística, crítica o teórica; y a los modos como ese tipo de intervenciones no pedidas o no deseadas pueden llegar a afectar los resultados de una obra ya finalizada. Incluso, si esa investigación inexistente hubiese contemplado la manera como las instituciones encargadas (por mandato o por convicción) de promocionar el arte conforman un problemático discurso de regulación administrativa por fuera de los lineamientos o reclamos que se les hacían desde su campo artístico inmediato, muy posiblemente se podría dignificar de manera mucho más adecuada la labor de sujetos particulares que fueron capaces de negociar con (la ignorancia de) sus superiores la realización de una exhibición de piezas de arte o la adquisición de una obra necesaria para darle coherencia a una colección institucional. Entonces es factible afirmar que esta lucha no habría sido desatendida por alguien como Warburg, puesto que es bien sabido que sus indagaciones buscaban rescatar los sujetos singulares de la maraña de patronazgos y mediaciones que obstaculizaban su labor. Puesto en otros términos, de haber realizado este estudio, Warburg habría puesto el énfasis en la soledad y desazón constantes que agobian a esta clase de trabajadores de la cultura, tanto para reconocer sus logros como para evaluar sus alcances. El problema es que nunca la hizo.

GUILLERMO VANEGAS



**dosier 5**

**Autonomías, alternativas,  
independencias**



Los espacios alternativos empezaron a aparecer en la década de 1960 en Estados Unidos como una crítica —y una opción— a los espacios de exposición comerciales e institucionales del circuito. En Colombia este tipo de propuestas emergen desde la década de 1970 de modo aislado (Ciudad Solar, Cali 1971) y sin el carácter antisistema que tenían los espacios que se originaron en Norteamérica. Se trataba de propuestas que buscaban experimentar a partir de los criterios y formatos propios de la práctica artística, que seguir los lineamientos de la galería comercial y el museo.

Este dossier inicia con una investigación de Susana Quintero publicada en el 2012 y que da cuenta de espacios gestionados por artistas en épocas del llamado *boom de los espacios independientes*. Esta propuesta hace un barrido de las actividades y modos de financiación de cerca de treinta proyectos expositivos y editoriales. Es a la fecha la investigación más completa de este tipo de propuestas. Le siguen una serie de artículos, como el del gestor y teórico Jaime Cerón, donde hace un recorrido por los espacios de circulación y divulgación en Bogotá en la década de 1990; el artista Jaime Iregui revisa este tipo de proyectos como productores de esfera pública; el investigador y sociólogo Elkin Rubiano hace un análisis del carácter autónomo de estos espacios; el artista Víctor Albarracín conversa con Jaime Iregui en torno a su participación en este tipo de espacios y hace una crónica —en el artículo que le sigue— sobre su experiencia en El Bodegón, espacio que fundó y dirigió conjuntamente con otros artistas como María Isabel Rueda, Juan Peláez, Humberto Junca, entre otros.

El dossier cierra con una crítica del artista Carlos Salazar Wagner a este tipo de espacios y con un texto del crítico Guillermo Vanegas en el que traza un paralelo con proyectos similares en el contexto de ciudad de México, a partir de las presentaciones realizadas por la artista mexicana Tamara Ibarra en el marco de un encuentro de curadores en Bogotá.



# De artistas para artistas

Crónica viva de (deriva sutil en torno a)  
los espacios alternativos (independientes,  
autogestionados, autónomos) en Bogotá\*

Susana Quintero Borowiak

*De artistas para artistas* aspiraba a ser un archivo y una red. Un documento extenso sobre la historia reciente del arte en Bogotá y un punto de encuentro entre distintos *ámbitos* y diversos actores que comparten la necesidad de producir espacios de visibilidad desde el margen, como una vía para legitimar sus prácticas. Para cumplir ese objetivo la etiqueta de “circulación” resultó ser más *útil* que la de “sede”. Así, enfocados en la acción del artista como gestor, se ha buscado una definición que pueda anclar la noción de circulación en categorías evanescentes como: alternativo/independiente/autónomo/autogestionado. Finalmente, se optó por escoger 39 posibilidades de circulación activas en Bogotá entre el 2000 y el 2012.

Una crónica, aparentemente, es una historia que respeta el orden de los acontecimientos y generalmente es narrada por un testigo presencial. Implicación vivencial y veracidad histórica son atributos deseables en un cronista. Por ello, al iniciar esta investigación (cuyo resultado final proyectaba como una crónica) tuve la disposición de trabajar por inmersión, visitar todos los espacios posibles, asistir a cuanto evento se promocionara y desarrollar un registro exhaustivo sobre la movida bogotana desde

\* Beca de Residencia para curador internacional de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012. Publicado en *Esfera Pública* el 20 de abril del 2018.

la presencia de actor implicado. Mi propia naturaleza introvertida, y la complejidad de las iniciativas autogestionadas que encontré, atentaron contra tan descabellado plan. Así que terminé abordando el asunto con menos actividad social forzada y un par de herramientas clásicas de investigación social: las visitas formales y la aplicación de una encuesta, que me permitiera establecer un patrón de comparación entre los espacios visitados.

Finalmente, este proyecto terminó siendo una deriva, no una crónica, y sus resultados son más extensivos que exhaustivos. La primera brújula en este viaje sin destino estuvo dada por la consulta del Mapa de las Artes, publicado en el 2012 por Idartes<sup>1</sup>, y los archivos recogidos en *Esfera Pública* bajo la etiqueta de “independientes”. Ambas son fuentes confiables en la escena colombiana y representan dos posiciones que me interesaban como investigadora: la institucional y la independiente. El mapa no discrimina claramente entre espacios con sede estable, talleres de artistas, establecimientos dedicados a la comercialización de diseño colombiano y cafés de artistas. *Esfera Pública* privilegia proyectos que podríamos etiquetar bajo el rótulo de prácticas artísticas contemporáneas. Desde allí fijan postura. Lo institucional pretende ampliar el campo del arte hasta licuar sus bordes con esfuerzos inclusivos. Lo independiente intenta presentar una postura reflexiva sobre la idea de arte. Las dos posturas, puestas en tensión, podrían resumir muchos de los problemas que movilizan la escena de lo alternativo. ¿Cómo se establece quiénes pueden ser considerados espacios autónomos y qué clase de actividades deberían desarrollar? En términos de investigación esta tensión (y estas preguntas) problematizan el centro básico de cualquier proyecto: delimitación y conceptualización.

1 Instituto Distrital de las Artes: dependencia distrital cuya misión es “generar condiciones para el desarrollo del campo del arte en el ejercicio efectivo de los derechos culturales de los habitantes del Distrito Capital a través del fortalecimiento de las dimensiones de investigación, formación, creación, circulación y apropiación”. Véase <http://www.idartes.gov.co/es/idartes-quienes-somos>

## De cómo se reconstruyen los límites

Armada con encuesta, mapa y datos generales empecé las visitas, los encuentros, las conversaciones y la acumulación de sugerencias. La idea original, construir un cuerpo documental sobre iniciativas lideradas por artistas que se enfocaran en el arte contemporáneo y contaran con una sede estable, fue mutando. Restringir la exposición a proyectos localizados perdió interés frente a la diversidad de estrategias de circulación desplegadas por los bogotanos. La variedad se hacía a un tiempo seductora y confusa. ¿Incluir todo lo que encontraba en una mezcla heterogénea que emulará al Mapa de las Artes? ¿Considerar solo los lugares más visibles? ¿O aquellos con un programa de actividades continuo? ¿Desechar lo virtual, lo comercial, lo intermitente, lo retro? La solución fue un punto medio, la exposición resulta del acercamiento a unas cuarenta iniciativas, entre actuales e históricas.

El núcleo sigue siendo la acción del artista como gestor y no solo como productor de objetos, pero las especificidades de los proyectos desarrollados en Bogotá no me permitió insistir en la condición de contar con un lugar concreto. Más que lugares de exhibición, la investigación demostró que son importantes las estrategias de circulación, porque la cultura es siempre intercambio, transacción, puesta en valor. Coincidiendo con Víctor Albarracín (s. f., p. 19) en su texto “El emprendimiento de la causa pérdida”:

podría decir que entiendo la cultura como un proceso activo de intercambio, comunicación y transformación, en el cual es la circulación de informaciones, saberes o prácticas la que constituye eso que podríamos llamar “capital cultural”. Así, es el flujo y no la acumulación la que da forma y posibilidad a aquello que decidamos llamar “cultura”... Bajo esa perspectiva, el capital cultural trabaja a pérdida, dejando ir lo que produce y tomando lo que necesita para transformarlo y dejarlo ir de nuevo.

*De artistas para artistas* aspira a ser un archivo y una red. Un documento extenso sobre la historia reciente del arte en Bogotá y un punto de encuentro entre distintos espacios y distintos actores que comparten la necesidad de producir espacios de

visibilidad desde el margen como una vía para legitimar sus prácticas. Para cumplir ese objetivo la etiqueta de “circulación” resultó ser más útil que la de “sede”.

## De cómo las definiciones se escurren entre los dedos

No sé si el lector desprevenido ha notado cómo he estado usado (indiscriminadamente) las palabras: alternativos, independientes, auto-gestionados y autónomos, para referirme a las iniciativas de circulación abordadas por agentes privados. En un ejercicio contra-académico decidí que podía ser muy enriquecedor alternar términos. Cada uno representa un esfuerzo por comprender, por teorizar. Y como cualquier esfuerzo teórico, al ser contrastadas con la realidad, estas palabras solo definen de modo parcial, se muestran incompletas, imprecisas. Buscan etiquetar sin mucho éxito las acciones privadas, no comerciales, desarrolladas por actores no institucionales en el campo del arte bogotano.

Antes de continuar con este ejercicio de evadir las definiciones precisas me gustaría mostrarles algunas elaboradas por estudiosos más serios, para que fijemos el contexto donde se despliega mi rebeldía y así cada lector pueda escoger el término que considere más adecuado.

Según Michele Faguet le explica a José Ignacio Roca (2005, s. p.), en una entrevista publicada en el número 4 de *Arteria*, lo alternativo es siempre contextual:

Hay una contradicción implícita en la idea de los espacios alternativos, o manejados por artistas, entendidos como fenómenos propios de países o contextos en los que la compleja organización de sofisticadas infraestructuras culturales no se echa de menos. Se podría argumentar que el *modus operandi* de esta clase de espacios, que rechazan o critican la estructura institucional y del mercado de arte con sus respectivos (y a menudo traslapados) procesos de legitimación, requiere formas de acción espontánea, basadas en las condiciones materiales inmediatas y en un deseo de (sacando buen partido) adaptarse a la escasez de recursos y, aún más importante, la libre elección de una posición o espacio marginal (en el



buen sentido del término). Por otro lado, podríamos afirmar que estos espacios encontrarían su hábitat natural en contextos “marginales” caracterizados por la presencia de instituciones disfuncionales y la ausencia de un mercado de arte real. En otras palabras, lo que resulta una alternativa de acción en un contexto particular, puede ser condición ineludible en otro.

Para Ilze Petroni y Jorge Sepúlveda (2011, s. p.), la mejor palabra para referirse a la actividad de los artistas como gestores no institucionales es “autonomía”:

¿por qué autónomos y no independientes? Porque la independencia encierra — en su enunciación— dominación y su correlativa emancipación; y nosotros no creemos en autoridad alguna de la cual liberarnos. Pero, además, porque creemos en la codependencia como un sistema de trabajo, de amistad y de deseo. Porque nos queremos y nos necesitamos: pero a sabiendas de que eso no implica la subordinación a un manifiesto, ni la supremacía de los objetivos de unos sobre otros; que no forzaremos a otros a encajar con nuestros conceptos, porque para nosotros el arte contemporáneo no es un ejército ni una empresa, aunque a veces sea la vía más eficiente de ejecutarlo. Porque para nosotros es —ni más, ni menos— un sistema de interrogación de la realidad.

Para Petroni y Sepúlveda es importante reconocer que ninguna iniciativa puede funcionar aislada, por ello se alejan del término independiente, usando autonomía como posibilidad de autodeterminación. Según ellos el trabajo en red es posible gracias al reconocimiento de lazos afectivos y a los deseos compartidos, pero sin necesidad de asumir una sola forma de pensamiento o expresión.

Alix Camacho y Fernanda Ariza, por su parte, proponen en “Sobre la autogestión como práctica artística” (2010), publicado en *Emergencia 4*, que: “La (auto) gestión es una técnica, un medio de traducción de propuestas con determinados fines y para determinadas instituciones” (p. 65). En el artículo “Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades artísticas (autogestionadas) en la Comunidad Valenciana, 2001-2011” (s. f.), los profesores Teresa Marín García, Juan José Martín Andrés y Raquel Villar Pérez definen la autogestión como un proceso deseable, pero complicado:

El concepto de autogestión tiene que ver con diferentes modos y estrategias de autoorganización para conseguir logros o proyectos que parten de la iniciativa particular de quien pretende desarrollarlos. Es un concepto que se suele utilizar para identificar altos niveles de compromiso y corresponsabilidad entre distintos miembros que comparten algún tipo de actividad grupal o colectiva, para diferenciarlas de otras metodologías o estrategias de colaboración, de tipo dependiente o jerarquizada. Este tipo de autoorganización otorga una mayor libertad en el desarrollo de actividades, pero a su vez va acompañado de un mayor compromiso y responsabilidad de cada miembro del propio colectivo, o de la persona que trabaja siguiendo estos planteamientos. Sin embargo, estas nuevas estrategias, que muchas veces se sustentan en el entusiasmo y la fuerte motivación, más que en una verdadera planificación viable, también conllevan grandes peligros para los artistas, pudiendo producir un efecto paradójico de mayor precariedad. (p. 7)

Para Carlos Felipe Guzmán, en su texto “Ensayo y error para espacios independientes” (2010), también publicado en el número 4 de *Emergencia*, los artistas impulsan espacios de circulación porque se sienten fuera del sistema y “toman la palabra” (p. 19) al autoinducir espacios de visibilidad en lo que se considera una acción política, por lo que se producen quiebres y transformaciones gracias a la voz de los que no tenían ni nombre ni espacio para ser oídos. También explica la independencia como una definición en oposición a lo institucional.

En “Espacios de posibilidad. Sobre las formas y los alcances de los proyectos de (auto)gestión” (2004), publicado también en *Emergencia* número 4, Juliana Escobar y David Ayala Alfonso tocan un tema que considero muy relevante dentro de esta investigación; para ellos:

Generar un proyecto (auto)gestionado no se reduce a propiciar un espacio-tiempo, que existe fuera de las dinámicas de un conjunto de instituciones y lógicas de mercado. Se trata de construir condiciones de posibilidad para la emergencia de estos “modos de subjetivación singulares”, de los que hablan Rolnik y Guattari.

Todas las definiciones parecen coincidir en la tensión entre los espacios (alternativos/independientes/autónomos/autogestionados) y las instituciones. También aparecen las nociones de voz propia, de autonomía discursiva y asimilación de la práctica con la de gestión de recursos, pero solo Escobar y Ayala piensan en la subjetividad.

Durante el trabajo de campo, en la investigación realizada para *De artistas para artistas*, fue interesante identificar un conjunto de rasgos comunes más o menos entre todas las iniciativas encontradas, los cuales no parecían poder restringirse a una las definiciones existentes, pero que tenían puntos de contacto con todas. Son remarcables, la propensión al trabajo colaborativo, la solidaridad, la recursividad, el aprovechamiento de recursos mínimos y la crítica mordaz —y a veces desenfocada—, contra las instituciones. Pero quizás el único rasgo realmente común es el despliegue desvergonzado de la subjetividad. Lugares, eventos y dispositivos están pensados para “el arte” o “la idea de arte” que a cada quien le interesa exhibir. Muestras de objetos propios o de amigos. Eventos que expresan intereses personales. Prácticas que habitan los márgenes de las definiciones institucionales pero “merecen” un espacio de visibilidad. En ningún caso se pretende ser objetivo, al contrario todas las acciones parecen provenir de intereses subjetivos expresados abiertamente en una vitrina pública autopropiciada, buscando legitimación y encuentro con otras subjetividades para construir comunidad de forma natural.

Sería encantador pensar que los espacios de circulación en Bogotá puedan producir esas nuevas subjetividades no instrumentalizadas ni masificadas que proponen Guattari y Rolnik en *Micropolítica. Cartografías del deseo*:

A esa máquina de producción de subjetividad opondría la idea de que es posible desarrollar modos de subjetivación singulares, aquello que podríamos llamar “procesos de singularización”: una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos, todos esos modos de manipulación y de control a distancia, rechazarlos para construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular. Una singularización existencial que coincida con un deseo,

con un determinado gusto por vivir, con una voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que no son nuestros. Hay así algunas palabras-trampa (como la palabra “cultura”), nociones-tabique que nos impiden pensar la realidad de los procesos en cuestión. (2006, p. 61)

Repensar el arte, los modos de circulación, las relaciones y los intercambios parece posible desde los “procesos de singularización”. Cada lugar/estrategia funciona a su aire. No existe ni un qué ni un cómo, generales, pero sí varios porqué, que se repitieron en distintas conversaciones: “hay mucha gente haciendo cosas y pocos espacios abiertos a mostrar”, subjetividades que se reconocen y se conectan para reconfigurar el mundo, al menos el trocito de mundo sobre el que pueden actuar.

Espacio independiente/alternativo/autónomo/autogestionado es solo una definición en fuga. La acción real es irreductible, se modela en cada ocasión manifiesta, en cada evento, es plástica y cambiante, y para los fines narrativos (que ocupan este texto) me interesa más estructurarla desde la idea de circulación, de puesta en escena, de presentación pública.

## De las articulaciones tensas entre acción independiente y acción institucional

Algo bastante particular del caso bogotano es la actividad institucional que intenta conectar con los espacios alternativos. Desde el 2011 el tema cobró interés para las instituciones distritales, que percibieron las alianzas con estos lugares como una posibilidad para exhibir los proyectos ganadores de las becas de circulación, luego del cierre de la sede de la Galería Santa Fe.

Activa desde 1980, la Galería Santa Fe tiene como misión el

fomento de la circulación, creación, formación, investigación y apropiación de las artes visuales y plásticas contemporáneas. Como escenario público cultural

depende de la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales del Instituto Distrital de las Artes (Idartes). En el 2012 se trasladó de su sede del Planetario de Bogotá, a la localidad de Teusaquillo.<sup>2</sup>

Luego de quince años de funcionar en el Planetario, la Galería ocupa una sede temporal, mientras se aprueban los presupuestos para la adecuación de una sede propia en la Plaza de Mercado de La Concordia. La errancia de la Galería Santa Fe supuso, desde el 2011, un problema en el desarrollo de los proyectos de circulación y propició la creación de una mesa de trabajo<sup>3</sup> con asesores de distintos entes culturales surgió la idea de convocar a los espacios alternativos como aliados para fomentar el componente de circulación y apoyar al distrito en la exhibición de exposiciones de artistas emergentes. Esta sugerencia impulsó la invitación a los espacios alternativos para la conformación de la Mesa de Espacios Independientes, activa entre julio del 2011 y noviembre del 2012.

Las polémicas, los desencuentros y el cansancio parecen ser las consecuencias inmediatas de la mesa<sup>4</sup>, pero más allá de demostrar lo difícil que puede ser articular a los artistas en torno a metas comunes, sobre todo cuando esta articulación no surge espontáneamente, creo que de su conformación derivaron algunos eventos importantes.

El Concurso de Exposiciones en la Galería Santa Fe, establecido desde el 2000, se transformó, en el 2011, en el Concurso Proyectos de Circulación de las Artes Plásticas y/o Visuales de Bogotá. Está convocatoria del 2011 premió varios espacios independientes que fueron sede, junto con la Galería Santa Fe, de dieciséis exposiciones desarrolladas entre el 2012 y el 2013. La simbiosis funcionó en la medida en que la

2 Véase <http://idartes.gov.co/index.php/escenarios/galeria-santafe>

3 “Acta Mesa n.º 1, 29 de junio del 2011, asistentes: David Lozano, Liliana Angulo, Jaime Cerón, Nadia Moreno, Santiago Trujillo, Adriana Correa, María Alejandra Garavito, María Antonia Giraldo, Marta Bustos, Katia González, María Villa, Jimena Andrade, Julieth Galvis y Diego Sabogal”. Copia facilitada por Idartes.

4 Pueden encontrarse más datos sobre estas discusiones en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=58164>

Galería pudo resolver sus problemas de espacio, entregó aportes que soportaron la gestión de los independientes y reconoció el profesionalismo de actores que trabajan fuera del circuito institucional. El disenso surgió por el malestar de ciertos espacios frente a lo que interpretaron como “programación impuesta” y por la queja de algunos de los que no recibieron recursos.

El encuentro de espacios independientes con la especialista española Nekane Aramburu en noviembre del 2012, donde se reconoció la necesidad de construir un manual de buenas prácticas y se intentó sustituir la noción de espacio independiente por la de célula autónoma:

Una entidad privada, autónoma y autogestionada, sin ánimo de lucro, donde se propone desde la investigación y la experimentación, diálogos críticos que aporten visibilidad, divulgación e intercambio en el contexto de la práctica artística contemporánea.<sup>5</sup>

Si bien esta definición es un tanto ambigua, al establecerse en la comodidad de “proponer” y no mencionar los riesgos de “actuar”, es muy válida como ejercicio autoreflexivo. Como investigadora extranjera (venezolana), me parece muy saludable que las instituciones en Bogotá hayan sido capaces de generar un encuentro entre los gestores autónomos, donde estos tuvieron la posibilidad de mirarse y pensar sobre sus alcances y necesidades.

Esto también se consideró en la versión número 9 del seminario *Modus Operandi, Producir la Escena, Historias y Expectativas* en torno a los Espacios y Publicaciones de Artistas<sup>6</sup>. Organizado por la Universidad de los Andes en abril del 2013, se enfocó en la pregunta sobre las iniciativas artísticas en el ámbito de la circulación. Durante su primera edición, efectuada en el 2002, la discusión giró en torno a iniciativas privadas que operaban por fuera de los circuitos comerciales e institucionales,

5 Relatoría del encuentro con Nekane Aramburu el martes 13 de noviembre del 2012. Copia facilitada por Idartes.

6 Véase el programa de este evento en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=59352>

proyectos que se caracterizaban “por defender el poder público del artista como tal, asumiendo directamente la producción de espacios de circulación y discusión, la concepción de herramientas y políticas de representación, la creación de plataformas de encuentro y otras formas de sociabilidad”. Once años después, la intención de los organizadores se enfocó en la pregunta por el cumplimiento de las expectativas planteadas por estos proyectos de artistas/gestores y la revisión de las herramientas necesarias para su sostenibilidad. El seminario *Producir la Escena* abrió espacio para la presentación de experiencias históricas y actuales, el tono de las conferencias fue muy ameno y permitió ver con claridad que las intenciones y los problemas de los espacios autogestionados parecen ser los mismos, aunque los lugares sean otros<sup>7</sup>.

Paralelo a *Modus Operandi*, el 25 y 26 de abril del 2013, Idartes invitó a un taller dirigido a espacios autónomos, dictado por Jorge Sepúlveda de Curatoría Forense<sup>8</sup>. Allí Sepúlveda explicó su experiencia de trabajo organizando residencias nómadas, encuentros de gestores autónomos<sup>9</sup>, redes de trabajadores de arte<sup>10</sup> y análisis críticos del sistema del arte argentino<sup>11</sup>. Explicó sus ideas en defensa de la definición de espacio autónomo; para él una gestión solo es autónoma en la medida en que puede conservar su capacidad de tomar decisiones sin la injerencia de los entes que lo patrocinan y logra negociar condiciones de asociatividad que le permitan regular los cambios. También enfatizó en la necesidad de disentir en lugar de favorecer consensos uniformadores, potenciar el trabajo colaborativo y establecer parámetros de evaluación que simplemente serían una comparación entre las expectativas frente a una acción y los resultados de esta.

En otro orden de ideas, quizás una de las experiencias de trabajo colaborativo más exitosa entre los espacios autónomos en Bogotá es el proyecto *Circular*. Este,

7 Véase el registro de intervenciones en <http://arte.uniandes.edu.co/tipos-evento/modus/>

8 Para mayor información véase <http://www.curatoriaforense.net/niued/>

9 Para mayor información véase <http://www.gestionautonomadearte.net/site/>

10 Para mayor información véase <http://www.trabajadoresdearte.org/site/index.html>

11 Para mayor información véase <http://esferapublica.org/nfblog/?p=17923>

lanzado en el 2011, consistió principalmente en una publicación tipo mapa a través de la cual podían localizarse once espacios enfocados en el arte contemporáneo. Allí se incluían talleres, estudios, salas de exhibición y plataformas de discusión, como un esfuerzo por visibilizar procesos durante la época en que se realizan las ferias de arte en la ciudad (ARTBO, La Otra y Odeón). La edición del 2012 se amplió incluyendo no solo direcciones sino también un programa de actividades y una pequeña reseña de los espacios incluidos. Ellos mismos nos cuentan en Circular 2012: “Conformada por un grupo heterogéneo de creativos, Circular 2012 consolida su carácter autónomo, manteniendo un debate abierto que representa las diferentes posiciones ideológicas de sus integrantes y su relación con los sistemas de circulación del arte”.

Las acciones de asociación y formación que acabamos de revisar demuestran que la visibilidad y la sostenibilidad son los dos grandes temas que preocupan a los actores de los espacios independientes. Los fondos del Estado (asignados a través de becas) son en la mayoría de los casos el primer recurso económico con el que cuentan y esto profundiza la relación de amor y odio. Quizás aún les falta por descubrir que: “Ninguno de nosotros es tan inteligente como todos nosotros juntos” como reza el título del mapa del programa de residencias<sup>12</sup> de Curatoría Forense.

## De la encuesta como herramienta

Según les contaba al principio del texto, en este proyecto usé como herramientas de recopilación de información las entrevistas, la documentación bibliográfica y la aplicación de una encuesta. La encuesta aspiraba a establecer patrones de comparación medibles entre todos los espacios visitados. El instrumento fue enviado por correo a treinta y dos gestores y la mitad de ellos respondió, por lo que la muestra es suficientemente representativa de la realidad. Miremos una síntesis de los datos que arroja.

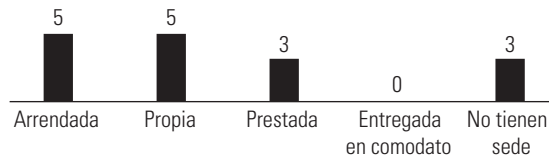
12 Véase <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=132>



El instrumento tenía trece apartados (véase el anexo 1):

- Misión y perfil. Al definir su misión, entendida como la intención que impulsa el trabajo del espacio/proyecto, los encuestados en general apuntan a la difusión y promoción de diversas prácticas artísticas, recalcando la idea de autonomía para diferenciar su labor desarrollada en los circuitos institucionales.
- Organización. En todos los casos los directores/creadores funcionan como “toderos” y son voluntarios en sus propios proyectos sin percibir salarios por el trabajo realizado; pueden contar con el apoyo de amigos para los montajes y organizaciones y en el mejor de los casos con practicantes universitarios que reciben como única contraprestación la experiencia laboral; solo La Peluquería, por la naturaleza de su actividad, cuenta con personal asalariado.
- Tiempo de funcionamiento. El proyecto activo más antiguo cuenta con diez años de trabajo y los jóvenes con solo un año. El promedio general es de cuatro años de funcionamiento y trece de los dieciséis encuestados iniciaron su ejercicio durante los últimos cinco años.
- Sede. En la mayoría de los casos los encuestados cuentan con una sede o centro de operaciones, ocupada en la modalidad de arriendo (5), propiedad (5) o préstamo (3). Los restantes (3) no funcionan en ninguna localización específica (gráfica 1).

**La sede es:**



**Gráfica 1.** Respuestas a la pregunta 4.6 de la encuesta aplicada durante la investigación.

Actividades y programación. El 94 % de los espacios encuestados tiene como actividad principal las exposiciones, los talleres y los encuentros de discusión, mientras que el 75 % reporta que organizan fiestas. Solo ocho de los espacios con sede tienen horario estable de apertura al público (tabla 1).

**Tabla 1.** ¿Qué tipo de actividades desarrollan? Respuestas a la pregunta 5.1 de la encuesta aplicada durante la investigación.

|                           | Exposiciones | Talleres | Conferencias | Grupos de discusión | Fiestas |
|---------------------------|--------------|----------|--------------|---------------------|---------|
| Paramus                   |              |          |              |                     |         |
| Espacio Van Staseghem     |              |          |              |                     |         |
| Si Nos Pagan Boys         |              |          |              |                     |         |
| La Quincena               |              |          |              |                     |         |
| M I A M I                 |              |          |              |                     |         |
| Fundación WAJA            |              |          |              |                     |         |
| La Ramona Producciones    |              |          |              |                     |         |
| El Sanatorio              |              |          |              |                     |         |
| Espacio Vacío (Histórico) |              |          |              |                     |         |
| Colectivo Visual DUM      |              |          |              |                     |         |
| Estudios 59               |              |          |              |                     |         |
| Fundación Rema            |              |          |              |                     |         |
| Estuario                  |              |          |              |                     |         |
| EXPERIMENTA Colombia      |              |          |              |                     |         |
| La Agencia                |              |          |              |                     |         |
| La Peluquería             |              |          |              |                     |         |

- Fuentes de financiamiento. El 88 % de los gestores hace aportes propios para el mantenimiento de sus proyectos. 70 % de las iniciativas ha ganado algún tipo de beca. También el 70 % ejerce algún tipo de actividad comercial: venta de obras, cobro por talleres, alquiler de espacios o venta de bebidas durante los eventos.

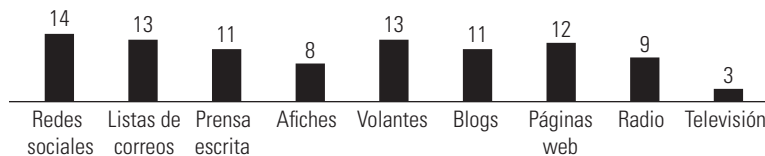
**Tabla 2.** ¿Cuál es la principal fuente de financiamiento con la que cuenta? Respuestas a la pregunta 6.1 de la encuesta aplicada durante la investigación.

|                           | Aportes personales | Cobro por talleres o actividades | Becas o estímulos nacionales | Becas o estímulos distritales | Becas o estímulos internacionales | Venta de obras | Venta de bebidas durante los eventos |
|---------------------------|--------------------|----------------------------------|------------------------------|-------------------------------|-----------------------------------|----------------|--------------------------------------|
| Paramus                   |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| Espacio Van Staseghem     |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| Si Nos Pagan Boys         |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| La Quincena               |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| M I A M I                 |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| Fundación WAJA            |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| La Ramona Producciones    |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| El Sanatorio              |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| Espacio Vacío (Histórico) |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| Colectivo Visual DUM      |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| Estudios 59               |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| Fundación Rema            |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| Estuario                  |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| EXPERIMENTA Colombia      |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| La Agencia                |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |
| La Peluquería             |                    |                                  |                              |                               |                                   |                |                                      |

- Colaboradores/Alianzas. En cuanto al trabajo en red, el 70 % de los encuestados ha establecido colaboraciones; principalmente con otras iniciativas autónomas (nacionales e internacionales), universidades e instituciones culturales. El 24 % que no ha tejido esos nexos tiene la disposición de hacerlo y solo 6 % considera necesario mantener absoluta independencia.
- Visión/sustentabilidad. Cuando se proyectan hacia futuro, los directores de las iniciativas autogestionadas sueñan con continuar ampliando la proyección de sus actividades, pero además todos los proyectos activos tocan el problema de la autosostenibilidad y la plantean como una meta. En general, comparando los recursos mínimos requeridos para el funcionamiento de los proyectos con los recursos ideales de operación, todos trabajan “a pérdida”, hay desfases de hasta 70 % entre lo que usan para mantenerse y lo que quisieran recaudar para funcionar idealmente. Todos coinciden en la necesidad de mejorar la gestión de recursos, en la mayoría de los casos proponen como salida posible las becas nacionales e internacionales, también conseguir apoyo de empresas privadas o ampliar las actividades comerciales que cada uno desarrolla. En La Agencia a veces compran el Baloto.
- Relación con el público. El 70 % de los espacios alternativos aspira a que sus actividades toquen a públicos diversos, mientras que el 30 % restante dirige su acción a públicos relacionados con el campo del arte. 94 % admite que la afluencia de público varía de acuerdo al tipo de actividades, la convocatoria es más efectiva para inauguraciones y eventos nocturnos que para conferencias o talleres. Solo el 32 % aplica herramientas de medición de públicos atendidos y apenas la mitad de ellos establece algún tipo de caracterización que les permita identificar cómo son sus visitantes. Otro rasgo interesante es que el 50 % informa tener relaciones con los vecinos (de las sedes estables o itinerantes), pero la forma de estas relaciones varía desde la colaboración mutua hasta la simple cordialidad, por lo que la vinculación de los vecinos con los proyectos de arte es efectiva solo en el 30 % de los casos.

- Relación con los medios de comunicación. Todos los espacios activos hacen uso de los recursos web para difundir sus actividades, 94 % produce impresos publicitarios. Mientras que apenas 42 % cuenta con vínculos con medios de comunicación masiva; principalmente con *Arteria*, *Arcadia*, *Cartel Urbano*, periódico *ADN*, *Radiónica*, *El Tiempo* y *El Espectador*; solo 19 % refieren nexos con los canales de televisión local y nacionales (gráfica 2).

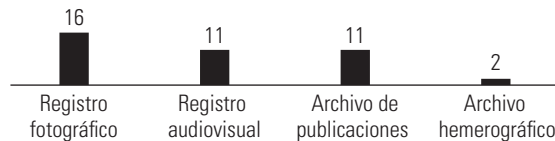
### ¿Qué medio utilizan para difundir su programación?



**Gráfica 2.** Respuestas a la pregunta 10.1 de la encuesta aplicada durante la investigación.

- Publicaciones y archivos. La publicación de impresos es una práctica normal para el 88 % de los espacios alternativos y todos realizan registro fotográfico o audiovisual de sus actividades. Los archivos están disponibles al público a través de medios electrónicos en el 75 % de los casos y directamente en la sede del proyecto en el 6 % (gráfica 3).

### ¿El espacio conserva algún tipo de registro documental de las actividades desarrolladas?



**Gráfica 3.** Respuestas a la pregunta 11.2 de la encuesta aplicada durante la investigación.

- **Relación con los artistas.** Como ya podemos imaginar en este punto, los gestores entrevistados privilegian proyectos emergentes, críticos e insertos en las tendencias contemporáneas, además casi todos tienen interés por acciones que toquen los límites de la definición de artístico y se vinculen con prácticas ancladas en la cotidianidad. La encuesta también arroja como resultado que para acceder a estos espacios de circulación los interesados en mostrar/mostrarse deben apelar a diversas vías: convocatoria, presentación de propuestas, investigaciones e intereses particulares de los directores de los espacios (cualquier parecido con la realidad institucional es mera coincidencia).
- **Modelo expositivo.** En todos los proyectos los recursos —como espacio, mobiliario e iluminación—, permiten flexibilidad para adoptar distintos modos de hacer exposiciones, en el 63 % de los casos los artistas invitados pueden participar activamente en las decisiones de montaje (tabla 3).

**Tabla 3.** ¿Cómo organizan los montajes? Respuestas a la pregunta 13.2 de la encuesta aplicada durante la investigación.

|                        | <b>Planean la museografía previamente</b> | <b>Trabajan <i>in situ</i></b> | <b>Hay un líder en la ejecución de los montajes</b> | <b>Las decisiones museográficas se discuten con los artistas</b> |
|------------------------|---|--------------------------------|---|--|
| Paramus                |   |                                |   |  |
| Espacio Van Staseghem  |   |                                |   |  |
| Si Nos Pagan Boys      |   |                                |   |  |
| La Quincena            |   |                                |   |  |
| M I A M I              |   |                                |   |  |
| Fundación WAJA         |   |                                |   |  |
| La Ramona Producciones |   |                                |   |  |

*Continúa*

|                           |  |  |  |  |
|---------------------------|--|--|--|--|
| El Sanatorio              |  |  |  |  |
| Espacio Vacío (Histórico) |  |  |  |  |
| Colectivo Visual DUM      |  |  |  |  |
| Estudios 59               |  |  |  |  |
| Fundación Rema            |  |  |  |  |
| Estuario                  |  |  |  |  |
| EXPERIMENTA Colombia      |  |  |  |  |
| La Agencia                |  |  |  |  |
| La Peluquería             |  |  |  |  |

## De la conjetura propuesta y el modelo expositivo a aplicar

Habiendo aclarado ya que la experiencia en Bogotá transformó mi interés por los “espacios” en interés por la “circulación”, que las herramientas usadas no fueron exhaustivas ni muy ortodoxas, pero intentaron ser formales; solo queda aventurar una apresurada conjetura sobre el papel de estas estrategias alternativas en el campo del arte en Bogotá y explicar cuál será el modo de exponer la información recopilada e intuida durante mi residencia artística.

Según cuenta Pierre Bourdieu (2002, p. 33) en un texto original de 1966: “Todo acto cultural, creación o consumo, encierra la afirmación implícita del derecho de expresarse legítimamente, y por ello compromete la posición del sujeto en el campo intelectual y el tipo de legitimidad que se le atribuye.” Todo el que asume una voz (o inicia un “proceso de singularización” como lo definen Guattari y Rolnik) siente el derecho y la necesidad de ser escuchado. Nadie grita al vacío, menos al asumir tomar la palabra frente a una comunidad. Los espacios/estrategias, dicen lo que dicen buscando resonar en los otros, tratando de ser escuchados por sus pares en el campo del arte.

Se consideran legítimos y sus acciones pretenden legitimación. Para Bourdieu, la tensión (“los conflictos, ficticios o fundamentados”) entre instituciones y acciones emergentes es para el autor francés “el factor más decisivo del cambio cultural”, pero no solo depende de las posiciones de cada actor vinculado al campo sino también de cuáles son las razones que “se dan para vincularse” (2002, p. 41). En el juego no solo entran el problema del ejercicio de la circulación y visibilización, sino la pregunta por la propia legitimidad.

Las razones problemáticas para legitimar los vínculos son muchas. Preguntas sobre la idea de arte; preocupaciones por la apertura de las instituciones; conciencia sobre la asunción de la propia voz como acción política; reconocimiento de nuevos públicos; posibilidad de plantear ajustes a las políticas públicas; inclusión de nuevas prácticas en el campo del arte; crítica al mercado, a la cultura, a los clichés de la contracultura. La cuestión de los espacios de arte pasa por pretender una definición absoluta de arte, como Jacques Rancière (2005, p. 69) señala en un texto publicado por el Museo de Arte de Barcelona (MAMBA):

La cuestión de los espacios del arte sería simple si se refiriese a la de los modos de presentación de los productos del arte definidos por sí mismos. Desgraciadamente semejante relación de continente a contenido no existe en ninguna parte. La idea de que existe el arte en general —y no distintos artes al servicio de tal o cual fin— es característica del régimen estético del arte.

No hay arte sin un contexto que construya la definición, “sin un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes”. (Rancière, 2005, p. 18). Al situarse en el campo, desde su propia declaración de intención, los espacios alternativos producen formas distinguibles como arte. Además, la visibilidad funciona como una instancia de legitimación social donde los jóvenes (estudiantes, profesionales recién graduados, artistas emergentes, etc.) optan por generar sus propios espacios de circulación como un camino expedito hacia la realización de sus proyectos.



La paradoja del campo es que la pretendida legitimación ocurre en la medida en que los proyectos se vuelven prestigiosos y logran la articulación con otros proyectos o con la institución, lo que implica un cierto grado de institucionalidad, aquella contra la que se revelaban en sus acciones iniciales. Las tensiones de la legitimidad son las tensiones de la justificación de la propia existencia. Detentar el discurso, o autoesgrimirse con él requiere un grado de validación colectiva que no debería anquilosar las prácticas. Rancière (2005, p. 72) propone la solución de esta paradoja desde la producción de nuevas ficciones, de nuevos modos de presentación.

[...] el problema no consiste en denunciar la información oficial, el papel de los medios, etc. El problema consiste en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio. Los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento si se dedican menos a los estereotipos de la denuncia automática o a las facilidades de la parodia indeterminada que a la producción de dispositivos de ficción nuevos. Porque la ficción no es la irrealidad, es el descubrimiento de dispositivos que prescinden de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes, entre la manera en que unos significan y otros, hacen ver.

En lugar de la crítica destemplada, el remedo al cubo blanco o las relaciones verticales entre las distintas instancias de gestión, los proyectos alternativos tienen, por su propia naturaleza, la obligación de generar otras posibilidades realmente capaces de diferenciarse de lo establecido. Las propuestas incluidas dentro de la muestra tienen ese propósito, aunque algunas sean más eficaces que otras en alcanzarlo.

Coherente con esta necesidad *De artistas para artistas* no será una exposición restringida a un espacio determinado, que muestre una síntesis de los resultados de la investigación. La enorme cantidad de material recopilado y la diversidad de proyectos identificados, obligó a buscar un nuevo dispositivo, que permitiera concentrar datos y facilitar al público el acceso a contenidos alojados en la web, que ayudan a dar un panorama general.

Con el apoyo de Plataforma Bogotá, Laboratorio de Arte, Ciencia y Tecnología de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, el producto final de esta exposición es una página web que usará un modelo de visualización de datos para presentar contenidos interrelacionados. Al hacer uso de una interfase amigable y una representación visual interactiva, la meta es concentrar todos los contenidos web disponibles, acerca de los espacios autogestionados, y presentar de forma comprensible la enorme estructura de información que da cuenta de las acciones, exhibiciones, polémicas e ideas, cruzando los medios existentes en una sola plataforma.

Los espacios/estrategias están agrupados en seis núcleos. *De artistas para artistas, localizados*, iniciativas de artistas que cuentan con una sede estable para el desarrollo de sus actividades de circulación. *De artistas para artistas, itinerantes*, acciones de circulación emprendidas por artistas en espacios, móviles, inestables o virtuales. *Galerías sostenibles*, proyectos comerciales emprendidos por artistas que no buscan lucro sino la sostenibilidad del espacio y la posibilidad de potenciar proyectos formativos y visibilizar a artistas emergentes. *Open studios*, centros de talleres de artistas que desarrollan alguna actividad de circulación a lo largo del año. *Históricos*, espacios autónomos cuyo trabajo se desarrolló entre el 2000 y el 2012, pero en la actualidad no están activos. Además, como un pequeño extra presentaré una lista sencilla, (...*algunos que no son de artistas...*) donde incluyo algunas iniciativas de autogestión, con sede estable, que no son regentadas por artistas pero que aplican modos de acción con lógicas distintas a la comercial y la institucional.

## Bibliografía

- Albarracín, V. (s. f.). El emprendimiento de la causa perdida. En: *Giros y desvíos. Una aproximación a la gestión en las artes visuales*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Bourdieu, P. [1966] (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán: Editorial Montessor.
- Camacho, A. y Ariza, F. (2010). Sobre la autogestión como práctica artística. *Emergencia*, 4, s. p.

- Escobar, J. y Ayala Alfonso, D. (2010). Espacios de posibilidad. Sobre las formas y los alcances de los proyectos de (auto) gestión. *Emergencia*, 4, s. p.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Guzmán, C. F. (2010). Ensayo y error para espacios independientes. *Emergencia*, 4, s. p.
- Marín García, T., Martín Andrés, J. J. y Villar Pérez, R. (s. f.). Mapa de vínculos de actividades artísticas (auto-gestionadas) en la Comunidad Valenciana, 2001-2011. Recuperado de <http://lacolectivalab.wordpress.com/2012/05/05/emergencias-colectivas-mapa-de-vinculos-de-actividades-artisticas-autogestionadas-en-la-comunidad-valenciana-2001-2011/>
- Petroni, I. y Sepúlveda, J. (2011). Autónomos, no independientes. Recuperado de <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=1215>
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Roca, J. I. (2005-2006). Abriendo espacios. *Arteria*, 1(4), 8-9.



# Espacios y opciones de circulación de las prácticas artísticas en Bogotá\*

Jaime Cerón

*Mientras el mito cultural proclame activamente que el arte es un universal humano —que trasciende tanto su momento histórico como las demás condiciones de su realización, en especial la clase social de sus creadores y mecenas— y que constituye la más elevada expresión de la verdad espiritual y metafísica, el arte oficial será patentemente exclusivista en cuanto a su atractivo, culturalmente relativo en sus preocupaciones y estará indisolublemente ligado a las grandes fortunas y a la vida de la clase alta en general.*

Martha Rosler (2001)

Una de las creencias más arraigadas dentro del campo artístico moderno fue la idea de que el arte se debía exhibir. En el mundo occidental la noción de exhibición se volvió inseparable del concepto de arte, como resultado de la persistencia estructural de los “salones decimonónicos” que parecía demostrar hasta entonces un relativo éxito. El acto de exhibir se convirtió a lo largo del siglo xx en uno de los principales componentes de la “institución arte” hasta llegar a considerarse connatural a la actividad artística, tornándose en uno de los sistemas de representación más dominantes respecto a la definición de la propia categoría de arte. Hipotéticamente, en la estructura de la exhibición se relacionan, de manera privilegiada, el arte y el público,

\* Publicado en *Esfera Pública* el 27 de septiembre del 2002 y actualizado en febrero del 2007.

al tiempo que se evidencia la función social que los artistas serían capaces de desempeñar en un contexto cultural más amplio.

Solo hasta finales del siglo xx comenzó a complejizarse la categoría de exhibición, a hacerse más y más visible el sesgo problemático que caracterizaba muchas de las creencias que la rodeaban y a considerarse otras concepciones de circulación diferentes a la exhibición. De forma paralela, fue permeándose el debate sobre la importancia de tomar en cuenta las contingencias culturales e históricas que determinan las condiciones de producción de los signos artísticos como su principal trasfondo de interpretación.

### La circulación como exhibición: tres décadas en Bogotá como breve preámbulo

La imperiosa necesidad de acercar el trabajo de los artistas contemporáneos a los diversos públicos que conformaban la ciudad de Bogotá trajo consigo, hace poco más de cuarenta años, la creación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, que se comprometió fuertemente con la exhibición de la creciente actividad creativa de los jóvenes artistas de aquel entonces. Lo paradójico de esa historia es que el MAM tomó forma realmente hacia finales de la década de 1960, justo cuando las nociones de modernidad comenzaban a problematizarse y resquebrajarse desde las prácticas de los artistas. La célebre exhibición Espacios Ambientales, realizada en 1968 —cuando el MAM habitaba la Universidad Nacional—, puede tomarse como un síntoma de la dudosa separación que se había producido entre el mundo del arte y la praxis social que la determinaba. Según Marta Traba, esta exposición no era otra cosa que “un ataque a la pasividad del público”; lo curioso es que al parecer cumplió excesivamente su cometido, porque a la madrugada del día siguiente a la inauguración, dos de las obras incluidas en la muestra fueron vandalizadas por estudiantes de la misma universidad, quienes dejaron consignas escritas en tarjetas en las que exigían “un arte para el pueblo y no para los burgueses”, y en donde también señalaban que “el arte está de duelo después de esta porquería” (Barrios, 2001; IDCT, 1999a; IDCT, 1999b). Es sintomático que esta

muestra, en tanto resultado de los enfoques modernos, se haya centrado primordialmente en una supuesta universalidad de los valores proclamados por el arte y en una sobre entendida pureza de los medios que utilizaba para enunciarse: el modernismo tardío parecía orientarse hacia un público presumiblemente universal, sin darse cuenta de que en realidad tal universalidad representaba los ideales de una población masculina, adulta, blanca, heterosexual y de clase alta.

Posteriormente, el MAM se movió al Centro Internacional, para luego instalarse en el recién construido Planetario de Bogotá, en donde se mantuvo durante casi toda la década de 1970, hasta situarse posteriormente en su sede actual. En ese periodo de tiempo, el MAM comenzaría a actuar como un agente de enlace entre los artistas y públicos locales, y las producciones artísticas internacionales junto a las de los artistas nacionales de mayor trayectoria. De esta forma se producía la esperada confrontación entre los artistas más jóvenes y los paradigmas que definían el mundo del arte en términos absolutos. En 1975, con el apoyo de una empresa de publicidad, se creó el Salón Atenas y se originó una figura que desde entonces aparecería intermitentemente como estrategia de circulación: los eventos de patrocinio, que serían fuertemente cuestionados por diversos subsectores del campo artístico a comienzos de este siglo y de los que me ocupare más adelante. Del Salón Atenas se realizarían nueve versiones que fueron un vehículo de proyección del arte producido en Colombia entre las décadas de 1970 y 1980. Desde comienzos de 1960 y finales de 1970, empezaron a surgir nuevos espacios de exhibición que, asumiendo posiciones cercanas o complementarias a las del MAM, ejercían un contrapeso en el campo artístico: la galería de Marta Traba, Colseguros, Belarca, San Diego y Garcés Velásquez.

En la década de 1980, con la creación de la sección de artes plásticas de la Biblioteca Luis Ángel Arango, se reorientó la gestión de este importante espacio de circulación, trayendo consigo, entre otras cosas, el programa Nuevos Nombres, curado por Carolina Ponce de León entre 1985 y 1993. Este programa aportaría un contexto crítico para la valoración de una emergente generación de artistas colombianos que incluía en su momento inicial a Doris Salcedo, María Fernanda Cardoso, José Antonio Suárez y Nadín Ospina.

Tras el traslado del MAM a su sede definitiva, su antiguo recinto en el Planetario se convirtió en la Galería Santa Fe, la cual, después de seguir un rumbo un tanto errático durante la década de 1980, se consolidaría al definir un compromiso con el arte joven y contemporáneo en la década de 1990. El eje de esta orientación lo estructuró el Salón de Arte Joven de Bogotá, que se creó en 1991, tres años después de que el MAM estableciera, con el apoyo de la Alcaldía Mayor, la Bienal de Arte de Bogotá. En este punto es indispensable mencionar el papel desempeñado por entidades como el Museo de Arte Contemporáneo, el Minuto de Dios —inaugurado a finales de la década de 1970—, y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, creada hacia la misma época, que compartieron, por virtud del traslado de su director de una entidad a otra, los mismos proyectos de gestión. También es importante reconocer la labor desempeñada por la Casa Negret y su ciclo de artistas concretos, que contextualizó inicialmente el trabajo de artistas como Jaime Franco o Danilo Dueñas, entre otros, al final de la década de 1980.

Esta diversificación del poder de visibilización, propio del fomento a la creación y la circulación de las prácticas artísticas en Bogotá, significó una apertura que sentó las bases para la adopción de un evidente pluralismo que se asentó en el campo artístico de la ciudad desde comienzos de 1990.

### La circulación dentro y fuera de la exhibición: la década de 1990 y un poco más

En 1994 apareció, bajo la dirección de Olga Marín, la sección “El martes de las artes”, en el periódico *El Espectador*. Aunque este espacio no fue el primero, ni el único o el último ejemplo de su clase, fue significativo dentro de su género por la rigurosa periodicidad de su circulación, su admirable constancia —se mantuvo vigente durante varios años— y su aguda diversidad —se ocupó de divulgar discursos generados por diferentes profesionales del campo del arte y de visibilizar proyectos de distinta índole—. “El martes de las artes” demostró que un periódico no solo es un canal de información sobre el campo artístico, sino también un espacio de circulación



de las actividades que en él se producen. Cabe recordar, sin embargo, que dicha sección tambaleó cuando propagó una obra de Álvaro Barrios que hacía parte de sus célebres *Grabados populares*, porque a los editores del periódico les pareció un incomprensible derroche de espacio (Barrios, 1999). El proyecto *Grabados populares* surgió a principios de la década de 1970, a partir de un trabajo de publicidad que realizó este artista en Barranquilla y que se extendió hacia otras ciudades y países en los años siguientes. Consistía básicamente en la publicación de una imagen en algún periódico que cobraba un valor económico “especial” por la posibilidad de que los lectores lo hicieran firmar y numerar posteriormente por el artista, siguiendo con ironía la convención del grabado tradicional, igualmente reproducible, que limita sus ejemplares legítimos. Los *Grabados populares* se revivieron en 1997 con motivo de la realización del proyecto *Do it*, una propuesta curatorial del suizo Hans-Ulrich Obrist (1997) en la Biblioteca Luis Ángel Arango, en el martes de las artes como se mencionó anteriormente.

*Do it* era básicamente un libro de instrucciones para configurar piezas de importantes artistas contemporáneos del ámbito internacional, cuyos “originales” contaban con una limitada posibilidad de exhibición fuera de ciertos circuitos establecidos. Reviviendo diversos enunciados de Marcel Duchamp —como fueron sus instrucciones para generar obras a distancia—, este proyecto se proponía revisar las concepciones que subyacen a la definición de arte en términos de la producción de objetos originales. El libro de instrucciones atacaba las nociones hermanas de originalidad, unicidad, autenticidad y singularidad de las que dependió la moderna “institución arte”, induciendo a su multiplicación —e incluso a su degradación—, al demandar significativas apropiaciones para su realización, la cual podía suceder simultáneamente en diferentes lugares. La idea central de este proyecto era que cualquier entidad o institución pudiera solicitar este libro si asumía el compromiso de realizar la exposición, documentar las obras en una publicación y remitírsela a Hans-Ulrich Obrist.

Cuando llegaba el momento de “recrear” las obras, los organizadores entraban en una especie de “teléfono roto” —ese popular juego infantil que parece celebrar la diseminación y la degradación del lenguaje— porque tenían que interpretar instrucciones a menudo enigmáticas y oscuras. En Bogotá este impase se solucionó

complejizando aún más el latente proceso de dispersión de sentido del proyecto, porque se invitó a diversas personas del campo artístico a interpretar cada una de las “fórmulas”, generando unas segundas recetas que el equipo de montaje finalmente tenía que interpretar de nuevo para elaborar cada pieza. La versión llevada a cabo en Bogotá implicó que muchas obras distaran significativamente de sus “originales” enfatizando la importancia de los contextos culturales y políticos desde los cuales fueron apropiadas e interpretadas.

*Do it* fue organizada en Bogotá por María Inés Rodríguez, quien desarrolló un seminario teórico complementario a la muestra, denominado Estrategias Paralelas para la Difusión del Arte Contemporáneo (Rodríguez, 1997), que reunió experiencias artísticas provenientes de varios momentos y lugares, cuyo denominador común era el desbordamiento de los principios de exhibición. Curiosamente en Bogotá se le dio más importancia a este encuentro teórico que a la exposición misma. El hecho de que las obras hayan requerido de estrategias de circulación adicionales a la exhibición evidenció que estos otros espacios se habían vuelto apremiantes para la puesta en público de los trabajos de investigación, crítica, teoría y periodismo cultural o cualquier otra forma de producción de discursos sobre el campo del arte. Lo mismo podría decirse acerca de las prácticas ligadas a la formación artística. No en vano en Bogotá los foros, encuentros teóricos o seminarios se han vuelto componentes imprescindibles dentro de cualquier proyecto artístico o cultural.

El seminario Estrategias Paralelas para la Difusión del Arte Contemporáneo incluyó 19 conferencistas, entre los cuales estuvo presente Álvaro Barrios, con una ponencia sobre sus *Grabados populares*. A esa ponencia los ciudadanos podían llevar el *Grabado popular* de la discordia, publicado el 4 de marzo de 1997 en el periódico *El Espectador*, para recibir la firma y numeración respectivas. Es interesante preguntarse por su verdadera diferencia con aquellos que no recibieron dicha legitimación propia del ámbito convencional del mercado del arte.

Otra ponencia que vale la pena destacar fue la de Jaime Iregui, quien abordó un amplio número de experiencias en dos ámbitos interrelacionados: la exhibición de proyectos artísticos y la reflexión y discusión en torno a ellos. Para esta ponencia se

alimentó de propuestas gestionadas por él mismo, con el respaldo de algunas entidades e instituciones, y con la participación de diversos profesionales del campo artístico. Una de ellas fue el proyecto *Tandem*, que implicó la participación de un amplio número de artistas en una serie de exposiciones como “Lejos del equilibrio”, “Atractores extraños” o “Modelos de realidad”. Esta propuesta también requirió de la realización de varias publicaciones, concebidas a manera de periódicos o tabloides, relacionadas con los problemas subyacentes a todo el proyecto, como de una breve sección mensual dentro de la ya citada página “El martes de las artes”. Algunas de esas publicaciones tendrían viabilidad como resultado de su proyecto “Transformaciones en cinco localidades”, que consistía en talleres artísticos realizados en cinco zonas de la ciudad de Bogotá, en 1997, con el apoyo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

La evolución artística de Jaime Iregui lo llevó a desarrollar algunas prácticas complementarias. Junto con Carlos Salas y Danilo Dueñas, conformó el grupo que, en junio de 1991, generó *Gaula*, el primero de una serie de espacios alternativos de exhibición que aparecerían en la última década del siglo xx en Bogotá. Este espacio, de una corta existencia, marcó un hito dentro de las actividades artísticas de ese momento en la ciudad, convocando a diferentes miembros del sector artístico, e incluso de otros ámbitos, a participar en diferentes tipos de actividades que, además de la organización de muestras, apuntaban a la valoración y comprensión del arte producido en aquel momento. Una vez concluyó este proyecto, su espacio fue ocupado por otra propuesta medianamente similar llamada *Vena-arteria*, que intentó cruzar dos tipos de experiencias alternativas: una sala de exhibición y un bar, buscando solucionar los problemas de financiación, pero cerró antes de que hubieran pasado tres meses debido a las presiones de los vecinos. Este bar fue la tercera versión de una de las experiencias más influyentes en materia de rumba alternativa en la ciudad. La primera fue *Barbarie*, en el centro histórico de Bogotá, que igualmente por presiones de las “gentes de bien, de ambiente bohemio” del barrio La Candelaria tuvo que cerrar sus puertas antes de cumplir un año y moverse hacia el norte de la ciudad, en donde permanecería abierto un año más bajo el irónico nombre de *Barbie*. En *Barbie* también se llevarían a cabo exhibiciones de objetos artísticos de carácter utilitario, que premonizarían la función

de espacios como Tierra de Fuego o Astrolabio, los cuales surgieron años después con la participación de Andrea Echeverri, vocalista de Los Aterciopelados.

Jaime Iregui también participó en *Espacio Vacío*, una importante alternativa de proyectos de autogestión durante la segunda mitad de la década de 1990 en Bogotá, donde se concentrarían agudas y arriesgadas propuestas curatoriales que oxigenaron la actividad artística en la capital y que marcaron un interesante punto de contraste con las miradas institucionales. De estas experiencias de exhibición, como del proyecto *Tandem*, surgiría el interés de motivar espacios de reflexión en torno a las prácticas del arte que dieron origen al *Archivo X*, entendido inicialmente como un grupo de intercambio de opiniones que posteriormente se convertiría en una publicación similar a otras realizadas por Iregui. Esta experiencia abrió el camino para el importante foro de discusión en la red que actualmente se denomina *Esfera Pública*, que ha cimentado, desde el comienzo de la primera década del siglo XXI, la opción de encontrar un canal independiente a través del cual movilizar opiniones y posturas respecto a las diferentes problemáticas del sector de las artes, no solo en Bogotá, sino en el resto del país. *Esfera Pública* ha reemplazado el antiguo esquema de publicar en los periódicos opiniones críticas cerradas a cualquier forma de debate, por foros constantes en donde se intercambian opiniones generadas desde diferentes frentes y saberes. Un espacio virtual que podría tomarse como una especie de antecedente en términos de su mirada es *Columna de Arena*, creada por José Ignacio Roca, desde finales de la década de 1990 como respuesta a la ausencia de reflexión crítica en torno a las prácticas artísticas en Colombia. De forma casi simultánea a la aparición de *Espacio Vacío* surgiría otra publicación denominada *Valdez*, gestionada inicialmente por Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz, que fue perfilada como una revista de autor, planteando un interesante contraste con otros espacios de circulación de discursos en torno a las prácticas artísticas y culturales en Bogotá. Estos artistas emprendieron además la tarea de concebir una serie de exhibiciones, como “Homenaje a Pedro Manrique Figueroa, precursor del *collage* en Colombia”, “El dibujo según...”, “Como sellos” o “El traje del emperador”, las dos últimas curadas por Lucas Ospina en la Galería Santa Fe.

Lo interesante de estas experiencias es que funcionaron claramente como situaciones alternas al medio artístico de la ciudad, en virtud de sus enfoques curatoriales, pero fueron financiadas como parte de la gestión del IDCT, entidad responsable de las políticas culturales de Bogotá. Esta curiosa colaboración entre lo institucional y lo alternativo no es potestad exclusiva de estos proyectos, sino que podemos verla en otras iniciativas. *Do it* fue una de ellas; concebida y organizada por curadores independientes, pero financiada por el Banco de la República, una de las instituciones más sólidas y hegemónicas en el campo cultural del país. Lo mismo ocurre con la Bienal de Venecia, uno de los certámenes alternos de más alto reconocimiento dentro de la ciudad, que ha realizado sus primeras cinco versiones con apoyo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

La Bienal de Venecia de Bogotá surgió de las inquietudes de un grupo de estudiantes de arte de la Universidad Nacional, liderados por Franklin Aguirre, que se entendió como una respuesta a la lógica de operación de la bienal “original”. Su interés era producir un evento local en lugar de uno global, partiendo de los ecos y resonancias que suscita la coincidencia nominal entre la ciudad italiana y el barrio del suroccidente de Bogotá. En sus diez años de existencia, la Bienal de Venecia de Bogotá ha transformado su relación con el entorno sociocultural que le sirve de límite, pasando de una diáfana y fluida colaboración a una tensa y compleja negociación. Las organizaciones que representan los intereses de la comunidad del barrio Venecia, parecen no confiar tan pasivamente en las bondades universales del arte y se sorprenden de la visibilidad y respaldo institucional del evento. Incluso ha sido necesario, para los organizadores, alquilar los espacios comunitarios que anteriormente eran facilitados en forma gratuita, para la exhibición de los proyectos. Este ejemplo es un importante síntoma que mide la manera en que un proyecto artístico se debilita cuando no examina críticamente sus efectos culturales ni sus enlaces contextuales o sociales.

A finales de la década de 1990 otro grupo de estudiantes de arte, esta vez de la Universidad de los Andes, dio forma a la revista *Asterisco*, emprendida como un proyecto de autogestión encaminado inicialmente a la circulación de procesos de creación. Cada participante, escogido mediante una convocatoria, debería realizar la página que

le había sido asignada, el mismo número de veces que el tiraje de la revista. Esta revista ha generado cada vez una mayor complejidad conceptual en sus criterios de curaduría y alcanzó en el 2004 la aparición de un séptimo número. En su realización han participado Bárbara Santos, Nadia Moreno, Luisa Ungar, Nicolás Consuegra, Mónica Páez y Margarita García. Este proyecto contó para su sexto número con el apoyo del IDCT y para el séptimo con el de la Bienal de Liverpool.

En los primeros años que han transcurrido del siglo XXI han aparecido dos publicaciones adicionales: una enteramente independiente, orientada a la circulación de discursos teóricos y críticos en torno al arte, y la otra más cercana a la divulgación de las actividades del campo artístico. La primera es *Erguida*, realizada por Guillermo Vanezas desde las opciones políticas que ofrece el *copy left*<sup>1</sup> y que, aun careciendo de un patrocinador, se distribuye gratuitamente para poner a circular, en diversos ámbitos, discursos de cierta complejidad conceptual. La otra publicación surgió hace un par de meses, es un periódico bimensual denominado *Arteria*, dirigido por Nelly Peñaranda que, si bien es gratuito, obedece a otro modelo de gestión que implica fundamentalmente la financiación por medio de pautas publicitarias. Este periódico combina comentarios críticos con reseñas informativas y los complementa con fuentes de información de varios tipos.

## Bibliografía

- Barrios, Á. (1999). Grabados populares. En *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Barrios, Á. (2001). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor.

1 En el mundo anglosajón, en donde no imperan los derechos de autor orientados a proteger la autoría moral y el patrimonio de quien genera un proceso creativo, sino el *copyright*, que implica el control sobre la circulación y explotación comercial de los resultados de dicho proceso, surgió el *copy left*, como un principio de resistencia a las maniobras y limitaciones propias de las corporaciones que administran tales derechos.

- IDCT. (1999). *Homenaje a Dante*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- IDCT. (1999). *Espacios ambientales*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Obrist, H-U. (1997). *Do it, hágalo usted*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República.
- Rodríguez, M. I. (1997). Estrategias para la difusión de un seminario paralelo. En *Do it, hágalo usted*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República.
- Rosler, M. (2001). Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público. En B. Wallis (ed.), *El arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.





# Las esferas de lo público\*

Jaime Iregui

*El público y lo público son conceptos en los que conviven varios sentidos simultáneamente y que se definen de manera auto-reflexiva. Lo público tiene que ver con lo común, con lo estatal, con el interés compartido, con lo accesible. Hay una movilidad histórica en la oposición público-privado justamente a partir de la propia movilidad de los públicos y sus formas de auto-organización. El público tiene un doble sentido de totalidad social y a la vez de audiencias concretas. La idea central es que los públicos son formas elusivas de agrupación social que se articulan reflexivamente en torno a discursos específicos.*

Jorge Ribalta

En una época en que la privatización del espacio público es un hecho generalizado, es necesario preguntarse por el estado de lo público, que desde inicios del siglo xx ha perdido su carácter homogéneo y se ha venido transformando en una dimensión cada vez más diferenciada y dispersa, compuesta por una gran variedad de esferas de lo público.

En la “Transformación estructural de la esfera pública”, Jürgen Habermas (1989) se refiere a la noción de esfera pública como un ámbito abierto de debate donde los ciudadanos deliberan sobre los asuntos de interés común y que, en el caso del mundo del arte, tiene su origen en los cafés y salones como espacios de encuentro y

\* Este texto hace parte de “Publishing the Public, Contextualizing Locality”, dossier de *Magnet Magazine*, editado en el 2007. Publicado en *Esfera Pública* el 30 de agosto del 2007.

conversación, los museos, la opinión en los medios masivos de comunicación, las revistas de crítica, los espacios de exposición y discusión.

La versión abstracta e idealizada de la esfera pública burguesa de Habermas, en la que la deliberación de la sociedad civil ha de llevar a consensos que han de incidir en aquellas instituciones que son objeto de debate, es redefinida en años recientes por varios autores, entre ellos, el crítico y curador Simon Sheikh (2004), quien señala que al entender el medio artístico contemporáneo como una modalidad de esfera pública, debemos tener en cuenta que no se trata precisamente de una esfera homogénea y consensual, sino de una plataforma en la que prevalece el disenso y el conflicto entre distintas subjetividades, políticas y economías.

En relación con el medio artístico local podríamos preguntarnos ¿deben los debates del medio artístico asumir un perfil didáctico para llegar a un “público más amplio”? ¿pueden estas discusiones involucrar públicos de otros países y contextos?, ¿en qué medida se ve afectada la esfera pública del arte por los flujos del mercado?, ¿las instituciones del arte están realmente abiertas a la interlocución y el debate?

Como una forma de profundizar en estas preguntas —y no necesariamente como un recorrido histórico por las distintas modalidades de esfera pública— me interesa en este texto resaltar un conjunto de situaciones que develan distintas formas de asumir y articular esferas de lo público desde el medio del arte.

De dominio público. Desde el siglo *xxi* el museo de arte se constituye como parte fundamental de la esfera pública, en la medida en que conserva y despliega un conjunto de manifestaciones artísticas que a su vez producen toda una serie de interpretaciones, opiniones, posturas, teorías y debates.

En la primera mitad del siglo *xx* emerge —primero en Nueva York y posteriormente en casi todas las grandes ciudades de Europa y América— un nuevo tipo de museo que opera como espacio de representación de los planteamientos experimentales de las vanguardias: el museo de arte moderno.

En sus primeras décadas de funcionamiento, el museo de arte moderno representa un espacio utópico y experimental. Un laboratorio de pensamiento y acción. Un espacio de debate y de avanzada.

Paulatinamente, este modelo se va estableciendo y con ello, su propuesta crítica y museológica. Tanto los museos de arte moderno que se fundan en distintas ciudades del mundo, como las galerías comerciales dedicadas a la difusión y venta de este tipo de arte, llevan este modelo expositivo del terreno de la experimentación y el riesgo, al de la institucionalización rampante, de la que el museo emerge radiante como experiencia espacial, donde la colección pierde su carácter patrimonial para convertirse en capital cultural, el edificio del museo en objeto artístico, y el público en turista-consumidor.

*El Museo Imaginario*, de la crítica de arte Marta Traba, es uno de los primeros programas de televisión que se emitieron en Colombia. Corría el año de 1957 y esta argentina radicada en Bogotá estaba decidida a instalar las obras y los ideales del arte moderno en una sociedad bastante conservadora, para la que el arte debía seguir fielmente los principios de una representación que tenía como referencia aquellas vanguardias de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Marta Traba sostiene en sus manos un mapa de Europa que posiblemente utiliza para plantear de qué países surge inicialmente el arte moderno. Detrás de ella, en la pared, se pueden apreciar algunas reproducciones de obras de los artistas de las vanguardias. Al frente, la cámara, que no es otra cosa que ese público al que hay que llegar, al que hay que inculcar los fundamentos del arte moderno.

Además de este programa de televisión, Marta Traba impartía conferencias en varios centros culturales de la ciudad, era profesora de historia del arte en la Universidad de América y pertenecía al grupo de personas que habían fundado el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Es el momento en que todavía se puede hablar de una crítica que buscaba articularse con el gran público, una crítica con fines pedagógicos que ve en la nueva tecnología de la televisión, la posibilidad de llegar a una gran audiencia a la que se le debe hacer entender la necesidad de modernizarse conociendo los planteamientos y obras de este nuevo arte que ya tiene en Colombia unos representantes: además de críticos, arquitectos y otros seguidores, la producción de artistas como Alejandro Obregón, Marco Ospina, Edgar Negret y Fernando Botero.

En términos generales, se trata de una esfera pública donde los debates del arte están sintonizados con los discursos y transformaciones de una sociedad que busca en los ideales de una modernidad abstracta y racional —que se promueve tanto desde el arte, como desde el Estado y la empresa privada— una solución a las graves situaciones de orden social y económico por las que atraviesa el país.

Esta esfera comienza a transformarse a medida que los conflictos sociales del país se radicalizan y los discursos del arte moderno van tomando distancia de la realidad social, tanto a nivel local como en otros contextos. Para la década de 1970 Marta Traba ya se ha ido del país, y tanto el Museo de Arte Moderno como los distintos espacios de debate en los medios y revistas especializadas bajan el tono militante y politizado que los caracterizaba hasta el momento.

Una vez el Museo logra conseguir una sede propia —luego de una larga deriva por distintos lugares de la ciudad— a comienzos de la década de 1980, los planteamientos del arte moderno empiezan a ser revaluados desde varias perspectivas tanto a nivel internacional como local, entre ellas la de los críticos José Hernán Aguilar y Carolina Ponce de León, quienes desde sus columnas del diario *El Tiempo* traducen e impulsan los debates propios de la posmodernidad.

## La disolución de la esfera

A finales de la década de 1980 empiezan a tomar forma una serie de procesos en distintas partes del mundo donde se replantean los modos de entender la misma práctica artística y su forma de relacionarse con las distintas esferas de lo público.

Aunque en la esfera institucional los debates giran en torno a los señalamientos de grandes eventos como el Salón Nacional y la Bienal de Bogotá, aparecen otras voces que introducen algunas modificaciones en los modos de exposición y recepción del pensamiento artístico.

Es decir, los cambios dejan de implementarse de forma consensuada como se hizo —por ejemplo— con la fundación y puesta en marcha del Museo de Arte

Moderno de Bogotá, y comienzan a plantearse por iniciativa de agrupaciones de artistas que actúan en desacuerdo con una esfera pública cuya discusión tiene un reducido grupo de interlocutores autorizados: los directores de los museos, los críticos, las revistas especializadas y los consensos que emergen de los Salones Nacionales y otros eventos institucionales.

El teórico Reinaldo Laddaga<sup>1</sup> se refiere a estos procesos como

proyectos que se deben a la iniciativa de artistas y escritores quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos, sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos de conversación (o improvisación) que involucren a otros artistas durante tiempos largos en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de “formas artificiales de vida social”, modos experimentales de coexistencia. (2000, pp. 21-22)

Se replantea la noción de artista como productor de objetos: el oficio como “conjunto de destrezas y talentos” se entiende también —en su momento lo hizo Marcel Duchamp— como conjunto de “prácticas”, “modos de operar”, “modos de hacer”. Pero más que una cuestión de lenguaje y modelos teóricos el asunto es que lo emergente, lo contextual y lo relacional abordan un tipo de prácticas colaborativas que guardan alguna relación con las que se dieron con las vanguardias, en la medida en que producen microesferas públicas articuladas en torno a planteamientos estéticos, discursos y modos de llegar a un público a través de tácticas de exposición y difusión.

1 Laddaga señala otros autores que han detectado tal dinámica y menciona, entre otros, casos como “Un art contextuel” de Paul Ardenne, “Secrecy and publicity. Reactivating the avant-garde” de Sven Lutticken, la “Estética relacional” de Bourriaud y la revisión crítica a las ideas de Bourriaud hecha por Claire Bishop en la revista *October*, en su artículo “Antagonism and relational aesthetics”.

A diferencia de lo que sucede en países con economías fuertes, donde ser “independiente” implica poder acceder a una gran variedad de recursos estatales y privados, estos proyectos se han mantenido con aportes voluntarios de sus miembros, venta de sus obras, apoyos esporádicos del Estado y organización de subastas y fiestas.

En el caso de Bogotá son varios los espacios de exposición (Gaula, El Parche, Espacio Vacío, La Rebeca, El Bodegón) que funcionaron de esta manera y articularon unas audiencias concretas y unos modos de operar tanto en términos expositivos como de recepción y divulgación de sus procesos: los artistas trabajaron proyectos específicos para estos lugares, los tiempos de exposición oscilaban de entre un día a dos o tres semanas, la mayoría de las veces los procesos se divulgaban sin recurrir a los medios masivos, lo que llevó a la construcción de públicos específicos a través de plataformas paralelas de difusión y discusión.



**Figura 8.** *Odio puro*, exposición en El Bodegón

Fuente: Jaime Iregui

En la figura 8 vemos un detalle de la exposición *Odio puro* del artista Edwin Sánchez en El Bodegón<sup>2</sup>, uno de los pocos espacios independientes que operan actualmente en Bogotá y que

surgió como una iniciativa grupal ante la ausencia de escenarios para la exhibición de prácticas alternativas, proyectos de artistas emergentes y obras de vocación crítica. Su programa de exposiciones está centrado en el diálogo y la fricción entre procesos y contenidos diversos y, en múltiples ocasiones, contradictorios entre sí. La estructura interna del Bodegón intenta ser horizontal y nutrirse del diálogo y el conflicto. A medio camino entre la pandilla y el museo, quiere generar procesos pedagógicos en torno a su propio funcionamiento, basado en el valor del error y la conciencia del fracaso. Sus miembros son estudiantes y profesores universitarios.<sup>3</sup>

Lugar a Dudas, espacio independiente que, por iniciativa del artista Óscar Muñoz, se abrió en esa ciudad desde hace un par de años y se ha venido configurando como un lugar de reflexión y producción de pensamiento artístico a través de talleres, exposiciones, un programa de residencias, conferencias y ciclos de cine. Cuenta además con una excelente biblioteca y centro de documentación que apoyan los procesos de investigación de estudiantes y artistas.

Lugar a Dudas, ha logrado el apoyo de instituciones internacionales, lo que le ha garantizado una continuidad en la gestión de procesos y su funcionamiento. Otros proyectos como el Festival del Performance, y La Rebeca también han financiado parte de sus actividades con este tipo de subsidios.

- 2 Los miembros de El Bodegón son los artistas Víctor Albarracín, Natalia Ávila, Lorena Espitia, Humberto Junca, Juan Peláez, Edwin Sánchez y Cindy Triana.
- 3 Texto de presentación en su portal de Internet, <http://lebodegon.blogspot.com/2008/06/el-bodegn-es-un-espacio-independiente.html>

Aunque instituciones como el Ministerio de Cultura y la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá<sup>4</sup> han venido ajustando sus programas de apoyos y estímulos, en el caso de propuestas expositivas casi todos ellos están orientados —salvo las becas curatoriales para los salones regionales— para proyectos realizados en sus espacios de exposición.

En esta medida el formato expositivo, el tipo de curaduría, los modos de llegar a audiencias concretas de los últimos salones regionales, han perdido el carácter de diagnóstico panorámico y jerarquizado que buscaba establecer tendencias a través de premios y debates propios de una esfera pública, orientada tanto hacia el consenso, como hacia el ideal de progreso de la producción artística.

## Islas en red

En lo que respecta a los proyectos editoriales independientes, algunos se iniciaron desde hace más de diez años<sup>5</sup>, como es el caso de la revista *Valdéz*<sup>6</sup>, que se publica cada vez que está lista y logra un apoyo local o internacional. *Hanguendo con Patas* fue un periódico editado por el artista Raimond Chaves, conjuntamente con los

- 4 Solo hasta hace pocos años las instituciones culturales del Estado han iniciado un proceso de democratización de los recursos, que en un comienzo estaban destinados a atender reclamaciones históricas de algunos museos y centros culturales. Sin embargo, como se trata de procesos muy recientes —la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá está en pleno proceso de reestructuración— a parte del programa de becas y premios, no hay claridad sobre cómo acceder a apoyos para aquellos proyectos de artistas que impliquen la producción y el mantenimiento de proyectos expositivos y editoriales.
- 5 En 1995 se edita el primer número de la revista *Tándem*, que recoge una serie de encuentros que, con el nombre de “Conversaciones”, invitaba a los artistas a hablar sobre sus obras —sin la intermediación de críticos— a un público compuesto por estudiantes de arte, artistas, docentes y otras personas del medio artístico.
- 6 Revista de autor que según sus editores (François Bucher, Lucas Ospina y Bernardo Ortiz) empezó como un diálogo local entre los amigos en Colombia y ha tenido el cuidado para no perder su sentido anacrónico al cual se circunscribió —en cierto modo similar al Pennsylvania Amish que analiza los efectos sociales de cada cosa tecnológica.



vecinos de algunos barrios en distintas ciudades, quienes además de concebir imágenes y elementos gráficos, participan con textos donde relatan historias y anécdotas del lugar. Otros proyectos más recientes se editan y difunden con recursos propios, como es el caso de *Erguida*<sup>7</sup> y *NOS* —editada por el artista Fernando Uhía—, de las que se publican uno o dos números por año.

A finales de la década pasada aparecen varios espacios en Internet que se caracterizan por su actitud crítica y deliberativa en torno a situaciones y temas que preocupan a la comunidad artística<sup>8</sup>.

En 1994, José Ignacio Roca llega a dirigir el Área de Artes Plásticas de la Biblioteca Luís Ángel Arango, que hasta entonces estuvo a cargo de la crítica y curadora Carolina Ponce de León. Además de sus labores como curador de esta institución edita *Columna de Arena*<sup>13</sup>, un espacio de crítica en Internet en donde escribía periódicamente en torno a exposiciones y eventos del contexto local e internacional.

En su columna inicial, Roca introduce su propuesta con estas palabras:

Ante la ausencia de espacios institucionales para publicar, a la crítica puede quedarle otro camino: generar sus propios espacios. En muchos países la respuesta de los artistas frente a la excesiva rigidez de los espacios institucionales ha sido la creación de espacios regidos por artistas para los artistas; esta estrategia puede funcionar para la crítica: una reflexión sobre el quehacer artístico que circula, incestuosamente, entre el medio del arte y quienes gravitan en torno a él, y que no tiene como prioridad el llegar al “gran público”.

- 7 Como un saqueo sistemático de los derechos de un autor elegido para constituir una plataforma informativa, comienza a circular *Erguida*, que dedica cada número a un artículo propuesto por su editor (Guillermo Vanegas); inicia con “ABC del arte contemporáneo” de Hal Foster.
- 8 Se trata de proyectos que funcionan sin ningún tipo de patrocinio ni apoyo institucional. Llegan a su público a través de listas de correo electrónico a un público compuesto por artistas, curadores, docentes, estudiantes, investigadores, funcionarios de instituciones culturales, periodistas, algunos coleccionistas y personas que tienen interés en las prácticas artísticas contemporáneas.

Sus columnas difieren del tipo de crítica que habían realizado hasta hace unos años José Hernán Aguilar y Carolina Ponce de León, tanto por los medios utilizados para difundirla, como por la apertura al debate con que inicia su espacio y que se mantiene a lo largo de un proceso en el que se generaron importantes discusiones en torno a temas como los Salones Nacionales, la curaduría y el papel del autor.

*Esfera Pública* se plantea desde un comienzo<sup>9</sup> como un espacio de discusión en el que la crítica no se asume necesariamente como juicio de valor sobre eventos y objetos artísticos, sino como espacio de reflexión e intercambio de opinión sobre situaciones y asuntos propios del contexto del arte.

Este espacio opera como foro autoorganizado: las discusiones giran en torno a asuntos que sus mismos miembros proponen y que abordan, entre otras, problemáticas relacionadas con prácticas institucionales, crítica de arte, curadurías, arte y política, educación artística y estado del mercado.

Las intervenciones ofrecen diversos puntos de vista sobre un problema y no se busca necesariamente llegar a conclusiones, consensos e implementar soluciones a los asuntos que se abordan en los debates.

Sin embargo, tanto las instituciones culturales implicadas, como todas aquellas entidades o personas que propician o son objeto de los debates, asimilan —si lo consideran pertinente— estas reflexiones de acuerdo a sus propios criterios y posibilidades de acción: haciendo los ajustes necesarios si se trata de una práctica institucional, afianzando o replanteando una práctica curatorial, tomando una posición —pública o privada— en torno a un asunto en discusión.

Por otra parte, artistas y críticos editan blogs donde publican textos que han escrito para otros medios, como es el caso de Emciblog de Mauricio Cruz, quien les añade eventualmente actualizaciones, vínculos, derivaciones y anexos.

También se crean espacios para textos que han circulado por *Esfera Pública*, complementados con otros producidos específicamente para estos blogs: Catalina

9 Este foro traslada al Internet espacios conversacionales que ya se daban con el proyecto Tándem y, de algún modo, con Espacio Vacío. Se funda en 1995 bajo el nombre de Red Alterna, más tarde se llamó Momento Crítico y cambia su nombre a *Esfera Pública* en el 2000.

Vaughan adiciona enlaces a artículos y documentos de referencia; en Teatro Crítico Pablo Batelli crea un *index* especial para recorrer sus transcripciones de los medios y la televisión; Pedro Falguer edita un blog como archivo independiente con sus intervenciones y Carlos Salazar hace enlaces de sus textos con fotografías de jovencitas admirando obras en los museos.

## ¿El mapa es el territorio?

Así como las propuestas experimentales de las vanguardias fueron el punto de partida para producir un museo de arte moderno que en sus inicios tuvo un carácter experimental, las prácticas artísticas de las últimas décadas que involucran proyectos expositivos y editoriales son el referente para un tipo de autocrítica institucional conocida como nuevo institucionalismo<sup>10</sup>, es decir, el agenciamiento —a cargo de una nueva generación de curadores, críticos y gestores progresistas— de grandes espacios de exposición para un tipo de curadurías experimentales y modos de operación flexibles (Palais de Tokyo, Baltic, Plateau) y un nuevo tipo de espacios de sociabilidad (Rooseum<sup>11</sup>) que son parte academia, parte laboratorio y parte centro comunitario.

Los conversatorios caracterizaron al Encuentro de Medellín 07, el cual propuso como eje la hospitalidad, entendida, según su equipo curatorial —conformado por Jaime Cerón, Ana Paula Cohen, José Roca y María Inés Rodríguez—, como “la disposición temporal de un espacio, ya sea físico, discursivo o político, para acoger a otros y permitirles desplegar sus intereses y posiciones”. No solo se invitaron artistas, también participaron espacios (Capacete, La culpable, La Jíkara, El Basilisco, El Bodegón, Helena producciones) y proyectos editoriales independientes como Valdez y Asterisco.

10 Definición otorgada por el curador Jonas Ekeberg a este tipo de instituciones progresistas en el artículo “New Institutionalism” (2003).

11 Cerrado desde abril del 2006 por problemas financieros.

El Encuentro planteaba —en términos curatoriales y expositivos— una revisión crítica al modelo de Bienal Internacional que tuvo como sede la ciudad de Medellín hace varias décadas. En vez de la macro exposición puntual se propuso como red de microeventos a lo largo de seis meses en varias sedes, comunidades de barrios periféricos y el espacio público. Contó con un significativo apoyo de instituciones estatales y la empresa privada local, que no estuvo desprovisto de un escepticismo inicial.

Pero el asunto no es únicamente el de la reproducción de las tácticas expositivas y operativas de las prácticas artísticas independientes por parte de las instituciones progresistas, lo es también de la llamada crítica institucional<sup>12</sup> y las dinámicas críticas de proyectos editoriales independientes: en su artículo “Ascenso y caída del nuevo institucionalismo”, la crítica y curadora Nina Möntmann (2007) señala que el

Rooseum y otras instituciones de arte progresistas tenían en común era el hecho de tratarse de instituciones de crítica, lo que significa instituciones que han internalizado la crítica institucional que fue formulada por artistas de los años setenta y noventa, habiendo desarrollado tales instituciones una autocrítica impulsada en primer lugar por los propios curadores y curadoras, quienes ya no se limitaban a invitar a artistas que ejercían la crítica sino que transformaban en primer término por su propia iniciativa las estructuras institucionales, sus jerarquías y funciones. Las “instituciones de crítica”, desde mediados de los noventa en adelante, reaccionaban mediante la crítica al institucionalismo corporativo globalizado y su producción de públicos consumidores.

Una reacción reciente es la de hacer de la Bienal de São Paulo un espacio de debate en vez de la tradicional exposición. Como lo afirma su curador Ivo Mesquita en un reportaje publicado en Babelia:

Se trata de provocar con este gesto y crear una discusión. [...] Creo que eso ya cumple un objetivo de marketing. También se ha abierto una polémica que creo que va a continuar todo el año. Desde su anuncio se creó una reacción,

12 Iniciada en la década de 1960 por artistas como Daniel Buren, Hans Haacke y Dan Graham.

en muchos casos, muy pasional. Y eso me gustó. Esa era la idea, una gran provocación. Una crítica de la propia bienal hacia las bienales. (Mesquita, citado en Jarque, F., 2008)

Otro gesto de estas “instituciones de crítica” fue el énfasis que se hizo en la Documenta 12 a los procesos de recepción y mediación con el público<sup>13</sup> al concebir la exposición como espacio de diálogo, como constitución de una esfera pública<sup>14</sup>, como vehículo de mediación y producción de pensamiento crítico, que está a su vez atravesado por una red organizada<sup>15</sup> de publicaciones críticas independientes.

Una vez ha pasado este evento surgen algunas preguntas en torno a la posibilidad de proyectos conjuntos: ¿qué tipo de relaciones podrían plantearse entre estas publicaciones? Como lo preguntaba Fran Ilich hace un tiempo en una entrevista publicada en *Esfera Pública*: “¿estamos interesados en comunicarnos?, ¿cómo propiciar esos espacios de diálogo?”.

Una posibilidad es establecer nexos temporales<sup>16</sup> a partir de asuntos que para los espacios involucrados puedan ser de interés común. Esto permite que los temas puedan

- 13 Este énfasis relacional con el público se vio también reflejado en eventos como la última —y truncada— versión de la Manifiesta y a nivel local, en el Encuentro Medellín 07 y algunos proyectos realizados por artistas en el marco de los salones regionales.
- 14 Según el tercer *leitmotif* que da forma a D12: “El sistema global de traducción cultural que de alguna manera parece estar insertado en el arte y en su mediación, propicia el escenario para un debate público potencialmente incluyente (*Bildung*, el término alemán para la educación, también significa ‘generación’ o ‘constitución’ en el sentido de generar o de constituir una esfera pública). Hoy, la educación parece ofrecer una alternativa viable al diablo (didacticismo, academia) y al profundo mar azul (el fetichismo de la mercancía).”
- 15 Según Nina Möntmann: “Esta institución crítica concebible podría por ejemplo adoptar la forma de una ‘red organizada’ que operase a nivel internacional, reforzando diversas instituciones y actividades independientes y más pequeñas (sean alternativas, dirigidas por artistas o basadas en la investigación), estableciendo también plataformas temporales en el seno de instituciones mayores” (2007).
- 16 En el caso de *Esfera Pública* se han creado vínculos con otros espacios a través de la publicación de textos que guardan alguna pertinencia con la discusión en curso. En otras ocasiones

ser vistos desde diversos contextos y perspectivas, abrir el espacio a otros interlocutores e introducir dinámicas que aporten reflexión crítica y posibilidades de acción.

Si pensamos en la posibilidad de ir más allá de las fronteras locales, lo sería tanto por voluntad de los proyectos editoriales que puedan estar interesados<sup>17</sup>, como por la pertinencia de los discursos con audiencias concretas en distintas partes del mundo.

¿Existe alguna relación —por ejemplo— entre los modos como se afronta la crisis de una institución de arte en Lima y la forma como reaccionan los miembros del medio artístico ante la crisis de una institución similar en Bogotá? ¿Qué podemos aprender de esas situaciones? ¿Qué reflexiones podríamos intercambiar con artistas de Bilbao y San Sebastián en torno al modo en que el mercado y la globalización afectan las esferas públicas del arte?

Es cierto que una discusión en Bogotá podría tener resonancia en Ámsterdam, Lima y San Sebastián, pero el sentido y la continuidad de estos nexos dependerá más de los procesos de autoorganización de distintos espacios y públicos, y no de pensar que una serie de temas propuestos desde un proyecto editorial puedan ser relevantes para un gran público que, como entidad abstracta, estaría en relación directa con la idea de una esfera pública moderna que solo escucha una serie de voces autorizadas.

Para efectos de la lógica consensual del institucionalismo corporativo, el público es un indicador para medir impactos y asignar presupuestos. Para las prácticas artísticas y los espacios que se sitúan fuera de la cultura corporativa el público no es un asunto cuantitativo ni abstracto, es un elemento transformador en la medida en que es generador de opinión, disenso y reflexión crítica.

---

esta relación se ha dado por entrevistas y la publicación de discusiones en torno a temas como la educación artística, la curaduría y la crítica.

- 17 Hay propuestas para realizar —en el corto y mediano plazo— proyectos conjuntos con espacios (Zehar, Mag.net, Arte-nuevo, Arte y Crítica, Magazine *in situ*) que han trabajado temas similares a los que se han abordado en *Esfera Pública*.

Si se han dado modificaciones en el estado de cosas del medio artístico, una de ellas es precisamente la transformación de lo público, así como la importancia que esto ha adquirido a la hora de pensar la recepción misma de las prácticas artísticas y, en consecuencia, la estructura y las funciones de las instituciones culturales.

## Bibliografía

- Ekeberg, J. (2003). New Institutionalism. *Versted*, 1, Office for Contemporary Art, Oslo.
- Habermas, J. (1989) *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, MA: MIT Press, Polity Press.
- Jarque, F. (9 de febrero del 2008). La bienal vacía. *Babelia*, suplemento cultural de *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2008/02/09/babelia/1202517556\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/02/09/babelia/1202517556_850215.html)
- Laddaga, R. (2000). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Möntmann, N. (2007). Ascenso y caída del nuevo institucionalismo. *Transform Journal*. Recuperado de <http://transform.eipcp.net/transversal/0407/moentmann/es>
- Ribalta, J. Contrapúblicos. Recuperado de <http://republicart.net>
- Sheikh, S. (2004). Public Spheres and the Functions of Progressive Art Institutions. Recuperado de <http://republicart.net>





# Autonomía y sujeción: el arte y los artistas en el contexto de la gestión creativa\*

Elkin Rubiano

Una nueva generación de artistas piensa: “Gestiona o morirás”. Generaciones atrás no se hubiera imaginado tal cosa, pues en lugar de gestión se creía en el descubrimiento, es decir, en el ser descubierto como artista. A grandes rasgos podríamos señalar un punto de partida y uno de llegada: el genio creador y el proveedor de contenido creativo; y algunos tránsitos: el artista como creador, el artista como productor, el artista como gestor, es decir, el tránsito que va del genio individual (la impronta del maestro) a la comisión colectiva (los proyectos y el trabajo colaborativo). En este contexto resulta clave comprender la configuración actual tanto del arte como de la creación artística; su estado actual no es ajeno a transformaciones mayores en los campos de la economía y la cultura: el trabajo y las identidades flexibles. El auge de los espacios artísticos independientes o alternativos, de los discursos sobre la autogestión y la sostenibilidad de los proyectos obligan a una toma de conciencia sobre los procesos de producción, circulación y exhibición. La aparición de estos espacios en la escena artística conlleva, simultáneamente, riesgos y posibilidades: por un lado, la realización de un viejo anhelo: la autonomía artística; por el otro, la negación de tal realización: la sujeción de la creación a los modelos establecidos en el orden global (el impacto y la sostenibilidad).

\* Texto de la conferencia que con el mismo título se presentó en Producir la Escena | Modus Operandi # 9 en la Universidad de los Andes, el 24 de abril del 2013. Publicado en *Esfera Pública* el 27 de julio del 2014.

## Autonomía e independencia

Una cosa es hablar de autonomía de manera teórica y otra evaluar los índices de autonomía de un campo creativo específico, esto último supone ver qué es lo que va del sueño a la realidad. Porque, claro, la autonomía es un sueño, una utopía que ha acompañado el deseo de los artistas desde no hace mucho tiempo. Se desea porque la autonomía es inseparable de la libertad creativa, y la libertad, desde luego, es uno de los ideales emancipatorios de la modernidad, es decir, la libertad creativa (como la intelectual) es, en última instancia, una cuestión política. Por lo tanto, no es un hecho evidente, ni un estado de las cosas dado o establecido; la autonomía es una conquista que, si se alcanza, siempre está en riesgo de perderse. Sin embargo, su existencia, por muy alto que parezca su ideal, no está libre de cuestionamientos. Es decir, ¿la autonomía para qué? Por un lado, puede pensarse que durante siglos la producción artística se realizó sin que el problema de la libertad creativa se planteara, y la herencia cultural que hoy se goza pasó por patronazgos, mecenazgos y servidumbre. Quien ama la obra de Mozart, por ejemplo, normalmente no se apiada por los padecimientos del compositor, mientras disfruta de su música.

Pero, por otro lado, la defensa de la autonomía no se restringe al ámbito de la libertad creativa, la autonomía es, igualmente, un modo de entender el arte como ajeno a prácticas instrumentales (versión kantiana); o el arte entendido como una esfera de valor autónomo diferente al de la ciencia y la moral (versión weberiana): el arte como una dimensión suplementaria marginal de lo “afectivo-instintivo-no instrumental” que la racionalidad no puede incorporar dentro sus lógicas (Eagleton, 2006, p. 449). La no incorporación (su carácter suplementario, su despliegue inútil), es un indicador de la autonomía del arte. Sin embargo, un arte sin finalidad no constituye un valor en sí mismo, tal vez resulte clave recordar la precaución señalada por Adorno: ¿para qué la libertad del artista en un mundo que no lo es? La autonomía, en ese sentido, puede ser solo una ilusión: la ilusión de que el arte y los artistas no están integrados a alguna

forma de institucionalidad; crearlo es la fantasía del artista adolescente, así este tenga —por decir algo— cincuenta años.

La autonomía solo se alcanza mediante la consolidación de formas institucionales, y en su expresión más libre podría caracterizarse del siguiente modo (versión *bourdieuana*): la construcción de *instancias específicas de selección y consagración* propiamente artísticas, no subordinadas a los valores éticos y estéticos de creencias religiosas, clases sociales, ideologías políticas, o imperativos económicos. En otras palabras, la constitución de un campo de producción creativo con reglas internas, construidas mediante luchas constantes por la definición legítima de qué es un artista y qué es una obra. La no subordinación a instancias externas al propio campo garantizan la crítica y la libertad creativa; ese parece ser su valor y la justificación para su defensa.

Pero independientemente de este valor, la autonomía se ha visto bajo sospecha y se ha convertido en una mala palabra, en una palabra tabú, al igual que las palabras arte, obra de arte, artista y público; reemplazadas por sus sustitutos funcionales: prácticas, dispositivos, colaboradores y comunidad (tabla 1). La autonomía, desde otra perspectiva, es la evidencia de un arte sin vínculo alguno con la comunidad, salvo la propia comunidad del “mundo del arte”, un mundo que exige una mirada pura y sin cuestionamientos sobre su existencia. De modo que debe hacerse una aclaración cuando la noción de autonomía del arte está en debate, distinguir, por un lado, una autonomía que defiende unas fronteras internas dentro del campo de producción artístico y, por el otro, una autonomía, que reivindica una mirada pura del arte sin vínculos con la gran comunidad. José Luis Brea afirma que la “*autonomía* no es, ni lo será nunca, una buena palabra” (2010, p. 11). Tiene razón, si la pensamos desde el impulso reaccionario del *arte por el arte*. Hal Foster considera que la autonomía resulta incómoda, si se la considera, claro, como la autonomía estética de estirpe ilustrada; sin embargo, él mismo aclara que como esencialismo, la “autonomía es una mala palabra, pero quizá no sea siempre una mala estrategia: llámesela autonomía estratégica” (Foster, 2004, p. 103).

**Tabla 1.** Las palabras tabúes y sus sustitutos funcionales. Fuente: elaboración propia.

| <b>Palabras tabúes</b> | <b>Sustitutos funcionales</b> |
|------------------------|-------------------------------|
| Arte                   | Prácticas                     |
| Obra                   | Dispositivo                   |
| Artista                | Colaborador                   |
| Público                | Comunidad                     |
| Autonomía              | Autogestión                   |

## De la autonomía a la autogestión

Partamos de una evidencia: el giro antropológico del arte, es decir, el arte como una extensión de la cultura. El arte antropológico no se valora a partir de cuestiones estéticas, formales o técnicas, sino a partir de su efectividad en el plano de lo “real”: el impacto en una comunidad, en la formación de ciudadanos, en la inserción de población en conflicto, en la construcción de memoria, etc. (aquí ya no hay nostalgias por la autonomía formal del arte y su necesaria mirada pura, es decir, el credo greenbergiano). Si el arte es una extensión de la cultura son entonces las políticas culturales y la economía de la cultura las que ubican el arte en la vida. Desde luego no estamos hablando de la reiterada conjunción ‘y’ del “arte y vida”: el arte que dota de sentido a una existencia. Estamos hablando, más bien, de la ubicación del arte en la vida política, en la vida económica y en la vida social. Si George Yúdice dio luces sobre la comprensión de la cultura como recurso es claro que el arte (una suerte de prótesis cultural) es, igualmente, un recurso. Y como tal, debe ser administrado. Como recurso el arte no es entendido como una creación ubicada en la cúspide jerárquica de la cultura, sino que es entendido como un contenido que circula en medio de una explosión excesiva de contenidos con los que tiene que competir: los objetos, las imágenes y las

experiencias estéticas no son un monopolio del mundo del arte, y aunque no lo han sido en el pasado, nunca como antes la competencia había sido tan reñida. Nunca como antes el mundo había tenido tantos creadores de profesión más que de oficio.

El arte como recurso es inseparable del artista certificado (titulado) y la importancia social del arte disminuye en la medida en que aumentan las certificaciones. La importancia social del arte va acompañada de la singularidad creativa y la originalidad del nombre del maestro, del genio creador: único, irrepetible y auténtico, como sus propias obras, autenticadas mediante el sello distintivo de su firma. Es necesario recordarlo: esta imagen mítica es una imagen romántica que se extiende hasta los héroes y los heroísmos del arte moderno; una imagen ya lejana que, sin embargo, sigue acompañando el anhelo biográfico de todo artista certificado en proceso de formación: ser reconocido como un artista singular. Esto último, lastimosamente, solo lo alcanzarán unos pocos, realmente muy pocos, porcentualmente hablando. El cálculo subjetivo de Luis Camnitzer es el siguiente:

En los 35 años que estuve enseñando a nivel universitario en los EE. UU., probablemente tuve contacto con alrededor de 5000 estudiantes. De ellos calculo que un 10 %, unos 500, tenían la esperanza de lograr el éxito a través de muestras en el circuito de galerías. Quizás una veintena de ellos lo haya logrado.

Es decir, el 0,4 %. Y este porcentaje no está calculando la singularidad sino simplemente la circulación. ¿Dónde ubicar entonces al 99 % restante? La socióloga Raymonde Moulin, ocupada de la economía política del arte, señala lo mismo con respecto al artista certificado, a quien el sistema de enseñanza le hace creer en la singularidad del artista, que en todo caso tiene un efecto clave para el mercado del arte: la escasez de la originalidad. Dice Moulin:

El énfasis se ha puesto en la originalidad del acto, de la idea y del carisma. El sello del artista define la cualidad artística de un proceso o un objeto y fortalece su carácter de irremplazable dentro de un mercado monopólico y estructurado [...] Pero los mecanismos dominantes en la vida artística internacional, que surgen

de las interacciones entre el campo del arte y el mercado, permiten que solo un pequeño número de artistas pasen por el filtro y logren desarrollar una carrera lucrativa, de modo que se preservan la escasez y el precio del arte. (Moulin, citada en Smiers, 2006, pp. 73-74)

Lo anterior quiere decir que el mercado del arte es monopólico, que el dinero se concentra en unos pocos artistas y que la mayoría de los artistas certificados no ganan prácticamente nada. Entonces es necesario subsistir por otros medios: la docencia, la publicidad, el diseño, la fotografía; concursar en convocatorias, apostarle a becas y residencias, en otras palabras, gestionar la creatividad en el mercado de bienes simbólicos. La certificación del arte, es decir, la titulación como artista, pone en evidencia que, como profesión, el arte es una más. Ser artista no tiene nada de especial en ese sentido, o no más, por ejemplo, que ser un médico o un administrador. Hay cierta resistencia a pensarlo de esa manera pues, aunque los artistas modernos hayan proclamado la pérdida de su aureola, nunca dejaron de pensar que su actividad era especial, tanto que las vanguardias llegaron a creer que el arte podría transformar el mundo; aunque fue el mundo el que terminó por transformar el arte nivelándolo como profesión.

Refiriéndose al Instituto de Artes de California (CalArts), Sarah Thornton señala que:

Hollywood influye en el mundo del arte de Los Ángeles de maneras sutiles. Después de graduarse, los artistas que no logran mantenerse con la venta de sus obras o la docencia pueden trabajar en las industrias auxiliares del vestuario, la escenografía y la animación. A veces, la comunidad de los artistas se superpone con la de los actores [...] en el campus, sin embargo, la sensación es que la mayoría de artistas son contrarios a los espectáculos comerciales, como si CalArts se estableciera en tanto conciencia o *doppelgänger* de la industria del espectáculo. (2008, p. 71)

Aunque los institutos de formación artística no lo reconozcan, esto es algo que saben los artistas de última generación. Se formaron en ello. Nacieron con el modelo. No es una novedad: “gestiona o morirás”. Para gestionar la creación artística, más

que para jugar dentro del campo (es decir, por medio de estrategias, luchas, tomas de posición), es necesario entender el arte como contenido creativo, tal vez este sea el verdadero *campo expandido del arte* hoy en día. Seguramente esto suene a catastrofismo, pero hay que nombrar las cosas por lo que son, y así parecen ser hoy las cosas del arte, convertidas, más bien, en cositas de la cultura y el mercado.

En este contexto la autonomía (como la hemos entendido arriba) ha sido desplazada por la autogestión. Y la autogestión sitúa el trabajo artístico como un trabajo más. Basta con recurrir a una definición enciclopédica:

La autogestión [...] es el uso de cualquier método, habilidad y estrategia a través de las cuales los partícipes de una actividad puedan dirigirse hacia el logro de sus objetivos con autonomía de gestión. Se realiza por medio del establecimiento de metas, planificación, programación, seguimiento de tareas, autoevaluación, autointervención y autodesarrollo. También se conoce a la autogestión como *proceso ejecutivo*. (Escuela de Indignación, 2013)

Una de las cuestiones centrales de la autonomía era entender el arte como trabajo libre por excelencia, un trabajo que se realiza a partir del despliegue del juego, que solo es posible porque se ha liberado de la pura necesidad. Más que romántica, esta postura construía un espacio de resistencia para el arte y de ese modo justificaba su existencia mediante la noción de desinterés e inutilidad: el arte es potente porque no sirve para nada y se resiste a la instrumentalización racional. El arte, así entendido, se despliega en el ocio, mientras que la gestión del arte se despliega en el negocio (*negotium*, es decir, la negación del ocio). Hay que trabajar, pero la gestión del arte no supone un trabajo libre, sino más bien *free lance*, la versión *cool* del frío pago al destajo que convierte al artista en un asalariado flexible, en un proveedor de contenido creativo. Esto sigue pareciendo catastrofista, pero hay que nombrar las cosas por lo que son, en este caso, las cositas de la cultura y el mercado.

El surgimiento y proliferación de espacios independientes tiene que entenderse en este contexto: la producción artística en el mundo del trabajo, en el mercado laboral. Algo valioso de los procesos de autogestión es que hacen evidenciar, para los

propios artistas, las cadenas de producción del arte, y acaso hagan tomar conciencia de que el trabajo artístico es uno de sus eslabones más débiles, y que como artistas no son ajenos a las formas de trabajo flexible, cuyo credo, como señala Sennett, es “nada a largo plazo”:

El sociólogo Mark Granovetter dice que las modernas redes institucionales están marcadas por la “fuerza de los vínculos débiles”, con lo cual en parte quiere decir que las formas fugaces de asociación son más útiles que las conexiones a largo plazo, y en parte, también, que los lazos sociales sólidos —como la lealtad— han dejado de ser convincentes. Estos lazos débiles están integrados en el trabajo de equipo, en el cual el equipo pasa de una tarea a otra y el personal que lo forma cambia durante el proceso [...] Por el contrario, unos vínculos sólidos dependen de una asociación larga; en un plano más personal, dependen de una disposición a establecer compromisos con los demás. (Sennett, 2000, p. 23)

Aparentemente, lo anterior no tiene nada que ver con el arte. Sin embargo, vale la pena considerar lo siguiente: la multiplicación de las competencias (artista-diseñador-gestor-funcionario-curador-crítico en una sola persona) hace que el ejercicio profesional se fragmente en tareas de corto alcance y que la respuesta creativa se realice por urgencias o cumplimiento de contratos (el mundo *freelance*). Nada a largo plazo significa la imposibilidad de construir una carrera como artista de largo aliento. Y sin carrera no hay carácter. Es difícil imaginar a Duchamp o Picasso diligenciando formularios para una convocatoria y preguntándose “¿Qué es un estado del arte?”. La creación artística por entregas, por contratos, por convocatorias, es una creación de corto alcance, pero, igualmente, una creación fragmentaria, incoherente, sin carácter, flexible: hoy es una cosa, mañana será otra... Esto se parece a la utopía comunista, pero realizada de manera perversa por el *capitalismo libre de fricción*. Marx y Engels imaginaban en la *Ideología alemana* lo siguiente:

En la sociedad comunista, donde cada individuo no tiene acotado un círculo exclusivo de actividades, sino que puede desarrollar sus aptitudes en la rama que



mejor le parezca, la sociedad se encarga de regular la producción general, con lo que hace cabalmente posible que yo pueda dedicarme hoy a esto y mañana a aquello, que pueda por la mañana cazar, por la tarde pescar y por la noche apacentar el ganado, y después de comer, si me place, dedicarme a criticar, sin necesidad de ser exclusivamente cazador, pescador, pastor o crítico, según los casos. (1974, p. 34)

El final de la gran narrativa del arte parece ir acompañado de un arte portátil, no en el sentido de las valijas de Duchamp sino en el sentido de portafolio, y de manera más específica, de portafolio de servicios creativos. Hacia el final de su famoso ensayo “El fin del arte”, Arthur Danto anota:

Como diría Marx, puedes ser un artista abstracto por la mañana, un realista fotográfico por la tarde y un minimalista mínimo por la noche, O puedes recortar muñecas de papel, o hacer lo que te de la real gana. Ha llegado la era del pluralismo, es decir, ya no importa lo que hagas. (1995)

Para no angustiar a los jóvenes artistas, un consuelo es pensar que en el contexto de la economía global esto ocurre con todas las profesiones: los médicos trabajan más horas de lo que quieren en aquello que no quieren y atienden a sus pacientes como en una cadena de producción fordista. El consuelo, desde luego, es falso. Pero tal vez el argumento que se ha estado presentado aquí también lo sea, pues puede pensarse que el escenario catastrofista se ha construido teniendo como referencia las grandes escenas en las que se juegan los desafíos de poder, el prestigio y la circulación establecida sin considerar aquello que sucede tras bambalinas: no todo arte tiene que visibilizarse, circular por los circuitos establecidos, venderse en el mercado hegemónico, etc. Finalmente, no todo artista tiene que convertirse en un Picasso o en un Duchamp, así como todo médico no tiene que convertirse en un José Gregorio Hernández.

Por eso es clave preguntarse ¿qué es lo independiente de las iniciativas independientes? ¿Qué es lo alternativo de los espacios alternativos? ¿Cuál es el margen de maniobra que permita la autonomía en el contexto de la autogestión? Esto, desde

luego, no tiene fórmulas. Sin embargo, el trabajo por redes, la articulación de proyectos, el intercambio de ideas y plataformas posibilitan la construcción de espacios alternos al establecido. Lo clave aquí es considerar que lo “alternativo” no tiene que confundirse con lo “marginal”, pues estar al margen es haber salido ya del juego.

## De la heteronomía a la autonomía

Una de las formas de sujeción en el ámbito creativo hoy en día es el discurso sobre el impacto del arte, un impacto que no solo debe darse por sentado, sino que además tiene que demostrarse en los informes de gestión: población beneficiada, número de sillas ocupadas, formación en ciudadanía, externalidades positivas, etc. Esta es una forma de sujeción pues el Estado, las ONG y los organismos multilaterales, que administran los recursos, han visto en la cultura (y en el arte, que es una de sus extensiones) una forma de llenar los vacíos dejados por el mercado y la política, pues se supone que el arte “todo lo-cura”, como solía decir una directora del antiguo IDCT. La primera cuestión que debe tenerse en cuenta es la misma noción de *impacto*, que parece haberse naturalizado y acogido sin problema alguno siendo, de hecho, un nombre extraño para referirse a cuestiones creativas. Tomemos dos acepciones del Diccionario de la Real Academia en el que se señala que “impacto” es el “choque de un proyectil o de otro objeto contra algo” y el “efecto de una fuerza aplicada bruscamente”. El nombre, desde luego, parece más apropiado para hablar de asuntos bélicos o gimnásticos. Sin embargo, no es un azar que se haya empezado a utilizar para hablar de cuestiones creativas en el ámbito global, una especie de lengua franca de la creación.

Evaluar la creación con criterios exógenos a la creación misma proviene, en primer lugar, de las industrias culturales o de contenido creativo, convertidas en uno de los motores claves del crecimiento económico en el contexto de la llamada “nueva economía”. Bajo esta lógica, las industrias audiovisual, fonográfica, editorial, entre otras, son evaluadas por su impacto económico: aporte al PIB, creación de empleos,

externalidades, etc. Ya no concebida como un asunto marginal de la economía, la creación se entenderá, entonces, como un eslabón más de la cadena productiva.

Sin embargo, no solo el impacto económico es lo que se evalúa con respecto a la creatividad; otras lógicas exógenas a la creación misma le exigen al ámbito creativo indicadores sobre su eficacia en los campos social, cultural y político. García Canclini ha señalado que

La incapacidad de las soluciones meramente económicas o políticas para controlar las contradicciones sociales, las explosiones demográficas y la depresión ecológica han llevado a científicos y políticos a preguntarse por las bases culturales de la producción del poder. (1987, p. 22)

Empieza a hacerse evidente que a la cultura y, por extensión, a la creatividad, se les reclama resultados sociales, manifestándose así una estrecha relación entre cultura y desarrollo humano: salud, educación, formación de capital social o apoyo y fortalecimiento de la sociedad civil (Yúdice, 2002). Las políticas culturales buscan incentivar proyectos creativos que tengan un impacto en la sociedad. En nuestro contexto son recurrentes los proyectos creativos con desmovilizados, jóvenes pandilleros, comunidades en conflicto, etc. El resultado que se le pide a estos proyectos es que recompongan el tejido social que ha sido fracturado, que se reconstruya la memoria de comunidades víctimas del conflicto armado, que acrecienten el capital social y político. Las prácticas artísticas que ponen en marcha estas lógicas son bien conocidas y van desde el arte comunitario, pasando por el artista etnógrafo hasta llegar a las estéticas relacionales. Muchas de estas prácticas se financian con dineros públicos que se ejecutan mediante políticas culturales sectoriales y poblacionales que evidentemente dinamizan los circuitos creativos.

Estos dos aspectos, el económico y el sociocultural, tienen puntos en común. Quienes evalúan los impactos en estos campos son las instituciones públicas y privadas encargadas de diseñar y gestionar las políticas correspondientes. Ahora bien, la lógica para entender estas creaciones evaluadas a partir de indicadores económicos

y socioculturales es propiamente heterónoma, es decir, aunque la creatividad es su fundamento, no son necesariamente aspectos creativos los que median su evaluación.

Una lógica de evaluación diferente a la económica y sociocultural está presente en el campo artístico. A esta lógica la podemos llamar autónoma, es decir, los criterios de evaluación se construyen (o deberían construirse) dentro de las fronteras internas de la creación y la investigación. Por lo tanto, sus evaluadores legítimos son la comunidad artística y académica. Esta autonomía es fundamental si consideramos, desde luego, que uno de los valores del campo creativo es la experimentación, la posibilidad de extender las fronteras creativas más allá de lo establecido en un estadio determinado del campo. Aunque puedan citarse numerosos ejemplos en los que van de la mano la experimentación creativa y los imperativos del mercado, no son estos los que deban dictar la agenda de la acción creativa. Las interpretaciones festivas sobre la relación entre mercado y cultura olvidaron que el liberalismo radical significa, como señala Bourdieu, “la muerte de la producción cultural libre, porque la censura se ejerce a través del dinero” bajo el tajante imperativo de la pura rentabilidad económica que condena, “como lo hace la televisión, las obras sin público” (Bourdieu, P. y Haacke, H., 1995).

El contexto de la gestión creativa escenifica unos conflictos en los que la existencia de un arte libre está constantemente en peligro. Estamos en una época propicia para una nueva pérdida de la inocencia artística. La producción artística ha pasado por diferentes formas de institucionalización, y el margen de maniobra para el arte se posibilita mediante la comprensión de las formas de sujeción institucionales que hoy se instauran en sus prácticas. Estas formas son sutiles y a veces vienen cubiertas de buenas intenciones, camufladas siempre en cándidas palabras: colaboración (trabajo emocional, es decir, gratuito), comunidad, lazo social, espacios autogestionados. Pero precisamente por sutiles, sus lógicas son fácilmente naturalizadas. Comprender que el trabajo artístico se configura bajo las formas del trabajo flexible, es comprender que el arte no es un espacio privilegiado; pero si aún se cree en las potencialidades liberadoras del arte se debe defender una de sus conquistas históricas: la autonomía del arte que se resiste a cualquier forma de instrumentalización.

**Tabla 2.** Campo de producción creativo: escenarios de acción y formas de evaluación.

| <b>Campo de producción creativo: escenarios de acción y formas de evaluación</b> |   |   |  |   |
|--|---|---|--|---|
| <b>Campo</b>   | <b>Acción</b>                                   | <b>Indicadores</b>  | <b>Evaluadores de impacto</b>                                      | <b>Tipo de investigación/ Creación</b>  |
| <b>Económico</b>   | Gestión cultural, industrias culturales         | Capital económico (PIB, empleos, externalidades)                          | Instituciones públicas y privadas (ministerios, secretarías, ONG). | Aplicada (heteronomía: la creación entendida como recurso).   |
| <b>Social, cultural, político</b>  | Prácticas creativas con y para las comunidades. | Capital social (procesos de participación, cultura política y ciudadana). |  |   |
| <b>Artístico</b>   | Creación y experimentación.                     | Exhibición, circulación, becas, premios.                                  | Comunidad artística y académica.                                   | Innovación y experimentación (autonomía: la creación entendida a partir de sus fronteras internas). |
| <b>Académico</b>   | Generación de conocimiento.                     | Publicaciones, becas, premios.  |  |   |

## Bibliografía

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. y Haacke, H. (1995). *Free Exchange*. London: Blackwell Publishing.
- Camnitzer, L. (febrero del 2018). La enseñanza de arte como fraude, en *Claroscuros en la Educación* 89. Recuperado de <http://palido.deluz.mx/articulos/4094>
- Danto, A. (1995). El final del arte. *El Paseante*, 22-23. Recuperado de <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Arthur-Danto-El-final-del-ate.pdf>

- Escuela de Indignación. (2013). Métodos de lucha. Recuperado de <http://elblogdecremacatalana.blogspot.com/2013/06/metodo-de-lucha-autogestion.html#.XHliR1MzjbA>
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Foster, H. (2004). *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid: Akal.
- García Canclini, N. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García Canclini (Ed.), *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- Marx, K. y Engels, F. (1974). *La ideología alemana*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- Sennett, R. (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Smiers, J. (2006). *Un mundo sin copyright*. Barcelona: Gedisa.
- Thornton, S. (2008). *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa.
- Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

# Espacios vacíos, archivos críticos y robots maliciosos: conversación entre Jaime Iregui y Víctor Albarracín\*

VÍCTOR ALBARRACÍN: Me parecería bueno que comenzara haciendo una revisión de iniciativas independientes aquí en Bogotá, porque generalmente se tiene la idea de que los espacios surgen de la nada, de coyunturas muy particulares, cuando en realidad uno podría estructurar una historia lineal, que de alguna manera también es una historia institucional: la historia de esa institución de lo independiente, que acá en Colombia empieza con los cafés y que, luego, en la década de 1960 sigue con el Teatro La Candelaria, agrupando a toda una serie de agentes culturales para luego materializarse en iniciativas como esas en las que usted estuvo y está involucrado —Magma, Gaula, Espacio Vacío y ahora *Esfera Pública*— enfocadas todas en el campo de las artes visuales y bastante menos historizadas que sus predecesoras. Uno busca lo que pasó con Gaula y hay un par de artículos en *El Tiempo* con una foto —relativamente famosa— de un montón de gente posando y, luego, parecería que hay un fundido a negro y todo lo que queda es pura tradición oral.

JAIME IREGUI: Recientemente, dos personas me han llamado para hacer una investigación sobre Gaula, y uno se pone a pensar que en esa época, pues sí, se hicieron cosas, realmente el espacio duró relativamente poco tiempo, el promedio de lo que dura un espacio de artistas: un año, año y dos meses... y hay registros, tengo registros de algunas cosas, pero en términos de memoria de ese espacio, no hay. Eso es urgente organizarlo porque cuando se dieron esos procesos obviamente no había cámara

\* Publicado en *Esfera Pública* el 14 de abril del 2014.

digital ni todas las facilidades que existen actualmente para documentar los procesos. Lo que sí hubo de mucho valor fue que desde el primer momento tuvo una dinámica muy clara con *El Tiempo*, el diario de mayor circulación en el país. Estaba José Hernández, editor de domingo de *El Tiempo*, con quien nos solíamos reunir en talleres de artistas antes de iniciar lo de Gaula. A esas reuniones iban varios artistas, entre ellos Carlos Salas, Danilo Dueñas, Rafael Ortiz, Jaime Franco, Eduardo Pradilla... en esa época estábamos mirando qué hacer. El origen del espacio en sí es que abren en ese momento una serie de exposiciones temáticas en galerías: conceptos abstractos, en la galería El Museo, y también una serie de exposiciones sobre abstracción que hizo la Casa Negret a lo largo de un año. De pronto empiezan a aparecer exposiciones en el Salón Nacional, en la Bienal —era una especie de *boom* de la abstracción— y después de todo ese *boom*, supe de Danilo por los artículos de Carolina Ponce y de José Hernán Aguilar, y lo mismo de Carlos Salas. Y la lista de esos artículos siempre era como de unos quince artistas abstractos, al comienzo del año en enero y luego, en diciembre, la lista ya iba como en seis. Entonces dijimos, “antes de que desaparezca esa lista, que queden uno o dos”, y comenzamos a visitar galerías y sitios para ver dónde exponer esa obra, porque estábamos exponiendo siempre en sitios institucionales: en salones, en la Bienal —sí, muy chévere la Bienal y todo, pero mejor tener un espacio para las obras que necesitaban un tipo de espacio particular—. Entonces nos fuimos a buscar espacios para arrendar y, obviamente era con nuestro poco dinero... con ningún dinero realmente... era con lo que uno se podía conseguir, algún ahorro, o con plata que a alguno le entraba... y encontramos en la Macarena un galpón grande en el que había funcionado una carpintería. Carlos [Salas] hizo una pared metálica que le dio bastante carácter al lugar, se hizo famosa en ese momento, una cosa como gótica muy extraña, piso de cemento, gris claro, y ahí empezó el espacio. Obviamente discutimos mucho sobre cómo debía ser, sobre el nombre Gaula —pues hoy en día se refiere obviamente a la cosa de la SIJIN<sup>1</sup>— pero era “El Amadís de Gaula”, y sí tenía mucho que ver con

1 Seccional de Investigación Criminal e Interpol de la Policía Nacional de Colombia; mientras que Gaula es el Grupo Antisecuestro y Antiextorsión.



esa idealización del artista y de las obras; esa cosa un poquito quijotesca de empezar ese tipo de espacios. Pero no pensábamos que fuera un espacio independiente, fue algo que surgió porque lo necesitábamos. Entonces, se abrió el espacio y empezó a tener una aceleración con los medios y la gente iba, pero no se hablaba de “espacios independientes”. En ese momento los llamaban “espacios alternativos”, pero tampoco había mucho de eso.

V. A.: No estaban conceptualizados como categoría...

J. I.: Gaula era un espacio de artistas, de artistas abstractos, y entonces la discusión nuestra era: “Bueno, además de mostrar nuestras obras, ¿qué más se va a exponer acá?”. Pensábamos en artistas cercanos, como Fernando Uhía, o en obras inéditas como la de Elías Heim, que fue con quien iniciamos. Él había llegado de estudiar en Israel o en Alemania, no recuerdo bien. En ese momento la prensa se ocupaba mucho de los procesos artísticos, había un buen despliegue y llegaba muchísima gente al lugar. Se hicieron varias exposiciones, yo no expuse porque tenía en ese momento una individual en el Museo de la Universidad Nacional, que curó José Hernán Aguilar, pero las de Danilo [Dueñas] y de Carlos [Salas] se hicieron, y se hicieron otras de Óscar Monsalve; María Teresa Hincapié hizo cosas, hicimos una muy especial, más que una exposición fue un evento al que invitamos a muchos artistas... a todos los artistas del medio, a trazar una línea en el piso con una cuerda, entonces quedaban formas de líneas en el piso y era chévere porque no era ni exposición ni nada, era otro tipo de evento. Pasó el tiempo y al final nos empezamos a cansar un poco y como pasa mucho con los espacios de artistas, había mucha presión económica, pues nosotros pagábamos todo: el coctel, la invitación, el arriendo, y llegó un momento en que eso empezó a pesar más que las ideas. Las discusiones al final eran sobre problemas de cómo conseguir la plata, porque una de las cosas que tenía ese espacio en particular, era que también se pensó como un espacio para venta de obra, teníamos en ese momento la ilusión de poderlo hacer, pero era absurdo porque uno como galerista... aunque no éramos nosotros los que vendíamos, sino la esposa de Danilo, quien fue la primera directora. A veces la situación era muy tensa, al final hubo una discusión fuerte con Danilo y él se retiró; entonces quedamos Carlos y yo... era octubre o noviembre de 1991, y pasaron enero,

febrero y en tres meses dijimos no más. En ese momento el espacio se cerró y Carolina Ponce con Germán Martínez tomaron el local y pusieron una cosa que se llamaba *Arteria*. Fue realmente una experiencia fuerte y traumática para Carlos, para Danilo y para mí. Cuando cerramos, no queríamos saber de nada y después de un tiempo todo el mundo comenzó a hablar del espacio, “qué lástima que cerró Gaula”... Un poco lo que pasa también con El Bodegón, que se convierte en un mito una vez se cierra, pero cuando estaba abierto, sí, “muy chévere” y todo, pero...

v. A.: Son mitos póstumos.

J. I.: ¡Póstumos! Entonces lo que uno dice es “cerremos *Esfera Pública*, a ver qué pasa si cerramos”, y cuando la cerremos entonces sacamos un libro, ¿no? Pero en ese momento sí fue duro.

v. A.: Antes de seguir, yo quería que nos devolviéramos, y preguntarle un poco por Magma, pues creo que, antes de Gaula, es un antecedente bien importante.

J. I.: A ver, era un espacio muy relajado... Yo había estado viviendo fuera del país unos diez años y llegué acá y era casi como mi vida de recién graduado; toda la gente de mi generación ya estaba en galerías, o estaban muy posicionados y a mí la cosa con las galerías no me llamaba mucho la atención. Entonces alquilamos una casa con Rafael Ortiz, Marta Combariza, Paige Abadi y María Victoria Durán. Teníamos talleres y a veces se hacían exposiciones nuestras, pero no era realmente como un espacio... eso fue antes de Gaula... y no había un espacio similar, por lo menos no alguno que yo conociera. Lo que hacíamos era trabajar ahí y hacer exposiciones cada mes y medio o dos. Entonces, la primera que se hizo fue una con Rafael Ortiz y conmigo, de trabajo nuestro. Se trabajó mucho, se consiguió al final un apoyo del Centro Colombo Americano, hicimos el catálogo y se inauguró, pero con la mala suerte de que se inauguró el día de la toma del Palacio de Justicia<sup>2</sup>. Hubo muy poquita gente y fueron los

2 El miércoles 6 de noviembre de 1985, un comando guerrillero del M-19 se tomó el Palacio de Justicia, sede de la rama judicial en Colombia, manteniendo como rehenes a cerca de 350 personas como mecanismo de presión para exigir reivindicaciones al gobierno del presidente Belisario Betancur. El ejército y la policía iniciaron la retoma del edificio a sangre y fuego, dejando como saldo 98 muertos, diez desaparecidos y un edificio en llamas.

de la Casa Negret, creo que fue [Edgar] Negret también. Una obra de Rafael tenía un radio que estaba prendido y todo el mundo resultó oyendo la obra de Rafael, los bombazos de la Plaza de Bolívar y el relato, y todos estaban asustados. Mi madre trabajaba en el Senado, yo también estaba asustado, me contaba por teléfono todo lo que podía ver desde una ventana del Capitolio. Fue horrible.

v. A.: ¿Y dónde quedaba Magma?

J. I.: En la 69 con quinta. Era una de esas casas inglesas, grandes. Y digamos que en términos de cómo podía ser ese espacio, pues no sé si MIAMI puede ser parecido, en el sentido en que ellos tienen talleres. Uno trabajaba ahí, sin muchas pretensiones; no éramos artistas que estuviéramos en ningún “boom” de la abstracción ni nada por el estilo, nosotros solo teníamos un taller. Invitábamos gente, teníamos ciclos de cine alemán que nos prestaban en el Goethe Institut, poníamos un proyector y se mostraba la película. Nos encantaba el cine mudo, al que le poníamos música. Era todo un reto, pero también era muy tranquilo. También expuso gente que en ese momento estaba empezando a mostrar: Nadín Ospina, Eduardo Pradilla... Hicimos una exposición de grafiti y repartimos chicha... era una cosa muy tranquila y mucho más relajada de lo que era Gaula, que sí estaba más metida en el medio y era, si se quiere, más “ambiciosa”...

v. A.: ¿Cuánto tiempo duró Magma?

J. I.: Magma duró como dos años y medio. Desde el 85 hasta el 87. Era muy chévere y rico de trabajar... a mí me gustan esos espacios. No tenía esa necesidad de visibilidad que tienen los espacios ahora. Como estaban los talleres, la gente iba y veía obras. Muchas veces, cuando alguien iba a ver la obra de Rafael, iba al taller de Rafael, y punto. Rafael mostraba su trabajo. Era un espacio de trabajo y de mostrar. Luego empezamos a pensar: “bueno, hagamos en el garaje una tienda de objetos hechos por artistas”, pero todo en un plan muy, muy informal. No era ese formato con el que uno tenía que hacer un manifiesto de que esto va a ser tal y tal y tal, y vamos a hacer publicaciones, y el Ministerio... no, nada.

v. A.: El cambio se da entonces en ese momento en el que empieza Gaula, donde ya se percibe una declaración de principios muy fuerte de una parte del sector

y también comienza a haber movilidad : Carolina Ponce empieza a ganar espacios institucionales, inicia el programa de Nuevos Nombres en el Banco de la República, y se comienza a construir esas categorías de lo “independiente” y de lo “joven”, que se van convirtiendo poco a poco en aspiraciones institucionales también. En el momento en que alguien define algo como “independiente”, la institución empieza a ser receptiva frente a eso y a intentar absorberlo.

J. I.: Y realmente lo absorbe. Creo que entre Gaula y los espacios de ahora no hay muchas diferencias en el sentido en que son espacios de gente que necesita mostrar su trabajo y plantear sus propias reglas artísticas... El trabajo tiene una visibilidad y eso lo inserta en el medio, pero, luego, la gente se va para otros lados porque, muchas veces, hay un factor económico que lleva al cierre del espacio, pero también porque somos artistas, no gestores culturales, y uno termina pensando que los espacios artísticos tienen un periodo y, por otro lado, uno tiene otras ideas. No es lo mismo que montar una galería: las galerías duran más tiempo, por eso a veces se siente que comenzar un espacio es un fracaso, pero no... esa es su vida natural, que de repente se cierra a los seis meses, o al año. A mí me pasa con *Esfera Pública*, donde llevo trece años y, cada vez que llega diciembre, digo: “ah, yo quiero descansar un poquito, voy a cerrar esto”, pero aparecen siempre cosas... Y claro, *Esfera Pública* ya tiene una dinámica que es propia, no es muy costosa de hacer y es mucho más fluida, pero digamos que, en un espacio físico de exposición, empezar año pagando arriendo, pagando cosas y consiguiendo apoyo, es muy pesado. Inclusive si los hubiese. Cuando tuve la oportunidad de visitar espacios de artistas en Europa, uno veía que esa gente se la pasaba todo el tiempo pasando proyectos; tenían un pequeño ejército de voluntarios sentados frente a los computadores en el espacio mismo, eran súper organizados, en galpones y todo, pero trabajando todo el día consiguiendo apoyo, y cada vez gastan más. Entonces es un poquito esclavizante.

V. A.: Y donde hay de todas formas una dinámica distinta. Porque en ese momento sí había una pretensión, hasta hace muy pocos años, de que si uno hacía un proyecto independiente en Bogotá, de alguna manera se entendía como un espacio de resistencia frente al régimen, a la “tiranía de la ‘institución’”. Entonces, en ese sentido,

el sostenimiento del espacio era muchas veces más difícil porque todo estaba fundado sobre una lógica de la contestación o de hacer un contrapeso a las prácticas de las instituciones. Y no solo había que arrastrar con la idea de que costaba, sino también con la idea de que a uno todo el tiempo, por debajo de cuerda, la institución le estaba haciendo zancadilla, o buscando el quiebre, de maneras sutiles y no tan sutiles. Pero ahora, la dinámica ha cambiado, y parecería que los espacios ya no están siendo generados dentro de esa misma lógica, sino dentro de una codependencia muy extraña con la que las instituciones se refrescan un poquito, pero al mismo tiempo le dan contenido a los espacios para que puedan funcionar. Y, en consecuencia, yo siento que, de forma muy consciente, los espacios se convierten en, o surgen como, intentos deliberados de ahorrarse unos cuantos pasos en un proceso de ascenso social o de inserción dentro del medio, y de ganar visibilidad...

J. I.: Sí, crear esos relatos, digámoslo así, que se acaban insertando en museos, en investigaciones, ¿no?... pues al Bodegón lo están historizando, y también están historizando a Gaula... se vuelven material para archivo. A nosotros nos pasaba con Gaula: cuando se abrió, no teníamos esa idea de “institución”... Nosotros recorríamos espacios como la Galería Garcés, el Museo de Arte Moderno, el Colombo, y nos ofrecían de todo, porque se trataba, más bien, de hacer un señalamiento de tipo plástico, estético o pictórico. Lo que había detrás era unas obras, pero ahora, cuando se hace un espacio independiente, no hay realmente un cuerpo artístico, una manifestación artística, un cuerpo de obras o algo detrás, que haga que ese espacio quede en la memoria. Ahora solo quedan los mitos de los trabajos que costó...

v. A.: Antes parecía haber unos trabajos o posiciones que necesitaban una plataforma y se generaba el espacio para eso, y ahora parece tratarse de las plataformas en sí...

J. I.: Por ejemplo, cuando nosotros teníamos Gaula, lo que se mostraba eran las obras. Carolina [Ponce de León] y José Hernán [Aguilar] —porque en ese momento ya había crítica [en la prensa]— hablaban de las obras. En un momento hablaron de los señores que pusieron el espacio, pero luego solo hablaban de las obras, de las obras y de las obras. Y por eso, si Gaula llega a tener alguna importancia es —más que como

un primer espacio independiente, o como uno de los primeros— por las obras que en su momento se pusieron allí. Lo de Danilo [Dueñas], Carlos [Salas], Elías Heim o lo que uno hacía... Porque esas obras se expusieron primero allí y luego pasaron a las instituciones... Lo mismo pasó en el Bodegón; en el Bodegón estaban Edwin [Sánchez] y una cantidad de propuestas que se hicieron allí y lo que habría que potenciar sería qué planteamientos...

v. A.: Qué tipo de aportes específicos se hicieron sobre el campo del arte en Colombia, en términos de lenguajes y de procesos...

J. I.: Y eso es lo que uno no ve en otros espacios. Yo pecho ahí un poco porque no voy mucho a inauguraciones y no puedo ver todas las exposiciones, pero lo que uno ve en otros espacios más recientes ya es algo más pragmático, más por producir, por conseguir fondos, por participar en concursos, por mandar mucha cosa por Internet, y por tener una visibilidad fuerte, pero las obras no aparecen. Pasa también con los salones regionales y con el arte joven: hay mucho énfasis en la producción de arte joven, pero no sé por qué nada se ve muy fuerte.

v. A.: No hay un proceso de depuración, ni una relación crítica con esa producción. También es algo que yo siento. Pero, para devolvernos un poco, me parece chévere pensar en el salto de Gaula al momento en el que usted decidió montar Espacio Vacío, que duró más tiempo (figura 1). ¿Cuánto tiempo estuvo abierto Espacio Vacío?

J. I.: Espacio Vacío estuvo abierto de 1997 al 2002. Son cinco años.

v. A.: Y ahí estaba solo usted.

J. I.: Tenía a mi cargo la dirección del espacio, aunque hubo un diálogo constante con José Hernández y Carlos Salas. Para contarle rápidamente, se cerró Gaula y yo decía: "yo no voy a volver a hacer una cosa así"... y entonces empezamos Tándem, otro proyecto también colectivo, con un filósofo de la ciencia [Alfonso Flórez] y con otra persona que trabajaba en textos de cibernética [Isaac Dyner]. Era más de insertarse en los espacios que había, como la Galería Sextante o en bibliotecas, para organizar exposiciones y generar publicaciones. De hecho, ese es el antecedente directo de *Esfera Pública* pues, para mí, *Esfera Pública* no es un sitio de crítica de arte sino un espacio de discusión de artistas. Entonces, trabajando en ese proyecto alrededor



**Figura 9.** *Lejos del equilibrio*, una exposición organizada por el Proyecto Tándem en la galería Sextante. Bogotá, 1994

*Fuente:* Jaime Iregui

de cinco años, de 1992 a 1997, se hicieron exposiciones, se hicieron publicaciones, se hizo mucha cosa. Era como *Esfera Pública* sin Internet. Y José Hernández, quien estaba viviendo en el Ecuador y pasaba por acá, dijo: “bueno, yo voy a hacer una pequeña casa en Chapinero, pero quiero tener un espacio para mi colección”... Él es coleccionista de nuestras obras, las que compró cuando estábamos en Gaula y después. Él tiene toda mi obra, por ejemplo. No produzco mucha obra, pero él lo tiene todo; tiene mucha obra de Carlos Salas, casi todo Danilo Dueñas y tiene Carlos Rojas. Él quería hacer ese sitio, Carlos Salas lo diseñó y, en una parte, quiso hacer un espacio para exposiciones. Estaba en ese proceso cuando dijo: “oiga, por qué no hacemos un espacio como Gaula, pero distinto”. Se repensó lo de Gaula completamente y discutimos. Éramos Carlos Salas, José Hernández y yo. Danilo estaba por fuera del país y nosotros no teníamos mucho diálogo con él en ese momento. Pensábamos en un comienzo en un espacio “para mostrar tal tipo de obra, para mostrar tal otro tipo...

conceptual, con abstracción... no, para mostrar otro tipo”. Al final dijimos: “inaugurémoslo vacío y sin programación. No apostemos nada, que esté el espacio vacío, blanco, y que desde ese día que vaya la gente comencemos a ver qué pasa en el medio, como una esponja”, y empezó a llegar la gente. Entonces se abrió el espacio, se acabó la construcción y también se generaron unas reglas de juego muy claras: era un espacio que, por un lado —son detalles pequeños pero que importaban—, estaba vacío, pero también, en términos de su estructura económica, era que a la gente se le entregaba la llave del espacio, la gente daba una cuota de funcionamiento del espacio por lo que costaba digamos pintar, traer a un celador, hacer el aseo, todas esas cosas que eran muy básicas, pero uno necesitaba ganar plata. La gente daba una cuota, y se aspiraba a que esta viniera de becas, que se conseguía de algún apoyo o de algún coleccionista. Empezó así y, por otro lado, yo detestaba en Gaula el plan de ir a comprar el trago para la inauguración y que todo el mundo se lo tomara... uno compraba cajas de garrafas de Tres Esquinas... un diner. Uno se gastaba en una noche un millón de pesos en trago y todos muy felices, pero al día siguiente, todo el mundo enguayabado y quebrado... En el Espacio Vacío lo que hicimos fue conseguir muy buen vino, y se vendía. La gente compraba su copa de vino francés por mil pesos, y todo el mundo feliz, pero no era cosa del trago, era otro cuento... luego llegó una época en la que se discutió el tema de los espacios independientes, pues ya había un discurso sobre las instituciones... que “las instituciones esto y lo otro”, luego se abrió el espacio pensando: “bueno, dejemos tanto discurso, vamos a ver propuestas”. Entonces toda esa gente que protestaba y que criticaba no apareció nunca, porque tenía que traer propuestas, pero sí apareció gente que tenía obra: vino María Fernanda Cardoso y dijo: “yo me gané una beca y vengo de hacer un video que se llama *Circo de pulgas* y lo quiero presentar aquí”. Había una cosa chévere del espacio y era que el artista definía cuánto quería estar. Entonces María Fernanda dijo: “yo quiero estar el domingo, porque es un circo de pulgas y yo quiero que acá se entre la ciclovía” y entonces los públicos cambiaron. El artista también hacía la difusión de prensa, las invitaciones y todo lo demás. Yo no me encargaba de nada, técnicamente, entregaba la llave. Y María Fernanda era muy conocida, ese video lo presentó en el MOMA al mes siguiente, y toda la gestión que hizo de medios la hizo



muy bien, en el sentido de que el domingo de su inauguración, su exposición salió en *El Tiempo* y en *El Espectador*, en página completa... y claro, eso se llenó de gente. Había un mago afuera, había un sitio para vender mazorcas y era como un circo: niños entrando, mucha gente... era increíble y vendió todas sus películas, cincuenta o sesenta videos. Pero, ella estaba dichosa, porque se la había jugado, pues su evento duraba cinco horas. Ese es el tipo de cosas que hubo en Espacio Vacío.

v. A.: ¿Y empezó con ese proyecto?

J. I.: No, había empezado con un proyecto de María Inés Rodríguez que hizo una especie de exposición portátil que era una maleta llena de cosas chiquiticas. Luego, creo que siguió María Fernanda; también hicimos trabajos con la cuadra, había uno que se llamaba La Colección de la Cuadra en el que dijimos: “vamos a hacer que los artistas trabajen con los vecinos, para que conozcan un poquito nuestro proceso”, y los vecinos decían: “¿arte? a mí no me interesa el arte... ya tengo este bodegón aquí de un artista que tuvo premios”. Entonces fue difícil.

v. A.: Pero esa sí fue una iniciativa suya...

J. I.: Sí. Nuestra. Y luego hicimos Escenas de Caza, que ya era un proyecto personal, pero colectivo también, en el que yo hacía una especie de curaduría. También invitamos a un evento que se llamaba Traducción Simultánea, que también estuvo a mi cargo. Estaba Jaime Cerón, que participaba con unas instalaciones en el techo, había curadores y se daba otro tipo de relación. Sin embargo, hacia el final de Espacio Vacío, hablando con José, nos dábamos cuenta de que se iban agotando los artistas que podían exponer ahí. Cuando el espacio es novedad, todo el mundo quiere estar, y los primeros dos años fue un *boom* fuerte. Era interesante para muchos artistas estar ahí. Por ejemplo, Rolf Abderhalden mostró allí su primera obra como artista visual. Clemencia Echeverri también, luego de hacer sus obras abstractas y esculturas en Medellín mostró su obra de arte contemporáneo ahí, con Rolf, en un proyecto financiado por la Universidad Nacional en el que también estaba Trixi Allina. Rafael Ortiz también llegó con una beca y, entonces, la gente que se ganaba becas y que tenía esos apoyos del Ministerio, iba allá y con José discutíamos si sí o no. Porque no era un espacio en el que la gente que tuviera la plata participaba, no era así. Llegaba mucha gente a

decir que “cuánto vale, que yo traigo aquí mis bodegones” y no. La idea era que fuese un espacio editorial, porque José es periodista; que tuviera una cantidad de elementos, como sacar publicaciones, pero yo realmente ahí estaba muy solo. José se fue a vivir al Ecuador y cada vez que venía, discutíamos. Muchas veces él evaluaba todo lo que yo hacía *ad honorem*, no me ganaba nada ahí, y llegó un momento en el que yo ya estaba vinculado con la universidad, estaba trabajando con la Tadeo y me llamaron de Los Andes y me dijeron: “queremos que usted venga aquí a la universidad, estamos trabajando en un área que se llama Gestión de Proyectos, que le muestra a los estudiantes ese tipo de trabajos”, y a partir de esa nueva área en la Universidad de los Andes se hizo un evento que se llamó Modus Operandi, y era sobre espacios independientes, era pensar ese tipo de procesos y meter dentro de la universidad la idea de que, para un artista, no solo se trata de sacar portafolio y de hacer *lobby*, sino también, sobre todo en una universidad como esa que maneja el tema de la autonomía, inclusive desde sus principios, de que el artista salga de estudiante y sea autónomo para decidir hacia dónde va, sabiendo que muchas veces también tienen buenos apoyos económicos; son gente que tiene recursos, ya sea por familia o por una serie de conexiones. Pero era para pensar que también el artista, el estudiante de arte, sale y casi tiene, en un medio tan precario como el nuestro, la obligación de generar espacios al comienzo para poder lograr visibilidad y otros proyectos. Entonces, en primer semestre, le muestran al estudiante el museo, la galería y el espacio independiente. Y cuando ven el espacio independiente dicen: “¡ay! yo lo puedo hacer”. Muchas veces eso es bueno, en el sentido en que pueden generarse procesos, pero también es malo en el sentido en que, para la gente, poner un espacio se convierte en obra. Pero eso es como lo de Espacio Vacío. Al final era Espacio Vacío, tiempo completo, tiempo completo en Los Andes, Espacio Vacío, vacío. Y dije: “ya no más”. Se cerró ese ciclo, pero en Espacio Vacío yo ya venía creando una base de datos y de espacios de discusión que me interesaban, porque allí yo invitaba a gente a hacer discusiones, y entonces se creó una cosa en Internet que se llamaba al principio *Nonlocal*, luego se llamó *Momento Crítico* y luego *Esfera Pública*. Esas han sido las discusiones que me interesaba hacer y que estaban más conectadas con Tándem que con Espacio Vacío.

v. A.: El cierre de Espacio Vacío fue en el 2002, ¿no?

J. I.: Sí, creo que fue en el 2002. Tratamos de hacer unas exposiciones, una sobre Guillermo Bermúdez, el arquitecto... cosas más institucionales. Un día fue [César] Gaviria a ver las obras y todo ese cuento. Buscamos ese tipo de cosas, pero en esos espacios llega un momento en que uno como que... ¡ya! Por otro lado, José no estaba aquí. Entonces, sin José, que era quien tenía el espacio, pero además era el periodista y había sido uno de los que había propuesto hacer publicaciones y ediciones... digamos que *Esfera Pública* estaría funcionando en ese espacio, pero no ocurrió. Entonces yo ya estaba en Los Andes y, como pasó con Gaula, salí de Espacio Vacío, me quité el problema del espacio físico, pues aunque yo no pagaba nada es algo muy fuerte, porque uno tiene que organizar las exposiciones y uno —así el artista lo haga todo— sufre mucho porque no fue nadie y, también, empecé a ver que el público que iba a Espacio Vacío, aunque cambiaba dependiendo del artista, era en general el mismo, y ese mismo público lo tiene uno en una universidad. Sentía que podía hacer más en una universidad, dándole a la gente esas herramientas, hablando de esos espacios y creando las memorias de esos espacios, que teniendo el espacio en sí. *Esfera Pública* continuó con esa idea de autonomía. Al comienzo, los textos que me mandaban eran los de Hakim Bey sobre autonomía, cosas que se conseguían en Internet; luego empezaron los debates y todo el cuento. Pero, al comienzo, la idea era seguir discutiendo sobre espacios independientes y su viabilidad en el medio.

v. A.: Uno escucha los relatos de la gente que tiene o que ha tenido espacios, una, otra y otra vez, y parecería que, más que el hecho de tener el espacio, finalmente lo importante es matarlo, ¿no? Da la impresión de que todos los espacios funcionan en la lógica del “canto del cisne” y que la belleza surge cuando el espacio se muere. Hay una elaboración mítica en la que se necesita que haya una muerte para que se entienda la importancia contextual, o histórica, o lo que sea, que tuvo ese espacio. El caso de *Esfera Pública* es extraño, porque trece años son ya un lapso de tiempo en el que se ha rebasado esa lógica del qué pasa si se muere o no se muere y, por otro lado, también, se ha dejado de lado el debate sobre qué tipo de espacio es ese, donde hay un montón de dinámicas y de cruces institucionales pero, por otro lado, de espacios de discusión

también, de puntos de vista de gente que la odia, de gente que la apoya, de gente que se aburre, de gente que tiene una manía de estar todo el tiempo leyéndola. ¿Cómo siente usted *Esfera Pública* en este momento, o cómo se enfrenta usted a ese proceso vital, a ese ciclo vital de ese sitio al que, tal vez, ya se le pasó el tiempo de suicidarse?

J. I.: Sí... hay gente que dice que *Esfera Pública* ya está hace rato, o que preguntan si todavía está funcionando, pero cuando hay algún debate, todo el mundo lee. Eso es muy diciente. *Esfera Pública*, al comienzo, tenía unas dinámicas particulares: primero que todo, era una lista de correos, y las discusiones eran de listas de correos: breves. Cuando empezó, a mí me gustaba abrir un espacio y cerrarlo, porque los espacios, para que sean efectivos, tienen que llegar y crear una cuestión relativamente fuerte en algún momento determinado; un impacto sobre tal tema o sobre tal institución o sobre tal obra o tal modo de pensar y, luego, desaparecer.

V. A.: Sí, claro. Hakim Bey... muy transitorio.

J. I.: Exacto, transitorio, a mí me gustaba eso. Entonces, digamos que en *Esfera Pública* nacieron una serie de cosas y se debatió en determinado momento la Bienal de Bogotá. Y yo dije ya, hay que cerrarla... Perdón, antes de la Bienal se debatió algo, algunas cosas, creo que sobre Arborizarte, o algo así, y hubo una discusión y dije bueno, voy a cerrar *Esfera Pública*. En ese momento determinado, Ana María Lozano, que era curadora de la Bienal de Bogotá, invitó a *Esfera Pública* a participar para que hiciéramos un foro. No estuve muy de acuerdo, lo del foro no lo veo mucho porque se vuelve del Museo, prestándole un servicio al Museo. Mejor dar la discusión por fuera. Y me olvidé del asunto, apareció la Bienal, y Luis Fernando Valencia mandó un texto que se volvió un debate tremendo y luego dije: “no, ya voy a cerrar todo” y cuando iba a cerrar, surgió el debate de las Barbies<sup>3</sup>, entonces otra vez déle y déle y déle con ese debate y ya después de eso pensé que el medio ya se había apropiado de ese espacio, y

3 En abril del 2003, el Museo de Arte Moderno de Bogotá se vio envuelto en una fuerte polémica al presentar, en una de sus salas, una exhibición de muñecas Barbie vestidas por diseñadores latinoamericanos. La muestra, de carácter abiertamente promocional de la marca Mattel, puso en evidencia un conjunto amplio de aspectos turbios en torno al manejo de las instituciones culturales en el país.

empezaron a darse otros debates. En la época de las Barbies, había entre cinco y seis debates al año, tal vez cuatro debates fuertes, y en el 2008 o el 2009, después de participar en Documenta 12, creció y había cincuenta o sesenta discusiones, de las cuales cinco o seis eran debates fuertes. Ya en el 2011 yo pensé que no quería cerrarlo y, que si continuaba, podía buscar algún tipo de apoyo institucional para seguir unos dos años más y poder hacer la revisión del archivo. Entonces mandé una propuesta al Ministerio [de Cultura] para aplicar a uno de sus premios. Para mí *Esfera Pública* implica estar buscando cosas, no solamente es el debate sino qué cosas hay en tal lado, qué cosas en tal otro. [Entonces] cada vez hay menos debate y cada vez es más editorial. Cuando salió ese premio, se hizo la revisión de los archivos, se trabajó en una plataforma... El año pasado, por ejemplo, hubo uno de esos robots que meten códigos maliciosos en el servidor y eso fue una cantidad de información perdida, cuesta bastante recuperarla, formatear todo y volver a subir los archivos... En fin, eso es una cosa que, de alguna manera, no implica solamente el espacio, sino estar presente. No solo buscar la información sino mantener la plataforma y ese tipo de cosas. Entonces llegó un momento en el que entendí que lo que me interesa, más que cerrarla, es pensar *Esfera Pública* como archivo vivo. Me interesa como editor que no haya discusiones que se repitan mecánicamente, sino revisarlas un poco y ver qué está pasando. Y de pronto, una vez se hagan las revisiones, pensar muy bien si se va a volver únicamente un archivo a partir del cual generar otras cosas, otras ideas, otras lecturas.

V. A.: Creo que esto no había pasado antes con ninguno de los espacios de artistas, o de lo que sea, que hay en Bogotá. Ni siquiera las galerías comerciales se han dado a la tarea de generar su propia historia y de hacer revisiones críticas sobre sus proyectos y, en el último par de años, *Esfera Pública* sí lo ha hecho.

J. I.: Este año [2013] no me gustaría publicar tantos textos, sino analizar debates y, de golpe, usar más Twitter, no para mandar qué piensa el editor, sino para revisar todos esos archivos: “mire que acá hay tal cosa, y tal cosa”, porque esa es la memoria nuestra, de un grupo de gente —no digamos del medio—, pero de un grupo de gente que participó y discutió. Y me interesa que seamos nosotros mismos —aunque para los historiadores eso sea un poquito incestuoso o endogámico— quienes hagamos la

revisión. Fíjese en el caso del Bodegón... es muy interesante ver cómo usted escribe del Bodegón, eso es lo que la gente puede leer y no esperar a que dentro de diez años esté por ahí volando el archivo de *Esfera Pública* en las manos de alguien y lo coja un grupito de historiadores, se apropie de la cosa y lo pongan a uno, viejito ya, a hablar. No. Eso hay que hacerlo ahora.

v. A.: Claro, porque hay algo importante en *Esfera Pública*, y es que tanto las discusiones, como las revisiones, se hacen en caliente. Digamos que con las revisiones sí hay una distancia, pero por otro lado, al poner la revisión, al discutir la revisión, uno se da cuenta de que hay una recurrencia de cosas. Quince años o más discutiendo sobre el Salón Nacional y sigue la misma vaina; no sé cuántos años discutiendo sobre espacios alternativos y lo mismo. Entonces el archivo sirve para ver hasta dónde hay un proceso histórico; no diría de evolución, pero sí de transformaciones del campo y parecería que lo que hay es un cambio de discursos, pero los problemas en el fondo siguen siendo los mismos, la situación se mantiene.

J. I.: Claro, son dinámicas

# Antagonismo y fracaso: la historia de un espacio de artistas en Bogotá\*

Víctor Albarracín

*No fiarse del fracaso, sería añorar el éxito.*

Maurice Blanchot. *La escritura del desastre*

VIEW

*according to which an artistic theory will be functioning for the artistic product in the same way as the artistic product itself is functioning as advertising for the rule under which it is produced. There will be no other space than this view, according to which, etc...*

Marcel Broodthaers en una página de *Interfunktionen*

Tal vez este escrito debería titularse “El efecto Alka-Seltzer”, pensando en que hablaré aquí de un pequeño espacio de artistas en Bogotá: el Bodegón. Su historia se parece a la de esa pastilla efervescente, que aparece haciendo mucha espuma cuando se tiene fuerte indigestión o resaca para luego irse mermando hasta no ser más que agua ligeramente salada con un residuo turbio y alcalino en el fondo del vaso. Así pues, la historia podría comenzar así:

\* Este texto fue enviado inicialmente a la quinta versión del Premio Nacional de Crítica (2009) donde obtuvo una mención del jurado. Se publicó en *Esfera Pública* el 25 de septiembre del 2009.

## La indigestión y el guayabo

Desde comienzos de la década de 1990, la historia aún no contada del arte bogotano, o por lo menos de aquel no completamente inscrito en el circuito de las galerías comerciales, ha contenido un sustrato de insatisfacción frente a las instituciones administradoras de cultura en la ciudad, frente a las galerías (y los galeristas) y frente a la dependencia de un conjunto de individuos caprichosos que han decidido qué vale la pena mostrar y qué no del arte nacional. Carolina Ponce de León señalaba a este respecto en un artículo publicado en agosto de 1990 una serie de factores que me permitiré reeditar a continuación, pues me parecen fundamentales para entender un conjunto de situaciones que propiciaron la creación de varios espacios independientes en Bogotá y que hoy, casi veinte años después siguen siendo, a pesar de una importante serie de intentos para contrarrestar estas situaciones, pan de cada día en el campo del arte local:

- [...] la proliferación actual de nombres no solo indica un auge de la producción artística; también revela el tanteo vacilante por descubrir moneditas de oro para afianzar el mercado.
- Pocas galerías promueven exposiciones en las que arriesgan —a conciencia— oportunidades de venta a favor de una afirmación de carácter artístico.
- Pocos también han sido los eventos en los que los mismos artistas se “toman” un espacio que los independice del patrocinio de galerías o salas oficiales.
- La falta endémica de espacios y de oportunidades ha creado a lo largo de los años una dependencia de los artistas respecto a las galerías de arte.
- Como no hay “espacios” (físicos, de mercado, teóricos ni institucionales) para las expresiones experimentales, los artistas terminan por resignarse a utilizar los medios tradicionales. (Ponce de León, C., 2005, pp. 109-111)

Así pues, espacios como Gaula y Espacio Vacío surgieron con la intención de generar rupturas y posibilidades de construir disensos frente a una concepción de la



práctica artística, en gran medida heredera de ese modernismo que veinte años después de la última y más conservadora Marta Traba seguía (y sigue aún) imperando en la ciudad, y que se manifestaba en una evidente ceguera de museos, fundaciones y galerías empeñados en impedir la exhibición de proyectos que desafiaran la burda idea del artista como productor de mercancías. Así pues, Jaime Iregui, Carlos Salas y Danilo Dueñas, los artistas responsables de Gaula —según nos dice José Hernández en una página de *El Tiempo*— “hacen parte, en efecto, de esa generación de los 25 a los 35 años que se han interrogado sobre su papel en este momento. ¿Pintar únicamente? ¿Pasar sus cuadros de su taller a una galería y de allí a la pared de un comprador? ¿Ser artistas aquí y ahora, para qué?” (Hernández, J., 1991).

Si bien Gaula aún se consideraba una galería en la cual sus socios “a cada artista que exponga, le piensan comprar una obra”, como se afirma en esa misma nota de prensa, el matiz de lo que allí era presentado se alejaba considerablemente de lo que resultaba habitual en el circuito de exposiciones de la ciudad, intentando cubrir aquellos huecos que Carolina Ponce señalaba en su artículo. De esta manera, Gaula planteó desde la exhibición de proyectos en video de Gilles Charalambos, hasta la de instalaciones de Elías Heim y Miguel Ángel Rojas. Es claro que la aparición de este espacio se alimentaba y a su vez alimentaba la llegada de una nueva generación de críticos, profesores y funcionarios que, desde los periódicos, las universidades y algunas instituciones, se había dado a la tarea de defender una serie de valores y prácticas artísticas que empezaban a modelar una nueva sensibilidad institucional. Así, de alguna manera, la llegada de Carolina Ponce de León a la sección de artes del Banco de la República y la creación del ciclo Nuevos Nombres, en 1985, anteceden a la búsqueda que Iregui, Salas y Dueñas emprendieron con Gaula, así como el Salón Nacional de Artistas Jóvenes del entonces Instituto Distrital de Cultura y Turismo, por lo menos desde el momento en que Jorge Jaramillo entra a organizarlo, hacen visible una continuación de ese interés de dislocación frente a unas prácticas artísticas tan hegemónicas como estériles.

Tras la corta existencia de Gaula, Iregui emprende la creación de Espacio Vacío, un lugar autogestionado que, durante seis años se empeñó en la exposición

de proyectos de vocación crítica y de nuevos soportes para la difusión de pensamiento artístico, alrededor del cual se congregó casi toda una generación de artistas colombianos muy representativos, pues por allí pasaron Rolf Abderhalden, Rosario López, María Fernanda Cardoso, Lucas Ospina, la revista *Valdez* y Franklin Aguirre, entre otros.

Sin embargo, como suele ocurrir con la mayoría de los proyectos independientes en la ciudad, el lugar terminó haciendo honor a su nombre, en tanto que sus últimas exposiciones fueron perdiendo progresivamente el interés del público, dejando al espacio casi literalmente vacío de visitantes. Es poco o nada lo que se ha escrito sobre el cierre de todos estos espacios y sobre los motivos que han inducido la pérdida de interés del público en ellos, aunque quizás podría decirse que, en términos generales, el visitante promedio de exposiciones en Bogotá es demasiado proclive a la novedad y, en ese sentido, no ha conseguido articular su papel de espectador como constructor de pensamiento, sino que más bien se ha definido como un ente pasivo que acude a los sitios simplemente porque son nuevos y porque sabe que allí estarán sus amigos y conocidos.

Quizás, entonces, es la novedad que representó la inauguración de El Parque y acto seguido, del espacio la Rebeca en el barrio la Macarena, lo que terminó de liquidar la afluencia de público a Espacio Vacío, que cerró en un silencio tan denso como el ruido que trajo consigo este nuevo espacio, fundado por Michèle Faguet, quien llegó de dirigir La Panadería —un emblemático espacio de artistas en México que definió en buena medida, y no sin conflictos, lo que se suponía que debía ser un espacio independiente en Latinoamérica— con la intención de desarrollar “ese ejercicio crítico en el contexto colombiano, donde la figura de la institución (anacrónica y conservadora) ha sido históricamente, y continúa siendo, dominante” (Faguet, 2011).

La Rebeca consiguió, por primera vez en la historia colombiana, que un espacio independiente obtuviera financiación mediante fondos internacionales provenientes de fundaciones como Avina, Daros y Daniel Langlois, los cuales garantizaban, junto a la cercana relación de Faguet con un amplio grupo de artistas

en Estados Unidos y Latinoamérica, la puesta en marcha de una programación que intercalaba la presentación de proyectos de artistas internacionales y colombianos, sin la hasta entonces ineludible certeza de estar trabajando con las uñas. Estos recursos también hacían posible que Faguet, como directora del espacio, se pagara un sueldo y pudiera asumir el patrocinio de algunos proyectos locales, lo cual planteó un cambio en la idea misma de espacio independiente, hasta entonces entendido como pasatiempo o actividad colateral al trabajo o la producción real de quienes lo conformaban, para ser considerado un trabajo real. La Rebeca funcionó como una ventana a formas de producción artística poco vistas en el medio local, e impulsó la exhibición de proyectos diversos y descentrados de todo vestigio mercantil. Sus exhibiciones solían incluir proyecciones de video, ejercicios en torno al diseño industrial entendido desde la precarización de sus objetos, ínfimas becas en dólares para la realización de proyectos no objetuales, muestras de dibujo que implicaban la destrucción total de lo que estaba siendo expuesto, convocatorias para participar en la grabación de karaokes con canciones de The Smiths y una larga serie de eventos en los que se conseguía un balance muy delicado entre la informalidad de los proyectos presentados en el espacio, el carácter innovador de las exposiciones y la seria reflexión curatorial en torno a lo que estaba siendo mostrando allí.

Sin embargo, la actividad real de La Rebeca parecía estar limitada a los días de inauguración de las exposiciones, siempre concurridas y animadas al son de la cerveza barata, los chismes y la posibilidad de hacer visita en el andén de la Macarena, o en el antejardín de una pequeña casa en Teusaquillo a la que el lugar se desplazó tras algo más de un año de compartir el local con la galería Valenzuela y Klenner que, gracias a la adyacencia del espacio de Faguet, logró refrescar también su programación y atraer un nuevo público a sus instalaciones. Pero, una vez terminada cada inauguración, el espacio dejaba de recibir visitas, permaneciendo prácticamente vacío durante semanas. Esta situación reflejaba el desinterés del medio académico por entender las exhibiciones, no solo allí sino también en los espacios independientes que habían precedido a la Rebeca, como ocasiones para

incitar en los estudiantes nuevas maneras de comprender la producción artística y ponerlos en relación con los artistas, muchas veces ya reconocidos internacionalmente, que pasaban por el local sin pena ni gloria. Se trataba entonces de una muy torpe asimilación, por parte del público, entre el desparpajo y el carácter incluso transgresor del espacio, y la creencia de que allí solo se trataba de hacer vida social.

Esta situación, sumada a la decisión del Plan Nacional de Reinserción de ubicar en varias casas de Teusaquillo a “guerrilleros y paramilitares que depusieran las armas voluntariamente [...] transformó lo que era un vecindario casi idílico en una zona tensa y, en algunos momentos, insoportable” (Faguet, 2011). Tras *I wish you were here*, una caótica exposición colectiva organizada por Giovanni Vargas y Francisco Toquica, en la que todo aquel que quisiera podía llevar sus dibujos y pegarlos en las paredes de la casa, la Rebeca cerró en medio de muchas voces que no querían el cierre del espacio pero que tampoco se pronunciaron cuando ya todo había terminado para, al menos, impedir que el acostumbrado silencio que siempre inunda el final de los proyectos independientes en la ciudad se apoderara de esta historia que también quedó sin ser contada.

## Haciendo espuma

A mediados del 2005, pasados algunos meses tras el cierre de La Rebeca, un grupo de doce estudiantes y profesores universitarios de distintas facultades de arte de la ciudad, todos amigos entre sí, se reunieron para dar vida al Bodegón<sup>1</sup>, un proyecto que se sustentaba sobre la idea de producir una serie de acontecimientos artísticos de una noche de duración y una frecuencia de realización casi semanal

1 Para conocer más de cerca algunas de las actividades realizadas por el Bodegón, los textos curatoriales que han producido y el listado de las personas que han hecho parte del espacio, véase su blog <http://lebodegon.blogspot.com>

en la que se mezclaban las fiestas, conciertos y lanzamientos de revistas, con exposiciones y charlas de artistas. Así, el Bodegón aspiraba a concentrar en su espacio —una pequeña bodega en una zona marginal del centro de Bogotá— un sinnúmero de actividades que permitieran construir un mapa de la actividad real de los artistas, aquella desarrollada por gusto más que por compromiso con su estatus social o con el mantenimiento o ascenso de sus carreras profesionales. Al mismo tiempo, estas actividades buscaban generar espacios de reunión, para que los expositores y el público en general (en gran medida artistas y estudiantes de arte) encontraran oportunidades de interlocución en un entorno informal y descargado de esa búsqueda del prestigio, natural a toda la escena bogotana.

Esta voluntad estaba sustentada en la desconfianza ante unas políticas institucionales que, a pesar de estar estructuradas a partir de los discursos de la inclusión, la participación y la creación de consensos, mostraban ya en el nivel distrital un grado fuerte, si no de abierta corrupción como parece ocurrir hoy en día, sí de estatismo y aburrimiento, inducidos por el permanente reencauche de una serie limitada de artistas y de un modelo expositivo en el que toda la novedad de conceptos como juventud, comunidad, interactividad, etnografía, ficción, transversalidad y paisaje cultural, extraídos de textos ampliamente difundidos en universidades y repetidos en incontables catálogos y textos curatoriales (por ejemplo de Foster, Crimp, García Canclini, Fontcuberta, Lippard, Mosquera) con la voluntad de hacer parecer que se estaba dando una significativa modernización del discurso artístico local, solo conseguía poner en evidencia el juego de unos mecanismos de poder que transformaban un conjunto reducido de herramientas pedagógicas (los textos), en lineamientos ideológicos de una academia dada a pasar por encima de las condiciones reales de un contexto muy precario en pos de hacerlo parecer sofisticado, y de una administración que cada vez confundía más el campo del arte con el del trabajo social, la redención y, por qué no decirlo, la abierta promoción de un grupo más bien cerrado de jóvenes artistas.

En lo que atañe a la situación de las galerías comerciales, es poco lo que puede decirse que no sea conocido por todos: el hecho de que había, como sigue

habiendo hoy, escasez en la producción de conocimiento, de reflexión y de cualquier tipo de interés social, aparte del de lucro, en el negocio de la representación de artistas y la producción de exposiciones. Este ambiente, abiertamente conservador, enfatizó una preocupante asimilación de la producción artística con la decoración de interiores, que se puso en evidencia con la inflación de un grupo de artistas, recién graduados o aún por graduarse quienes, sin importar de qué disciplina provinieran, se establecían uno tras otro como la más nueva y prometedora revelación juvenil, codiciada por coleccionistas, curadores e instituciones, interesados todos en consolidar más prestigio y darse un chapuzón de popularidad a través de esa apariencia de renovación. Sin embargo, podríamos hacer una analogía a partir de un comentario del arquitecto Peter Eisenman en torno a la idea de innovación en la historia de la arquitectura, que aquí nos cae como anillo al dedo al pensar en el frenesí desatado por las ideas de juventud e innovación en el reciente arte colombiano. Así, nos dice Eisenman:

Cabe argumentar que cada innovación estilística en arquitectura, al menos hasta cierto punto, es una dislocación de la metafísica de la arquitectura. [...] Este argumento, sin embargo, presupone un error que durante el pasado siglo ha ejercido un gran dominio sobre las artes en general [...]: la creencia de que todo lo que es nuevo es *necesariamente* una dislocación. Si bien es cierto que todo cuanto es dislocador suele parecer nuevo, el caso inverso no es necesariamente cierto. De hecho, y en contra de la creencia popular, cabe argumentar que lo que fue nuevo en la arquitectura moderna no sólo no fue dislocador sino que, en realidad, fue profundamente conservador. (Eisenman, 1988, p. 97)

Entonces, la apuesta para el naciente grupo de artistas que abrieron el Bodegón consistía en poder construir un espacio en el que se lograra exhibir una serie de propuestas menos cómodas, más inmediatas (es decir no mediadas por segundos intereses) y siempre impulsadas por una construcción discursiva no publicitaria de la producción de los artistas que se encontraban exponiendo en el espacio, para así, según afirmaban sus miembros, “intentar forzar algún tipo

de dislocación en la metafísica del arte contemporáneo en Colombia”<sup>2</sup>. La idea, como recuerda Faguet su experiencia durante el último periodo de existencia de La Panadería, en México D. F., era darle vida a “un espacio a la vez espontáneo e histórico, intelectualmente desafiante y capaz de burlarse de sí” (Faguet, 2004, p. 66). La consolidación de esta apuesta implicaba una clara ruptura con todas las instituciones artísticas locales y la búsqueda de un mecanismo de funcionamiento que alejara toda sombra de comercialización de lo que era exhibido allí. Convencidos de que era un requisito casi ineludible para toda propuesta de exposición el que los artistas se encontraran en una posición expuesta, es decir precaria, débil y tambaleante, el ciclo de exposiciones contó en sus comienzos con la presentación de una colectiva de mediocres bodegones realizados por más de cuarenta artistas, entre estudiantes y ya reconocidos; con la exhibición de todos los desfases, fracasos y conflictos en la carrera profesional de Wilson Díaz; con la proyección del video de una compleja y grotesca cirugía de la que fue objeto Liliana Vélez, y con una larga serie de eventos en los que ni siquiera se pretendía la defensa de lo que allí estaba siendo presentado, pues se partía del principio de que la causa del arte no era defendible en sí. Sin embargo, como si se tratara de un club, los miembros aportaban ineludiblemente una cuota mensual que pagaba los gastos de funcionamiento y garantizaba un presupuesto básico para el montaje de cada exposición. Era pues, el dinero propio, el elemento que parecía garantizar la total autonomía del espacio y, en últimas, el que hacía viable la puesta en práctica de una voluntad antagónica.

Curiosamente, esta autosuficiencia que permitía la autonomía, no estaba basada en el quiebre de una lógica del acomodo sino, de hecho, en la condición relativamente acomodada de sus miembros (capaces todos de aportar dinero a la causa), con lo que una primera contradicción se cernía sobre el espacio al insertar en el seno de un grupo de vocación, en teoría, crítica, la certeza de un modelo

2 Afirmación hecha por Víctor Albarracín durante una presentación del Bodegón en el marco del MDE07 en Medellín.

sostenido mediante un proceso de capitalización que requería de un talante más bien burgués, en tanto tomaba las formas del heroísmo, la filantropía y el mecenazgo planteadas bajo la figura de una cuota o donación mensual por parte de sus socios que permitiera darle curso al programa de actividades del espacio.

Sin embargo, así lograron llevarse a cabo sus actividades con un ritmo casi frenético, elevando la apuesta en una dirección destinada al fracaso: producir cerca de ochenta eventos artísticos en el curso de apenas cuatro años (dentro de los que hubo varios recesos) y conservar un cierto nivel de coherencia en ellos sin que mediara una infraestructura institucional sólida, una cara del todo visible, ni unos recursos suficientes para sostener el ritmo y la convocatoria de dichos eventos, consolidó una fuerte reputación de alejamiento frente a unas instituciones temerosas de ir más allá de lo que, en términos de indicadores, les correspondía hacer y mantener. Si bien el Bodegón producía, su insistente producción de sentido y el valor de su autonomía serían responsables, en buena medida, del desgaste y posterior colapso del espacio.

En la práctica, resulta innegable la fuerza con la que la reputación del Bodegón creció, realizando eventos con nutridas asistencias y una alternancia bastante significativa entre fiestas, conciertos, exhibiciones de artistas reconocidos y otras de estudiantes o recién graduados que, sin embargo, conseguían romper la apatía de un público acostumbrado a asistir apenas a aquellos eventos en los que sabe de antemano con lo se va a encontrar.

Así, su gestión implicaba un conjunto de muy buenos indicadores, en los que la relación inversión-beneficio (entendida como “producción de capital cultural”) planteaba la paradoja de que, a través de una flexibilización de la plataforma operativa, se conseguían mucho mejores resultados que mediante la puesta en marcha de una maquinaria institucional rígida. Con ello, por supuesto, al insertarse la noción de “éxito” en la labor de un grupo que había comenzado planteándose como una suerte de zona autónoma transitoria —para usar la categoría construida por Hakim Bey— muy sensible al valor intrínseco del fracaso, el grupo estaba a un paso de ser entendido como institución, asumiendo la responsabilidad por el



sostenimiento cuantitativo de sus actividades (cuántos eventos realiza por periodo de tiempo y a cuántos “usuarios” visitantes beneficia su gestión).

Si bien el espacio continuaba funcionando de una manera más bien despreocupada, y sus miembros se repartían el grueso de las tareas con relativa libertad, la organización contable y la delimitación de funciones empezaban a cobrar cada vez mayor fuerza, especializando el trabajo interno y construyendo una especie de categorías sociales en las que había escritores, diseñadores, montajistas, auxiliares contables, porteros, cantineros y aseadores, replicando un modelo social en el que no solo tiene más peso la voz de quien escribe los textos que la de quien trapea el piso, sino que la aceptación de esas categorías dentro de la pirámide social no estaba mediada por la obtención de un salario. Así, se trataba de una pequeña sociedad en la que toda construcción interna de poder se sustentaba por la pura aceptación de sus miembros y no por una convención con vigencia universal (es decir, el hecho de que el dinero obtenido por uno u otro trabajo habría podido definir, sin necesidad de otra ficción, la posición de los individuos dentro de un grupo; pero aquí, ante la ausencia de pago, ni siquiera podía entenderse dicha actividad como trabajo y, menos aún, como ocio, con lo que las figuras institucionales del jefe y el subalterno quedaban fuera de lugar, sin poder ser reemplazadas limpiamente por la del “trato entre pares”).

Ya que una ficción no puede ser mantenida sin algún nivel de referencia material, empezaron a surgir conflictos derivados del incumplimiento de los roles asignados que se trasladaron al ámbito personal y se tradujeron en roces y peleas que llevaron a la salida de varios miembros del Bodegón quienes, pronto, fueron reemplazados por otros. Nadie quizás se daba cuenta de que este supuesto espacio de antagonismo frente a las prácticas burocráticas de las instituciones culturales empezaba a interiorizar la lógica de eso a lo que, se suponía, estaba ejerciendo oposición.

Siendo la falta de dinero el trasfondo de los conflictos que empezaban a surgir en el grupo, se decidió asumir el proceso de constitución legal del espacio para así convertir esta agrupación informal de personas —“entre pandilla y museo” según afirmaban sus miembros en un texto de presentación del espacio— en una

Fundación y así, poder acudir a la búsqueda de recursos provenientes de entidades públicas y privadas, nacionales e internacionales.

Pero una total ingenuidad e ignorancia a este respecto hicieron que la ahora Fundación Cultural empezara a adquirir deudas con el Estado debido al incumplimiento en la presentación de distintas declaraciones impositivas y otros muchos documentos legales necesarios para el normal funcionamiento de cualquier persona jurídica. Por otro lado, los miembros de la sociedad se revelaron absolutamente incompetentes a la hora de gestionar recursos locales, concertar alianzas y buscar patrocinios para sus actividades, pues descubrieron que eran esas instituciones a las que no se habían cansado de atacar, las responsables de asignar recursos, realizar convenios y contratos y pactar otra clase de alianzas. Por su parte, el entorno de galerías, coleccionistas y artistas comercialmente reconocidos, igualmente atacados por el Bodegón, eran terreno estéril para el intento de generar algún tipo de vínculos o mecánicas del estilo “amigos de tal cosa” y, por último, en cuanto a las entidades internacionales, muchas de ellas, cuando llegaba a haber respuesta, decían estar aportando recursos para un objeto social similar (“espacio independiente manejado por artistas”) —más representativo y mucho menos conflictivo— en otras zonas del país, y no estaban interesadas en apoyar experiencias del mismo tipo en la región. Era evidente para los socios del Bodegón que el mundo del arte se mueve a través de complejas relaciones de amistad y conveniencia, y parecía que ninguno de ellos era amigo de las personas correctas.

Así pues, esa vocación antagonica por la cual el grupo surgió, terminó haciendo poco viable la existencia del espacio, pues había sido un error creer que, siguiendo a Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, su antagonismo podría ser entendido aquí como alguna clase de “relación” con un “afuera constitutivo” que, según nos explica Rosalyn Deutsche “afirma y simultáneamente evita la clausura social, revelando la parcialidad y precariedad —la contingencia— de toda totalidad [si] el antagonismo es la experiencia del límite de lo social” (2008, p. 9), entonces el límite del espacio había sido trisado por cuenta del ataque a unas instituciones que nunca se dieron por aludidas ante una declaratoria de guerra que parecía sonar

solamente de las paredes hacia adentro del espacio, sumiendo todas las acciones que eran realizadas allí en el limbo de una atopía tragicómica: la de saberse espacio sin lugar en la estructura social establecida, o disidencia autoinfligida en cuanto los miembros del Bodegón salían una y otra vez para ser reemplazados por otros que igualmente se retiraban del grupo por la más elemental autopreservación. Sobra decir que, entonces, la idea de Laclau de que “La política existe porque existe subversión y dislocación de lo social” estaba totalmente fuera de lugar, pues lo único que se veía dislocado era el espacio del Bodegón en su voluntad de introducir una dislocación en ese “afuera constitutivo”.

En esas condiciones, lo que comenzó pretendiendo ser un espacio de independencia terminó convertido en su propia negación, y era claro que toda forma de negación del vínculo social y de la identidad se traducían en el desinterés del público por asistir a una serie de exposiciones y eventos que cada vez, a juzgar por el matiz de los textos curatoriales distribuidos en el espacio, sonaban más ideológicos que lógicos y representaban los intereses de un número siempre más reducido de personas.

Así, el Bodegón terminó siendo una especie de espacio comunitario sin comunidad y una Fundación sin lugar, pues los propietarios de la bodega en que funcionaba creyeron advertir un aire de prosperidad en el sitio que los llevó a exigir la duplicación del canon de arrendamiento o la devolución del local. Enfrascados en una crisis sin precedentes, a los miembros del espacio solo les quedó el chance de decidirse por la segunda.

## Sal y agua

En receso por más de seis meses, sin local y sin producir ni siquiera un comunicado público que aclarara la situación del espacio, el Bodegón estaba maniatado, incluso para cancelar su constitución legal, pues esta solo podía darse cuando sus deudas con el Estado fueran saldadas. Así, curiosamente, este espacio

independiente y en teoría anti-institucional, debió mantenerse junto por un mandato externo, dictado por ese Estado que representaba todo lo que sus miembros decían despreciar.

Finalmente, en abril del 2008, el espacio retomó las actividades, realizando en el pequeño garaje de una casa una versión de *Tras los hechos. Interfunktionen 1968-1975*, la famosa curaduría de Gloria Moure en torno a esta revista paradigmática en la historia del arte conceptual que se presentaba por esos días en el gigantesco parqueadero del Museo de Arte del Banco de la República. La versión de *Interfunktionen* producida por el Bodegón bajo el título *Tras del hecho. Dysfunktionen 1968-1975*, retomaba un conjunto de obras materialmente precarias, presentes también en la exposición del Museo o tomadas de las páginas de la revista alemana. En conjunto, se trataba apenas de unas pilas de sal regadas en el piso a intervalos regulares, de un par de botellas con una baguette encima, de un micrófono pendulando encima del amplificador al que estaba conectado, de unos afiches de franjas verticales impresos en plotter y de algunos videos de Dan Graham, Joseph Beuys y Vito Acconci pirateados de Internet y presentados en un viejo televisor de catorce pulgadas. En ese momento, se había hecho explícito, de forma menos que transitoria, el carácter real del Bodegón y la lección histórica que esperaban dar, robándole a una gran institución una curaduría de prestigio internacional para producir un evento paupérrimo al que, escasamente asistieron cinco o seis personas. El texto de presentación de la exposición daba cuenta del total fracaso de todo intento de independencia al comentar en torno a la megacuraduría de Moure:

¿Qué ocurre con el hecho de que ese escenario particular de malestar social en torno al que se asienta *Interfunktionen* haya sido olvidado ya incluso por quienes produjeron las obras incluidas en la muestra? Es decir, ¿cuál es el sentido de traer una exposición abiertamente politizada, cuando las condiciones y escenarios de esa politización han dejado de tener lugar en el mundo? Si en realidad debemos creer a las afirmaciones de Gloria Moure, curadora de la exposición, y aquí no se trata de “alegorías, metáforas o símbolos de lo ocurrido entonces, sino hechos mismos producto de un ‘malestar de la cultura’ cuyo contexto justificante,

tal como se predijo, ha ido a peor en sus aspectos básicos”<sup>3</sup>, ¿no deberíamos preguntarnos de cuáles hechos hablamos? ¿No deberíamos buscar estrategias para entender la naturaleza activa y crítica que impulsó la producción de esas piezas? ¿No deberíamos indagar por el sentido que tiene la exhibición de esos gestos en torno al malestar? Porque [...] ese malestar preempaquetado, puesto en un garaje de un Banco, limpiado del ruido que el contexto social metía en las obras, magnificado por un dispositivo tecnológico aparatoso, puesto en una publicación alemana que ya media la mediación de unas obras en su mayoría producidas en inglés, no nos da chance para encontrar hechos sino desechos.

Cuando nos enfrentamos a una exposición como esta, fruto de un malestar histórico ampliamente difundido, y vemos que la gestión de las crisis realizada a partir de las obras que componen la muestra culminó con la institucionalización de un conjunto de prácticas, postales en libros de historia del arte y artistas rodeados hoy de un matiz heroico, depositando todo el flujo energético que había allí implicado en las arcas del prestigio individual y la buena gestión institucional, ¿no deberíamos aceptar entonces que el precio que pagó la curaduría en pro de la colección fue el aniquilamiento total de la vocación crítica de ese “arte crítico” que está exhibiendo?<sup>4</sup>

Al aceptar esta rendición y, a la vez restregar en la cara de una gran institución la regurgitación de su propio espectáculo artístico recién importado, sabiendo de antemano que al Banco de la República le resultaría totalmente indiferente cualquier ataque por parte del Bodegón, se ponía en evidencia el tinglado que había articulado el espacio desde sus comienzos: uno en el que un grupo de individuos aullaban frente a una gran pared, sin que esta se hiciera menos débil, sin ser aplastados por ella y sin que ellos mismos se fueran convirtiendo en pared o, al menos, dejaran de gritar.

3 “Tras los hechos. *Interfunktionen* 1968-1975”. Guía de estudio # 68. Bogotá: Museo de Arte del Banco de la República, p. 4.

4 “Dysfunktionen. Tras del hecho”. Fragmento del texto curatorial producido para la exposición del mismo nombre, curada por el Bodegón y presentada el 17 de abril del 2008.

Una nueva generación había terminado entrando a formar parte del disminuido espacio, un poco por lástima ante la contemplación de las ruinas, un poco por sincera solidaridad y un poco quizás por la vanidad de hacer parte de uno de los más grandes y menos sonados fracasos del emprendimiento artístico independiente en el país. Con su ingreso se logró reunir el suficiente dinero para arrendar un pequeño local en un pasaje comercial anónimo y así retomar el ciclo de actividades en el que durante cerca de un año y de manera interrumpida se han presentado proyectos disímiles, precarios y en esa medida significativos, en tanto comprobación de los efectos reales de toda vocación de antagonismo en un entorno social muy poco dado a pensar que cualquier forma de disenso tenga algún valor en el “país más feliz del mundo”.

Resulta curioso, sin embargo, el hecho de que, a pesar de todas las crisis internas que han sacudido la existencia del espacio, de la torpeza con la que este ha asumido una posición política muchas veces incoherente, y del desinterés del público general, el Bodegón siempre ha contado con la confianza irrestricta del grueso de la comunidad de artistas en Bogotá, quienes han estado dispuestos a participar del ciclo de exposiciones y han colaborado de distintas maneras con la continuidad de las actividades que se desarrollan en el local<sup>5</sup>.

Si bien el Bodegón parece seguir existiendo, su presencia se ha ido diluyendo ante el silencio y la ausencia de público y retroalimentación, ante la precarización de su situación económica y ante los últimos avances de unas instituciones públicas y privadas que han sabido mirar de reojo en dirección a este espacio para pescar lo más significativo que allí ha ocurrido e incorporarlo a sus propias y más prósperas filas. No es en vano que hoy, artistas, galerías y organismos culturales lucen

5 De hecho, una de las pocas menciones al espacio en la gran prensa nacional, si no la única, se dio a través de un artículo de Lucas Ospina, quien en su columna semanal en *El Espectador* del 23 de octubre del 2008 confió en que, “antes de que la Historia los atrape o de que la pompa de jabón de lo marginal se rompa, El Bodegón seguirá haciendo lo que sabe hacer: provocar, poner a prueba, una y otra vez, la independencia de los independientes”, lo que, si bien ignora todos los debates, quiebres y sinsentidos presentados en este ensayo, pone en evidencia un acto de fe por el que, incluso, quiere creer en la realidad de ese valor histórico tan perseguido por los miembros del colectivo.

rozagantes y dinámicos en una ciudad que, según parece, ha encontrado en las grandes instituciones y en las más reputadas galerías el lugar perfecto para la socialización de un arte mucho más “independiente” y no por ello menos “encantador”.

## Adenda: residuos y más indigestión

En una de las últimas apariciones públicas del Bodegón como colectivo de creación artística, durante el séptimo Festival de Performance de Cali, el grupo hizo una desesperada y risible conferencia leída en un inglés macarrónico ante un auditorio en el que se mezclaban artistas locales, burócratas del arte internacional y público desprevenido, y en donde mendigaban por ayuda al ritmo de una versión andina de *We are the world* (el clásico de la década de 1980 que buscaba recoger fondos para las víctimas del hambre en África) mientras se despachaban en insultos velados y totalmente develados contra todas las esferas del mundillo del arte. Es quizás en el patetismo de estas palabras y en las resonancias de una gesticulación totalmente errónea donde llegaría a residir el valor histórico de un colectivo que no solo se puso en contra de casi todos y todo, sino, sobre todo, en contra de sí mismos:

Ladies and gentlemen, please let me tell you a little story about a dream that come truth, and which is, right now, searching some wings to fly.

I want to talk to you about el Bodegón, which is a very little independent artspace in Bogotá, Columbia, which exists since 2005, making more than 70 art shows from artists as representatives in our country as Wilson Díaz, Gabriel Sierra, Fernando Uhía, Milena Bonilla and so many more people who has been making the real history of contemporary Colombian art.

Maybe this sound you a little bit familiar, maybe in your countries there are a lot of independent artspaces like the ours, and surely, because of the globalization it is not a new subject to you. Maybe even some of you are part of projects like this, or maybe you were involved in this some time ago. Excuse me then for coming to an international event like this to talk to you about something

that you already know and, maybe, is yet forgotten because it's no cool anymore in your countries.

But here is other story. Here we should fight against multiple forces and power structures, against bureaucracy and, first of all, against our own poverty and anonymity. And yes, we're poor people trying to pushing forward the most critical contemporary art produced in Columbia. We are a bunch of unemployed or underemployed people who must eat just rice and potatoes day after day in order to save some money to pay the bills and the rent of our space. In order to pay the flyers, the light bulbs, the nails and the mounting tape that the exhibitions requires.

Oh, elegant misters and misses, I don't want to come here to cry. I don't want that you think that I'm here for begging you money... no. We're here for begging your friendship.

We have heard about a big part of you, people, in the pages of the artforum magazine and others related that we use to steal with risk of our freedom in so many bookstores in Bogotá. In our houses we use to stick on the wall the pages of the magazines with advertising of your institutions. In our t-shirts we write with broad markers "Prince Claus, I want to meet you", or "Latin American artist climbing to the Alps of the Daros Collection". And this is because, misters and ladies, we want to be you.

Yes. We are the most part of the time dreaming of living your lives, dreaming of flying in business class around the world for visiting the most chic art bien-nials, meeting the new radical artists of tomorrow, dining with the cream of the artworld. But reality kicks our asses all day and night. All of the luxury, all the prestige and coolness run away from us systematically.

And we say "Why, God, why the success is so disdainful to us?" And we don't know why. We work so hard, we make the whole thing once and again. In theory, I'm the man who writes the celebrated curatorial texts of the exhibitions, but in the practice, I'm the asshole who mop the floor before the shows. Where are the invitations, the residencies, the grants and the advertising of our openings worldwide delivered by e-flux?

Maybe a big part of the artists that in five years will be climbing the mountains of the Daros Collection, are starting today at el Bodegón. And we try that



this starting point has some dignity. That's the reason because we refuse systematically any commercial relation with the artists, taking no part from the sales, and refusing to open the spectrum of our activities towards a more easygoing and commercial art. Are we stupid? Maybe, but we think that our stupidity is fundamental to a new way of speaking about Columbian art. Anyway, we're not a communist institution or a countercultural gang which wants to destroy the world, no. Instead of it, we are trying to be included, to be invited, to be considered part of this world. Of being part of Your World.

But all of our best is not sufficient for that. In the practice, we're continually receiving hate, indifference and silence from the institutions, which sees our work as a menace, because the artistic community in its majority supports our cause and we are, in response, sustaining an innovative platform of exhibition that guarantees a certain social impact at very low costs.

Yes, we said in many occasions that we dismiss all the lobby that makes possible the art structures, but now, we were forced to recognize that the complete independency is not possible. And that's because, instead of crying for the money of the government, we're crying for your friendship.

Just because we can see that all what you do, is making by friendship: you are my friend, so I can invite you to the Festival de performance, the Salón Nacional de Artistas, the Venice or São Paulo Biennials, and finance you, eulogize you, share with you, make business, exchanges, exhibitions, residencies, write recommendation letters, positive reviews, articles, statements, suggestions of grants or financial support and an etcetera as long as the artworld is.

But none of that has come to us despite of the fact that we are the most active artistic place in the fucking country. We're totally fucked up because we're not the international face of the "political" Columbian art, because we're not friends of Hans Michael, Alessio or Hans Ulrich. Because we're not friends of you.

Last year we were trying to make contacts with international institutions and even with other independent spaces, but all of that was useless. Emails without response, lost portfolios in the wrong offices, more and more international logos increasing the acknowledgement areas of other more friendly institutions. And silence, a big silence around us.

So fuck, please, let's take a drink together or something, we could be your new exotic friends from Columbia, we could be the next latin bomb in your boring country or whatever you want. That's the reason because you're here today: to get new friends and, of course, make a bit of ethnography. And that's because we are here: for being your new aboriginal friends, and your new object of study.

Thank You.<sup>6</sup>

## Bibliografía

- Deutsche, R. (2008). *Agorafobia*, Barcelona: MacBa (quaderns portàtils).
- Eisenman, P. (1988). Como casas de naipes. En *El paseante* # 8. Madrid: Siruela, 1988.
- Faguet, M. (2011). *El efecto cenicienta*. Publicado en Cuadernos MD07. Museo de Antioquia. Recuperado de [https://issuu.com/museodeantioquia/docs/cuadernos\\_mde07](https://issuu.com/museodeantioquia/docs/cuadernos_mde07)
- Faguet, M. Marginalmente exitoso: un cuento corto sobre dos espacios alternativos. *Catálogo del 39 Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004.
- Hernández, J. (24 de mayo de 1991). ¿Pintar únicamente? *El Tiempo*. Reproducido en *Esfera Pública* el 30 de agosto del 2008.
- Ponce de León, C. (2005). La lotería de vanidades. En *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000* (2.<sup>a</sup> ed., pp. 109-111). Bogotá: IDCT (Gerencia de Artes Plásticas). Publicado originalmente en *El Tiempo*, 11 de agosto de 1990.

6 Texto de la conferencia titulada “Non-profit Harassment” presentada por el Bodegón en la jornada de inauguración del séptimo Festival de *performance* de Cali, el martes 18 de noviembre del 2008 y repetida en el acto de clausura del Festival, el sábado 22. Publicado en el blog del Bodegón: <http://lebodegon.org>

# Los hijos bobos\*

Carlos Salazar Wagner

La decadencia crítica y artística por la cual pasa Bogotá recuerda el nacimiento del Rey Carlos II de España, también conocido como el Hechizado. Gracias a la endogamia, la corte de los Habsburgo españoles concibió su último fruto podrido. Torpe, encorvado, enfermizo, mongólico y feo, son los adjetivos que presentan las descripciones del rey, adjetivos que comparte con la escena del arte como producto de la endogamia.

En la enmarañada red de circulación del arte, las convocatorias y los espacios independientes parecen tener un rol fundamental sobre los artistas emergentes. Concebidos como espacios de inclusión que deberían fomentar la producción artística, los espacios independientes tienen su origen en la antítesis del academicismo, una vetusta disputa que pretendía cambiar los preceptos establecidos por unos nuevos, cambiar a los artistas octogenarios por sangre nueva. Pareciera que los espacios independientes son el lugar para obtener la madurez de la producción artística, al igual que la participación en convocatorias y otro tipo de investigaciones que impliquen un desarrollo plástico y teórico para llegar a una supuesta consolidación. Hipotéticamente, si continuamos en los escalones del arte, seguiría exponer en el Salón Nacional de Artistas y después, ¿por qué no?, en la bienal de São Paulo.

Surge entonces la siguiente pregunta para los artistas emergentes que pretenden acceder a este pequeño mundo: ¿Cómo empezar a exponer?

Existen los siguientes pasos para exponer en cualquier espacio o galería independiente: sé *cool*, monta un taller con un grupo de compañeros, ve a todos los

\* Se publicó en *Esfera Pública* el 5 de mayo del 2013.

eventos sociales del arte y, por sobre todas las cosas, sé “amiguís” íntimo de la escena artística, pues, finalmente, los contactos abrirán las puertas a un mundo mediocre y sin el mínimo vestigio de rigor, donde solo le dirán “vamos a hacer una exposición, monte algo”.

Este círculo *abierto* de amigos/galerías/espacios independientes es la llave para el mínimo reconocimiento; en los eventos solo aparecen expuestos los mismos pelagatos *semiestablecidos* del mismo círculo. Parecen haberse olvidado de las convocatorias o de procesos de investigación que impliquen una férrea búsqueda de obras. Como hijo mongólico aparecen proyectos mediocres e insulsos que terminan por establecer una paupérrima red de artistas a los cuales no se les exige un proyecto decente, tan solo mamarrachos expuestos que parecen estar avalados por nosotros.

Es aquí donde surgen las más irrisorias investigaciones, proyectos y obras que parecen ser el vómito incontrolable del mongol. Un ejemplo de ello es *Nado sincronizado*, proyecto del espacio independiente MIAMI y La Usurpadora, donde los artistas son amigos invitados del espacio para que *hagan algo* en Puerto Colombia. Si el único requisito es hacer algo, ello implica pérdida del rigor, lo cual se traduce además en un relativismo que pregona el todo vale y en una mínima investigación, sin análisis ni estudios sobre la repercusión de las obras en otras ciudades o espacios, tampoco se estudia el público a que van dirigidas. Otra de las exposiciones donde recuerdo haber sentido el escozor por la pregunta “¿Esto por qué está expuesto?” fue la muestra en la Quinta de Bolívar que se tituló *Una serie de posibles recuerdos*: en el cuarto en que dormía Simón Bolívar aparecían carteles donde se podía leer “La quinta está de quinta”. No dejaba de preguntarme si con una debida convocatoria o investigación sobre ciertas obras podrían haberse expuesto proyectos más contundentes y congruentes que los bobalicones anuncios de Juan Haag. Igual sucede con exposiciones como *La otra*, que es un ejemplo de la extraña necesidad de soportar por parte de los curadores la presentación de proyectos acostumbrados a recibir un sí dentro de su circo artístico. Un ejemplo de esto fue el proyecto *Tímido* donde circulaban videos de *amigos* de los expositores, así como presentaciones en vivo que nos llevaban a concluir en la pregunta: “¿Y esto QUÉ?”.

En estos tiempos apocalípticos de amistad queda tan solo cruzar los dedos, para que abramos los ojos y exijamos proyectos medianamente decentes, que exijan creatividad y contundencia, donde se pueda percibir la investigación y no la simpatía, de lo contrario entonces quítense los espacios independientes, galerías y curadurías sus títulos y opten por portar el de *Espacio en Alquiler*.



# Institucionalización afectivizada

Guillermo Vanegas

Tamara Ibarra llegó de México a Bogotá por dos semanas como participante del Independent Curators International (ICI) para presentar *Tomar la ola*, su investigación sobre espacios independientes de México (cuya información se puede consultar por doquier). Alternando sus actividades institucionales conversó con los espacios independientes de Bogotá, reuniendo información sobre estas organizaciones y compartiéndoles la manera en que se da ese fenómeno en su país. Entre otras cosas, ella notó la pertinencia de algunas de las políticas culturales que operan aquí y la carencia de estas en su entorno, resultándole de alto interés nuestra particular manera de relacionarnos con la institucionalidad cultural privada o estatal.

Al contrario de los historiadores de la generación que le precede, para organizar la información reunida sobre la práctica de fundar espacios alternativos de arte contemporáneo en México, Ibarra ha prestado más atención a las redes de relaciones constituidas alrededor de esas entidades que a los objetos artísticos que exhiben. De hecho, cuando comenzó con este proyecto se hizo una pregunta que muy pocos formularían en Bogotá: ¿por qué aparecen tantas instituciones pequeñas en vez de organizaciones mayores que agrupen a muchos gestores?

Y mientras iba avanzando encontró que, en México, más que un egoísmo liberal por imponer paradigmas expositivos inéditos, la razón de esa peculiaridad era la intención de diseñar plataformas particulares donde se pudieran formar pequeñas comunidades a partir de búsquedas afines. De esta manera, decidió rescatar información

\* Se publicó en *Esfera Pública* el 8 de julio del 2015.

sobre el modo en que los egos que coinciden en un espacio autogestionado entran en negociación para beneficio de un proyecto común, por lo que le fue posible notar que las relaciones y diálogos entre los artistas determinan en gran medida los resultados finales.

Ibarra observó que en esos organismos se gira alrededor de los afectos y criticó que las entidades encargadas de administrar la financiación de cultura de su país no conocen o no les interesa conocer las lógicas de funcionamiento de esos espacios, al abrir convocatorias que imposibilitan su participación o coartan las particularidades de su funcionamiento.

Al estudiar este tema en Bogotá encontró que aquí hay más un intento de apropiación de las instituciones culturales (vía diálogo, debate o veeduría) por parte de quienes desean operar entre el proselitismo por la orientación de los presupuestos estatales y la creación de becas. Además, vio que aquí hay convocatorias para casi todas las instancias de acción del arte contemporáneo local y que las que no existían originalmente se han gestionado mediante mecanismos clásicos de intervención. Por ejemplo, si se necesitaba afianzar un proceso de internacionalización para artistas no representados comercialmente, un grupo de presión dirigía sus exigencias, no hacia los directivos de una entidad cultural, sino a los mandos medios capaces de tramitar solicitudes, planes de acción y presupuestos institucionales. De hecho, también notó que el desarrollo de líneas de acción institucionales había llegado a depender de los intereses de cada sector artístico según cada período gubernamental.

Otra de las características que percibió en nuestro contexto tiene que ver con la variedad de figuras institucionales de los espacios autogestionados. Le llamaron la atención *híbridos* como Flora o Lugar a Dudas, que siendo independientes son percibidos como instituciones, debido a que las personas que los gestaron utilizan su trayectoria individual para hacer uso de estructuras del sistema artístico que resultan de difícil acceso para otros espacios. Por ello se preguntó cómo definen a la institución los artistas bogotanos, tratando de indagar sobre qué o quién es la institución para ellos o cómo se absorbe aquí la institucionalidad.

De igual manera, encontró espacios que *juegan con las figuras institucionales o privadas* en sus prácticas pero que son de ideología independiente, como Odeón,



La Agencia y Galería Hoffman. Y finalmente localizó organismos similares a los espacios independientes de México, que por sus prácticas orgánicas basadas en afectos consolidaron plataformas que han visibilizado a partir de sus comunidades (públicos-expositores) las prácticas artísticas disímiles que se presentan en una misma ciudad. Aquí ubicó a MIAMI o El Parche.

De otro lado, comparó el modo en que se transforman esas iniciativas en ambos países. Si en México el destino histórico de estos proyectos es el cierre tras su agotamiento, la inserción en el mercado y, algunas veces, la transformación del espacio en institución; en Colombia notó una persistencia reiterada. Una resistencia a desaparecer, cuyo epítome podría ser la duradera gestión de instituciones como Lugar a Dudas en Cali.

Es interesante observar que, hasta el momento, las investigaciones adelantadas sobre este fenómeno en Colombia hayan partido de la iniciativa de actores extranjeros. Por ejemplo, la de Susana Quintero o la que podría derivar de esta inmersión de Ibarra. Así mismo, sirve bastante encontrar este tipo de contrastes, para volver a propuestas que en su momento debieron haber recibido mayor atención, como la de la revista *Emergencia* o entrevistas que debieron analizarse con mucho mayor cuidado del que se hizo originalmente, como la que diera José Roca en “El papel del arte independiente en Bogotá” donde decía que “el éxito de cualquier proyecto está en... estar al servicio de los artistas, y utilizar lo que uno tenga, el poder que uno tenga para poder hacer que las cosas sean posibles para ellos” (2014). Este tipo de frases le sirvieron a Ibarra para iniciar su acercamiento a los espacios independientes de Bogotá, localizándolo bajo una compleja categoría, la de la institucionalización afectivizada.

## Bibliografía

Roca, J. (17 de octubre del 2014). El papel del arte independiente en Bogotá. *Arcadia*, recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/arte-independiente-en-bogota-segun-jose-roca/39402>



**dosier 6**

**El arte de debatir sobre  
el Salón Nacional**



Desde la primera versión del Salón Nacional de Artistas en Colombia (1940) se dieron discusiones tanto por el formato de la muestra como por los premios. Así se mantuvo versión tras versión hasta el momento en que el Salón incorporó —luego de un largo proceso de discusión— el formato curatorial (2004) para la versión 39 de este evento que tuvo lugar en distintas sedes de la ciudad de Bogotá.

Este dossier inicia con la revisión crítica que hace el artista y curador Nicolás Gómez de los debates de los Salones 41 y 42, en la que hace un barrido bibliográfico de las críticas y discusiones en prensa en torno al Salón Nacional y señala que esta actividad crítica pasa de la prensa impresa al Internet desde inicios de la década pasada. A partir de una intervención de Carlos Salazar en el debate sobre el 41 Salón Nacional, donde se critica el uso retórico de la mayéutica (diálogo a partir de preguntas) como estrategia retórica, el autor describe cómo en estas discusiones “los autores proyectan su voz ante las instituciones responsables de la concepción y gestión del evento, ante los curadores al mando, pero rara vez ante los artistas”. Le sigue un texto del teórico y gestor Jaime Cerón —para entonces asesor de artes del Ministerio de Cultura— donde hace un recorrido de los Salones Nacionales de Artistas desde sus inicios hasta el 43 Salón (inter) Nacional de Artistas que tuvo lugar en Medellín. Continúa la primera discusión en *Esfera Pública* en torno al Salón, la cual parte del texto de los artistas Fernando Escobar y Humberto Junca, quienes participaron en el 38 Salón Nacional de Artistas que se realizó en Cartagena y dan cuenta de una serie de clichés que nutren el imaginario de la “opinión pública” que acompaña las políticas de descentralización del Ministerio de Cultura. Le sigue el texto de Carlos Salazar sobre el carácter mayéutico del debate en torno al 41 Salón Nacional de Artistas (41 SNA)

que se realizó en Cali (2008); le sigue una crítica del caleño Jonas Ballenero a la curaduría y a las obras del 41 SNA. Viene luego un texto de Jaime Iregui donde revisa aciertos y deficiencias del 42 SNA que tuvo lugar en Santa Marta, Cartagena y Barranquilla; Lucas Ospina critica la atomización del 42 SNA en varias sedes y meses del año, así como el señalamiento de que el Salón ya no es de artistas sino de curadores. Continúa Víctor Albarracín con un texto sobre los problemas de conceptualización del 42 SNA. Continúa un análisis de Alejandro Martín sobre el 43 SNA que se realizó en Medellín, que inicia señalando el carácter pendular de la curaduría del Salón, que oscilaba entre lo “nacional” y lo “internacional”, saber y desconocer, entre Argentina y Brasil, entre aquí y allí. Y cierra el dossier “El Salón como campo de batalla”, un análisis de Nicole Cartier del debate en torno a “Reuniendo luciérnagas”, proyecto curatorial de Herlyng Ferla y Riccardo Giacconi que le dio forma al xv Salón Regional de Artistas de la Zona Pacífico.

# Preguntas, preguntas, preguntas: diagnóstico de los debates en torno a las versiones 41 y 42 de los Salones Nacionales de Artistas\*

Nicolás Gómez Echeverri

*So, don't ask me no questions  
And I won't tell you no lies  
So, don't ask me about my business  
And I won't tell you goodbye*

Lynyrd Skynyrd

El Salón Nacional de Artistas es un programa estatal mutante que, desde 1940, lidia por consolidar exposiciones de arte con una y otra reforma. Existe una considerable literatura impresa como eco discursivo de lo que ha ocurrido en sus distintas versiones. Entre la bibliografía destacable, se encuentran algunos libros que recogen ensayos, documentos e imágenes, con recuentos y análisis de las transformaciones del modelo del evento y de los comentarios críticos sobre las obras exhibidas: el libro *50 años del Salón Nacional de Artistas*, editado por Camilo Calderón Schrader a través de Colcultura en 1990; el libro *POST, reflexiones sobre el último Salón Nacional*,

\* Publicado en *Esfera Pública* el 5 de agosto del 2012 en el marco del proyecto de revisiones críticas de las discusiones que se han dado en este foro desde sus inicios, con el objeto de activar distintas líneas de acción y reflexión sobre los problemas de fondo que abordan dichas discusiones.

publicado por el Ministerio de Cultura en 1999; el número 13 de la revista *Mundo* titulado “100 obras para la memoria, primeros premios Salones Nacionales de Artistas”, editado en el 2004; la publicación del primer Premio Nacional a la Crítica de Arte, versión del 2005, otorgado al texto “Del termómetro al barómetro —una mirada a la estructura del Salón Nacional de Artistas” de Andrés Gaitán; y el catálogo de la exposición *Marca registrada, Salón Nacional de Artistas, tradición y vanguardia en el arte colombiano*, editado por el Museo Nacional de Colombia y Editorial Planeta en el 2006.

Además de los respectivos catálogos editados por el Ministerio de Cultura, el barrido bibliográfico se queda corto en torno a las versiones del Salón Nacional de Artistas después del 2006. Desde hace unos 25 años, y con razón, a la prensa masiva no le aporta mayor *rating* una columna de crítica de arte. A lo mejor quepa una breve reseña informativa en las secciones de entretenimiento, ojalá con un título espectacular, una que otra fotografía de alguna obra herética y el discurso rimbombante de unidad nacional a través del arte. Este rechazo mediático ha sido causa parcial del cambio de medios de circulación para las opiniones y los comentarios especializados<sup>1</sup>. El portal web *Esfera Pública* se consolidó como tribuna para estos menesteres. La página es famosa en el medio artístico; ha sido cuna de plumas incisivas, el terreno virtual que comparten los más rigurosos y los más apasionados, las instituciones tiemblan cuando allí algún disidente las menciona y, además, es gratis. En torno a los Salones Nacionales de Artistas, *Esfera Pública* archiva en su sección de debates cientos de textos desde el 2002, particularmente desde la versión 38 hasta la más reciente, la 42. Con el paso del tiempo, se ha convertido en un recurso primordial para asimilar un panorama del devenir reciente del mundillo del arte.

Un amplio recuento de las cuatro versiones del Salón Nacional de Artistas, cuyas reacciones críticas son archivadas en *Esfera Pública* podría refrescar la memoria en torno a los modelos concebidos, sus aciertos y fracasos. El 38 Salón (2001) se

1 Sobre el fenómeno de desplazamiento de la crítica de arte de la prensa masiva en la década de 1990, véase Serna (2007).



realizó en Cartagena; a pesar de que los Salones Regionales habían convocado cerca de 1600 artistas, apenas 54 expusieron en espacios públicos de la ciudad amurallada que, por lo demás, no tenían condiciones apropiadas para el montaje y la conservación de las obras. Esta situación generó un caluroso malestar en el medio, expreso en un debate llevado a cabo en *Esfera Pública* entre febrero y marzo del 2002. El 39 Salón (2004) regresó a Bogotá, por demanda del mismo medio —que, por entonces, se concentraba allí—. Esta vez participaron setenta artistas provenientes de los Salones Regionales y veinte artistas elegidos por convocatoria abierta. Sin embargo, la percepción general de un modelo anquilosado en un gran evento y en la injerencia de los jurados motivó la concepción de una nueva estructura. El 40 Salón (2006) fue el resultado de catorce muestras consolidadas por un esquema de investigaciones curatoriales a lo largo de las regiones. El evento se llevó a cabo a través de dispersas exposiciones distribuidas en diferentes locaciones de Bogotá, en diferentes momentos del año; se eliminaron los premios con el fin de otorgar bolsas de trabajo a los curadores y artistas. El 41 Salón (2008) fue llevado a Cali, de nuevo con el ánimo de descentralizar la oportunidad de ver arte nacional y ofrecer una compleja programación de muestras de las curadurías de los Salones Regionales y de los artistas invitados —nacionales e internacionales— que suplían las inverosímiles coordenadas conceptuales de los curadores generales (“participación y poética”, “presentación y representación” e “imagen en cuestión”); hubo estaciones pedagógicas donde trabajaban cerca de 170 mediadores, se realizó paralelamente el 7.º Festival de Performance de Cali, además de seminarios, talleres, conversatorios y fiestas. Por último, el 42 Salón (2010) se llevó a cabo en Barranquilla, Santa Marta y Cartagena, en correspondencia a una compleja programación de eventos parciales: una muestra general, muestras de los Salones Regionales, proyectos invitados, talleres de formación, programas de mediación, seminarios, etc.

Los comentarios críticos y los debates afianzados en *Esfera Pública* al respecto de las versiones 41 y 42 del Salón Nacional de Artistas, dan cuenta de las inquietudes del medio artístico local en torno al deber ser de este evento con relación al desempeño profesional de funcionarios del Estado, gestores, curadores y artistas. Las dos últimas versiones del Salón Nacional de Artistas fueron concebidas de acuerdo con los cánones

y virtudes de la contemporaneidad, afines al estilo internacional de culto al curador y la parafernalia organizacional. Ambos eventos se estructuraron con base en ambiciosas programaciones que ofrecieron una curaduría general articulada con las propuestas de los Salones Regionales, seminarios, talleres y publicaciones. De manera amplia, tales características definen las vicisitudes e incomodidades expresadas en los textos de quienes escribieron al respecto en *Esfera Pública*.

El tema de los Salones Nacionales de Artistas pareciera fomentar un particular fenómeno literario. Varios textos publicados en el portal dedicados a las versiones 41 y 42 del evento recurren a diferentes retóricas de interrogación. A través de este perfil mayéutico, los autores proyectan su voz ante las instituciones responsables de la concepción y gestión del evento, ante los curadores al mando, pero rara vez ante los artistas. Muchas de las preguntas sugieren implícitamente su misma respuesta, por lo cual el signo de interrogación funciona para mermar el punto de vista; otras asumen intentos de respuesta en las líneas subsiguientes; otras parecen frases con puntos suspensivos, inocentes ideas sueltas en el aire virtual, esperando ser descifradas por algún incauto lector. Revisar estas preguntas que archiva *Esfera Pública* ayuda a distinguir los aspectos más inquietantes para la opinión pública en torno a los más recientes Salones Nacionales de Artistas.

Dos autores que presentan extensos escritos de opinión son los periodistas y escritores Mario Jursich y Carolina Sanín, ambos consternados por el estado de las artes. Jursich cuestiona problemas de forma, principalmente en la rimbombante redacción de los textos de curaduría y divulgación del 42 Salón Nacional de Artistas. El autor solicita más cuidado en los usos léxicos y gramaticales e invita a rebajar el tono altivo intelectual que enreda los términos.

¿Conocen los miembros del colectivo Maldejojo, responsable de esta publicación, el significado de la preposición “sobre”?

¿Qué coños es eso de las “subjetividades y otras singularidades no humanas” (¿las de las ballenas?, ¿las de los perros?). Y, de ser así, ¿qué tiene que ver todo ello con “la relación estética-política”? ¿En qué sociedad humana,

al margen de recelos y prejuicios, no hay un impulso natural hacia “el encuentro y la afectación mutua”?

¿Es posible que gente incapaz de escribir, ya no con arte sino con simple sentido de la inteligibilidad, pueda enseñar a construir argumentos de compleja y seductora capacidad conceptual? ¿Puede esperarse que personas cuya destreza para poner sujeto, verbo y predicado es mínima sean capaces de darle un sólido andamiaje conceptual a un evento aquejado por la indefinición y las rencillas? ¿La liviandad de tantas obras, la absoluta majadería de sus planteamientos, la flojedad de sus chistes, el patético sentido de la forma que demuestran [...] no provendrán en buena parte de que recibieron enseñanzas de gente incapaz de formular ideas poderosas y encarnarlas en una prosa igualmente sugestiva? (Jursich, M., 2001)

Por su parte, Sanín manifiesta su incómoda experiencia luego de un parcial recorrido en uno de los fragmentos del 42 Salón Nacional de Artistas en Cartagena. Parece un conflicto de expectativas, en el cual no sucede nada de lo que ella consideraba que era una exposición de arte. De hecho, da a entender que se encontró con todo, menos con arte: con textos, con otros públicos, con guías, con vigilancia y uno que otro objeto inerte. El texto expresa su malestar ante el encuentro con la ausencia, con una dimensión discursiva y monetaria inmensa, pero vacía en su aspirada esencia:

¿Cuándo pasará algo aquí? ¿Habrà algo que me diga algo? ¿Qué significaría que algo pasara en este lugar? ¿Será que sigo viendo esta exposición cada vez más lentamente porque estoy retrasando el final, como dándole a las cosas tiempo para que preparen algo que sí me diga algo?

¿El tema? ¿El salón tiene tema?

El Salón parecía un secreto. Si yo quería visitarlo, tenía que hacer primero una investigación (¿académica?, ¿social?, ¿turística?, ¿policial, entre una secta?) para encontrarlo.

Poco antes de terminar mi recorrido por la exposición, traté de buscar los términos con los que calificaría la mayoría de lo que había visto. ¿Pretensión? ¿Falta de humor, de curiosidad? (Sanín, C., 2011)

Los más asiduos contribuyentes de *Esfera Pública* también dejaron su granito de arena. Luego de cada uno de los dos eventos en cuestión —41 y 42 Salón Nacional de Artistas— Lucas Ospina publicó un mismo texto que rescata las motivaciones de Jorge Eliécer Gaitán en su discurso inaugural del Primer Salón de Artistas. Ospina vuelve al pasado reclamando la necesaria evaluación de los modelos recientes y retornar a un esquema que ofrezca una sana y natural posibilidad de relación obra-espectador. En sus últimas preguntas burla la tendenciosa categorización del arte sugerida por la regulación académica y mercantil, para recordar la posibilidad de una experiencia individual.

El Salón Nacional de Artistas debe ser “sana agitación”, no el ritual que año tras año crucifica a un artista ganador o a un grupo curatorial, ni tampoco la religión políticamente correcta que ahora, una vez suprimidos los premios, se debate entre la demagogia participativa de la cultura y el despotismo ilustrado de la curaduría. No más “pueblo”, sí espectador, un juez que duda en singular: ¿“arte propio”?, ¿arte internacional?, ¿arte del sistema solar?... hay tantos tipos de arte como personalidades. (Ospina, L., 2009)

En un momento en el que el 42 Salón se ofrece al público cartagenero y sus turistas, al tiempo que el Quinto Festival de Música y el HAY Festival, Lucas Ospina propone la siguiente reflexión: “Si bien todo es gratis no habrá hordas ansiosas de recibir su dosis personal de arte. ¿A qué se debe que esta musa sea la menos favorecida y la más esquiva?” (Ospina 2009).

Y después de estas desfavorables opiniones, en las que unos fueron a ver una exposición y salieron sin haber visto nada, Víctor Albarracín lanza sus preguntas y se manifiesta fatalista:

¿Quién va a tener ganas de hablar sobre algo que nadie vio y que, cuando se llegó a ver fue a partir de situaciones y de personas que no dijeron mayor cosa?

¿Se llevó en buses a esos artistas, precisamente a contemplar los últimos resuellos del Salón?

¿Podemos imaginar un país sin Salón? ¿Podemos pensar que esta tradición, esta *marca registrada*, como lo define Beatriz González, ha cumplido su ciclo y debe ser reemplazado por otro tipo de mecanismos, por un conjunto de procesos menos centrados en la ambición de lo espectacular y menos asediados por el fantasma tembleque de la contemporaneidad y del prestigio? (Albarracín, V., 2012, p. 101)

Guillermo Vanegas, valiente, se levanta y estremece el lúgubre ambiente; solicita que los responsables de la malabarista organización pongan la cara, reclama a un interlocutor:

¿Por qué no hay nadie que haya intervenido en la configuración de ese modelo de Salón hablando aquí? ¿Quién de los que lo hizo quiere hablar sobre el actual modelo de los Salones Regionales de Artistas? O, si probablemente tuviera algo que decir, ¿por qué el asesor del Área de Artes del Ministerio de Cultura aparece como moderador y no como ponente? [...] ¿Debe dar cuenta de los mecanismos que se pusieron en juego para armar la convocatoria en la que participó? Luego, si se le invita para que hable de la convocatoria de la que hizo parte como postulante, ¿será posible que diga algo con conocimiento de causa? O, mejor ¿a qué se le invita a hablar? ¿Su presencia valida el silencio de quién? (Vanegas, 2011)

De otro lado, Andrés Matute presenta una enorme pregunta —rayando en lo existencial— suscitada por su visita del 41 Salón Nacional de Artistas llevado a cabo en Cali. La historia del arte, la estética, la antropología, la sociología y los estudios culturales, han empeñado muchísimo papel proponiendo algunas posibles respuestas: “¿Qué es lo apetecible, lo respetable, lo chévere, lo *cool*, lo que manda la parada, según quién y dónde?” (Matute, A., 2008).

Es un alivio cuando Mariángela Méndez nos trae al mundo real y, con la siguiente pregunta, defiende el papel del productor en la gestión del salón. Es una interrogación en sí misma pedagógica, que enseña a quienes nunca han clavado una puntilla, pero saben muy bien criticar, los múltiples posibles “chicharrones” cuando se monta una exposición.

¿Acaso taladrar un piso con cuidado para que caiga un hilo de arena, conseguir arena de río seca en época de lluvia, instalar sonido que se oiga en un cuarto pero no se riegue por todo el espacio anulando el sonido de las otras obras con sonido, oscurecer salas para la proyección de video y colgar el soporte que sostiene el *video-beam*, como si esto fuera poco hay además que construir trampas de luz y asegurar con guayas los equipos para que no se los roben y se pueda ver esa obra a lo largo de los tres meses que dura el salón, subir un Renault 4 a un segundo piso, pedir permisos a la ciudad para que un grupo de uniformados rocíen perfume en una calle transitada, hacer que todo esto pase, ayudar a los artistas a que su obra se monte como debe ser no es acaso más complicado que poner una serie de pinturas (por más increíbles, enormes, fantásticas que estas sean) en un muro? (Méndez, 2008)

Algunos, por su parte, alegan porque debieron haber pasado un mal rato y se sintieron como el patito feo del certamen. Entre ellos, se encuentra la artista y curadora Gloria Posada, quien cuestionó el trato dado a las curadurías de los Salones Regionales dentro del marco del 41 Salón Nacional de Artistas, ¿cuando un comité curatorial de personas que no son curadores pretendieron curar aquellas curadurías!

Los artistas antioqueños que participaron en la propuesta de Gloria Posada (Fernando Arroyave, Nadir Figueroa, Patricia Londoño, Albany Henao, John Mario Ortiz, Jonathan Carvajal, Luz María Piedrahita, Laura Barrientos, Mauricio Carmona, Lina Duque, Andrés Vélez, Sergio Giraldo) enviaron una carta a *Esfera Pública*, y a través de preguntas perspicaces respaldaron la opinión inconformista:

¿Era el Salón Nacional el espacio indicado para excluir los Salones Regionales, base misma del evento que contaba con procesos investigativos iniciados por lo menos 2 años antes?

¿Tan solo se conservó la denominación “Salón Nacional de Artistas” para acceder a unos dineros oficiales y a una plataforma institucional que permitiera difundir y gestionar el nuevo evento?

¿Fue acaso el 41 Salón Nacional de Artistas o la Primera Bienal de Cali? Porque es aquí donde se evidencia el trasfondo político que tiene el evento, con

miras a posicionar a Cali en el panorama internacional, interés válido para la ciudad, pero ¿de qué forma? (vv. AA. 2008)

Siguiendo con esta línea, y aprovechando los acontecimientos noticiosos del momento, Rafael Ortiz cuestiona los usos del dinero por parte de los gestores del Salón. Luego de leer con cuidado el conjunto de textos, es posible concluir que esta es la estrategia común en la nueva onda de crítica institucional.

¿Qué fue lo que realmente se inauguró el 19 de noviembre de 2008? ¿Una nueva empresa que algunos podríamos titular DMG (Dineros Mal Gastados) o desde otra perspectiva una empresa ambiciosa y llena de protagonismo que se titularía DBG (Dineros Bien Gastados)? (Ortiz, R. 2008)

Esta preocupación monetaria, sumada a la percepción generalizada del evento como un proyecto pretencioso, se manifestaba también en la conclusión del texto de Jonás Ballenero Arponero respecto al 41 Salón Nacional de Artistas: “¿no será que muchos menos, con menos presupuesto, con mayor rigor, sin tanta ostentación y tanto despilfarro se ha podido hacer más?” (Ballenero, J., 2009).

Gina Panzarowsky comienza su intervención con la pregunta: “¿cómo escribir críticamente sobre un evento de tal magnitud como el 41 Salón Nacional de Artistas?”. En su escrito, intenta abordar este problema respondiendo con más preguntas a las preguntas que formularon los curadores del evento en su texto. Su escrito parece un digno ejemplo de diálogo trágico shakespeariano, donde ambas partes preguntan angustiadas por el sentido de todo:

¿Cuáles son los modos posibles o deseables de participación? ¿Cómo aproximarse desde el territorio del arte a los problemas políticos, sociales, económicos y raciales, para resignificarlos? Y observemos que el comité llega al punto de intentar resignificar el complejo panorama de la realidad nacional; aunque surge la pregunta: ¿Con qué objetivo? ¿Resignificar los problemas políticos, sociales, económicos y raciales se traduce en una respuesta que podría desafiar eventualmente la política de seguridad democrática? ¿O el salón es un simple escenario

de experiencias estéticas radicales que el Estado genera como mecanismo de regulación y control subrepticio? [...] ¿Quién diseña los patrones para hallar mi identidad de pertenencia a una determinada geografía? ¿Puedo confiar en los artistas, en los curadores, en los críticos? ¿Puedo confiar en el altruista deseo del Estado, quien desde el Salón Nacional me señala un espejo distorsionado en donde poder resignificar el teatro de lo real? ¿Es el arte de mi país confiable o tan confuso como la mente de sus políticos? Y surge otra pregunta ¿cuál maldito país? [...] ¿Cuáles son los modos posibles o deseables de participación? ¿Cuál es el límite entre el arte producido por artistas para y con las comunidades y un programa social? ¿Cómo resguardar al arte de los imperativos de lo políticamente correcto? ¿Cuál es la necesidad de la acción? [...] ¿Cuál es entonces el mejor modo posible o deseable de participación frente al horror y la tragedia? ¿Cuál es la necesidad de la acción? Y ¿a qué tipo de acción nos referimos? [...] ¿Es posible instaurar el discurso artístico sin que medie su objetualización, tomando como escenario de sus actuaciones los espacios físicos reales, y de esta manera objetivar el mensaje y los contenidos en lo real, es decir el mundo cotidiano y su entorno? [...] ¿Qué tipo de relación establece el arte como actividad que circula y de qué manera instala su relación con la red de la institución democrática? [...] ¿Cuales son pues esos mecanismos que logran burlar las amenazas de participar directamente sobre el teatro de lo real, sin que se convierta en un programa social o en una sospechosa plataforma política, como lo señala el mismo texto curatorial? (Panzarowsky, G., 2008)

Y, tal como lo manifestaron todos los autores, las curadurías fueron el centro de atención de los últimos Salones Nacionales, las preguntas que sobrepasan la dimensión trascendental o la desconfianza institucional cuestionaron las decisiones de sus responsables. No obstante, la enunciación de las preguntas no significa análisis interpretativo en un plano de la experiencia perceptiva o intelectual que pueda ofrecer la relación de obras de arte. A raíz de la sobrevaloración asignada a la figura del curador, a veces no se entiende que una curaduría es una entre infinitas posibilidades. De ahí que las críticas a las curadurías se fundamentan en la exagerada gravedad de sus omisiones.



En este sentido, Jonás Ballenero Arponero propone algunas interrogaciones. Sorprende el segmento que insiste en los aportes de algunas decisiones curatoriales en el marco del 41 Salón Nacional: “¿qué aporta tal cosa? ¿qué aporta tal otra?”. Quizás, el ejercicio de una curaduría es proponer una experiencia para que el mismo espectador se conteste a sí mismo estas cuestiones. Plantear las preguntas en un texto crítico sin manifiesta intención de desarrollarlas, evidencia falta de sensibilidad y competencia para asumir el reto que le propone una exposición de arte. Por lo menos, que la conclusión subjetiva sea: “no aporta nada”, si a eso es a lo que se quiere llegar, y explicar al lector por qué. Ahí va:

¿Qué pasa con los artistas? ¿El Salón Nacional de qué es? ¿De artistas o de curadores? [...] ¿por qué hablar de “curadurías regionales”? ¿Acaso el modelo curatorial solo es posible por regiones? ¿No sería más interesante plantearlo por problemáticas artísticas? ¿qué se podría esperar a nivel de reflexión seria y crítica como propuesta curatorial? Del sombrero de un mago parecen sacados los ejes curatoriales: *Imagen en cuestión, Presentación y representación, y Participación y poética*. ¿Acaso no son estos lugares comunes de las reflexiones básicas del arte? ¿Salida olímpica y de saltimbanqui! Ya imagino a los miembros de dicho Comité haciendo genuflexiones y ejercicios de calistenia antes de cada reunión, y ya entrados en el ring, haciendo malabares en la cuerda floja y dando saltos mortales con caídas en las pestañas. Lo cierto es que como ejes curatoriales los escogidos dejan muchas dudas. ¿Acaso no son cuestiones de la imagen la presentación y representación o la participación y la poética? ¿Acaso cuando hablamos de participación en las artes no hablamos de representación, presentación e imagen? ¿No es lo poético una característica substancial de la actividad artística? Si esto es así ¿Qué determina que una obra o un invitado estén en un eje y no en otro? ¿Para qué hacer énfasis sobre lo que debe estar determinado de antemano? ¿Será que justificar lo justificado no es una manera de ponerse en la barrera antes de que salga el toro? ¿No será que el toro es una ovejita disfrazada? [...] ¿Por qué volverlas a presentar? ¿Qué aportaron en este contexto del 41 SNA Astudillo, Franco, Alcántara Herrán, Caro, solo por citar algunos? [...]

¿Qué aporte hace la desprolija sensiblería de Linda Matalon? ¿Qué aportó la bucólica acción de Rosenfeld? ¿Y la *Operación perfumadita*? ¿Y el *Coming soon* de Judi Werthein? ¿Y qué decir de Marcelo Cidade y Jamac como representantes del arte brasilero actual? ¿Y las fotos de la arquitectura narco de Luis Molina-Pantín? Además, se invitaron jóvenes “artistas” como Raquel Harf, Giovanni Vargas (con dos espacios), Ana Millán, Nicolás Gómez, Nicolás París que poco o nada tienen que hacer bateando con las grandes ligas. ¿Por qué se dejaron por fuera a artistas de larga trayectoria, algunos ganadores de versiones anteriores del Salón? (Ballenero, J. 2009)

Y finalmente, cuando el debate va acabando, Carlos Jiménez aclama, a través de sus preguntas, la réplica y la defensa de los curadores del 41 Salón Nacional de Artistas :

¿Y los curadores?, ¿No saben, no contestan? [...] ¿O sea que otros curadores sí pueden polemizar en torno al SN, intervenir en polémicas públicas referidas al mismo, fijar posiciones, aclararlas o enmendarlas, pero no pueden hacerlo los del célebre cuarteto? [...] ¿Pero acaso *Esfera Pública* no ha realizado sartreanamente su proyecto de convertirse en eso, en una esfera pública, donde en los últimos años se han debatido con entera libertad tanto las teorías y propuestas como los problemas y miserias que conciernen, interesan y afectan al mundo del arte en Colombia? ¿Acaso no se ha ganado *Esfera Pública* el derecho a que los curadores de la 41 edición del SN digan, en esta esfera y a este público, esta boca es mía? (Jiménez C. 2009)

Repasando los textos, es más que obvia la ausencia de palabras que profundicen en obras de arte puntuales que supuestamente fueron exhibidas en ambos certámenes. En términos generales, las críticas reclaman la necesaria reevaluación del complejo modelo actual, por uno más sencillo quizás, en el cual sea claro el cometido de los Salones Regionales y parezca una exposición de obras de arte de artistas. Paradójicamente, estas críticas no vuelven a las obras, yo tampoco. Quizás la tormenta postmoderna anubló la posibilidad de proclamar la fe en la obra y su contingencia de *ser o producir* algo.

En el pasado, el jurado seleccionaba y premiaba *obras*, y en el nuevo modelo el Estado selecciona y premia *curadurías*. El Salón ha dejado de ser de artistas, es el Salón de curadores (cada cual con sus caprichos). Los curadores son quienes están en la mira, son los evaluados. Entonces olvidamos que sin lo que hacen los artistas no hay arte; olvidamos eso que los artistas hacen (en últimas, el curador, como ventrílocuo, sería un fiasco sin el muñeco que sienta en sus piernas). Rescato la iniciativa de la galería Mundo por dedicar el número 13 de su revista a “100 obras para la memoria, primeros premios de los Salones Nacionales de Artistas”. En su interior, críticos y artistas aportan opiniones sobre el evento y revelan su *top 5* de obras premiadas. Efectivamente, los colaboradores recuerdan obras, ya sea por afecto propio o por retórica histórica: *La Violencia* (quincuagenaria ya); *Los suicidas del sisga*; *La horrible mujer castigadora*; el busto del Doctor Laureano Gómez; *Cabo Kennedy*; *Elementos bajo un eclipse*; *Mujeres sin hacer nada*; *Marta Traba cuatro veces*; *Una cosa es una cosa*; *Calendario*; *Fallas de origen o Re-trato* (última obra que recibió premio en el Salón 40). Y cada nombre de estos viene con una imagen, una referencia, un lugar, un color, una historia, una alegría o un malestar. Viene con todo lo que se puede hablar sobre una obra, todo lo que permanece incierto, pero que tanto nos hace pensar. En últimas, no importa si estaban aquí o allá, muy arriba, muy abajo, muy espichadas con las demás, mal iluminadas, con los marcos sucios, si habrán tenido problemas con los seguros, si demoraron su montaje. En cierto sentido, ya son nuestras.

Además de los beneficios del estímulo económico para el artista, el premio que otorgaba el Salón Nacional afianzaba la obra como un referente, y las defensas y ofensivas de quienes escribían se centraban en ese referente. Con la desaparición del premio con el loable propósito de ofrecer bolsas de trabajo y recursos para los curadores, los artistas perdieron la posibilidad de recibir un reconocimiento de sus pares y deben rebuscarse un nombre a través del circuito comercial. De acuerdo con la opinión, el Salón Nacional se convirtió en una incierta figura abstracta donde ocurren trajinadas jornadas de concepción, gestión, producción y divulgación, pero el arte es prescindible. Un mundial sin partidos.

Pero, así queramos dar fin al Salón Nacional porque nos concierne la inversión de los dineros públicos, este aún puede dejarnos imágenes. Me animo a preguntar: ¿Recuerdan la postura inquieta del Santo Job en el video de José Alejandro Retrepo (41 SNA)?, ¿los montículos de yeso de Rosario López (41 SNA)?, ¿la torre constructivista, ruidosa, de Giovanni Vargas (41 SNA)?, ¿los colores de libros ilegibles de Juan Mejía y Giovanni Vargas (41 SNA)?, ¿el sonido de 2000 cantos de aves que Oswaldo Maciá dejó oír (41 SNA)?, ¿el brillo de las luces de neón que Danilo Dueñas dejó ver (41 SNA)?, ¿la arena cayendo, evidenciando el tiempo, en una obra de María Elvira Escallón (41 SNA)?, ¿los cristales cayendo, evidenciando el tiempo, en una obra de Elías Heim (41 SNA)?, ¿el olor ácido de las pinturas de Delcy Morelos (41 SNA)?, ¿la fina torpeza de los dibujos de Beatriz González (41 SNA)?, ¿la alzada de una bandera tecnicolor de Gonzalo Fuenmayor (42 SNA)?, ¿la circunvalación del carrusel de Leidy Chávez y Fernando Pareja (42 SNA)?, ¿el nudo firme que amarra la escalera imposible de David Anaya (42 SNA)?, ¿las nubes pastosas de Sebastián Fierro (42 SNA)?, ¿el efímero reflejo de Óscar Muñoz?, ¿la lejanía del horizonte en las pinturas de Denise Buraye (42 SNA)?, ¿las marañas de Kindy Llajtú (42 SNA)?

Ojalá, para los futuros investigadores de la historia del arte colombiano —que solo sabrán hacer consultas en Internet—, el archivo de *Esfera Pública* les brinde las preguntas y las tentativas respuestas que un artista puede hacerse cuando hace y un espectador puede hacerse cuando ve.

## Epílogo (proyecto para un texto sobre los Salones Nacionales de Artistas y la consolidación del campo del arte en Colombia)

Como género dramático, la comedia se distingue por caracterizar personajes enfatizando sus vicios. Ante el espectáculo, reímos de la proyección de nuestra misma torpeza, nuestras aspiraciones y codicias, nuestras perversiones y aversiones, nuestras inseguridades. En la vecindad del *Chavo del 8* se reúnen muchos personajes así: el ingenuo, el presumido, la traviesa, la histérica, la engréida, la arribista, la víctima, el altivo, el fanfarrón y el usurero. Las situaciones y conflictos que viven estos personajes

suelen tener lugar en el mismo patio, donde los inquilinos y visitantes tropiezan, chismosean, alegan por el dominio de un espacio o el uso de un término, se enamoran y desenamorán. En la vecindad vive una pequeña comunidad de bajos recursos, que se rompen precarios ladrillos de polietileno en la cabeza; se conocen entre todos, se cruzan constantemente, se tienen envidia, se tienen temor, se tienen rencor, se tienen celos, se tienen rabia, pero en momentos de festejo o en momentos de incertidumbre (cuando van a vender la vecindad), olvidan las diferencias y son amigos.

La gracia del *Chavo del 8* es su genial forma de ser predecible. La serie fue grabada desde 1971 hasta 1980, y se emitió en 14 países. Por lo menos en Colombia, aún es transmitida, repitiendo eternamente el ciclo. En cada capítulo siempre pasa lo mismo, con una que otra variación en el orden de los acontecimientos y en el guion:

grgrgrgrgrgrgr... tesoro, ¿qué te pasa?... vámonos tesoro, no te metas con esta chusma... sí mami, ¡chusma! ¡chusma!... y la próxima vez, vaya a decirle eso a su abuela... (gorro al piso y pisoteado)... fue sin querer queriendo... ¡tomaaaaa! no te doy otra no más porque... Pipipipipipi... ¡Profesor Jirafales!... ¡Doña Florinda! Vine a traerle este humilde obsequio... ¿No gusta pasar a tomar una tacita de café?... ¿No será mucha molestia?... No es ninguna, pase usted... Después de usted...

A veces también cambian de locación, por variar el ambiente y dar lugar a otras excepcionales situaciones: como pasó en la fuente del patio que queda atravesando el corredor entre los apartamentos 71 y 72, como pasa cuando venden aguas frescas en el andén de entrada o cuando viajan a Acapulco, capítulo memorable. ¡Qué bonita vecindad!

## Bibliografía

- Albarracín, V. (2012). El tratamiento de las contradicciones. Bogotá: Caín press, 2012.  
 Ballenero, J. (2009). 41 SNA. Entre el falso positivo y la narcocultura. Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/41-sna-entre-el-falso-positivo-y-la-narco-cultura/>

- Jiménez, C. (2009). ¿Y los curadores? ¿No saben, no contestan? Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/y-los-curadores-no-saben-no-contestan/>
- Jursich, Mario. (2011). Construyendo el nido o algunas preguntas incómodas sobre el Salón Nacional de Artistas. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/construyendo-el-nido-o-algunas-preguntas-incómodas-sobre-el-salon-nacional-de-artistas/>
- Matute, A. (2008). *Cantar de los cantares*. Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/cantar-de-los-cantares/>
- Mendez, M. (2008). Comentario en el debate La Región del Mundo. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/la-region-del-mundo/#comment-27371>
- Ortíz, R. Maldejo y el colapso de las pirámides. 2008. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/maldejo-y-el-colapso-de-las-pirámides/>
- Ospina, L. (2009). El Salón Nacional de Artistas. 2009. Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/salon-nacional-de-artistas/>
- Panzarowsky, G. (2008). Mirando el Salón de la acera. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/debate-urgente/>
- Sanín, C. (2011). Una muestra de artesanía conceptual. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/una-muestra-de-artesania-conceptual/>
- Serna, J. (2007). “( )”. En *Los pasos sobre las huellas*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Vanegas, G. (2011) La falsa cuestión del Salón [Nacional] de Curadores. Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/la-falsa-cuestion-del-salon-nacional-de-curadores/>
- vv. AA. (2008). Carta de los artistas antioqueños. Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/sobre-el-salon-nacional/>

# El Salón Nacional en Cartagena\*

Humberto Junca y Fernando Escobar

*“Señor presidente, es un honor estar con usted en este momento histórico”.*

Sirva esta reflexión sobre lo acontecido en el 38 Salón Nacional en Cartagena como la foto que se guarda para que no se olvide el momento.

## El marco

El manejo de la producción artística nacional actual y la reflexión que sobre ella se intenta hacer, únicamente ha involucrado a quienes tratan de vivir de ella (es decir, administradores culturales, galeristas, críticos, montajistas y uno que otro artista) en una serie de situaciones que malinterpretan el papel y función del arte; y al desdibujarlo así, crean un objeto que confunde a los mismos artistas y — peor aún— mantiene alejado a su objetivo: al espectador, quien no sabe qué esperar y a quién, entre tanto chiste y chanza ya no le interesa saber nada de lo que ocurra en nuestro “corralito de piedra”.

De tal modo se han fortalecido clichés al interior del imaginario de la “opinión pública”, cuerpo abstracto e informe rondado hoy (en medio de lo que seguimos denominando nación) por los fantasmas de la democracia y de lo “políticamente correcto” que desvirtúan y desvían la conciencia de la diferencia y de la tan machacada “otredad”:

\* Publicado en *Esfera Pública* el 20 de marzo del 2002.

Cliché n.º 1: el artista colombiano es una especie de loco, aventurero y mártir capaz de aguantar incomodidades estoicamente y con sentido del humor, por amor al arte. (Véase el comunicado del Ministerio de Cultura a los artistas participantes en el 38 Salón Nacional, referencia: Expedición Robinson 2).

Cliché n.º 2: el artista colombiano debe estar agradecido con cualquier espacio que se gana. El estar colgado en este lugar dignifica su obra y engorda su hoja de vida.

Cliché n.º 3: el artista no necesita plata; su objetivo va más allá de semejantes cosas mundanas; o está muy bien económicamente... por algo se la pasa haciendo las cosas que hace.

Cliché n.º 4: el artista colombiano no debe meterse en camisa de once varas, eso de tratar de entender y cuestionar decisiones estatales y administrativas no le va.

Cliché n.º 5: el arte no es de quien lo necesita, ni de quien lo genera sino de quien lo mueve y lo promueve, aunque lo haga mal.

Cliché n.º 6: más vale una historia del arte colombiano bien contada, que una bien comprendida.

Cliché n.º 7: la obra de arte debe contar la historia esperada, si nos interroga, si nos incomoda, es mejor seguir de largo.

## Camisa de once varas

El impulso de hacer el Salón Nacional en Cartagena fue leído por los medios como un intento plausible de descentralización, cuando, por supuesto, la señora ministra estaba haciendo la fiesta en su casa a costa nuestra, crédulos artistas quienes bajo la promesa de un jugoso premio nos limitamos a sonreír cual digna reina de belleza, mientras afrontábamos durante dos semanas cuanta solución se daba a la adecuación de los tres edificios (uno totalmente en ruinas, el Claustro de La Merced; otro un lugar histórico reducido y duro, el Baluarte de Santa Catalina; y un MAM que como espacio de exposición es totalmente inapropiado) destinados al evento. Así, llegó la inauguración en el Claustro con la asistencia del señor presidente de la República y la *high class*



cartagenera: los pocos espectadores desprevenidos y los extenuados artistas tuvimos que desalojar las salas para dar paso a la comitiva presidencial que en minutos hizo el recorrido obligatorio. En ese momento comprendimos que nuestra presencia era totalmente dispensable... y a lo mejor, también la presencia de nuestras obras.

A propósito de su ausencia en los medios de comunicación (que nunca pudieron sacar el evento de las páginas sociales) queremos enumerar el listado de artistas participantes para darle nombres y obras a este etéreo Salón, según su catálogo y la página web del Ministerio, anexamos el nombre de los jurados y el de los ganadores:

Jaime Ávila Ferrer: *Desagüe*, de la serie Los Radioactivos.

Julio César Barón: *Clepsidra, 7 días*.

Johanna Calle: *Progenie*.

Adriana Castro: Proyecto Había una vez, Dos hombres un perro, Il Borsalino, Árbol canal el salitre.

Alexa Cuesta: *Balance*.

Adriana María Duque: *Sin título*. De la serie Paisajes.

Fernando Escobar: *De memoria. Nueva fauna y flora en Santafé de Bogotá*.

Liliana Estrada: *Exánime. Deconstrucción de dibujo*.

Jim Fannkugen: *¿Confío?*

Máximo Flórez López. De la serie Rincones. *Una mirada es una línea*.

René Gómez Ome. Serie Todos los Días con mis Tristezas y Alegrías.

Andrés González: *Fotografías de pintura en muros*.

Jorge González: *Sin título*.

Grupo Bi Infrarojo: *Interfases válidas o no válidas*.

Grupo Doble Dos: *El arrancateta*.

Grupo Nómada: *Línea roja 375° F*.

Grupo Urbe: *Aguas*.

Álvaro Ricardo Herrera: *Proyecto C.A.I.*

Edwin Jimeno: *Nacimiento*.

Humberto Junca: *Handicap*.

Jurek Kunklinski: *Putre facciones*.

Olga Lucía Londoño: *Rastro ojo*.

Martín Alonso Lozada: *Un asunto de todos*.

Guillermo Marín: *El Canto del deseo exaltado que va a encontrar su alma*.

Fabián Montenegro: *Snow*.

Ana Claudia Múnica: *Escala uno a uno*.

Jhon Edgar Muñoz Sánchez: *Sin título*.

Ana Catalina Orozco: *Ciudad encajonada*.

Claudia Ortiz: *Ecolombia*.

Jorge Ortiz: *Bandeja dorada*.

Ana Patricia Palacios: *A puño limpio*.

Hilda Piedrahita: *Autorretrato sobre papel de colgadura.*

Libia Posada: *Vademecum.*

José Luis Quessep: *Huella.*

Guillermo Quintero Rojas: *Madreselva.*

Martha Lucía Ramírez: *Rituales de sumisión.*

Juan José Rendón: *Movimiento interior.*

Marisol Rendón: *Arte-misa. Deseo de la tía en noviembre.*

José Manuel Reyes: *Ritos y formas.*

Pablo Alfonso Rincón: De la serie Masilla sobre Madera.

Blanca Nelly Rivera Duque: *Sin título.*

Carlos Eduardo Serrano (renunció a su participación en el Salón).

Germán Toloza: *Un camino peligroso al cielo.*

Jorge Alirio Torres: *Farcnica.*

Roger Edison Vallejo: *La marcha del ladrillo.*

Ricardo Alipio Vargas: *Cámara ardiente.*

Los Jurados: Beatriz González, Carolina Ponce de León, Mari Carmen Ramírez, Óscar Muñoz.

Los Premios: 1<sup>er</sup>. Premio. Juan José Rendón; 2<sup>do</sup>. Premio. Edwin Jimeno.

3<sup>er</sup>. Premio. Guillermo Quintero.

Las menciones: Guillermo Marín, Johanna Calle, Roger Edison Vallejo.

Cómo un pálido telón tratando de ocultar el mar (con la isla de veraneo presidencial en lontananza), la inauguración del Salón Nacional pasó desapercibida fuera del Claustro (vale preguntarse si la comitiva presidencial supo de, o mostró interés por lo expuesto en los otros lugares). Más allá de la Ciudad Vieja, ¿quién presenció con verdadero interés el fugaz pantallazo de alguna de las obras? o ¿el recuento de los momentos que han hecho historia en los Salones Nacionales, en viva voz de nuestro Jefe de Estado? ¿El país vio la dicha de los premiados? ¿Quién comentó de inmediato los aciertos y desaciertos del jurado? ¿Quién los escuchó?

Afrontémoslo, al país no le interesa lo que pase con el Salón. Y según parece, al Salón no le interesa lo que pase con nosotros.

La formulación “la vida es arte” hoy es enunciada ante la inminencia de un cambio en las condiciones que construyen lo que llamamos cultura, una mera frase vaciada de sentido tras la cual se escudan oscuras prácticas para detentar poder, para silenciar voces disonantes y aminorar el impacto de acciones y actitudes genuinas que van más allá de un interés estético, o de figuración. La organización del Salón acomodó, colgó, y premió de modo paternalista a los participantes de un evento que por “descentrado” se creyó marginal. Favoreciendo, sin bulla ni escándalo, sin difusión alguna, al “otro exótico”, necesario para tranquilizar al poder central que se sabe diferente.

## Prácticas de control político y cultural

¿Qué control más efectivo que traducir eventos de arte en discursos oficiales que minimicen el impacto de las obras y del evento mismo? En el discurso inaugural el señor presidente, a propósito de la obra de Wilson Díaz (primer premio del 37 Salón Nacional), se refería a esa casita roja de Davivienda, como una metáfora de aquello que desean todos los buenos colombianos. Pero el señor presidente (o quien le escribió el discurso) no menciona las maticas de coca que rodeaban la “ingenua” casita y que construían en tal asociación una maqueta mordaz sobre la ambigua realidad política y social en nuestro país: el discurso oficial traduce una obra y minimiza su impacto o

nivel de comprensión, ignora que el arte contemporáneo no es solo una proyección de un mundo ideal; también es un comentario sobre cómo están las cosas.

¿Qué mejor que edificar hitos “históricos” oficiales a pesar de lo que realmente subyace e importa?

¿Existe algo más correcto que convocar e invitar a construir colectivamente un proyecto nacional de Salón, escuchar y luego desechar, literalmente, preocupaciones y propuestas de los directamente interesados, quienes luego han de sortear y asumir resignadamente todo lo que en efecto habían temido?

¡La imagen es todo, tu sed es nada!

De lo que no hay nada: publicidad y cobertura del evento, convocatoria y reglamento de participación coherente y pertinente, presupuesto, condiciones de montaje idóneas, una política cultural clara y eficaz, seguimiento y profundización sobre la práctica artística nacional, proyección en el ámbito internacional e incentivos.

Y si se sabe todo lo antes dicho, entonces, ¿por qué los artistas participan a sabiendas de todo lo que de hecho está en juego? ¿Será porque no hay muchas otras posibilidades de retroalimentar sus procesos creativos y contraponerlos en un contexto cultural más amplio que el de su región?

## No sé qué quiero, pero sí sé cómo conseguirlo

Volvamos a aquella frase de batalla: “Hay que descentralizar” (plan en el que estamos casi desde que existimos como república). Plan que no ha devenido en acción, que no se ha materializado en algo determinante. Además, es trágico, retrogrado y acomodaticio querer descentralizar a costa de la dignidad de la región: si se quiere descentralizar, se debe olvidar por completo o abandonar la intención de parecerse al centro, de ser igual a...

La propuesta y el reto: desigualdad en equidad. Actualicemos la discusión y revisemos las posiciones, quizá el piso ya se nos movió y procesos de homogeneización, de desmarginalización, de emulación de modelos “centrales” sean innecesarios

y anacrónicos; además, si todos los demás centros tuvieran las construcciones, las posibilidades, la producción cultural, el mobiliario urbano, la actitud, el país sería una gran Bogotá, y obviamente no es así. Todo está donde debe estar, hay que encontrar un sentido y darle valor a lo que se posee y pretende ¡No sería deseable la periferia como otro centro o como copia del centro!

Si todo eso es cierto, las convocatorias de los Salones Regionales y del Salón Nacional — su forma y contenido— deben cambiar: el ejemplo más claro y reciente fue el VIII Salón Regional de Bogotá, que se realizó en un edificio histórico (la Estación de la Sabana) y con una temática nacional predeterminedada (la memoria). Sin embargo, el edificio nunca se dejó de mirar con respecto a Corferias, es decir, un gran cubo blanco capaz de recibir cualquier tipo de experiencia material, característica que dirigió e incluso sustituyó la reflexión de las distintas propuestas; eso no quiere decir que no existiesen ejercicios bien hechos, el primer premio es prueba de ello.

Ante la evidencia de la inexistencia de espacios expositivos adecuados o soñados en el 38 Salón Nacional y con la exigencia intransigente de que la obra participante debía ser idéntica a la del Salón Regional respectivo, el desencuentro en la relación clásica de objeto contenido y objeto contenedor no podía ser más dramática, más aún si se tiene en cuenta que dos de los lugares escogidos eran edificaciones cargadas históricamente y que no estábamos ni en la Bienal de la Habana, ni en la Bienal de Venecia. Este hecho adquiriría una dimensión bochornosa con las obras instaladas en el espacio público. (Para más información sobre la pertinencia e impertinencia de la obra *in situ*, véase la discusión sobre el proyecto Arborizarte).

## Todo por la plata

Un buen Salón Nacional no lo es necesariamente por tener buenos premios. Algunos artistas opinan que “la figura del premio” debe dar paso a un incentivo más democrático, más participativo: una bolsa de trabajo, dicen unos; un honorario por participación a todos los artistas seleccionados en cada evento, dicen otros. Está claro que a la postre solo uno de los participantes va a estar de acuerdo con un primer

premio... este último Salón, sin embargo, puso a tres contentos. ¿Cómo hacer para que todos los participantes queden satisfechos? ¿Por qué el Ministerio no cubre los gastos básicos que acarrearán sus propias decisiones? —embalaje y transporte de obra, adecuación física y cobertura del evento— .

Más importante aún, ¿qué hacer para que los espectadores se acerquen sin miedo, prevención o desprecio a lo exhibido?: la manera más efectiva de atravesar el espacio y el tiempo, es el objeto, pero la práctica artística contemporánea ha señalado que la experiencia del arte no radica exclusivamente en él, de allí la necesidad de recurrir a insumos pedagógicos tales como la conformación obligatoria de un grupo de guías capaces de dar cuenta de lo ocurrido, que señalen los puntos pertinentes que circundan lo expuesto, todo esto acompañado de ayudas museológicas y museográficas mínimas: iluminación adecuada, fichas técnicas exactas, textos de apoyo pedagógico y señalización, que garanticen un recorrido “correcto” y una experiencia amplia.

Si lo anterior aún no se puede llevar a cabo, como lo demostró con creces el 38 Salón Nacional, ¿por qué quedar contentos con su sola realización?; incluso quedó la sensación, por las observaciones de uno de los jurados, de que este Salón Nacional no era de los buenos; era un salón de segundones, no aparecían quienes debían estar y no eran todos los que estaban. Según este jurado, debido a la incertidumbre que generó el proyecto Pentágono para la continuidad del evento, importantes nombres se quedaron por fuera, convencidos de la ausencia del Salón, o esperando la invitación timbrada.

(¿Será que la mayoría de los artistas o esperan a que les inviten, o solo hacen una obra “salonera” durante el año?)

La respuesta de nuestro contentillo estaría en que el termómetro de la actividad artística nacional abandonó el campo de la cultura para especializarse en decisiones seudopolíticas.

“Para los cachacos esto es arte; para nosotros es miseria”

Esta frase, pronunciada por un espectador desprevenido durante el desarrollo del evento en La Heroica, indica que, pese a todo, el Salón fue leído como una acción

centralista, desvinculado efectivamente del contexto en el cuál sucedía, que su intención resultaba deformada o extraviada y que carecía del substrato ético mínimo.

Con la actitud arrogante de nuestro medio y nuestros artistas, la exigencia pragmática se aleja cada vez más de la actividad artística. Esta debe afectar la realidad o la mirada que sobre ella se hace y no resultar afectada por intereses de segundo orden. Incluso, si uno de esos intereses es la continuidad del evento mismo. Al premiar a “la provincia” y a los jóvenes, es obvio que el Ministerio asegura votos futuros para el Salón Nacional. Y cualquiera que disienta será tomado por centralista resentido, o para abreviar: ¡cachaco!

Finalmente, ¿el Salón de quién es?, ¿de los artistas?, ¿del medio?, ¿del Estado?, ¿del gran público? y ¿existe público para el Salón?

El fin justifica los medios, parece ser la respuesta.

Así: “Esta bienal (Salón) es un lujo que un país subdesarrollado no se puede dar”.



# Salón “¡urgente!”: cómo se hace *lobby* con preguntas retóricas\*

Carlos Salazar

La acepción más general en que se usa el término de pregunta retórica es la de una expresión interrogativa que carece de la expectativa de una respuesta. Por lo común, se considera que, si bien interrogativas en forma, las preguntas retóricas tienen la fuerza ilocutiva de las aserciones, y es por ello por lo que no esperan respuesta alguna. Según señala Schmidt-Radefeld (p. 377), “hay acuerdo general acerca del hecho de que las preguntas se deben considerar peticiones de información, mientras que las preguntas retóricas se reservan para proporcionar información” (traducción mía). Dicha información es idéntica a la respuesta que se considera obvia tanto para el hablante como para el oyente, y se puede establecer sin equívoco en base a la propia formulación de la pregunta. Por ejemplo, las preguntas retóricas (a) en los ejemplos (1-4) (tomados de Escandell Vidal) se consideran semánticamente iguales a las aserciones (b) en los mismos ejemplos, aserciones que, al mismo tiempo, representan la respuesta obvia de (a):

(1)

(a) ¿No debemos ayudar a nuestros amigos?

(b) Debemos ayudar a nuestros amigos.

\* Publicado en *Esfera Pública* el 28 de febrero del 2009.

(2)

(a) ¿Podemos acaso olvidar a los que luchan por la causa?

(b) No podemos olvidar a los que luchan por la causa.

(3)

(a) ¿Qué mujer no soñaría con un marido como él?

(b) Cualquier mujer (=toda mujer) soñaría con un marido como él.

(4)

(a) ¿Quién puede desear ir a la cárcel?

(b) Nadie puede desear ir a la cárcel. (Dumitrescu, 1992)

Examinando las preguntas que, más que el éxito logístico y la farandulización de lo urgente, eran las que vendían la idea, junto a la creación de una “base social”, de que el Salón era ¡urgente! y necesario, y frente a las cuales, como se había predicho, todo el mundo se hace ahora el despistado, vemos que cumplen con los dos componentes básicos que la pregunta retórica debe tener:

1. Son preguntas que no están hechas para ser respondidas.
2. Llevan en sí la afirmación implícita de lo que preguntan.

Veamos, de nuevo... *nevermore*... unos ejemplos:

1. ¿Cómo aproximarse desde el territorio del arte a los problemas políticos, sociales, económicos y raciales, para resignificarlos?  
Da por sentado que el arte tiene la capacidad de aproximarse a los problemas políticos, económicos y raciales para “resignificarlos” [sic].

2. ¿Cómo transformar los modos establecidos de representación, muchas veces arbitrarios e impuestos, a partir de nuevas miradas críticas?  
Da por sentado que “ellos”, no hacen parte de los “modos establecidos de representación” arbitrarios e impuestos y lo que es más, dan por sentado que sus miradas son “críticas”.
3. ¿Cómo cuestionar la noción misma de la representación?  
Da por sentado que su noción de representación no es la cuestionable sino la que cuestiona.
4. ¿Qué rol cumple el arte ante una realidad compleja?  
Da por sentado que conocen la naturaleza compleja de la “realidad” y que el arte cumple un papel a la hora de analizarla y transformarla.
5. ¿En qué medida tiene sentido estudiar el rol de la representación en diálogo con otros artistas latinoamericanos o internacionales, o con la propia historia?  
Da por sentado, asertivamente, que existe una relación entre el rol de la representación” [sic] y la internacionalización (de mercado) del Salón.
6. ¿Cuáles son los modos posibles o deseables de participación?  
Da por sentado que existen unos modos imposibles e indeseables de participación, pero por otra parte grita a los cuatro vientos que el Salón representa una gran revolución democrática y no una regionalización del modelo temático dictatorial.
7. ¿Cuál es el límite entre el arte producido por artistas para y con las comunidades y un programa social?  
Da el paso previsible respecto a la pregunta asertiva anterior. El arte indeseable es aquel que no tiene como objetivo a las comunidades y a un programa social y, a su vez, es a la manera de *Slumdog Millionaire*, la institucionalización definitiva del “*slumming*”. Suponemos aquí que de los 350 000 visitantes y debido al poderoso vínculo que, según las preguntas asertivas, tiene la acción del arte, se deben haber creado durante el Salón al menos 50 000 nuevas conciencias políticas que a su vez se materializarán en una dinámica cadena de formación

de cuadros gramscianos en los barrios periféricos y la clase media. Por ahora Florencia Mora no ha enviado las estadísticas a Mincultura.

8. ¿Cómo resguardar al arte de los imperativos de lo políticamente correcto?  
Da por sentado que “ellos” no practican lo políticamente correcto y para demostrarlo hacen del corto *Agarrando pueblo* un emblema del Salón. El diablo expone una hostia.
9. ¿Cómo educar desde el arte?  
Suponemos que da por sentado que el arte “educa políticamente”. No creemos que se refiera a urbanidad o buenas maneras
10. ¿Puede hablarse de una dimensión ética en el arte, y en tal caso, qué efectos conlleva?  
El arte social se encuentra aquí con su némesis, la Ética. Pero siempre, como todo concepto con el que se estrellan, ahí sí políticamente, puede ser redefinido, como ya lo hizo Sebastiao Salgado, para que el camello quepa por el ojo de la aguja.
11. ¿Cuál es la necesidad de la acción?  
Da por sentado que la acción, política suponemos, encuentra su cumplimiento definitivo en el arte.

\* \* \*

Pero como si no bastara con este despliegue de astucia que envidiarían los administradores de regalías provinciales, se han añadido nuevas preguntas retórico asertivas en el texto Icontec. Son preguntas que tienen asertivamente la respuesta implícita de que la política del Salón fue exitosa, pero no se refieren ya al carácter político militante del que se jactaba el modelo curatorial cuando se lanzó el Salón, sino que ahora, obviamente y al no poder responder las preguntas retóricas de los núcleos curatoriales, *redefine* la palabra política como “política logística”, es decir, el Salón aceptará ser cuestionado por problemas logísticos pero no por su relación consecuente con los objetivos primordiales que eran... *nevermore*...

1. Demostrar que existe una relación directa entre arte y transformación social, entre arte y educación política y
2. La creación de las “bases sociales” de Florencia Mora.

¿Porque pues la idea no es ahora responder por los objetivos nucleares del Salón?

Primero porque no tienen respuesta dentro de la relación aporística arte/política, y luego, lo más importante, porque el *lobby* para el próximo Salón ya comenzó y el fuego sagrado ya está siendo entregado. Las palabras de Jaime Cerón son las que mejor ilustran cuál es la verdadera estrategia de la retórica de las preguntas, las promesas incumplidas y la resolución farandulera y estadística de los problemas que dieron nacimiento al evento, y es en esencia, la estrategia cultural del Partido Príncipe del arte para que nada cambie mientras ellos existan o al menos mientras les llega la jubilación. En la medida en que arreglemos mal el automóvil, el dueño tendrá que seguir volviendo al taller. Jaime Cerón, encargado de la producción, dice:

Después de todo, como las realidades culturales de cada una de las regiones de Colombia son distintas, sus agendas de trabajo también lo son. —Pero añade— Aún falta por ver si este ejercicio de trabajo es exitoso o si dentro de un mes vamos a estar pensando qué es lo que hay que hacer dentro de dos años. (Cerón, 2008)

Más claro no canta un gallo. Y viene el siguiente paso, el Luis Caballero. ¿Alguien quiere apostar por la clase de retórica que se manejará allí?

## Bibliografía

- Cerón, J. (2008 ). Cali es Cali. *Revista Arcadia*, 38. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/ediciones/38/arte2.html>
- Dumitrescu, D. (1992). *Estructura y función de las preguntas retóricas repetitivas*. Los Ángeles: California State University. Recuperado de [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih\\_11\\_1\\_013.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih_11_1_013.pdf)



# 41 SNA: entre el falso positivo y la narcocultura (¿al final no será lo mismo?)\*

Jonás Ballenero Arponero

¡Qué mejor colofón para el 41 Salón Nacional de Artistas que la *Operación perfumadita* de Marta Minujin! Un evento que cambió y recortó su recorrido tres veces, pasando de ser una marcha apoteósica a una desordenada comparsa de algunos estudiantes, unos cuantos miembros de la comunidad artística local, uno que otro transeúnte desprevenido, ni siquiera digna de una feria de pueblo. Finaliza con más pena que gloria un mega evento que, como siempre, parece reflejar en sus intestinos lo que pasa en este país. Porque el Salón Nacional de Artistas es más que un termómetro del arte nacional; es la metáfora viva de Colombia.

Catorce sedes, más de trescientos artistas entre nacionales e internacionales, público a borbotones. Las cifras son bastante alentadoras. Sin embargo, ¿lo cuantitativo es cualitativo? Sería bueno mirar en detalle las cifras y si corresponden a los mínimos criterios de calidad para tan pomposo evento.

El 41 Salón Nacional de Artistas se articuló con base en las 17 curadurías regionales, de las cuales, según los documentos de Comité curatorial, emanaron 3 ejes de reflexión, a partir de los cuales se invitaron a diferentes artistas del país y del extranjero. En primer lugar, sería bueno revisar qué sentido tiene hacer una convocatoria nacional de curadurías regionales en un país que se precia de formar artistas y que no forma curadores, ni críticos, ni *dealers*, ni galeristas, ni periodistas culturales, ni nada que se

\* Publicado en *Esfera Pública* el 29 de enero del 2009.

parezca, por lo menos en la dimensión y con el énfasis que se requiere. Por tradición, la mayor parte de los “curadores” nacionales son personas que han asumido desde el más parroquial empirismo la labor de curadores y se han forjado en estas labores a golpe de martillo y cincel. Ahora bien, si esta es la convocatoria nacional y si en regiones apartadas difícilmente encontramos artistas, imagino que con mayor dificultad encontraremos curadores.

Muy seguramente conscientes de la deficiencia del medio, nuestro magno Ministerio de Cultura programó sendos talleres de fin de semana para formar a los “curadores” participantes del 41 SNA. ¿Será que se pueden formar curadores en cinco o diez fines de semana? Lo dudo mucho. Los resultados así parecen demostrarlo. En términos generales, las tan mentadas curadurías regionales se asemejan más a gabinetes de curiosidades de siglos pasados que a propuestas serias y articuladas con planteamientos serios e investigaciones sustentadas. Es así como producciones culturales de comunidades indígenas o marginadas (que no por ello son menos interesantes) se ven acompañadas de producciones artísticas “contemporáneas” en lo que vallecaucanamente podemos catalogar como “sancochos curatoriales”. Para completar el adefesio, muchas de las obras carecen de los mínimos valores para ser consideradas “buenas”, ya que tienen problemas técnicos en su ejecución y montaje: inflables desinflados, *plotters* caídos, piezas artesanales museificadas sin un sentido más que un esteticismo de señora de abolengo, etc. Pero el problema no es de los “curadores regionales” (se podría acuñar un término similar al de pintor de domingo: curador de fin de semana) ni de los organizadores regionales. El problema radica en una convocatoria ministerial miope y fantasiosa que cree que en este hermoso país los curadores salen de debajo de las piedras o que ser curador es escribir bonito y saber clavar puntillas en las paredes y que los cuadros no queden torcidos. De otro lado, ¿qué pasa con los artistas? ¿El Salón Nacional de qué es? ¿De artistas o de curadores? Todo parece indicar que le debemos cambiar su razón social.

Otro aspecto a tratar sería ¿por qué hablar de “curadurías regionales”? ¿Acaso el modelo curatorial solo es posible por regiones? ¿No sería más interesante plantearlo por problemáticas artísticas? La cuestión es que nos enfrentamos a un curioso



híbrido creado a partir de las discusiones de finales de la década de 1990 sobre el Salón Nacional. El híbrido tiene dos progenitores, de un lado nuestro apreciado Salón y del otro el fracasado Proyecto Pentágono (que terminó siendo un triangulito). Qué curioso, cuando se quiso implementar el modelo de curadurías este fracasó y, sin embargo, sobre este fracaso construyeron este Salón, “ni chicha ni limoná”... Qué curioso, Javier Gil estaba seleccionado entre los curadores del fracasado Proyecto Pentágono... Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro. ¡Lleva una memoria en tu corazón! (campana de JBA).

Difícil labor la del Comité curatorial. De un lado recibir a su cuidado el curioso híbrido en que han convertido al Salón Nacional de Artistas de Colombia y por otro lado proponer algo medianamente interesante para complacer, satisfacer y alimentar a la burocracia artística nacional e internacional. Si sus reflexiones se basaron en este panorama dantesco, ¿qué se podría esperar a nivel de reflexión seria y crítica como propuesta curatorial? Del sombrero de un mago parecen sacados los ejes curatoriales: *Imagen en cuestión, Presentación y representación, y Participación y poética*. ¿Acaso no son estos lugares comunes de las reflexiones básicas del arte? ¡Salida olímpica y de saltimbanqui! Ya imagino a los miembros de dicho Comité haciendo genuflexiones y ejercicios de calistenia antes de cada reunión, y ya entrados en el ring, haciendo malabares en la cuerda floja y dando saltos mortales con caídas en las pestañas. Lo cierto es que como ejes curatoriales los escogidos dejan muchas dudas. ¿Acaso no son cuestiones de la imagen la presentación y representación o la participación y la poética? ¿Acaso cuando hablamos de participación en las artes no hablamos de representación, presentación e imagen? ¿No es lo poético una característica substancial de la actividad artística? Si esto es así: ¿Qué determina que una obra o un invitado estén en un eje y no en otro? ¿Para qué hacer énfasis sobre lo que debe estar determinado de antemano? ¿Será que justificar lo justificado no es una manera de ponerse en la barrera antes de que salga el toro? ¿No será que el toro es una ovejita disfrazada? La verdad, al visitar las diferentes sedes y las diferentes salas, las propuestas curatoriales se vuelven difusas y confusas. Pero bueno, qué se puede esperar ante una convocatoria desfasada y unas propuestas curatoriales regionales tan deficientes, ¡que entre el diablo y escoja!

Si algo vale la pena destacar es que se rescató la figura de los artistas invitados, ausentes en versiones anteriores del Salón. Es indiscutible que muchos de los invitados nacionales y extranjeros aportan significativamente al evento, pero no todos. Muchas de las obras de los artistas nacionales ya habían sido vistas y revisadas en diferentes contextos. ¿Por qué volverlas a presentar? ¿Qué aportaron en este contexto del 41 SNA Astudillo, Franco, Alcántara Herrán, Caro, solo por citar algunos? Además, muchas de las obras de los artistas internacionales han sido vistas muchas veces en eventos internacionales (Jaar, Camnitzer, Minerva Cuevas, la lista es larga). Otras se ven perfectamente en Youtube (Andrea Fraser, Francis Alÿs). ¿Qué aporte hace la desprolija sensiblería de Linda Matalon? ¿Qué aportó la bucólica acción de Rosenfeld? ¿Y la *Operación perfumadita*? ¿Y el *Coming soon* de Judi Werthein? ¿Y qué decir de Marcelo Cidade y Jamac como representantes del arte brasilero actual? ¿Y las fotos de la arquitectura narco del Luis Molina-Pantín? Además, se invitaron jóvenes “artistas” como Raquel Harf, Giovanni Vargas (con dos espacios), Ana Millán, Nicolás Gómez, Nicolás París, que poco o nada tienen que hacer bateando con las grandes ligas. ¿Por qué se dejaron por fuera a artistas de larga trayectoria, algunos ganadores de versiones anteriores del Salón?

Para que no digan que todo es malo, un breve recuento de cosas que a mi entender valen la pena: Danilo Dueñas con una estupenda instalación; el *remake* del *Yumbo* de Alicia Barney; la instalación de Elías Heim; el trabajo de Liliana Angulo; la video instalación de José Alejandro Restrepo; el homenaje a María Teresa Hincapié; los tableros de Santiago Cárdenas convertidos en una instalación impenetrable; la instalación de Juan Fernando Herrán sobre el proceso 8000; la obra impecable y silenciosa de Pablo Van Wong; las fotos de Gabriel Valansi y el señalamiento a la “estética urbana” de Popular de lujo (faltará alguno que otro que se me escapa antes del cierre). Capítulo aparte, mención y premio (si lo hubiera) merece la impecable, contundente, acertada y grata instalación de Rosemberg Sandoval titulada *Emberá-Chamí* que estuvo en el Museo de La Merced.

“Menos es más” (¿recuerdan?). Y ¿no será que muchos menos, con menos presupuesto, con mayor rigor, sin tanta ostentación y tanto despilfarro habrían podido

hacer más? Sí, porque lo que encontramos en este 41 SNA que termina es una ostentación y un despilfarro dignos de aquellas fiestas de los capos de los carteles de la droga de antaño. Este 41 SNA es una fiesta excesiva que además no fue tan divertida. Eso sí, muy variada y variopinta. ¡Había para todos! Es aquí donde se unen los extremos, que al final pueden ser lo mismo. En época de “seguridades democráticas”, las cifras del 41 SNA se parecen a los informes del “Santos de la guerra” en donde se genera una “percepción de tranquilidad”. O mejor aún, este 41 SNA es un “falso positivo” que nos genera un ambiente de cordialidad y santa paz. Del otro lado podemos comprobar cómo la narcocultura nos ha penetrado hasta el tuétano y cómo volvemos festín y bacanal nuestras sacrosantas fiestas patronales. De todos modos, igual no va a pasar nada. No pasó con las discusiones del final de la década de 1990 y menos va a pasar ahora. A menos que, como comunidad artística tomemos una postura decidida y clara sobre las autoridades que determinan las artes del país.



# Y del Salón ¿qué?\*

Jaime Iregui

Hasta finales de la década de 1990, gran parte de los debates sobre el Salón Nacional giraban en torno a los mecanismos de selección y premiación, vinieron luego las discusiones sobre alternativas al modelo expositivo, como la del Salón con curadurías y temas, con desarrollos como el proyecto Pentágono y el Salón realizado en la Estación de la Sabana con el tema de la memoria.

Desde que se implementó el modelo curatorial hace cerca de cinco años, los debates siguen teniendo un carácter estructural donde se cuestionan —como sucedió en el último salón— decisiones curatoriales que afectan la museografía y visibilidad de los proyectos regionales.

Estas discusiones se dan una vez se abre el Salón al público y cuando ya no es posible hacer ajustes al evento en curso, por lo que terminan aplicándose, si es el caso, al siguiente esquema del Salón.

Por esta razón, y con el ánimo de propiciar una discusión antes de su apertura al público, en el último magacín de *Esfera Pública* se hicieron una serie de entrevistas con algunos curadores de los últimos Salones Regionales y el director del 42 Salón Nacional.

El objetivo era articular una reflexión sobre temas como el diálogo entre los curadores de los Regionales y el Nacional, el problema de la visibilidad, la curaduría internacional y generar un espacio para que el Comité Curatorial tuviese en cuenta observaciones y críticas para implementar, en caso de considerarlo pertinente, ajustes a este evento antes de abrirlo al público y no después, cuando ya todo está consumado.

\* Publicado en *Esfera Pública* el 13 de enero del 2011.

## Del Salón de Curadores al Salón de Artistas

Una vez se abrió el Salón Nacional el pasado mes de noviembre, continuó la discusión sobre su producción y aparecieron otros temas como el que propuso la Ministra de Cultura cuando afirmó en una rueda de prensa que “tenemos toda la percepción, que es compartida por un grupo significativo del país, de que los Salones Nacionales de Artistas ya no son propiamente de artistas, sino de curadores”.

Es cierto que desde que se inició el modelo de Salón con curadurías se ha destinado un presupuesto importante a la investigación curatorial y se desmontaron los premios, lo cual transmite la idea de que se hubiesen eliminado los estímulos a los artistas.

Sin embargo, en el modelo anterior del Salón los estímulos a la creación (premios) eran otorgados por un jurado. En el actual, estos estímulos a la creación (bolsas de trabajo) son distribuidos por los curadores.

En el Proyecto de Artes Visuales del Ministerio de Cultura para el 2010 se le dio un lugar relevante a los estímulos a la creación, los cuales se otorgaron a través del Programa Nacional de Estímulos (Becas de Creación), los Salones Regionales y el Salón Nacional.

Cada una de las nueve investigaciones curatoriales recibió un rubro de cuarenta millones de pesos para apoyar a sus artistas con bolsas de trabajo. Si a futuro se logra incrementar este rubro y se hace visible en la convocatoria de los Salones Regionales que hay un apoyo a los artistas, el Salón va a resultar más estimulante para los artistas.

En relación con el modelo de Salón anterior ¿no es un mayor estímulo a la creación que todos los artistas participantes reciban por igual una bolsa de trabajo en vez de que tres artistas se lleven un jugoso premio?

Es cierto que los artistas necesitan un mayor estímulo, incluidos los de mediana y larga trayectoria, ¿por qué el Ministerio de Cultura no lidera un proceso de concertación con otras instituciones del Estado y la empresa privada para incrementar el presupuesto de los estímulos a la creación y hacer que participen en el Salón artistas de todas las generaciones?

Si esto no se lleva a cabo, lo más posible es que para fortalecer el apoyo a los artistas se reduzca el presupuesto y el papel que la investigación curatorial juega en los salones. En ese caso estaría el Salón Nacional en proceso de convertirse en un evento por convocatoria en el que veinte o treinta seleccionados por un jurado recibirían una importante bolsa de trabajo para llevar a cabo sus propuestas.

## Curar o producir

Dentro de los procesos de descentralización que han llevado a cabo las entidades del Estado durante los últimos años, el Ministerio de Cultura ha pasado de producir eventos que apoyen las manifestaciones artísticas a estimular los procesos de creación e investigación.

En este contexto —y con la implementación del modelo de Salón con curadurías— el Ministerio de Cultura creó estímulos para la investigación curatorial y trasladó con ello parte de sus responsabilidades en temas como la gestión y producción de los salones.

De esta forma, los proyectos curatoriales asumieron una serie de funciones que en realidad son competencia de otras áreas, pues un curador —en especial el Comité Curatorial del Salón Nacional— no tiene por qué estar capacitado para emprender labores de producción de exposiciones y concertación de presupuestos con la empresa privada y otras entidades del Estado.

Aunque para esta versión de los Salones Regionales los límites entre producción e investigación curatorial estuvieron más claros y se contó con un mejor apoyo, es urgente instituir una oficina de producción, así como de elaboración de un portal con documentación de los Salones Nacionales en medios electrónicos.

Igualmente, una vez se asigna a un Comité Curatorial la realización del Salón Nacional, se le debería dar un tiempo suficiente para implementar su propuesta. Hasta la fecha, este Comité debe realizarlo en menos de un año y sin el apoyo de un equipo de producción profesional que lleve a cabo la compleja labor logística y de planeación que implica un evento de estas dimensiones.

Esto hace que todo el proceso de llevar a cabo el Salón afronte innumerables problemas de organización<sup>1</sup> y los curadores terminen exhaustos luego de sortear las dificultades y tensiones que surgen por la falta de experiencia del Comité Curatorial en términos de producción, que va desde conseguir los espacios de exposición para cada curaduría regional, planificar y ejecutar el presupuesto de acuerdo a los procesos burocráticos propios del Ministerio de Cultura, solucionar los requerimientos de cada propuesta curatorial y concertar los apoyos presupuestales de otras entidades como gobernaciones, alcaldías e instituciones culturales.

## Documentar, archivar y divulgar

En relación con la cultura de archivo y documentación, el Ministerio de Cultura emprendió desde el 2010 la digitalización de documentos, catálogos, diapositivas, fotografías y material gráfico del Centro de Documentación de Artes Visuales que llevará a la puesta en marcha de un centro de documentación del Programa Salones<sup>2</sup>.

Sería de vital importancia que a este espacio de documentación sobre los Salones se pudiese acceder por Internet, de este modo aquellos que siguen los procesos artísticos (estudiantes, artistas, docentes, investigadores, periodistas, coleccionistas) se enterarán de lo que ha sucedido en los distintos Salones y, lo que es más relevante, se convertirá en un archivo de consulta permanente.

- 1 En el proceso de producción del Salón Nacional actual se dieron otras variables que intensificaron aún más sus problemas de organización: el cambio de gobierno, la Ley de Garantías y la interinidad del Área de Artes Visuales del Ministerio, la cual no tuvo director de artes ni asesor de artes desde junio hasta noviembre del 2010.
- 2 Según el Proyecto de Artes Visuales del 2010 se asignó un presupuesto de 33 mil millones de pesos para levantar el archivo de los salones nacionales: “Para el 2010 se busca intensificar esta acción mediante el levantamiento de un archivo-centro de documentación sobre el Programa Salones, entendido este como un patrimonio vivo de la cultura y las artes del país. Se trata de continuar esta labor e incrementar acciones de digitalización, montaje de archivo físico, etc.”. Véase <http://salonesdeartistas.com/2010/03/proyecto-artes-visuales-2010/>



A esto se suma el hecho de que el Salón Nacional se ha *descentralizado* en el tiempo y en el espacio: ocurre en varios lugares y varias ciudades, lo que hace muy difícil visitarlo, hacerse una imagen global del evento y entender dónde, cuándo y cómo sucede, pues hay varios seminarios previos, extensiones curatoriales, procesos *in situ* y encuentros académicos.

Aunque hay grupos en Facebook que llevan el nombre de Independientemente y está el blog Salones de Artistas, no hay un portal donde se presente —una vez se abre el Salón— el registro organizado en imágenes y texto de las exposiciones del Nacional y los Regionales<sup>3</sup>.

A nivel de mediación con pequeños grupos es necesario destacar la labor realizada por la Escuela de Mediadores que el Comité Curatorial ha puesto en marcha para crear vínculos entre distintas comunidades y el Salón Nacional, de esta forma sus propuestas van generando relaciones y construyendo públicos a través de talleres y ejercicios de mediación en colegios, casas e instituciones culturales, así como visitas guiadas a las distintas exposiciones del Salón.

## Artistas, estímulos y procesos *in situ*

Además de las exposiciones y los temas curatoriales, otro proceso que necesita un buen registro y presentación en la web es el de los artistas invitados a realizar trabajos *in situ* en cada una de las ciudades anfitrionas. En principio, parte de la documentación de estas experiencias —imágenes, textos, videos— se presentó en las exposiciones, otras se verán en el Encuentro de Lugares el próximo mes de febrero.

- 3 El Área de Comunicaciones del Ministerio de Cultura afirma que a partir de la tercera semana de enero se actualizará el portal del Salón Nacional con imágenes y textos de sus exposiciones. Este tipo de información la necesita el público desde el inicio del evento y no al final. Durante los meses de noviembre y diciembre el portal [salonesdeartistas.com](http://salonesdeartistas.com) funcionó básicamente como archivo de comunicados de prensa. En su menú lateral había una galería de Flickr con sets de imágenes de los Laboratorios desde el 2005, un set de 21 fotos de los pasados Salones Regionales y otro set de 72 imágenes de los últimos Salones Regionales. Cada set se podía recorrer, pero no había información sobre la imagen y el Salón al que pertenecían.

Estos artistas hacen parte del programa de los DAE (Desarrollo Acompañamiento Extensiones) que según el texto curatorial de Maldejo concede un apoyo económico a propuestas desarrolladas por artistas de

proyección nacional o pasante académico que sirva de resonancia a las extensiones curatoriales en las ciudades anfitrionas. El invitado por el programa de los DAE, desarrolla una propuesta creativa, de carácter abierto y experimental y cuyo fin contemple la participación y o formación de público con una duración de tres días.

Con el programa del DAE los curadores del Salón Nacional enfrentan el problema de la poca convocatoria que ejerce el evento en artistas de mediana y larga trayectoria, lo que ha llevado a que sean los artistas jóvenes y recién egresados los que más participen en las convocatorias de los Salones Regionales.

A finales de noviembre del año pasado asistí, invitado por el Ministerio de Cultura, a la inauguración del Salón Nacional en Santa Marta<sup>4</sup> —en esas fechas publiqué Escenas del Salón, video recorrido con breves testimonios de artistas y curadores— donde algunas curadurías utilizaron los recursos del DAE para apoyar proyectos de proceso, como fue el caso de Micromacro con las propuestas de Rolf Abderhalden, Santiago Escobar y Libia Posada.

Dentro de los trabajos presentados en el marco de este programa durante el mes de noviembre en Santa Marta, me llamó especialmente la atención lo que sucedió en el Liceo Celedón con la propuesta de Rolf Abderhalden por la forma como abordó un tema que, además de las reacciones que generó al interior del plantel, hizo visible el carácter abierto y plural de esta tradicional institución educativa de Santa Marta.

En una fase inicial, este artista dispuso en uno de los espacios del Liceo su obra *De carne y hueso*, performance instalación sobre el arte del transformismo que ya tiene

4 Tomado de la presentación del proyecto en la página web de la curaduría Micromacro. [http://www.masartemasaccion.org/proyectos.php?pro\\_pk=29](http://www.masartemasaccion.org/proyectos.php?pro_pk=29)

su trayectoria: recibió inicialmente un apoyo económico por parte de la Universidad Nacional y participó en el Festival de Performance de Cali.

Como lo señala Abderhalden, su interés por los shows de transformistas interpela directamente su práctica del performance. Conoció a Lynda Lucia, Charlotte y Cristal en distintas presentaciones y concursos de transformistas en Bogotá.

El trabajo tomó forma a partir “de encuentros, conversaciones, documentos, viajes y recorridos por el mundo del transformismo, donde la esfera íntima de tres transformistas es atravesada por la esfera pública y la dimensión política de su presencia en el espacio de la ciudad” (Abderhalden, R. 2009).

A partir del debate e interés que suscitó en el Liceo, el trabajo inicial de Abderhalden desbordó las expectativas del artista al ser apropiado por otras personas que decidieron organizar un reinado en el patio del Liceo para seleccionar el Artista del Año del transformismo.

El evento llamó la atención de estudiantes, docentes y personas cercanas al colegio, unos se habrán preguntado por qué se presenta —así se encuentre en periodo de vacaciones— un show de transformistas en un plantel de menores, otros señalaron la forma abierta y no excluyente como el plantel abordó y apropió la propuesta de Abderhalden, entre ellos, el periodista Cristian Valencia, quien publicó en las páginas editoriales de *El Tiempo* su artículo “Mi Liceo Celedón es tu Liceo” .

Una vez tienen lugar los eventos *in situ* ¿se cierran los procesos y se dan como hechos cumplidos?, ¿además de las imágenes hay alguna reflexión o relatoría que acompañe a estos procesos y se comparta, tanto con la comunidad implicada como con los públicos del Salón Nacional?

Es aquí donde entra en juego el tema de la documentación, la postproducción y la forma como se presentarán estos procesos en el Encuentro de Lugares, concebido por el Comité Curatorial como “el espacio en el que se podrán observar los resultados de esta movilización artística en el Caribe colombiano, a través de exposiciones regionales, una muestra internacional y una agenda académica de conferencias y debates alrededor de las prácticas artísticas contemporáneas”.

Antes de que se inicie el debate sobre el Salón Ideal —el 42 SNA aún no termina— sería importante que todos aquellos interesados en este evento pudiesen acceder a sus procesos a través de la red, más aún si se ha hecho tanto énfasis en pensar el Salón Nacional como lugar de relaciones y diálogo entre distintos territorios, comunidades y públicos.

## Bibliografía

Abderhalden, R. (2009). De carne y hueso. Laboratorio de pensamiento. Recuperado de <http://laboratoriodepensamiento.blogspot.com/2009/08/proyecto-de-investigacion-curatorial.html>

# Salón Nacional de Artistas: la musa fea\*

Lucas Ospina

De las tres musas culturales que han visitado Cartagena en estos primeros días del 2011, dos parecen ser bonitas y una fea: las atractivas se llaman *festivales*, mientras la otra solo recibe el extraño nombre de Salón. Las bonitas parecen combinar entre sí los valores canónicos y portátiles de la cultura: la primera fue el Quinto Festival de Música de Cartagena, del 6 al 15 de enero, dedicado a Bach, con sus obras interpretadas por “artistas de talla mundial” en más de veinte conciertos públicos y privados (incluyendo un concierto de público cautivo en la cárcel de mujeres). La otra musa buenamoza se llama HAY Festival, del 27 al 30 de enero, una especie de revista oral hecha a partir de animadas charlas en torno a picantes y muy actuales contenidos temáticos de los círculos ilustrados cosmopolitas.

Ambos festivales provienen de encumbradas y sólidas familias, con un pie en Colombia y otro afuera, que han sabido comunicar un fuerte liderazgo. Gracias a la seguridad que proyectan no les ha costado capitalizar la inseguridad cultural empresarial y ganarse la “confianza inversionista”: los grandes medios de comunicación y la empresa privada por vías del mecenazgo cultural aumentan su capital reputacional; esto, además de beneficios tributarios, se manifiesta en la lluvia de logos corporativos que exponen sus marcas de patrocinio por doquier como si se tratara de un circuito de la Fórmula Uno.

\* Publicado en *Esfera Pública* el 14 de febrero del 2011.

El éxito de estos festivales es tal que, además de tener sus eventos gratuitos a reventar, las boletas que requieren pago se agotan con prontitud; además, su cronograma estratégico incluye tanto a la población local —en especial estudiantes— como a turistas de mediano y alto vuelo. Incluso algunos “cartacachacos” de temporada extienden las vacaciones de fin de año para broncearse con el sol caribeño mientras se insolán con el sol cultural (algo parecido, pero a la inversa les sucede a los invitados a los festivales que por poner algo de su cultura acceden a viáticos y sol). Una vez acaban los eventos pasa lo mismo que con la alta temporada hotelera: la ciudad retoma su ritmo, hay uno que otro concierto, en la prensa local se habla de algún *best seller*, a las pocas librerías llega la menguada remesa anual de libros y alguna charla que se anota en la agenda quincenal.

Sin embargo, es probable que estos festivales sean un “semillero” de ideas que sobreviva a la orgía cultural, un ejercicio de inseminación artificial que sumado al entusiasmo y la tenacidad de algunos creadores locales genere a futuro una escena creativa fuerte.

Pero hablemos de la musa fea: el Salón Nacional de Artistas, un evento que a pesar de sus setenta años de trayectoria —y ahora en su versión número 42— no llama la atención y difícilmente hará que los turistas le hagan el viaje, que los patrocinadores se peleen por colgarle un logo, y menos aún que las chicas del “maravilloso mundo del espectáculo” de nuestra “tele” le hagan cubrimiento. Tampoco se verá al público peleándose la entrada. Si bien todo es gratis no habrá hordas ansiosas de recibir su dosis personal de arte. ¿A qué se debe que esta musa sea la menos favorecida y la más esquiva?

## El salón que no es un salón

El Salón Nacional de Artistas ya no es un “salón” y quiere evitar serlo a toda costa. Esta reticencia no es solo una tendencia local aislada sino un afán de la inteligencia artística global. De los salones se pasó a las ferias, de las ferias a las bienales y ahora muchas bienales o cuatrienales prefieren ser “encuentros” que se extienden en espacio

y tiempo y cuyo objetivo primordial, además de mostrar una o ninguna obra, es socializar el “resultado del proceso” de lo que hacen los “actores del sector” mediante los “registros” de las “prácticas artísticas” y de la “formación de públicos” que tuvieron lugar dentro del marco extendido del “evento”, perdón, del “festival”, perdón de la “feria”, perdón, de la “bienal”, perdón del “encuentro”.

Salón Nacional de Artistas, la marca registrada, tan cotizada en otras épocas, ha sido revaluada según el espíritu de estos tiempos y como lo explica el asesor del área de artes visuales del Ministerio de Cultura, “la apuesta que hizo Maldejo, el equipo curatorial de este salón, privilegió la articulación con las bases culturales de la región Caribe sobre la visibilización de los resultados, de ahí que haya necesitado de un tiempo extenso de realización”.

En otras palabras, el Salón sería más un espacio para la gestión artística sobre la gestión artística de la gestión artística que un lugar para solo ver obras (como en un Mundial de Fútbol donde se juegan algunos picaditos de “micro”, pero lo que importa es el marco del discurso que sale del micrófono de los comentaristas, registrar bien los distintos procesos de producción de guayos, el congreso de la FIFA y la podada del césped). Esto responde a una política a largo plazo del Ministerio de Cultura de los últimos quince años, con la que se ha intentado ampliar el margen de acción del arte y se le han colgado a la marca registrada del Salón otras iniciativas que eviten que los funcionarios estatales —por alquilar un galpón cada cierto tiempo, imprimir un catálogo y dar un premio— piensen simplonamente que ya cumplieron su compromiso con las necesidades complejas del “sector” del arte.

Pero más allá de la ironía del símil futbolero, la reticencia a lo espectacular —demostrada en los dos últimos salones— responde a un refrito de las agudas lecciones que han dejado los pensadores de la sociedad del espectáculo, y además intenta marcar distancia con la visión del arte que se resumía a un cuadrado hecho por un genio (en el futuro cotizado y excéntrico) o por un pobre bohemio (un loquito incomprendido al que deberá reconocer la posteridad).

Por más que las “prácticas artísticas” y esas jeringonzas de etnografía precoz se presten para las clases en las universidades, para la demagogia participativa, para

el asistencialismo estético, para justificar la inversión en arte bajo unos indicadores de gestión positivos (se toma lista con fervor de la “población beneficiada” que ha pasado por talleres), tampoco se puede negar que la noción de “prácticas artísticas” ha servido para limar el cliché mercantil y decorativo que neutralizaba la ambigüedad del arte y lo convertía en el cuadro decorativo de pared o el bronce pisapapel. El problema radica en que mientras los artistas sueltan las herramientas de un medio plástico y se adentran en el flujo discursivo de la filosofía, de la sociología, de la antropología, o del periodismo, el límite de lo que hacen se desdibuja. Mientras los artistas intentan fundir el arte con la vida a punta de piedras filosofales, diluyen lo que hacen en el reflujo constante de una realidad plagada de mensajes, la musa se les deforma, se pierde, confunde las demandas de la quimera inagotable del lenguaje con un rigor investigativo pseudoacadémico que solo evidencia *rigor mortis*.

## En átomos volando

A esta visión del artista como etnógrafo amateur su suma la atomización del Salón Nacional de Artistas. Explicar cómo funciona este “evento” que no es un evento es un galimatías que desborda los límites de la paciencia: la primera estación se dio en Barranquilla, del 11 de noviembre al 15 de diciembre, y ahí se mostraron 4 curadurías regionales; luego, en Santa Marta, del 25 de noviembre al 15 de enero, hubo otras cuatro curadurías regionales y, finalmente, en Cartagena, del 16 de diciembre al 5 de marzo, hay otras cuatro curadurías regionales y otra general; a esto se suman acciones como Zona Franca que consiste en aterrizar a nueve artistas internacionales para que desarrollen proyectos en Mompo, San Jacinto, Nueva Venecia, Nabusímaque, Palenque de San Basilio y Montes de María (al menos no los mandaron a San Bernardo del Viento). También está Archipelia que es el proyecto encargado de “talleres de formación técnica y teórica, prácticas artísticas, escuela de mediadores, programas de mediación para todo tipo de públicos, preparación a docentes de colegios públicos y privados para el acompañamiento de sus alumnos, cartillas pedagógicas y actividades



académicas para público especializado”. Y ya mucho antes, en septiembre del año pasado, se había hecho Geoestéticas, un seminario para “abordar las relaciones entre estética y territorio”. Así que finalmente en febrero, lo que llega a su fin en Cartagena es Encuentro de Lugares, un “gran evento nuclear” —ahora sí un “evento”— de “exhibición de los resultados de los procesos del Salón y programación académica”. Y para ser consistente con el inventario notarial tocaría contar lo que es un Salón Regional, es decir, un proceso previo de convocatoria organizado por el Ministerio de Cultura en siete zonas del país donde unos jurados escogen a unos grupos de curadores que han propuesto un proyecto y una vez seleccionados disponen de un incentivo y de una bolsa de trabajo para desarrollar lo que tienen en mente, primero en la región y luego trasteado al Salón Nacional.

¿Muy complicado? Entonces imagínese cómo meter toda esta información en un breve clip cultural, o cómo explicarle esto a un alcalde o a un patrocinador, o cómo sentar a un neófito a contarle lo que es un Salón Nacional de Artistas. Pareciera que el Salón, por más pedagogía que se le meta, solo es comprensible para sus iniciados, para los artistas y para el aparato que rodea a estos artistas —curadores y funcionarios del Ministerio de Cultura—, la audiencia, por más atención que tenga, solo podrá tener un contacto tangencial. Tal vez, a manera de estímulo, debería haber un premio al espectador que pudo ser testigo de todo lo que sucedió, aunque tendría que ser una dote sustanciosa para compensar la inversión.

## Salón de curadores

Al Salón, que ya no es un “salón”, se le cuestiona que no es solo “nacional”, e incluso, que ya no es de “artistas” sino de curadores pues estos se han convertido en unos editores más severos y protagónicos que los jurados de antaño y, paradójicamente, al agenciarse la voz de los artistas y tener el acto poderoso de nombrar, se han convertido inevitablemente en los autores de las exposiciones. Pero las curadurías son el sistema circulatorio del arte y sin ellas la trombosis es inevitable. Lo que se debería

revivir es la figura de un Salón —paralelo a las curadurías y otras actividades— con amplio espectro de selección, sin temas pero con catálogo, una figura que desapareció inexplicablemente y que era el único escenario para ver las obras de artistas que son objetos no identificados por el radar curatorial. En cualquier caso, estas discusiones bizantinas sobre la “fenomenología” y “propedéutica” del sistema del arte parecen puros chistes internos, una esfera privada de discusión propia de académicos que solo traduce una belicosidad ininteligible hacia fuera.

## La originalidad del origen

Vale la pena terminar por el comienzo con algunas de las frases dichas en 1940 en la inauguración del primer Salón Nacional de Artistas:

...la exposición [...] logra provocar en torno a ella una sana agitación que reintegre, dentro de nuestra incipiente vida espiritual, la preocupación estética al plano eminente que por derecho le corresponde.

[...] La intervención del pueblo en este episodio no debe circunscribirse a la situación pasiva de mero espectador [...] su función esencial debe ser la de juez de conciencia que tiene que decidir, en última instancia, si hay o no, un arte propio.

[...]

En la imposibilidad de someter a un canon estético determinado la obra de distintos expositores que han concurrido a este Salón [...], el juicio popular apreciará seguramente cada una de estas obras como el lanzamiento de algo personal, es decir que, para su instintiva sabiduría habrá tantas personalidades como tipos de arte y que para su juicio definitivo desaparecerá el denominador común. En consecuencia, ningún expositor tendrá razones suficientes para considerarse inadvertido o defraudado, porque cada una de las obras expuestas en este salón hallará su resonancia en espectadores de afinidad seleccionada.

[...] otro de los fines [...] es el de crear en el artista una conciencia del valor de su obra, que además de estimularlo en la creación estética personal, lo

habrá de capacitar para juzgar y para estimar con meridiana imparcialidad y sin prejuicio de escuela o tendencia, el arte de los demás.

En otras palabras: el Salón Nacional de Artistas debe ser “sana agitación”, no el ritual que año a año crucifica a un artista ganador o a un grupo curatorial, ni tampoco la religión políticamente correcta que ahora, una vez suprimidos los premios, se debate entre la demagogia participativa de la cultura y el despotismo ilustrado de la curaduría. No más “pueblo”, sí espectador, un juez que duda en singular: ¿“arte propio”?, ¿arte internacional?, ¿arte del sistema solar?... hay tantos tipos de arte como personalidades. El Estado no dicta un “canon estético determinado”, si lo hace convierte el arte en propaganda (por ejemplo: “Colombia es pasión”). Los artistas, más allá de la cultura de la queja, piensan, olvidan diferencias, se reconocen críticamente en el “arte de los demás”: no más “Salón Nacional de Artistas”.

Las profecías rimbombantes dichas por el entonces Ministro de Educación Jorge Eliécer Gaitán en 1940, hoy son ecos que retumban y despojan al 42 Salón Nacional de Artistas de su inocuo protocolo y ampulosa discursividad: hoy, en Cartagena, en Santa Marta, en Barranquilla, entre muchas obras hay quince o veinte que trascienden el rifirrafe político-cultural. Los hechos (las obras, el arte) validan el evento.



## *Close, so faraway\**

Víctor Albarracín Llanos

No supe nada sobre este Salón Nacional que acaba de pasar. Aunque he leído lo que otros han escrito sobre el certamen, no logro hacerme una idea clara de lo que pasó entre el sol, las olas y las locaciones de película en las que tuvo lugar el más importante evento artístico del país.

Y ese no saber, sumado a la confusión que han generado en mi cabeza los textos que he leído y las muy pocas opiniones informadas que he escuchado de quienes sí fueron y de quienes no pudieron ir, aunque debieron estar allá, me ha hecho preguntarme por qué no sé nada sobre este Salón del que debería saber algo en vista de que, se supone, soy una persona relativamente enterada de lo que ocurre en el medio, en el campo, en la escena artística nacional.

Pero el caso es que no soy el único que no sabe.

He hablado con varios artistas, incluso con algunos de los que participaron en las curadurías regionales y que tuvieron la suerte de no ser descabezados antes de llegar al Nacional; también he hablado con personas que escriben sobre arte y con alguno que otro profesor de alguna Facultad de Arte en Bogotá, y nadie me ha dicho nada real sobre lo que pasó entre las olas y las palmeras. También he estado pendiente de los noticieros, especialmente de las secciones de farándula en las que tradicionalmente se ha publicitado el Salón, pero no he visto ninguna nota sobre Independientemente, la plataforma curatorial que dio nombre a esta versión del Salón Nacional de Artistas.

\* Esta es una versión revisada, puesta en pretérito y un poco más larga de un texto que circuló al final del 42 Salón Nacional de Artistas a través de una cartilla publicada por Helena Producciones. Publicado en *Esfera Pública* el 12 de febrero del 2011.

Y pensando en todo lo que no sé y que ya no supe de este Salón, recuerdo los debates que se suscitaban entre artistas, curadores y el público de los Salones anteriores. Recuerdo las peleas por los premios —cuando los había— y los chismes sobre los agarrones entre curadores y artistas, entre artistas y Ministerio, entre Ministerio e instituciones regionales, entre instituciones regionales y curadores, etc. Recuerdo el descontento generalizado por la invitación de ciertos curadores internacionales y el escandalillo por los costos del Salón en Cali. También recuerdo algunas inauguraciones, los corrillos de artistas, las tiendas en las que uno tomaba cerveza o aguardiente con gente desconocida que llegaba al evento desde sitios como Popayán o Villavicencio. Recuerdo —sin que ese recuerdo tenga el tinte de la nostalgia por un mejor tiempo definitivamente pasado— muchas cosas porque las viví o porque alguien que las vivió me contó lo que había vivido.

Sin embargo, parecería que esta vez no hubo nada para contar, porque parecen ser pocos quienes vivieron el pasado Salón y, más allá, tengo la sensación de que no hubo nada para contar porque, sencillamente, no hay nada para ser contado. Un silencio resignado se ha tomado la escena. Una falta de ganas de chismear, de pelear y de contar se ha ido apoderando de un tema otrora tan popular como el Salón Nacional. ¿Quién va a tener ganas de hablar sobre algo que nadie vio y que, cuando se llegó a ver fue a partir de situaciones y de personas que no dijeron mayor cosa? O tal vez sí dijeron, y mucho, pero la película que vimos de todo su hacer y decir nos llegó sin la pista de audio. Tan cerca y tan lejos.

Y es que no basta con los buses cargados de artistas de vocación turística que llegaron a la Costa desde las grandes ciudades para ver la última semana del Salón; no basta con presenciar el cierre de algo, porque los cierres son como agonías en las que se extingue lo que estaba vivo. Es como ir a ver morir a la tía rica a la que nadie quiere, excepto, claro, quienes quedaron en el testamento. Puede que la metáfora sea trágica y excesiva, pero me sirve para decir algo más: ¿Se llevó en buses a esos artistas, precisamente a contemplar los últimos resuellos del Salón? Si es así, si hubo en esa decisión una clara conciencia fúnebre planteada desde el Ministerio, bienvenida sea. Bienvenida sea la fortaleza institucional que nos dice que el Salón murió, y que hay que

verlo morir para dar fe de una historia importante para el arte nacional. Contemplar esa muerte como la promesa de que algo nuevo vendrá, algo vivo y sin achaques; algo que aprendió de los errores del muerto y que se plantea formas, medios y fines nuevos que superan los alcances de lo que lo precedió. Sin embargo, no creo que ese sea el caso y, en consecuencia, supongo que seguirán saliendo buses en los años próximos, para seguir viendo agonizar a ese Salón cada vez más postrado, cada vez más conectado a sofisticados aparatos clínicos que lo mantienen vivo a punta de cables.

Un Salón al que no van los artistas cuando cuando deberían, un Salón al que las curadurías regionales llegan mutiladas, un Salón que no tiene visibilidad en los medios—entendiendo que es *para* los medios que parecía hacerse últimamente el Salón— dudosamente puede llamarse Salón, pues no es lo mismo el salón que el aula, teniendo en cuenta que un salón requiere de estudiantes haciendo alharaca y guerra de tizas y de profesores intentando construir algún tipo de orden, mientras que un aula solo necesita paredes, tablero y pupitre.

Así pues, esta versión del Salón pareció más un aula o, a lo sumo, una reunión de padres de familia, ya que muy pocos parecen haber entrado a hacer desorden o a intentar construir algún sentido visible para quienes tienen o quieren tener vínculos con esas paredes que han terminado definiendo al Salón.

Tal vez solo los artistas de la Costa Caribe y el equipo curatorial del Salón podrían dar una opinión informada sobre lo que ocurrió en este certamen, pero en vista de que hubo muy pocas posibilidades de hablar con ellos debido a la distancia geográfica y a la falta de espacios de interlocución y a lo caro que se pone el turismo playero en temporada alta, todo lazo con la realidad del Salón Nacional terminó roto para quien está lejos.

Gracias a los viajes que he hecho como tutor de los Laboratorios de Investigación-Creación del Ministerio de Cultura he tenido la oportunidad de hablar con varios artistas de provincia, algunos de ellos participantes en los distintos Salones Regionales y, la mayoría entre estos, no participantes en el Salón Nacional. Estos artistas, en general, se muestran descontentos y, sobre todo, tan confundidos como yo por lo que ocurrió, o más bien por lo que no ocurrió en el Salón. Y lo que ocurrió es que

los artistas no están o, más bien, no estuvieron allá y, por consiguiente, no vieron sus obras montadas, ni hablaron con otros curadores, ni escucharon al público, ni fueron entrevistados para algún programa de Señal Colombia, ni tomaron cerveza con otros artistas, porque muy pocos fueron y tomar cerveza entre pocos y entre los mismos resulta muy aburrido, sobre todo a orillas del mar.

Creo que con los curadores pasó lo mismo, a pesar de que la ministra dijo que el Salón era ahora más de curadores que de artistas, pero creo que la exhibición de unas curadurías regionales a las que hubo que echarles cuchillo por presupuesto y espacio no es compatible con esa idea de un “Salón de Curadores” pues, ¿qué curaduría es una en la que lo curado termina amputado?

Con la cosa así, es difícil pensar en el Salón como algo vivo para los individuos y las comunidades que viven de y en torno al arte, individuos y comunidades que, si tengo algo de razón, en esta ocasión no han sido más que cuerpos ausentes. Por más experimentos formativos que se hagan con niños y niñas de escuelas públicas en la Costa Norte, por más que se invite a grupos de vecinos en barrios y pueblos cercanos a las sedes de exhibición, debe tenerse en cuenta que el actor y el público primordial del Salón es la gente que vive del arte, la que ocupa su tiempo haciendo arte, pensando en arte o exhibiendo arte, sin que importe si hablamos de pintores de bodegones, de colectivos de intervención social o de genios del posconceptualismo. Un Salón de Artistas, por más pretensiones de inclusión social que tenga, no es equiparable a un Carnaval de Barranquilla en el que solo se necesitan maicena y ron para pasarla bueno. El Salón tiene lógicas implícitas, narrativas sutiles e ideas que solo pueden dar frutos en medio de la discusión, de la participación y de la puesta en dicho o en entredicho que hacen las personas que forman parte del campo. El Salón, más que una gran curaduría centrada en ejes temáticos (Bicentenario o Independencia, economía o microorganismos y un largo etcétera) debería ser un espacio abierto, un lugar para poner a hablar y a escuchar a quienes hacen, a quienes organizan, a quienes escriben. Más allá de las exposiciones, de las estrategias y las multiplataformas, más allá de las pujas de poder y de los embelecos de artistas específicos, de curadores específicos y de instituciones específicas, el Salón, o lo que sea aquello en lo que ojalá se convierta, debería pensarse



como un lugar en el que puede hacerse algo, en el que puede afirmarse algo, y en el que se puede participar —de cuerpo presente y junto a otros cuerpos presentes— de lo que se ha hecho y de lo que se ha pensado. Un carnaval de Barranquilla sin comparsas no es un carnaval de Barranquilla, si es que quisiéramos hacer una analogía entre el Salón y esa tendencia cada vez más fuerte de pensar en el arte como un espectáculo cultural.

Un espectáculo cultural que, creo, le está llegando a pocos y a un costo alto. No en vano se ha visto como, en el último par de años, a medida que el Salón crece, el portafolio de estímulos del Ministerio se va poniendo flaco.

¿Podemos imaginar un país sin Salón? ¿Podemos pensar que esta tradición, esta *marca registrada*, como lo define Beatriz González, ha cumplido su ciclo y debe ser reemplazada por otro tipo de mecanismos, por un conjunto de procesos menos centrados en la ambición de lo espectacular y menos asediados por el fantasma tembleque de la contemporaneidad y del prestigio? Quizás es tiempo de devolverse y, tras tanta grandeza, pensar en lo simple y en lo real que implicaría la oferta de oportunidades y espacios para dejar hacer, para dejar pensar y para dejar discutir en un entorno libre de retóricas, de ejercicios de poder y de temas impuestos según los criterios de pertinencia que surgen de instituciones y curadores cada vez que hay una fiesta patria, cada vez que se ponen de moda lo relacional, lo poscolonial, lo altermoderno o lo social. De repente llegó el momento de desmontar la entelequia de la posproducción, de apagar los efectos especiales y más bien de ponernos a pensar que somos un país menos bonito que su Salón de Artistas y que, en tanto ese Salón se ve tan distante, tan sofisticado y tan ajeno, resulta no siendo Nacional. De repente es hora de ver que somos feos y simples, pero que somos de verdad y que estamos aquí, juntos, dándonos en la jeta o dándonos la mano, pero dándonos parejo.

BOGOTÁ, 17 DE ENERO Y 21 DE FEBRERO DEL 2011



# Del Salón Nacional al Salón (inter) Nacional de Artistas\*

Jaime Cerón

*¿Por qué el Salón Nacional de Artistas se convirtió en Salón (inter) Nacional de Artistas? ¿Cómo se dio este proceso? ¿Cómo opera el equipo curatorial del 43 SNA?*

*En esta primera conferencia en Diálogos Críticos\* sobre el Salón Nacional de Artistas, Jaime Cerón presenta algunas de las transformaciones que ha tenido este espacio desde sus inicios, así como el proceso reciente que ha llevado al modelo del 43 Salón (inter) Nacional de Artistas, donde los Salones Regionales no se proponen como antesala al Salón Nacional, sino como un proyecto autónomo y autosuficiente.*

Trabajo en el Ministerio de Cultura al frente del Área de Artes Visuales. Llegué a esta entidad por la experiencia dentro del campo del arte que incluye tanto mi labor dentro del ámbito institucional como mis propias prácticas al interior del campo del arte. Sin embargo, quiero hablar desde mi experiencia, tanto institucional como artística, en el contexto específico del Programa Salones de Artistas. Comencé siendo espectador del Salón Nacional de Artistas y terminé siendo su organizador en un lapso de más o menos 25 años.

\* Conferencia en Diálogos Críticos, 18 de agosto del 2013. Diálogos Críticos es un seminario abierto al público del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes. En este espacio se invita a varios actores del medio del arte a dar una conferencia sobre temas específicos a tratar en el curso. Este semestre diez invitados presentarán distintos enfoques en torno al Salón Nacional, ArtBo y el Premio Luis Caballero. Diálogos Críticos está coordinado por Jaime Iregui. Publicado en *Esfera Pública* el 18 de agosto del 2013.

Cuando comencé a estudiar arte, en 1987, el Salón Nacional era mítico —como escenario de encuentro entre la audiencia y los artistas— porque había tenido muchos altibajos a lo largo de su historia a pesar de haber sido relativamente continuo. En 1987, es decir hace 26 años, el Salón Nacional se realizó por primera vez fuera de Bogotá (en Medellín) y por lo tanto, quienes estábamos estudiando en ese momento no tuvimos la posibilidad de verlo. En ese entonces era más difícil viajar que hoy en día; porque era mucho más costoso montar en avión —dado que era una especie de experiencia extraordinaria— mientras que ahora puede parecer algo de todos los días. En ese año hubo una pequeña selección de obras que hizo Carolina Ponce de León, quien era la Directora del Área de Arte del Banco de la República, en la Biblioteca Luis Ángel Arango, que se exhibió en uno de los espacios temporales de exhibición de la Biblioteca, y que reunía algunas de las obras que habían sido destacadas por los jurados en ese momento.

El Salón Nacional se concibió en 1940 como parte de la política de educación del Gobierno Nacional. Se pensaba entonces como ese espacio de encuentro tanto para los artistas entre sí como para ellos y sus públicos. Se concibió originalmente en una fecha muy problemática pero que es muy dicente de cómo se pensó ese evento: el 12 de octubre. Esa coincidencia o alianza es muy significativa, pues asociaba las ideas de biblioteca y de educación a la idea de la conmemoración del descubrimiento de América por los colonizadores, cuestión que se mantuvo mucho tiempo en esa línea. Si ustedes van a ver la Biblioteca Nacional ahora, van a encontrar que hay una sala de exhibición en el primer piso, en donde se presentó hace poco una muestra de fotografía. En esa sala se hizo el Primer Salón Nacional de Artistas. Se trata de una sala muy pequeña que por muchísimos años fue una oficina, pero que hace unos cinco o seis años, se habilitó como el espacio que muchos evocan en el inicio de ese certamen. El medio era realmente muy pequeño para pensar que una muestra de esta envergadura cupiera ahí. Su transformación es significativa ya desde la década de 1970, cuando es otra la escala del proyecto que se mantuvo vigente muchos años, aunque hubo en el camino algunos cambios y saltos en el tiempo. El Salón se pensó inicialmente, no en vano, como un salón anual que seguía la idea del salón modelo del siglo XVIII en Europa, modelo que estuvo vigente hasta al siglo XIX y que se basaba en una estructura piramidal.

Básicamente, la idea de un Salón funciona bajo la metáfora de una pirámide. Su base amplia es ejemplificada por la convocatoria abierta en la que hipotéticamente caben todos los artistas (digo hipotético porque no caben todos, ya que solo son bienvenidos quienes trabajan con ciertas coordenadas que se entienden dentro de la categoría de arte y que sean reconocibles para los jurados). Luego aparece una línea más cerrada que es la que el jurado establece con su criterio de selección, que establece, obviamente, un conjunto limitado de obras que, al fin y al cabo, termina siendo la exposición o el salón. Por último, aparece un punto, que delimita una estructura jerárquica que es el premio. La estructura del Salón introduce un sistema de valor vertical que se convalida a partir de la idea del premio que llega, digamos, desde arriba en un sentido hipotético y metafórico: el premio es la encarnación de la mirada de los expertos hacia la base, y por eso el Salón tiene una estructura piramidal. El Salón funcionó por mucho tiempo con esta estructura, pero, como toda representación cultural o como toda concepción cultural, llegó a agotar su lógica intrínseca. Digamos por lo pronto que en 1940 ya había ocurrido un importante desarrollo de esta forma de presentar el arte —que es la de la exhibición y el Salón, que son similares pero no idénticas— y, al mismo tiempo, había ocurrido (y esto no se había mencionado ni previsto antes) la transformación propia del campo del arte en tanto que creció en escala y en complejidad, como consecuencia de las concepciones modernas.

El Salón osciló entre la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional en sus primeros veinte años, pero en 1961, se hace por primera vez en Corferias (y no regresará allí hasta después de treinta años). Entre las décadas de 1960 y 1980, el Salón se presenta fundamentalmente en el Museo Nacional, hasta que al cumplir cincuenta años de existencia, en 1990, incrementa su escala y regresa a Corferias. El modelo expositivo del Salón ha reflejado la acción del estado colombiano dentro del arte y por eso se ha comprendido como un “bien público”. Sin embargo, es importante revisar, desde el punto de vista económico, la operatividad de ese modelo. Si se revisa cómo se financiaba el Salón, se encuentra que los artistas pagaban con sus recursos el empaque de las obras y su transporte; estas no tenían ningún tipo de amparo ni seguro, por si acaso ocurría una eventualidad y por eso no había garantía alguna al respecto. El Estado no

respondía por nada, los artistas se ocupaban de montar sus piezas o de colgarlas, y en muchos casos los jurados exigían cambiar de lugar una obra ya montada —incluso varias veces— y los artistas debían asumir el trabajo y los costos de hacerlo; el montaje lo hacía una persona de este mismo gremio especializado y el aporte del Estado se encaminaba solamente a gestionar la consecución del espacio de exhibición, adecuar ese espacio para hacerlo viable como contexto expositivo —sobre todo en Corferias— y entregar el premio —aunque en algunas versiones este fue aportado por empresas privadas—. Estas actividades luego se complementaban con la edición de un catálogo que recogía de manera bastante sumaria lo que era el contenido del proyecto.

En 1987, el Salón Nacional se realiza por primera vez fuera de Bogotá. Eso fue hace 26 años, y ahí empieza a plantearse la necesidad de retomar los Salones Regionales de Artistas, que fueron transitoriamente (durante cuatro versiones) los certámenes que sirvieron de antesala al Salón Nacional de Artistas. A partir de 1976 —más por motivos operativos y logísticos que de otro orden— los organizadores del Salón Nacional asumieron que era importante que si se hablaba del Salón Nacional, es decir del arte asociado al territorio, había que plantear una estrategia de cubrirlo de forma más eficiente. Se plantean así los Salones Regionales que son muestras que se realizaban en cada región del país, para hacer visible el tipo de práctica artística que allí hubiera. Buscaban hacer confluír esa “realidad” artística con el escenario del Salón Nacional de Artistas. Por lo tanto, los Salones Regionales eran estrictamente un preámbulo, algo así como una especie de ventanilla previa al trámite definitivo (por hacer un símil con los procesos burocráticos). Es en ese orden de ideas que al final de la década de 1980 se retoman los Salones Regionales, pero más orientados hacia una convalidación de la práctica del arte en su contexto propio de realización, desde los estándares de la “corriente principal” del arte colombiano.

Los Salones Regionales reviven en 1992 y, en esa fecha, se inscriben en Bogotá más de 1000 artistas. Esto nos muestra la relevancia de ese certamen en esa época, cuyo público era muy diferente al público de hoy. Este certamen invocaba profundamente los ánimos en esa época. De esos 1000 artistas inscritos, el jurado seleccionó cerca de 170 para exhibir sus obras en el pabellón 17 de Corferias, hubo dos

premios, cada uno de un millón de pesos y treinta artistas fueron escogidos para participar en el Salón Nacional.

Ahí comienza la historia de la segunda parte de los Salones Regionales que va a darle forma a lo que hoy en día se llama Programa Salones de Artistas, esto es, la articulación de las plataformas regionales y la plataforma nacional. El ya mencionado Salón de 1990, con el que se conmemoraron sus primeros cincuenta años, fue uno de los más grandes y costosos que se haya hecho, al menos hasta ese momento. El evento tuvo lugar en Corferias en el pabellón más grande, —en el que se hace la Feria del Libro— y en sus dos pisos se montó el Salón con cerca de 400 artistas. El modelo seguía siendo el de siempre: el artista pagaba embalaje, transporte, montaje de la pieza, re-embalaje y transporte de vuelta a su casa. Los artistas de fuera de Bogotá debían pagar sus tiquetes aéreos o terrestres, sus hoteles y su manutención. Colcultura pagó el montaje de las paredes, el alquiler e instalación de las luces, la dirección del montaje y los premios. Corferias no cobraba por el uso del espacio, pero había taquilla para el público, que debía pagar la entrada al Salón. Curiosamente, la inversión de ese entonces supera la inversión del 2013, porque en 1990 fue cerca de mil millones —cifra gigantesca para ese entonces— aunque estaba cerca a la inversión de los años anteriores. De hecho, esta cifra se ha mantenido bastante similar por décadas, de modo que lo que ha ocurrido recientemente es una reorientación en la inversión de esos recursos para que vayan a manos de los artistas y no a las de los proveedores de servicios para adecuación de espacios. El debate sobre la reorientación del Salón comenzó justamente en la década de 1990 cuando se afianza el Salón como evento masivo en Corferias.

El Salón de 1990, que fue la versión 33, fue el primero que yo vi como estudiante de Arte. Había una enorme expectativa pues llevaba años sin presentarse en Bogotá, dado que en 1987 había sido en Medellín y en 1989 en Cartagena. Habían pasado cuatro años entonces en los que no se había podido ver arte en esa magnitud en Bogotá. El evento fue grandísimo por el tema de los cincuenta años. Sin embargo, la reacción fue la de siempre: a nadie le gustó, ni siquiera a los participantes, que se sentían obviamente maltratados dado que tenían que pagarlo todo de su bolsillo. Para la gente de fuera de Bogotá, el costo del transporte de las obras (de ida y vuelta) y su

propio traslado y manutención era en verdad muy oneroso. Era bastante doloroso ver una inversión tan grande por parte de los artistas que, sin saberlo, cofinanciaban al Estado en el proyecto, cuando se supone que el Estado era el que les estaba dando algo a los artistas.

En ese momento, las figuras de mayor poder en el Salón eran, por un lado, los jurados, que siempre tenían la posibilidad de enfrentarse en última instancia a los artistas y a sus trabajos y decían quién iba y quién no, y que además opinaban acerca de cómo y dónde debían ir las obras, y el director de montaje, que tenía la última palabra acerca de cómo y dónde montar cada una de las obras, cuánto espacio asignarle a cada artista y al fin y al cabo decidía qué veían los espectadores. Para el proceso de selección de los artistas, los jurados tenían un conocimiento muy limitado para ejercer su juicio, porque las obras se revisaban mediante registro fotográfico en diapositivas en jornadas larguísimas de trabajo. Si las diapositivas estaban subexpuestas o sin el enfoque adecuado, las obras no se comprendían y los artistas simplemente eran descalificados. No existía una instancia que permitiera que se revisara un portafolio de trabajo o se entrevistara un artista o se realizaré una visita de estudio. Por la ausencia de este tipo de proceso al interior del campo del arte colombiano de ese momento, mucha gente fantástica quedó por fuera de los salones.

Además, hay que decir que los jurados son profesionales con criterios heterogéneos, y la idea siempre ha sido que sean personas que piensen ligeramente distinto, de manera tal que se genere un debate mínimo en la selección de los artistas. Creo que esto se ha mantenido habitualmente en casi todos los procesos de “juraduría” que se realizan hasta ahora y, por ese motivo, se dice siempre que cuando hay jurados con criterios muy heterogéneos, el juicio termina centrándose en lo que sería el nivel medio de valor para cada uno. Así pues, el arte muy radical de un tipo o de otro queda por fuera, lo que significa que el arte “muy bueno” para un esquema o para otro, quedaba por fuera, y el que parecería ser más cercano a un punto medio o a un consenso solía ser, al final, el que tenía más posibilidades de ser asumido como válido (sin demasiado exceso de trabajo) por parte del jurado. Normalmente, esos escenarios del jurado han sido polémicos; siempre ha sido muy difícil saber por qué el Estado designaba a *x* o *y*



persona como jurado. Se supone que el criterio para esta designación es siempre la formación y la experiencia, pero ese criterio sigue siendo bastante amplio y heterogéneo incluso hasta el día de hoy, cuando ya hablamos de curadores y no de jurados.

Entonces, en 1990 era un desafío gigantesco recorrer el Salón, porque el trabajo del director de montaje era enteramente determinante en la experiencia de los espectadores. En las dos plantas del pabellón de Corferias había dos “realidades” enteramente contrapuestas. En el primer piso ubicaron “obras bidimensionales” —una categoría ya extraña para ese entonces— y en el segundo “obras tridimensionales”. Esta compartimentación implicó complejas decisiones museográficas, porque el primer piso tenía una luz intensa —iluminación general, plana y unificada como la empleada en los museos— que correspondería a una concepción cultural acerca de qué es una imagen, mientras que el segundo piso tenía luces puntuales sobre las obras, que se veían rodeadas de penumbra, lo que correspondería a otra concepción cultural acerca de qué es un objeto. En el primer piso estaban separadas las pinturas representativas de las abstractas, y esto hacía que se planteara a los espectadores la idea de que el arte involucra muchas categorías distintas de examinar, lo que teóricamente hablando es un “falso problema”. Los guías del Salón tardaban horas en tratar de dar un contexto mínimo de acercamiento a todas esas categorías tácitas.

Era difícil tener una experiencia placentera de esa gran exhibición, más aún cuando tocaba pagar para entrar a verla. Además, muchos artistas estaban descontentados ya que no entendían por qué estaban abajo o por qué estaban arriba. Los de arriba se incomodaban por la mediana penumbra de la museografía que en algunos casos dificultaba mucho la percepción de algunas obras. Estaba el debate adicional de a qué artista se le daban cuarenta metros cuadrados y a quién se le daban diez. El Salón, al ser una exposición colectiva responde a una noción preexistente que es el “formato exposición” que tiene sus propios principios y lógicas, además responde a una estructura de representación acerca de lo que se entiende por arte. Ese vacío conceptual quedaba después del trabajo del jurado, porque las obras escogidas debían conformar una exposición y estaba en suspenso el saber y el poder desde el cual se ponía todo en escena pública. La omnipotente figura del director de montaje, también

generó polémicas porque implicaban honorarios muy altos por un trabajo realizado en un lapso de tiempo relativamente corto.

Después del Salón de 1990, viene el periodo del Salón en Corferias, con muchos debates y con poco público porque había que pagar boletería. Luego se cambia la ubicación del Salón para que fuera gratis, pero era en la parte de atrás de Corferias, lo que implicaba caminar una eternidad para llegar a su acceso. La gente que hacía obras en vivo, como *performance* y demás, decía que pasaban “bolas de pasto” en frente de ellos porque no había público. Esta enorme inconformidad de los participantes se complementaba con el habitual debate entre la prensa y los espectadores, porque no parecía reflejar lo que se hacía dentro del arte colombiano.

Cuando se confrontaba al jurado acerca de lo que el Salón reunía, su respuesta era “Nosotros hicimos nuestro mejor trabajo a partir de lo que llegó en la convocatoria” y solían agregar: “Si hubiéramos podido invitar directamente a los artistas al Salón su nivel habría sido maravilloso, pero como no podemos invitar a nadie, hacemos una selección de lo mejor que hay en el conjunto y por eso hay vacíos temáticos, conceptuales, teóricos”.

Entonces, el Salón generaba insatisfacción para quien participaba, para quien no participaba y para quien lo veía. En las crónicas y notas de prensa de la época van a encontrar este tipo de situaciones. Por eso me sorprende, ahora, que se evoque con nostalgia esa época. El catálogo del Salón de 1990 era en blanco y negro y por cada página había cuatro artistas. ¿Será verdad que los artistas añoran eso de nuevo? Sería facilísimo hacerlo otra vez de esa manera.

El hecho es que en los Salones de Corferias se gesta todo un malestar que termina dando origen a diferentes transformaciones. Por ejemplo, aquí se puede ver que entre 1998 y el 2001 no hubo un Salón Nacional porque ese periodo fue el escenario del máximo debate. Las discusiones eran muy fuertes: por ejemplo, hubo reuniones en la Escuela Nacional de Arte Dramático, en la sala Alejandro Obregón de la ASAB, en el Teatro Zapata. En esas reuniones los integrantes del campo del arte no cabían en las salas, había gente contra la pared y en el piso. Eran sitios repletos de gente furiosa, gritándose. Era muy emocionante el tema del Salón, pues parecía algo muy, muy delicado

para el campo artístico colombiano, a pesar de que parecía distante a los temas oficiales de la cultura en nuestro país.

De ahí surgió el proceso de transformación del “modelo de los salones” que generó el Programa Salones de Artistas, de modo que es una transformación que ha respondido a las inquietudes y las demandas de los artistas colombianos, insatisfechos, a la desazón de los públicos colombianos, insatisfechos, y a las expectativas de la prensa colombiana, insatisfecha. Los expertos del campo del arte no se cansaban de decir que el modelo del Salón no parecía ser el camino más adecuado para apoyar el trabajo de los artistas.

El periodo en el que surgió un nuevo debate en relación con el Salón, fue el comprendido entre 1990 y 1996, cuando el Consejo Nacional de Artes Plásticas de Colcultura, que no era elegido democráticamente (como ahora) sino que se escogía por designación directa, decidió invitar al Salón a artistas que no habían participado en la convocatoria. Esta decisión institucional, tácitamente reconocía la dificultad del Salón para reunir artistas de diferentes generaciones y agudizó el debate porque los invitados directos podían ser premiados. De modo que de los tres artistas que ganaban un premio (entre los más o menos trescientos que participaban), podían ganar —como efectivamente ocurrió en varias ocasiones— y el único incentivo para los que se sometieron al proceso de convocatoria en que se basaba el Salón, eran esos premios.

Colcultura deja de existir en 1997 y en 1998 se crea el Ministerio de Cultura. Entre 1999 y el 2000, se revisa la metodología de funcionamiento del Salón. El Ministerio propuso entonces el primer ejercicio de un trabajo de curaduría para conformar una muestra de arte colombiano y fue una respuesta a la mecánica de mirar diapositivas a gran velocidad y decir “sí, no, sí no, sí, no”. Era un intento por instaurar un mecanismo que permitiera detenerse a mirar las obras, poder mirar portafolios con amplios conjuntos de piezas, hacer visitas de estudio, y hablar con los artistas. Era también un camino para encontrar alguna posibilidad narrativa que enriqueciera la coexistencia de obras en un espacio expositivo y que les aportara una experiencia relevante a los espectadores. Todo esto se entendería como un proceso curatorial muy a *grosso modo*. Y fue así como se presentó en las ciudades de Bogotá, Medellín, Cali,

Santa Marta, Bucaramanga, Pereira, Cartagena y Sincelejo, el Proyecto Pentágono que se recogió en un libro con muchos textos y con fotos pequeñas.

En el 2001 se realiza el Salón 38 en Cartagena, en el que participan 43 artistas y en el 2003 el Ministerio retoma los Salones Regionales como preámbulo para el Salón Nacional. Una vez hecha la selección de los artistas que participarían en el 39 Salón, se hace visible que se trata de un salón de arte mayoritariamente joven y por eso el Ministerio abre una convocatoria para seleccionar artistas directamente para el Salón Nacional, pero se inscriben pocos artistas y tras la selección del jurado solo se incrementa en una docena el número de participantes. El Salón 39, realizado en el 2004, reunió a 87 artistas y sus obras fueron exhibidas en cuatro espacios de Bogotá.

Con la reactivación de los salones regionales en el “nuevo siglo” se hace visible la manera como su configuración respondía a un criterio centralizado porque Colcultura (y luego el Ministerio de Cultura) designaba los jurados para cada región desde Bogotá, normalmente provenientes de la capital y ellos también decidían luego quiénes se presentaban en el Salón Nacional. Además, las muestras se hacían en las diferentes regiones del país, en espacios pertenecientes a entidades que no eran coorganizadoras y por eso no había ningún arraigo ni apropiación del proyecto en las regiones. Cada vez era como empezar desde cero el proyecto. Algunos espectadores se quejaban porque iban a ver un Salón Regional y lo encontraban cerrado sin previo aviso. Entonces el evento se reducía básicamente a la inauguración y al momento de lectura del acta del jurado que decía: “Bueno están participando en Ibagué sesenta artistas y al Salón Nacional van a ir tales artistas”. La lógica general se centraba en cómo iban los premios. Normalmente, de la mayor parte de las regiones iban muy pocos artistas. En un salón en Bucaramanga, en 1994, se leyó el acta y fue tal la molestia por el mínimo de artistas que iban al Salón Nacional, que los demás bajaron la obra y se la llevaron. Ese era el “idílico” momento de los salones con el viejo modelo.

En ese momento emerge un gran debate que venía desde todos los frentes posibles: se hacen ejercicios de discusión con alta participación de personas y se comisionan por primera vez actividades y productos diversos, como los ensayos reunidos en el libro *Post*. También se comisionan las exposiciones del mencionado Proyecto

Pentágono, con el ánimo de tratar de entender qué había que hacer frente al tema. Los Salones habitualmente se reducían al asunto de quiénes ganaban y era de lo único de lo que se hablaba después. Es muy difícil conseguir imágenes de los Salones antes del Salón 39 —hace cinco versiones—, porque las exposiciones ni siquiera se fotografiaban. No hay fotografías del montaje, no se sabe cómo se concebía ni en qué se fundaba el criterio de los directores de montaje antes mencionados. Es muy difícil, incluso para el Ministerio, encontrar imágenes de cómo era una vista general de uno de esos pabellones. Están las fotos de unas pocas obras que tomaron algunos artistas, porque los catálogos se hacían con imágenes del archivo de los participantes de sus obras anteriores y no de las obras exhibidas. De ahí que los catálogos de los salones, antes del 2003, no sean una evidencia o una memoria de las obras presentadas ni de las exposiciones realizadas. Puede haber una obra fantástica que nadie va a ver jamás porque no está en ningún catálogo y nunca fue registrada en ningún medio.

Regresemos nuevamente al Salón de 1990, que fue el primero que vi, como dije anteriormente. Ese Salón tuvo la peculiaridad de que, por primera vez en la historia del arte colombiano una obra no objetual, una que tenía carácter temporal por ser un *performance*, ganó el premio. Fue una obra que se hacía desde las nueve de la mañana hasta las seis de la tarde sin pausas. Digamos que el público iba y venía, pero me quedé todo el tiempo. Después de ver fotos, me di cuenta de que en casi todas aparezco yo, porque estuve la jornada entera durante los dos días en que se presentó la obra. Así que años más tarde, cuando vi una foto de la obra ampliada en la portada de un libro, pensé “¡Qué horror! ¡Soy yo!”. Desde ese momento seguí siendo testigo presencial de todo lo que ocurrió en y con los salones, y por eso he insistido en que cuando hablo al respecto lo hago con conocimiento de causa.

Hay muy pocas imágenes en las que se puede ver cómo eran los Salones Nacionales en Corferias. En ellas se puede observar cómo era el espacio, cómo era la panelera. El costo grueso de ese evento se reducía básicamente a los paneles y las luces, pues todo el costo de producción era financiado por los artistas. Las muestras eran muy poco legibles como conjunto, porque el problema colectivo de la reunión de los artistas nunca fue realmente pensado por nadie.

La exposición “Marca registrada: Tradición y Vanguardia en el Arte Colombiano” que se realizó en el Museo Nacional en el 2006, abordó la historia del Salón Nacional de Artistas y los eventos que lo precedieron, y recogió en gran medida todos los debates que han acompañado este evento desde su creación. En uno de tales debates, que ocurrió en la ASAB, en el 2001, el clamor de muchos artistas fue que se mantuviera el número del Salón Nacional, porque era importante la persistencia en el tiempo que representaba. El nombre de la muestra: “Marca Registrada”, aludía a la capacidad del público y de los medios de reconocer el Salón Nacional. Los siguientes debates tuvieron muchos tonos, tomaron varios años y se tiñeron de muchas animosidades, ante la idea de transformar el planteamiento general del Salón. Cuando fui miembro del Concejo Nacional de Artes Plásticas de Colcultura (que dejó de existir ese mismo año) ese debate estaba vivo y, cuando se crea el Ministerio de Cultura al año siguiente, se empezó a pensar en otras maneras para que los artistas pudieran tener un vínculo efectivo con el campo profesional del arte que no es solamente participar en exhibiciones, sino que implica la generación de discursos sobre el arte, la implementación de procesos de estímulo más amplios y la estructuración de procesos de formación. Fue así como surgió la idea de otorgar becas de curaduría como modelo investigativo sobre el campo del arte como reemplazo del modelo de la convocatoria abierta y los jurados como canal para conformar exhibiciones.

Para la décima versión de los salones regionales, en el 2003, los jurados designados desde Bogotá para la Zona Norte pensaron que en esa región todo era malísimo y decidieron declarar los premios desiertos, que era el único dinero invertido en los artistas por el Estado. Esa decisión aún les duele a los artistas del Caribe. Pues aquella décima versión del Salón fue la última que se realizó antes del cambio a becas de curaduría, que traerían consigo una transformación sin precedentes en las dinámicas artísticas en las regiones. Esa idea surgió de una serie de mesas de trabajo que se plantearon para buscar una salida nueva, una alternativa. Esto se hizo en el Teatro Zapata, cuando Eduardo Serrano era el director de artes, y la directora de artes visuales, María Belén Sáenz de Ibarra. Se hizo todo este ejercicio de discusión y se planteó una transformación del modelo de los Salones Regionales.

Este es el modelo empleado actualmente, aunque la inversión se ha incrementado notablemente al punto de que en la versión catorce de los salones regionales cada artista que expone recibe un premio, como estímulo por su trabajo como artista y por su participación en el proyecto. Los 245 artistas lo recibieron y adicionalmente contaron con la producción de su obra (embalaje, transporte, viaje del artista, etc.) por parte del presupuesto de los salones. Esa producción es acorde al tipo de obra que se exhiba y por eso varía de acuerdo al formato o al medio empleado. Esto significa que se ha triplicado o cuadruplicado la inversión del premio de los salones anteriores por el monto de dinero invertido en los estímulos del nuevo modelo.

Antes, la circulación de las obras se basaba en una exposición unitaria puntual. Ahora normalmente los proyectos circulan de manera heterogénea y diversa en su propia región y dependiendo del enfoque de cada proyecto de curaduría. Previamente no existía la investigación como práctica en ese escenario. Ahora parece crucial en el ejercicio de conformar de cada exposición y ha ido sofisticándose con el paso del tiempo.

La gestión de la organización se hacía de manera central por Colcultura y, después, por el Ministerio de Cultura. Ahora la gestión la hacen los equipos curatoriales y las entidades regionales de cultura de todas las regiones y en todas las fases respectivas. La formación de los artistas y los participantes antes se basaba en conferencias y en visitas guiadas. Ahora hay programas académicos y pedagógicos que duran por lo menos dos años. En este momento se están llevando a cabo los programas de formación para los 15 Salones Regionales, que se convocarán en febrero del 2014, y están centrados en temas de circulación, que es lo que parece más necesario en las regiones. El programa se adelanta en siete regiones del país y están participando alrededor de trescientas personas. Volviendo a la circulación de los salones regionales, apuntaba a que un grupo de artistas de Salón Regional pasará al Salón Nacional. Ahora se plantea un trabajo regional, interregional y nacional para esta circulación. Incluso ha habido un par de muestras regionales que han circulado internacionalmente.

Antes era extremadamente limitada la posibilidad de generar discursos en torno a lo que ocurría en salones, salvo por los textos de los jurados en el catálogo, que recogían básicamente su ejercicio como jurados. La producción discursiva ahora es una

parte fundamental del programa. Ustedes van a ver cualquier catálogo de los Salones Regionales recientes y verán que hay muchísimos textos que son la fuente de los nuevos debates en cada región.

Este es el esquema que por vez primera visibiliza el problema de transformar los Salones Regionales en auténticos ejercicios de investigación en curaduría y en procesos de gestión autónoma por parte de los diferentes grupos regionales. La pregunta que surgió entonces fue qué sería el Salón Nacional de Artistas en este nuevo escenario. Fue difícil considerarla en ese momento, pues automáticamente se asumió que si los Salones Regionales eran la base para el Salón Nacional, pues lo que debía hacerse en el Salón Nacional era juntar todos los proyectos de curaduría en un solo lugar. La reunión de los once Salones Regionales de Artistas fueron el Salón Nacional 40, pero el conjunto de exposiciones no cabía en ninguna parte y por eso se realizó en varias temporadas. Fueron más o menos cinco meses de muestras sucesivas. Eran muchísimas exposiciones que se extendían durante mucho tiempo y cuyo conjunto era incomprensible para los espectadores. Para ellos era inevitable pensar en cuál sería el diálogo que se establecía entre las muestras que estaban en cada sede o en el conjunto que podía verse a lo largo del tiempo. Después viene el 41 Salón Nacional, que se realizó en Cali con el fin de tener una resonancia distinta y otro tipo de vínculo con los públicos. Para resolver los inconvenientes de la versión 40, se designó un equipo curatorial que integraba a una curadora profesional graduada de Bard College en Nueva York, Victoria Noorthoorn, y que estuvo acompañada por Wilson Díaz del colectivo Helena, Óscar Muñoz de Lugar a Dudas, José Horacio Martínez de Espacio Temporal y de Bernardo Ortiz, quien venía de trabajar en la Biblioteca Departamental del Valle. Eran entonces cuatro artistas de Cali que habían organizado exposición junto a una curadora con amplia experiencia.

Tuvo muchas ventajas contar con artistas concibiendo los ejes conceptuales, pero también muchas desventajas operativas tener a artistas haciendo curaduría, gestión, museografía y montaje, porque son actividades que implican un conocimiento muy especializado. El trabajo de esos curadores básicamente consistió en recorrer todas las muestras regionales, que eran 17 exposiciones, y tratar de comprender qué estaba en juego en cada una de ellas; cuál era la apuesta, cuál era el planteamiento detrás



de cada una. Después de ver las exposiciones y de leer todos los textos relacionados con ellas, encuentran tres problemáticas recurrentes. Una, que está en un altísimo porcentaje de los proyectos, era la pregunta por el enlace entre el arte y el territorio. Estas muestras se detenían en la relación que hay entre el arte, el contexto cultural o el territorio geográfico del arte y la idea de región. Esta preocupación por el concepto de región, obviamente había sido sugerida por la manera como se convocaban las becas para la investigación curatorial de los Salones Regionales desde el Ministerio, que ha intentado disminuir actualmente.

La segunda problemática tenía que ver con la vigencia de la noción de imagen como sustento de la práctica de las artes visuales en el contexto de la visualidad contemporánea en Occidente. Así mismo había una serie de proyectos que hacían énfasis en cómo el arte debería ser colaborativo, en cómo debería estar pensado a partir de los vínculos con comunidades externas al arte, que es lo que se llamaría, en algunos casos, arte relacional. De estos tres racimos de problemas, surge la estructura del Salón y es ahí cuando los curadores, que eran básicamente artistas, dicen que para los públicos sería más interesante el ejercicio de recorrer las agrupaciones de muestras si hubiera exposiciones complementarias que fortalecieran el debate que estaba en juego, desde estas categorías. Es así como se piensa una exposición que aborde la noción de “Imagen en cuestión”, otra llamada “Presentación y representación” que planteara un diálogo que redimensionara el debate acerca de cómo el arte presenta o representa el contexto geográfico-cultural. Y luego aparece “Participación y poética”, para revisar el asunto de la participación.

El Salón Nacional 41 termina conformado por veinte exposiciones en catorce sedes, y se suman a los trescientos artistas de las diecisiete exposiciones regionales, ochenta artistas de origen nacional e internacional que integran las tres nuevas muestras. En estas tres muestras internacionales se agruparon algunos artistas que podrían haber delimitado en los años recientes la sensibilidad de la cual estaban bebiendo muchas de las obras regionales. Si uno mira, por ejemplo, a León Ferrari y su gran exposición que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno la Tertulia, verá que para muchos artistas colombianos su obra puede ser un referente. Lo mismo ocurría con Alfredo

Jaar y con otros artistas más que fueron pensados para ampliar el debate acerca de lo que entendemos por arte colombiano. Obviamente, el Salón era muy grande. También creo que mucha gente no lo vio completo. Muchos solo vieron las muestras especiales o complementarias a las regionales. Ahí hubo muchos debates porque los curadores de los regionales inicialmente no aceptaron el diálogo con otras exhibiciones. Entonces muchos de ellos solicitaron de manera explícita que su exposición fuera ubicada muy lejos de esas exposiciones nuevas. Se hizo un acta con cada uno de ellos y se tomó esta solicitud como algo sagrado, dejando esas muestras lo más lejos posible de las muestras internacionales. Paradójicamente, cuando abrió el salón, esos mismos curadores se quejaron porque sentían sus proyectos fuera del circuito que recorría el público y el medio del arte, pero ellos pidieron que fuera así.

En este salón fui productor, porque en ese entonces yo no trabajaba en el Ministerio. La sede no convencional del Salón 41, el Colegio la Sagrada Familia, concentró la mayor parte del trabajo de producción, básicamente por las necesidades de adecuación museográfica. Ahí se presentó la muestra “Imagen en cuestión” junto con una de las exposiciones regionales de la que esta surgió, que fue “El espejo”. También se exhibió en el segundo más o menos el 60 % de la muestra “Presentación y representación” que continuaba en el Museo La Tertulia ubicado a dos calles de allí. Se incluyeron en este piso algunas muestras regionales de ese eje que tenían interés en estar ahí y dialogar con dicha exposición.

Cuando una exhibición se concibe por un proceso de curaduría no se generan inconvenientes porque un artista tenga un espacio grande y otro tenga uno muy pequeño, porque el espacio se propone de acuerdo a la escala de los proyectos y sus necesidades museográficas. Muy diferente es el caso de una muestra conformada por una convocatoria pública en donde el tamaño del espacio de exhibición se vuelve un tema delicado, porque se puede asociar a una forma de privilegio que puede incidir en el otorgamiento del premio. En el pasado si un artista tenía un muy buen espacio (en cuanto a ubicación, características y escala) podría ganarse el premio, pero ahora, cuando no hay premio, el asunto es conformar una muestra que esté en capacidad de plantearle inquietudes y experiencias a los espectadores.

Las dos obras que exhibió León Ferrari, que incluían 96 piezas en total, fueron donadas al Museo de Arte Moderno y lo mismo ocurrió con la obra de Alicia Barney e incluso con la de Kara Walker. La tercera sede de estas muestras temáticas fue la escuela de Bellas Artes de Cali en donde se empleó como espacio de acceso al público el área de los talleres. Tanto el Museo como la Escuela tuvieron una importante adecuación museográfica que se ha mantenido hasta el día de hoy. En la sala de exposiciones de la Escuela hubo básicamente piezas documentales de obras que tenían lugar afuera del espacio en el escenario de la ciudad.

Hubo todo tipo de dificultades técnicas, porque si uno tiene veinte exposiciones con 380 artistas, el solo hecho de mandar a cortar en textos en plotter supone en sí mismo una gran producción. En efecto, todas las oficinas de plotter de Cali estaban ocupadas con el Salón, y estaban generando una fila para cada proyecto. Hubo textos curatoriales de los salones regionales que llegaron cinco días después, porque eran kilómetros de textos que tenían que cortarse e instalarse. Incluso hubo varios textos producidos en Bogotá. Eso generó muchísimo malestar, pero se trataba hasta cierto punto de los efectos de la escala de un evento tan grande en una ciudad que no tenía la costumbre de enfrentarse a ese tipo de cosas. Fue, sin embargo, un proyecto muy visitado.

Luego vino el Salón 42 bajo el nombre Independientemente, que el Ministerio comisionó en ese entonces a los mayores críticos de los Salones 41, que fueron los integrantes del grupo Maldejojo, un colectivo de artistas. Maldejojo decidió tratar de hacer una respuesta a ese Salón. Los curadores del 41 Salón le plantearon a cada equipo curador de los doce salones regionales hacer una edición de su respectiva exposición para permitir que fuera viable su exhibición en Cali, y el Ministerio reconoció honorarios para cubrir ese trabajo de edición. Este ejercicio de edición no fue bien recibido por todos los equipos y, a pesar de que todos recibieron sin objeción los honorarios, no todos hicieron el trabajo. El grupo Maldejojo cuestionó fuertemente ese ejercicio de edición curatorial, pero lo llevo a cabo. Sin embargo, cuando este grupo estuvo al frente del 42 Salón retomó esa idea de manera mucho más radical, al punto de que ese Salón básicamente estuvo conformado por las muestras regionales no solo autoeditadas por

sus propios curadores, sino intervenidas por los nuevos curadores; los del 42 Salón, bajo el nombre de Extensiones Curatoriales. Esta versión revisó el vínculo entre estética y territorio y no se planteó como un evento en una ciudad sino como un programa en una región, durante un tiempo expandido, lo que resultó ser estratégico para hacer, “invisible” —en cierta medida— el Salón Nacional para el medio hegemónico del arte.

En varios municipios del Caribe se llevaron a cabo procesos de formación *in situ*, que incluyeran trabajos con la comunidad, que desarrollaron algunos artistas de los Salones Regionales cuya obra permitiría ese tipo de articulación y los resultados de esos procesos se incorporaron a las exposiciones que se presentaron entre octubre del 2010 y marzo del 2011 en espacios de Santa Marta, Barranquilla y Cartagena. Además, Maldejo le planteó a cada equipo curador que incluyera dentro de su exposición a un artista con trayectoria cuya obra fuera afín a la curaduría. Estas dos proposiciones generaron polémicas muy álgidas entre los curadores de los regionales y los del Salón Nacional, porque algunos percibieron como una agresión esta intervención en los procesos curatoriales regionales. A lo largo del proceso del Salón continuó siendo muy polémica la idea de “curar lo curado”.

El 42 Salón estuvo conformado por un “Componente académico”, que contaba con un seminario de apertura y con un encuentro académico de cierre, un “Componente expositivo”, que reunió las curadurías regionales (que ya incluían los resultados de las obras de proceso y los artistas invitados) y el “Encuentro de lugares”, que fue el nombre que se le dio al capítulo de cierre del salón en donde se incluyó la muestra “Ensayo independiente” y “Zona franca” que fue la muestra internacional que tuvo como título “¿Separados al nacer?”, en la que se proponía un diálogo entre arte y artesanía. Además de esto, fue muy significativo el “Componente Pedagógico Archipelia”, orientado a procesos de mediación cultural y artística que acompañó todos los procesos que tuvieron lugar a lo largo de los meses que duró el 42 Salón.

Cuando se realizaron los 13 Salones Regionales de Artistas, el Ministerio comisionó una investigación de balance sobre el proyecto. Fue una investigación muy rigurosa que señaló claramente las fortalezas y oportunidades detectadas respecto al Programa de Salones de Artistas, a partir de la participación de todos los actores

sociales que hacen parte de su implementación y desarrollo, pero también reconoció una serie de vacíos, debilidades y dificultades que debían ser resueltos por el Ministerio. Esta investigación planteó una matriz de análisis muy juiciosa, que implicó entrevistas con los artistas, curadores, gestores culturales, medios de comunicación y públicos. El resultado contiene cerca de 300 páginas que incluyen un documento de análisis y balance general y un capítulo específico de cada región. Uno de los mayores vacíos —señaló esta investigación sobre el Programa Salones de Artistas—, fue la ausencia de un modelo teórico para desarrollar el Salón Nacional en relación con los Salones Regionales que sí tienen dicho modelo. Con base en esa investigación se orientó todo el proceso de concepción y desarrollo de los 14 Salones Regionales y se organizó un proceso de discusión con los integrantes de todos los Comités Regionales del proyecto para reconceptualizar el Salón Nacional. Estos comités los integran los representantes de las facultades de arte, de los museos y de las instituciones culturales de cada región a los que se suman los curadores de los salones.

Dentro del encuentro de curadores de los catorce salones regionales se realizó un taller para comenzar a pensar en opciones de reconceptualización del Salón y de ahí surgieron unas ideas preliminares que fueron discutidas en diferentes ciudades del país. En Bogotá, se hizo una invitación amplia a través de diversos canales —entre ellos *Esfera Pública*— para que las personas del campo del arte se vincularan a este proceso y de ahí surgieron versiones más depuradas acerca de la potencial estructura y del posible modelo teórico que daría forma al Salón Nacional de Artistas. Tomando como base las problemáticas detectadas por los participantes en las reuniones que tuvieron lugar en las distintas ciudades, el Ministerio comisionó una serie de ensayos de reflexión a diez expertos del campo del arte, de distintas generaciones, (aunque solo nueve de ellos aceptó) y así se sumó a la relatoría de las reuniones realizadas este conjunto de textos. Con esta información las personas responsables del Salón Nacional dentro del Ministerio, con la aprobación de las directivas de la institución, plantearon la estructura y modelo teórico del 43 Salón Nacional de Artistas.

Tomando en cuenta los señalamientos realizados en diferentes ciudades respecto a la importancia de los Salones Regionales de Artistas (que también estaba consignada

en el balance) el Ministerio respaldó la idea de darle autonomía a los Regionales y a dejar de verlos como antesala al Salón Nacional y por eso planteó que el único vínculo entre los Salones Regionales y el Salón Nacional fueron los artistas, más que las obras o las exposiciones. Por esa razón, para el 43 Salón, lo que unió a los Salones Regionales al Salón Nacional fue la lista de artistas participantes y sus correos, porque es un salón de artistas y no de obras, ni de exposiciones. A estos artistas se les pidió un portafolio que reuniera entre cinco y diez obras y más o menos el 70 % lo envió.

Desde la versión 14 de los Salones Regionales de Artistas, hay dos esquemas de participación: exposiciones colectivas, conformadas por curaduría y exposiciones individuales concebidas y realizadas por los propios artistas. Con este canal de las muestras individuales se logra que un artista haga parte del programa sin pasar por las manos de un curador, si ese es su deseo. La primera versión de este programa de exposiciones individuales hechas por artistas sobre su propia obra, en donde ellos hacen la labor de curaduría, museografía y montaje, se realizó entre el 2011 y el 2012 y consistió en diez exposiciones que se sumaron a las diez muestras colectivas de los Salones Regionales.

Los curadores del 43 Salón revisaron junto a los 180 portafolios recibidos, las diez muestras individuales, y ese fue el punto de partida para el enfoque curatorial. Este equipo curatorial también examinó las obras que han sido premiadas o becadas en programas nacionales y los artistas que han participado en la historia del Luis Caballero, en el Salón Bidimensional, en las muestras temáticas de museos y salas de exhibición, entre otras fuentes. El enfoque conceptual que se resume en el título, “Saber desconocer”, recoge en gran medida lo que ha sido la historia del Salón Nacional y del Programa Salones de Artistas en relación con estos márgenes de concepción de la actividad artística en Colombia. Para dar inicio al proceso del 43 Salón, el Ministerio comisionó a Mariangela Méndez como directora artística, reconociendo su trabajo, experiencia y formación. Ella fue la primera persona en ser formada en curaduría en Colombia, y lo hizo en uno de los programas más prestigiosos del mundo, y también fue una de las curadoras de los 13 Salones Regionales con un proyecto muy significativo en la región en la que trabajó. El equipo curatorial lo integraron cuatro curadores, dos nacionales y dos internacionales. Javier Mejía vino designado por los curadores

de los 14 Salones Regionales, Óscar Roldán es un curador basado en Medellín y los internacionales fueron Florencia Malbrán y Rodrigo Moura.

En el 43 Salón hay 108 artistas, 64 de ellos colombianos. Quince de los colombianos provienen de los Salones Regionales, uno proviene de las muestras individuales y están participando cinco artistas provenientes de los equipos curatoriales de los salones regionales que en muchos casos son conformados por artistas y no solo por curadores. Además, hay un artista colombiano que proviene de los Premios Nacionales de Artes y hay obras de tres artistas ya fallecidos, que vienen de colecciones de museos. De otro lado, hay 44 artistas extranjeros provenientes de 22 países involucrados. La idea de agregar la preposición ‘inter’ al nombre del salón, fue una sugerencia de los curadores solo para esta versión. La preposición se agregó en minúscula y entre paréntesis, pensando tanto en la idea de relación que está implícita en los dos conceptos que enfocan la concepción curatorial y, pensando, además, en que por tercera vez consecutiva ha sido absolutamente necesario situar el arte colombiano en diálogo con el arte que se realiza fuera de Colombia. Es interesante medir hasta dónde va el umbral de lo que es propio y lo que no, cuando en el salón participa un artista indígena de Noruega y un artista indígena del Amazonas, y ambos exhiben piezas que tienen que ver con sus propias negociaciones culturales, pero entre los dos existe una posibilidad de diálogo. Así pues, hay muchos artistas extranjeros que tienen que ver con esos escenarios de disputa simbólica entre esas concepciones disparatadas y encontradas del arte, en las que una cosa que se sabe de un lado se desconoce del otro. Por ahí va el enfoque esta vez.





# Seguir el péndulo. A propósito de Saber Desconocer. 43 Salón (Inter) Nacional de Artistas, Medellín 2013\*

Alejandro Martín Maldonado

*En buena medida, esa oscilación pendular entre lo positivo y lo negativo, entre el aquí y el allá, entre el recto y el revés, puede verse también como un símbolo pleno de la labor de los Maestros de América. La continua percepción entre la herencia europea y la construcción o síntesis autóctona, nunca acotada a solo uno de los márgenes del Atlántico, siempre está presente en un Henríquez Ureña, un Reyes, un Romero, un Ortiz, un Picón Salas. Como lo manifiesta Reyes, el esfuerzo mismo de superar el confinamiento en la frontera hace que el habitante del borde tenga que acercarse al centro, para luego volverse a alejar, dando lugar así a una experiencia doble, a un verdadero vaivén cognoscitivo de los habitantes.*

Fernando Zalamea (2009, p. 219)

\* Este artículo se publicó en *Esfera Pública* el 20 de abril del 2015. Es parte de la ponencia presentada en el IV Simposio de Historia del Arte, realizado en la Universidad de los Andes del 20 al 22 de agosto del 2014, fue desarrollada posteriormente en el encuentro ¿Qué se Dice Cuando se Habla de la (Inter) Nacionalización del Arte y la Cultura?, Historias Emergentes IV, Maestría de Estudios Artísticos, ASAB – Universidad Distrital, Bogotá 27 de noviembre del 2014. Se agradece a los editores de *Historias Emergentes IV*, la autorización para publicar el texto en *Esfera Pública*.

El 43 Salón (Inter) Nacional de Artistas Saber Desconocer que tuvo lugar en Medellín en el 2013 se caracterizó por moverse, como un péndulo, entre distintos extremos, en un movimiento de ida y vuelta, de afirmación y contradicción. Un péndulo que oscilaba, yendo y viniendo, entre lo que se denominó saber y desconocer, entre nacional e internacional, entre Argentina y Brasil, entre aquí y allí. Lo que interesa resaltar, más que en los polos —esos puntos extremos que podemos llamar con un nombre y que sin duda son las marcas que nos ubican—, es ese vaivén, ese tránsito que recorre un punto ya recorrido, pero en dirección contraria, esa voluntad que se contradice, que apunta en un momento en un sentido, pero luego duda y se devuelve, y que luego de llegar a un punto máximo toma fuerza una vez más en el sentido contrario.

## La historia de los Salones Nacionales es la historia de una discusión

Los Salones Nacionales se han numerado juiciosamente desde el primero, realizado en 1940 hasta el 43, que tuvo lugar en el 2013. En algo que se considera un milagro para esta nación colombiana, esos números aún no han parado de correr, y a un número le ha seguido el siguiente. Eso sí, no siempre con la misma periodicidad, y un par de veces con pausas preocupantes. Constituiría un reto interesante dibujar la geometría<sup>1</sup> (o debería decir mejor, la dinámica) de la serie, ya que si de algo estamos seguros es de que no se trata de una línea recta ni de un camino seguro hacia adelante.

Quizás no se trate de un estricto péndulo plano, pero tengo la idea de que al menos, visto localmente (es decir, en cortos periodos de tiempo) no está mal pensarlo como un péndulo clásico. Al menos estoy seguro de que así puede describirse lo sucedido en estos últimos ejemplares: El Salón 42 tuvo lugar como reacción al 41,

1 En otros casos se ha propuesto una aproximación metafórica para concebirlo, Beatriz González ha instituido la metáfora que alguna vez usó Marta Traba al llamarlo el “termómetro” del arte nacional, añadiéndole incluso el adjetivo “infalible” (véase González, 1990). Andrés Gaitán, a su vez, propone oponer el “barómetro” al “termómetro”, señalando la incapacidad del aparato para medir lo que mide, y en cambio, dar exclusiva cuenta de las presiones exteriores (Gaitán, 2005).

cuando en Cali uno de los varios equipos curatoriales de los salones regionales que se sintieron mal tratados, el colectivo Maldejojo, fue invitado a convertir su crítica en una propuesta para el siguiente Salón. A su vez, el Salón 43 puede verse como una reacción al 42, donde las críticas por la dificultad de ver las obras en un único lugar por lo extendido en el espacio y el tiempo en la propuesta Caribe del 2011 (y por su desestabilización de la noción misma de obra), el equipo curatorial del 2013 presentó una gran exhibición de obras simultáneas<sup>2</sup>.

Además, vistos desde más lejos, los salones del siglo XXI pueden entenderse como una reacción a los del siglo XX; donde la idea del salón heterogéneo con convocatoria y jurado ha venido siendo reemplazada por un salón tipo bienal, con curadores y sin premios<sup>3</sup>. Y en medio de este tránsito, desde finales de la década de 1970, la discusión a propósito de la presencia de lo regional en lo nacional devino institucionalmente en la creación de los Salones Regionales, y en las distintas modalidades que se han propuesto para configurarlos y para establecer su relación con el Salón Nacional.

El salón, desde que se concibe en Francia y desde que se implementa en Colombia durante el ministerio de educación de Jorge Eliecer Gaitán en 1940, se presenta como un espacio para la exposición y el enfrentamiento<sup>4</sup>. Las obras y los artistas se exhiben y

- 2 Véase en esta compilación el texto de Jaime Cerón, “Del Salón Nacional al Salón (inter) Nacional de Artistas” (*supra*, pp. 581-601), que fue una conferencia en el curso Diálogos Críticos de la Universidad de los Andes, y posteriormente fue publicado en *Esfera Pública*, donde fue ampliamente debatido. Dicho texto también es la base del texto publicado por Cerón en el catálogo del Salón.
- 3 Véase el debate que tuvo lugar en el blog *Columna de Arena* en 1998, a partir del texto de José Roca “Si no el Salón, ¿qué?” (1988), que resulta una herramienta muy precisa para entender todo lo que sucedería después.
- 4 “El Ministerio de Educación Nacional declara ampliamente satisfecha su misión si, con la exposición de este Primer Salón de Artistas Colombianos, logra provocar en torno de ella una sana agitación que reintegre, dentro de nuestra incipiente vida espiritual, la preocupación estética al plano eminente que por derecho le corresponde. La intervención del pueblo en este episodio cultural no debe circunscribirse a la situación pasiva de mero espectador. Por el contrario: su función esencial debe ser la de juez de conciencia que tiene que decidir, en última instancia, si hay o no, un arte propio. [...] Otro de los fines que se propone el Ministerio con la

quedan expuestas tanto a la mirada (y la escucha, el recorrido, la apropiación o el uso, o tantas otras formas de experimentar una obra) como a la crítica y la evaluación.

Hasta hace muy poco el Salón tenía jurados, y por un buen tiempo, buena parte de la discusión pública tuvo que ver con la elección del premio<sup>5</sup>. Hoy la provocación es por un lado distinto, y tanto los responsables de la curaduría como la institucionalidad misma del Salón (desde quien dirige el área de artes del Ministerio de Cultura hasta la ministra misma) son los que están obligados a argumentar y justificar sus decisiones.

Es muy interesante ver cómo la crítica más importante al Salón tiene lugar dentro del Salón mismo, en la forma como un Salón responde a otro Salón. El Salón es el evento (y la institución de arte colombiano) del que más se ha escrito: fuera de críticas puntuales hay catálogos, libros y artículos concienzudos revisando su trayecto<sup>6</sup>. Hoy, la importancia de la prensa escrita en otros tiempos es reemplazada por el uso de Internet, ya sea de los textos publicados en *Esfera Pública* (y su posterior discusión) como de otros blogs, o las respuestas institucionales en los portales propios. Allí podemos ver cómo los distintos agentes —artistas, curadores, críticos, historiadores, gestores, espectadores, estudiantes—, en la medida en que siguen las cuentas de la serie de los Salones se introducen en esta larga conversación. Y con el paso del tiempo cada vez es mayor la dimensión institucional, no solo por el peso de la tradición, sino por el cada vez más fino entramado de políticas, cruzado con evaluaciones, informes, discusiones,

---

institución del Salón Anual de Artistas Colombianos, es el de crear en el artista una conciencia del valor de su obra, que, además de estimularlo en la creación estética personal, lo habrá de capacitar para juzgar y para estimar con meridiana imparcialidad y sin prejuicio de escuela o de tendencia, el arte de los demás” (Gaitán, 1940).

- 5 “En esto de lo pendular hay un antecedente muy bueno, el del Salón de 1972 cuando se quitaron los premios, se hizo curaduría por ejes, se planteó que el salón viajara y se hizo, por primera vez, un catálogo consistente a color y de amplio tiraje, claro, la cosa no gustó, se le hizo a este salón un salón alternativo en la Tadeo” (Lucas Ospina, comunicación personal).
- 6 Véase una muestra parcial en la bibliografía. El libro editado por Calderón Schrader (1990) hace una muy buena selección de artículos por Salón que dan cuenta del debate a través de los tiempos.

y todo tipo de mecanismos institucionales para justificar la siguiente movida<sup>7</sup>. A pesar de todo eso, sorprende y alegra la capacidad del Salón mismo para reinventarse cada vez tan distinto, empujado por la potencia de las fuerzas enfrentadas en direcciones opuestas, cada una a su vez, creando dinámica en lugar de estancamiento.

El Salón 43 puede verse como un cierto paso medio en una dirección decidida hacia la creación de una exposición internacional curada, algo que en muchos países tiene el nombre de bienal. Con clara dirección curatorial por parte de Mariángela Méndez, exhibiciones autorales por parte de la argentina Florencia Malbrán y el brasileño Rodrigo Moura, y un discurso relativamente consistente, articulando las premisas y las selecciones de los curadores internacionales con las de los colombianos: Oscar Roldán, Javier Mejía y las de la directora misma. Y con un gesto radical, en relación con la tradición reciente, que consistió en no incluir los salones regionales, invitando a una autonomía institucional entre los distintos salones.

## Un salón (inter)nacional: un salón nacional que se hace internacional

Pero fue otro gesto, menos drástico con respecto a la serie reciente de Salones, pero tremendamente simbólico, el que marcaría la polémica. El 43 Salón se lanzó con una provocación: al tradicional nombre de siempre se le adicionó, entre paréntesis, un “inter”. Y eso despertó el avispero y reveló muchas cosas. Inmediatamente afloraron las críticas, donde se destacaron las voces de Nadín Ospina y de Jorge Peñuela publicadas en el portal *Esfera Pública*. Con esa tímida adición entre paréntesis del “inter” se amenazaba la “marca registrada”, que ha sido lo único verdaderamente constante (con contadas excepciones) a través de los años: el título del evento.

El hecho: en el 2013, de los 108 artistas incluidos, 44 eran de 22 países distintos de Colombia. Esto en realidad repetía y subrayaba la práctica que tuvo lugar en los

7 Un texto clave para entender la dinámica de libertades, responsabilidades y necesidades de justificación en el campo del arte es el de Boris Groys, “Las políticas de la instalación” (2008).

dos salones anteriores de invitar artistas extranjeros a complementar la plana nacional, dándole más consistencia y atractivo a la muestra (atractivo para el público, la prensa, y en especial, para el sistema internacional del arte).

Al hacer explícito este cambio, la reacción era natural: el Salón Nacional estaba dejando de ser nacional, los artistas colombianos, tan poco apoyados por su gobierno, estaban viendo cómo el presupuesto que les correspondía debían compartirlo con colegas de fuera. Se generó un fuerte debate, donde una vez más se puso en cuestión el poder de los curadores, la relación del centro con las regiones, la concepción de arte que asume el poder por el momento.

Sin embargo, la operación coordinada desde la dirección curatorial del Salón por parte de Mariángela Méndez no correspondía a la simple oposición de lo nacional por lo internacional. El diseño del Salón operó de una manera mucho más sutil al tomar como esquema del diseño general esa misma reflexión sobre lo (inter)nacional. Así que aquí más que el debate sobre el diseño institucional, lo que me interesará a mí es, a partir de la lectura de los textos de los catálogos, y de las obras presentadas en los espacios de Medellín, pensar esos modos de lo internacional, y las cuestiones propuestas por las curadurías.

## “Desde”: modos de concebir lo internacional

La estructura dual del Salón también se apoyó en la misma arquitectura de los espacios físicos. Por ejemplo, el Museo de Arte Moderno de Medellín con sus dos espacios gemelos, ofrecía la disposición para pensar la dicotomía que exhibieron dos muestras colectivas con ideas opuestas, “Destiempo” (lo desconocido) y “Estado oculto” (los saberes). En el gran *hall* del centro, la obra *lanavemadremonte* de Ernesto Neto, como el oxímoron, conectaba metafóricamente y visualmente la dicotomía presente en ambas salas. (Méndez, 2013, p. 40)

Allí está el péndulo, oscilando entre la curaduría de Florencia Malbrán, “Destiempo”, y la de Rodrigo Moura, “Estado oculto”, entre una visión argentina, y otra

brasileira, y pasando por la obra de Neto, esa gran membrana que se trata justamente de los tránsitos y que sugiere precisamente esa idea de la digestión.

Según lo señala la curadora, Mariángela Méndez, la exposición del MAMM funciona como un manifiesto, como un esquema de lo que se quiere plantear para el Salón. De un lado lo (des)conocido, y por otro los saberes (ocultos), y sobre todo los vaivenes y el tránsito entre los dos.

Y con ello, la cuestión del “desde”. A mí me sorprendió y me da todavía para pensar, en una tarea de esas infinitas que queda pendiente, cómo allí se asoman dos modos de pensar *desde* países latinoamericanos: dos concepciones de lo “internacional”.

¿Qué quiere decir internacional? ¿Se puede pensar lo internacional hoy? ¿Desde dónde?

### *Desde el puerto: toda totalidad tiene un borde y un revés*

En la exposición “Destiempo” de Florencia Malbrán, el blanco parecía ser el protagonista, el blanco de la hoja donde se escribe, el blanco de la pared, el blanco de la superficie del lienzo. El soporte de la blancura, y la incapacidad metafísica de ese soporte de ser del todo blanco. Lo desconocido era el tema, pero concebido como revés de lo conocido tal como lo entiende un extraño sujeto que algunos han dado en llamar “Occidente”. Y ese cierto límite me hacía pensar en Borges, en la idea de Borges como el argentino cosmopolita, en la concepción de Borges como borde del pensamiento occidental. Y la aventura marítima de un pensamiento que encuentra allí, en el puerto americano, su máxima sofisticación en la máxima sencillez. Y parece ser ese mismo Borges que yo imaginé, aquel que la curadora apropia en el título de su exposición:

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares iniciaban, en 1936, su trabajo literario compartido con la revista *Destiempo*, que incluía una columna titulada “Museo”. El “Museo” de Borges y Bioy reunía textos breves, atribuidos a autores famosos, ignotos y apócrifos. Era una constelación abierta y sin conclusión, tensionada

entre el panorama y la disrupción, que desarmaba las oposiciones entre ficción y realidad, tiempo y lugar, imagen y palabra.

Hoy, en otro milenio, otro “museo”, el de Arte Moderno de Medellín, volvió a exhibir la resistencia a las definiciones y la fe en la suspensión. (Malbrán, 2013, p. 58)

Una exposición pensada desde la poesía guiada por el reloj de la Estación del Tren de la Sabana, conservado por el Museo Nacional, que con su detención evoca todos los trenes que no se mueven por el territorio colombiano y todos los tránsitos que no tienen lugar. Poesía concreta de unos dibujos hechos con texto sobre unas hojas paisaje por un Bernardo Ortiz que des-escribe al estirar el texto, “estirando” así esa obsesión occidental por el fondo y por la reflexión: texto que piensa al texto en su textualidad. Poesía objeto en la obra *Tiempo* (1991) de Victor Grippo que construye una máquina mágica (en su sencillez eléctrica): un reloj que toma su energía de unas papas y al andar hacia atrás se pregunta por toda esta mecánica y esta electricidad que parecen conducirnos.

En una pared podemos encontrar un cuadrado perfecto y reluciente que es el producto de lijar la pintura blanca del muro hasta el límite de la blancura y el brillo (Karin Sander, *Obra para muro*, 2013). Una hoja con las fichas técnicas nos dice que ese cuadrado se trata de una obra de arte. Así como la misma hoja nos dice que son obra de arte también unos lienzos blancos sucios puestos sobre el suelo, exhibiendo sobre su superficie las huellas de su viaje por el mundo hasta llegar a Medellín (Karin Sander, *Pintura por correo*, 2013).

La misma hoja blanca nos dice que también es obra de arte un ventilador al final de la sala, que en contrapunto con el reloj detenido, raspa las paredes para ir deshaciéndolas lentamente. Un ruido sordo ensucia levemente la blanca sala.

Malbrán y sus cómplices artistas parecen obsesionados con eso que le interesa a Méndez y que yo quiero llamar la obsesión de “Occidente” (sin saber qué nombre esa palabra, pero sintiéndome parte de eso que no sé qué es) por el límite, por el revés de sus absolutos: verdad, tiempo, espacio, conocimiento. La obsesión por el “des” de



aquellas totalidades que, en tanto tales, parecieran no poderse negar. Una obsesión que quizás encuentra su mejor expresión en aquellos que sienten ver desde el límite ese mundo que intenta pensarse a sí mismo, que consigue ir y venir desde el margen.

Ese puerto, Buenos Aires, que ha recibido gentes de tantos países europeos, y donde los colonos se mezclaron tan poco con los herederos de quienes estaban allí antes de que llegaran las primeras naves españolas. Ese terreno de seres combativos que se le midieron a las pampas. Esa nación que se construyó en el continente con un énfasis inédito en la educación. Esa esquina dio lugar a Borges y a esa forma tan particular de la sumatoria (el *Aleph*) y, sobre todo, a esa expresión tan especial de la melancolía y la mirada honda pero descreída (y con tan fino sentido del humor).

### *Desde el imperio: ¿cómo ver con los ojos del colonizado?*

Si la propuesta de Malbrán parecía una gran instalación blanca, la de Moura, el cubo blanco pensando el cubo blanco, simulaba una exposición etnográfica pensando la exposición etnográfica.

Protagonista: una gran vitrina de vidrio en el centro del espacio recogía unas falsas cerámicas precolombinas realizadas por una familia Alzate y que alguna vez a comienzos del siglo xx se tuvieron por ciertas. Al lado, sobre una mesa, un diario de dibujo de José Antonio Suárez donde el amanuense contemporáneo cruzaba las minuciosas vistas de las piezas de cerámica Alzate, desde distintos ángulos, con una serie de reflexiones al respecto, que de alguna manera nos daban cuenta de la consciencia de su relación con su patrón (el curador).

Antes de la vitrina (y de toda esta exposición) una advertencia: en un video que recibía al visitante al entrar a la sala, un señor, disfrazado de funcionario encorbatado detrás de una mesa, rompía con una roca los objetos que le iban pasando una serie de personas tras hacer una fila. Eso sí, el funcionario entregaba a cada persona un certificado firmado después del despiadado esfuerzo de destrucción (Jimmy Durhamm. *Destrozando*, 2004).

En las paredes se alternaban distintas (pero en gran medida homogéneas) piezas claramente espaciadas, o cuidadosamente dispuestas sobre precisas vitrinas blancas. Las leyendas nos hacían saber que se trataba de obras de artistas contemporáneos con intereses en lo indígena (o en prácticas que podríamos considerar artesanales) o de indígenas cuyos trabajos se han ido incorporando al arca del arte contemporáneo (o que esta exposición comienza a incorporar). Todas piezas muy finas, de trabajo manual muy delicado, artesanías que podrían ser dispuestas en las tiendas (y museos) de diseño más sofisticado. Todos ellos son objetos que invitan a la más cuidadosa observación, muchos de ellos enigmáticos. Donde lo que un día fue hecho con un material hoy se hace con otro, donde lo que tuvo un uso ayer hoy tiene el significado cambiado, o incluso, donde lo que su sentido fue olvidado, hoy es recordado mediante un texto.

Una trampa de pescado hecha de fibras naturales, por encargo de una ONG colombo-holandesa de diálogos interculturales de interés ambiental, es recreada en tamaño gigante por alguien<sup>8</sup> nacido en la selvas amazónicas. Yo, que estudié matemáticas, no pude evitar verla como la más cuidadosa construcción de una simétrica figura topológica: un toro, el resultado de una rotación de una línea ondulada. Es abstracta y absolutamente concreta: minimalista. Y la trama que crea el material resulta de una plasticidad sorprendente.

Muy cerca, unos hilos de paja se organizan con extremo cuidado para formar un paralelepípedo, donde reposan huevos coloreados, algunos de ellos rotos (Gabriel Sierra. *Sin título (Literal y Explicado)*, 2004-2013). La geometría orgánica del nido es reemplazada por esta figura claramente euclídea, rectangular, perfecta. Los colores primarios que pintan los huevos me hacen pensar en Mondrian.

Pero el golpe definitivo está reservado al final: dos videos realizados por la comunidad indígena Tatakox donde en un largo plano secuencia se filma un ritual que consiste en sacar de la tierra unos niños envueltos en una suerte de pupa blanca. El ritual es acompañado por algo que, para mi oído, que no puede entender lo que escucha, se mueve entre los cantos y gritos, y viene acompañado de flautas. Se trata de dos videos

8 Abel Rodríguez con el apoyo de Tropenbos, Colombia.

enfrentados: ya que para la comunidad Tatakox el primer video que se hizo no quedó bien, no había atrapado bien todos los detalles importantes. El segundo fue para mí la experiencia definitiva de la sala: de una potencia tremenda, donde la extrañeza me remitió a los momentos más fuertes e inquietantes de películas como las de David Lynch. Entre los gritos y los ruidos, y los ritmos y gestos, el movimiento constante de la cámara y esas formas que sacaban de la tierra, me quedé absorto durante largo tiempo, y al contrario de lo que suele suceder con los videos en las exposiciones de arte, yo caí en el video, lo vi más de una vez, y quedé realmente inquieto.

“Estado oculto”, la exposición, remite literalmente a una canción, *Um índio*, de Caetano Veloso que dice así:

Y aquello que en ese momento se les  
 revelará a los pueblos  
 Sorprenderá a todos no por ser exótico  
 Sino por el hecho de siempre poder haber  
 estado oculto  
 Cuando debería haber sido obvio.

El ejercicio de darles cámaras de video a los indígenas nos hace atravesar un borde. ¿Hacen ellos un video o son espiados por quienes les dan las cámaras? ¿Al registrar en video un ritual no se pervierte su sentido? ¿Al sentirlo análogo a una película norteamericana no violento yo del todo su significado? ¿Qué puede querer decir que yo esté sentado al final de un paralelepípedo perfectamente blanco sentado enfrente de una pantalla con esos audífonos de máxima calidad que me sumergen en ese ruido tan externo a mí?

Los efectos de todos esos intentos de “Occidente”, ese sujeto extraño que no abandona este texto, por ponerse en contacto con aquellos habitantes de estas tierras de una genealogía diferente nos hacen temer todo contacto. Y, sin embargo, ¿podemos pretender que es mejor evitar el contacto? El Museo, ese espacio donde Occidente sacraliza las cosas, ¿cómo entiende eso otro sagrado en otro sentido tan diferente pero tan importante para la tierra donde se apoya?

La contribución de la visualidad indígena en la formación del lenguaje de los artistas activos los últimos 30 o 40 años nos pareció un asunto que debía ser examinado detenidamente, aunque también nos aproximamos a obras más interesadas en hacer un registro de temas indígenas.

Como curador de arte contemporáneo que trabaja en una sociedad donde es fundamental la idea del mestizaje en la formación de la visualidad, o sea contribuciones europeas, indígenas y africanas, me llama la atención que una exposición con tales preocupaciones no haya sucedido antes. (Moura, R., 2013, p. 92)

Pensando lo “inter-nacional”, Moura nos obliga a fijarnos en esos modos comunes de ser de los países americanos, en esa ocultación de la que son cómplices naciones como la colombiana y la brasileña. En cómo la misma idea de nación viene de ese “Occidente” que inspira a los americanos a crear esas entidades frágiles a las que les ha costado tanto incorporar realmente las culturas vivas de sus tierras. Moura inventa un dispositivo muy hábil para exhibir juntos productos de uno y otro lado de la frontera, los cuales justamente han sido creados como intentos de tránsitos, de comunicación.

Reflexionando a propósito del “inter” (cultural, en este caso), la propuesta de “Estado oculto” sin duda nos abre los ojos.

### *Pensamientos desde el vientre de la ballena antropófaga*

Así como Borges es la figura dada para pensar cierto modo “argentino” de lo internacional, la antropofagia, o al menos eso que creemos entender de ese texto que se llama el “Manifiesto antropófago” de Oswald de Andrade (1928), configura algo que queremos atribuir a Brasil y a su forma de asumir su lugar en el mundo. Esa relación con el mundo que consiste en tragárselo, en hacerlo propio, en devorarlo con fruición.

Moura no hace ninguna referencia en sus textos a la antropofagia (quizás hace bien al evitar el cliché), pero allí anda acechando en su propuesta, y es explícita en la vecina *lanavemadremonte* de su compatriota Neto: esa enorme instalación que conecta

las dos exposiciones en la “nave central” del MAMM. Esa nave-ballena que nos devora. Todos somos digeridos por el monstruo, el museo nos traga a todos y luego nos escupe. ¿Nos volvemos parte del museo o salimos como entramos? ¿Somos conscientes de haber sido antes devorados y de ser digeridos lentamente por una cierta máquina unificadora?

Echado en los cojines, acompañado de esa pandilla paisa de jóvenes con cortes de pelo punkeros que se ríen mientras miran el techo, me alegro de que hubieran invitado a los brasileños a este salón. ¿Seremos capaces de aprender de nuestros invitados? ¿Seremos capaces de acogerlos en nuestro interior? ¿Alguien sabrá degustar, masticar y tragar algo de lo que los invitados internacionales vienen a ofrecernos? O será que como buenos colombianos nos cerraremos a todo lo exterior. Criticaremos toda penetración, haremos lo posible por reivindicar solo “lo nuestro”.

## Saber desconocer

Al recorrer el MAMM, al experimentarlo, al verlo también desde lejos, nos damos cuenta entonces de la estructura general del Salón. Ese esquema de péndulo que va del saber al desconocer que se hace explícito en la estructura simétrica del MAMM, con esas dos exposiciones y esa instalación transición, que en conjunto intentan iluminar una idea. Una idea de arte. Y es que, al contrario de lo que se ha señalado sobre la primacía de las curadurías temáticas, si bien este es un salón curado, y pese a que en general en las salas se pueden encontrar ciertas analogías y muchas homologías, más que un tema, lo que es constante es una idea de arte.

Para mí, el Salón de Medellín es un enorme manifiesto de una idea de. Si algo une lo que está expuesto es que da cuenta de lo que, para los curadores de este salón, sea o pueda ser el arte hoy: “Quien desbarata un misterio se queda con las partes, las cosas deben permanecer completas y vivas aún después de la interpretación” (Méndez, 2013, p. 50).

Si nuestra vida occidental, que también podríamos llamar moderna, en gran medida se define por el conocer, por una idea de aprender que tiene que ver con

ciertos modos científicos, metódicos, técnicos; la idea de arte que propone este Salón se trata justamente de cuestionar esos modos de aproximarse al mundo, a la vida, a las prácticas, a las cosas. A una forma de enfrentarse al mundo que cree que no debe haber misterio, a una actitud que quiere entender y domesticar. En todos esos salones de clase del Edificio Antioquia, a cada visitante se le proponía el reto de suspender dicha actitud.

Unos palos sostenían frágilmente unos pupitres que apoyaban sus patas en el techo del espacio. Unos vidrios se sostenían con unos palitos que apenas podían con ellos. La cosa precaria y la sutil inversión creaban el ambiente justo (José Olano. *Cuidado, esculturas inestables*, 2013). Un aire acondicionado en lugar de sacar el calor lo concentraba en una habitación (Liu Chuang, *Sin título (La historia del sudor)*, 2013). En otra, las paredes impregnadas de alcohol intentaban simular una posesión espectral y como un sudor hacían que el edificio respirara su historia (Carlos Uribe. *Manantial*, 2013).

Los pocos textos en las paredes, y la actitud cuidadosa de los mediadores, todos nos invitaban a percibir. A mirar. A suspender el juicio. Toda la propuesta curatorial parecía intentar reaccionar a la insidiosa frase recurrente que buena parte del público se ve obligado a proferir ante lo que consideran el arte contemporáneo: “no entiendo”. Pero la respuesta propuesta no estaba en explicar, sino en intentar asumir ese no entender de otra manera, en invitarlos a experimentar sin entender.

Restaurar la armonía entre el mundo del arte y su público era una de las consignas que subyacían bajo el título de *Saber desconocer*. La invitación era a no tener miedo, a atreverse a no saber, a hacer preguntas, a ahondar en lo que se desconoce... (Méndez, 2013, p. 50)

Y los curadores parecen tener una enorme fe en que es posible apreciar ese misterio, verlo como misterio y no como nada (para muchos esos gestos no son nada), una fe que puede parecer ingenua en eso que consideran arte, pero que como toda fe puede ser capaz de autorrealizarse. Ya que no hay nada que puede probarla falsa (como con

la existencia de Dios), esta fe en la posibilidad de no entender el arte y de todos modos tragárselo y ahondar en él, es la tarea que se busca propagar. Justamente al negar la comprensión como la actitud ante el arte, se bloquea el dique que separa al posible espectador y se busca abrirlo a estas otras formas de enfrentarse a los espacios.

Quizás fue ese espacio oscuro que rodeaba un muro, construido por Mario Opazo (*Espejismo*, 2013) para el Museo de Antioquia, el que mejor expresaba y comunicaba esta idea de arte propuesto. Uno entraba por una puertecita que cuidaba de no dejar entrar la luz a una negrura absoluta. A medida que uno se iba ubicando en su interior, la luz muy tenuemente iba subiendo al mismo tiempo que las pupilas se dilataban, al punto de que yo no supe muy bien si era lo uno o lo otro lo que con el paso de un rato me iba dejando ver que le estaba dando vueltas a un muro. ¿Era yo capaz de ver algo más que un cuarto oscuro que rodeaba un muro que se iluminaba sutilmente? ¿Podía yo hacerme una idea del misterio? ¿Podía verlo como algo trágico o sublime?

¿O lo vería solo como un juego de luces? ¿Podían crear en mi algo así como una verdadera experiencia? ¿O sería solo una más de esas experiencias que los publicistas buscan hoy crear para todos los individuos en todos los espacios en un mundo-mercado meticulosamente manipulado?

La apuesta está en creer en el misterio, en creer en la posibilidad de que cada uno le de su tiempo a la obra, que se dé a sí mismo tiempo para pensar. Que se dé tiempo a sí mismo para estar ahí.

## Uno como otro, uno y otro tan diferentes

En las fotos de Alberto Baraya de la serie *Antropometrías aproximadas*, el artista se presenta a sí mismo de perfil frente a distintos personajes que se encuentra en el Cuzco. Estos van desde habitantes locales hasta turistas, a los que invita a tomarse la foto midiendo la cabeza del artista-expedicionario (el mismo Baraya) con un aparato que evoca las tareas de antropólogos y otros viajeros europeos en América, y las prácticas de antropometría, como herramienta de la “ciencia del hombre”.

De todas las fotografías, las más inquietantes son aquellas que lo ponen cara a cara con personajes locales con un imponente paisaje mítico de fondo, como una especie de renovado *Tintín en el Perú*.

Esta es una más de una serie de obras en el Salón que explícitamente presentan esta suerte de diferencia radical. Como señalando las dos esquinas del péndulo, oponiendo el saber al conocer.

Este juego que propone la exposición, de presentar una familia indígena en un apartamento ordinario bogotano (Juan Carlos Calderón, *Tubú*, 2013), o un Kuna con una camisa metalera (José Castrellón, *Kuna metal*, 2011), y otros guiños similares, se pone en una línea delicada, unificando todos los que llamamos “indígenas” en un solo grupo, y al pretender criticar el exotismo, los exotiza de nuevo.

En la obra de Baraya no es el viajero el que mide sino quien se hace medir, y en la mayoría de los casos quienes lo miden son “indígenas”, que al ser de menor estatura, lo obligan a bajar la cabeza en un gesto que pareciera “pedir disculpas”. Este “giro” de la vara de medida (el expedicionario medido) luce “políticamente correcto” y pareciera caer en la trampa de un cierto discurso “poscolonial”.

(En otras fotos, Baraya es medido también por parte de turistas de distintos orígenes, y si bien así se cuele un poco de “realismo” en su trabajo, esas fotos se convierten apenas en una excusa, quedan apenas como ruido de fondo, de instancia jocosa, ante la fuerza de las otras más graves).

¿En realidad somos capaces de escuchar a aquellos herederos de tantos otros que han vivido en estas tierras y que a la vez son tan distintos de nosotros?

¿Y qué pasa con todos esos otros que no parecen ser tan “puros”? ¿Con todos esos mestizos? ¿No somos también nosotros los que nos parecemos en nuestra formación y costumbres tanto a gringos y europeos, herederos también de tantos otros que han vivido en estas tierras por tanto tiempo? ¿No se han desarrollado unas y otras familias, unas más blancas, otras más ocre, otras más oscuras, unas de un hablar tan “correcto” y otras tan llenas de todo tipo de contaminaciones, y tantas otras combinaciones de culturas y tradiciones?



Es verdad que es difícil aproximarse a los modos mixtos sin señalar los extremos, pero al enfatizar tanto esos dos puntos del péndulo, por un lado el “Occidente” de aquellos como Baraya y por otro los “indígenas”, la exposición peligra con dejar de lado todo su camino en el medio, todo ese mestizaje que ya desde hace tantos años define esta mezcla de orígenes, esa forma de ser inter-nacionales (antes de que las naciones existieran) que define lo latinoamericano.

Peligra demasiado la exposición, así como peligraba aquella sala donde esta idea se reconcentra, la del Estado Oculto, con un nuevo romanticismo. Y la exposición sabe de ese peligro, y hace explícita su duda, pero eso no la libra de pasar por allí. Y sobre todo no la excusa de no dejar que el péndulo se mueva un poco más y pase también por todos esos puntos medios. En sus textos, solo los curadores Óscar Roldán y Javier Mejía son más conscientes de los modos nuevos que tienen lugar desde el mestizaje, de su rol fundamental en la constitución de nuestra mirada y nuestra forma de contarnos.

En la ruta que nos ocupa, el trayecto inicial parte del Caribe, un territorio rico en manifestaciones culturales, diverso y sincrético. ¿Por qué este inicio? Sencillamente porque el Caribe es un espacio de encuentros, su ubicación privilegiada lo convierte en corredor de paso por donde fluyen ideas en un cruce de caminos donde han coincidido diversas culturas a través del tiempo, es un espacio de transición entre el Norte y el Sur. En este Salón se planteó un ‘diálogo sur-sur’ que se situó en contexto con el circuito principal. (Mejía, 2013, p. 78)

Contar historias parece ser una vocación determinante en la plástica colombiana. Quizá esto tenga algo que ver con la necesidad imperante de narrar nuestro origen y singularidad una y otra vez con el afán de no olvidar o incluso de fundar una nueva realidad; parece que contar historias a través de la poética de la plástica es la condición de un territorio siempre al borde de verse desmoronado, derrumbado. Contar cuentos mantiene atado el terruño, soporta el paisaje social y físico de nuestro espacio conocido. Visto desde el arte, la narración es un lugar marginal donde se coteja la realidad, donde se deja ver como una forma de lo conocido, una manera propia del saber, del sabernos desconocidos incluso. (Roldán, 2013, p. 61)

## Saber desconocer puede ser también saber no reconocer

Al fijarnos en el énfasis en los dos polos, pensando en los conceptos eje: “saber” / “desconocer”, debo señalar que, así como es importante aprender a aproximarse al arte sin la necesidad de conocer (de entender), resulta peligroso aproximarse a nuestros vecinos tan diferentes con la misma actitud. Al poner sus objetos y sus prácticas como obras que invitan a ser vistas con el halo del misterio, los estamos “desconociendo” una vez más.

Y sale a flote así el peor sentido posible que puede darse al título de la exposición “saber desconocer” al interpretarlo como “saber obviar”. Porque lo peor que uno puede hacerle a otro es “desconocerlo”, que en español quiere decir “no reconocerlo”: *no darle su estatus de persona*. Para aquellos artistas que criticaron el Salón, este “supo desconocerlos”. Porque hay que señalar que “saber desconocer” en el sentido literal en que se usa la frase en español no es un oxímoron, ni apunta al sentido que los curadores querían darle, significa literalmente: *con consciencia, dejar de lado algo que se sabe que está allí*<sup>9</sup>.

Sugerir que el saber se “reduzca” a lo indígena y que el “conocer” se reduzca a cierta forma ingenua de entender el conocimiento, puede terminar siendo una simplificación peligrosa. Y no le hace justicia ni al saber ni al conocimiento. Y, sobre todo, a una historia del mestizaje, a un mundo latinoamericano que se ha construido al mezclar saberes con conocimientos, y que ha hecho del saber un conocimiento y del conocimiento un saber. Peligra demasiado el péndulo si exotiza a los vecinos y los

9 “Alguien dirá que estoy ardidado porque no me invitaron, y sí, tiene toda la razón pues yo como miles de artistas colombianos, merezco y exijo que mi trabajo sea al menos considerado en condiciones imparciales para participar en este que, como lo dice el mismo Ministerio: es el programa de apoyo al arte contemporáneo de mayor trayectoria en Colombia y, posiblemente, su plataforma más visible.

Los artistas no nos sentimos representados en este Salón y sí más bien usados con un propósito que está haciendo carrera y es el de posicionarse en el circuito internacional de la curaduría que es hoy por hoy el *jet-set* del arte. ¿Su narración triunfará?: Saber desconocer el arte...”. (Ospina, N., 2013).

vuelve “indígenas” al juntar de nuevo gentes tan diferentes, pero que nosotros “los blancos americanos” no distinguimos y llamamos a todos “indígenas” por igual. Peligra también quien hoy elabora la curaduría y el discurso si se exotiza a sí mismo y se presenta como un colono recién llegado, y no se ve a sí mismo como un heredero de generaciones y generaciones que han vivido aquí.

## La cuestión de aprender a no entender

Si bien la apuesta es importante y resulta clave exponernos a esos que parecen tan diferentes, debemos tener cuidado de quedarnos con la mera oposición. La lección principal de los maestros americanos que cita Zalamea en el epígrafe que encabeza este texto está en reconocer nuestra matriz mixta, en reconocernos americanos y mestizos, en apreciar el conocimiento como algo nuestro, así como es nuestra la duda sobre el conocimiento (siendo la duda, desde siempre, parte esencial del conocimiento).

Toda esa encrucijada latinoamericana recorre la exposición, e irremediablemente ligados a la tradición occidental vemos “en nuestra cara” los usos perversos de ese conocimiento. Y nos cuesta tanto asumir que también es nuestro y que no solo lo vemos perverso sino también tremendamente valioso. Al fin y al cabo, si celebramos el arte y queremos ser parte del arte, es porque queremos hacer parte de esa tradición “occidental”.

Pero en Latinoamérica nos ha costado mucho asumirnos como agentes y responsables de nuestro destino y nuestro mundo. Al contrario de los gringos, que desde muy pronto se apropiaron del “inglés” y crearon su “inglés americano” con sus propios diccionarios, nosotros no asumimos ni nuestra lengua como propia. Parecemos hablar la lengua de otros, legislada por una academia del otro lado del océano.

Sin embargo, el español es más que nada la lengua americana. La lengua que encontró un momento cumbre en Borges, García Márquez, Fuentes y Cortázar y que ha ido incorporando tanto palabras de culturas distintas a la hispana como los elementos que han constituido nuestra historia, los inventos nuevos, las formas de hablar en

las ciudades. Todo ese conocimiento y ese saber que está en nuestra lengua es nuestro. Y es importante reconocer que desde su propio origen castellano es un saber que se ha reconocido marginal, porque desde siempre España se supo orilla de Europa. Y en gran medida se definió, así como se han definido los americanos del sur, por un escepticismo (incluso un sentido de la ironía y del humor), y una duda ante el poder que se atribuyen aquellos que se creen dueños del conocimiento (y del arte).

¿Cuál es nuestra posición dentro del conocimiento universal? ¿Dentro del saber? ¿Dentro de la historia del arte?

Nos preguntamos entonces por nuestra relación con el conocimiento (con las distintas tradiciones) también al preguntarnos por la manera en que hemos de aproximarnos a las obras de arte. Y hay que reconocer que se requiere de ingenuidad si se pretende que simplemente si se pierde el miedo a enfrentar las obras sin entender, se puede realmente acercarse a ellas (y quizás yo sea el más ingenuo, ya que es algo que vengo defendiendo por un buen tiempo). Y es verdad que muchas de las obras tienen mucho que decirle a quienes no conocen sus códigos, pero hay que reconocer que muchas de ellas están altamente codificadas. Por ejemplo, en el MAMM me encontré con una editora y arquitecta de gran vuelo intelectual que, con razón, encontró la sala *Destiempo* absolutamente críptica y salió confirmando su tesis de que el arte contemporáneo era solo para aquellos entrenados para el arte contemporáneo. Cuando los expertos (curadores) pretenden que el público valore lo mismo que ellos valoran, pero con educaciones completamente diferentes, quizás están desconociendo su público y tal vez le están apostando a un imposible.

Aquí nos damos cuenta de que tenemos que revisar nuestra relación con el conocimiento. Y quizás, buscando en nuestras propias formas de conocer, podemos proponer nuevas formas de aproximarnos a obras y a textos. Puede que librándonos de la oposición, y aprendiendo de este saber/conocimiento mestizo, entendamos por qué ha sido justamente una obra como la de García Márquez<sup>10</sup>, tan colombiano,

10 “Ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmovión nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores” (García Márquez, *Los funerales de Mamá Grande*, citado en Roldán, 2013).

tan latinoamericano, la que ha pensado hondamente la humanidad que ha tocado a fondo a tantas personas en todo el planeta, constituyéndose en un paradigma de lo internacional.

## Unas obras, unos cuarticos, unos personajes

El Salón, cuyo manifiesto se planteaba en el MAMM se desarrollaba propiamente en el Museo de Antioquia (en algunas salas interiores y en La Casa del Encuentro) y en el Edificio Antioquia, una construcción antigua del centro de Medellín, donde funcionó la Naviera Grancolombiana y que hoy está siendo rehabilitado por la Universidad de Antioquia. En general, primaba la estructura de cuartos, de espacios intervenidos, ya sea con propias alteraciones del ambiente o con los convencionales videos, objetos modificados, dibujos, acumulaciones, pinturas o manchones en las paredes. Esta idea de que la obra de un artista para tener cierta autonomía necesita su propio espacio, también da una idea de lo que sea el arte hoy. ¡Qué difícil poner a dialogar en un mismo espacio obras u artistas diferentes! Cada artista necesita su espacio cerrado, y recorrer una exposición resulta análogo a visitar un sanatorio donde cada loco tiene su cuarto, o cada cuarto habla de su loco. Cada artista en su espacio propio monta ya sea su ambiente, su proyecto o su pequeña exposición.

Esto llega a su límite con la obra que encontramos en el último piso del Edificio Antioquia, donde nos recibe *Un artista del hambre*, el trabajo de Lucas Ospina que desarrolla el proyecto de inventarse a sí mismo como artista total que dibuja, pinta, hace escultura, y a la vez monta su propia exposición diseñando desde los marcos hasta la estructura que sostiene todo. Llevando al colmo esta situación del artista que no solo hace obra, sino que se hace a sí mismo artista. Y a la vez hace dibujos que son caricaturas que no revelan su chiste, pinturas que recogen capas y capas de pintura y piensan la pintura siendo nada más que pura pintura, y esculturas que son formas de yeso medio derretido que parecen ser objetos cotidianos y no consiguen (¿no quieren?) ser propiamente nada.

En otros cuartos encontramos otras obras muy potentes de los mejores artistas contemporáneos colombianos: Delcy Morelos se apodera del piso de un salón que se cierra en ángulo con unas piezas triangulares de un rojo terroso que dialogan con los techos de la ciudad que se ven al fondo (*Eva*, 2013). Justo al lado, Gabriel Sierra nos reta a pensar la escala y a medir nuestra mirada con una serie de ventanas, cada una abierta un poco más, enmarcando unos perfectos cubos de paja de tamaños análogos a las aperturas de las ventanas que nos invitan a pensar el paisaje, la ciudad, el horizonte (*Sin título (siete conejos)*, 2001-2013). José Horacio Martínez exhibe una serie de libretas donde se confunden dibujo y pintura en fuertes trazos que hacen y deshacen personajes y ambientes; todo montado en una composición muy larga sobre una mesa vitrina, que a ratos se expande en gestos precisos en las paredes y los techos. Lorena Espitia pinta meticulosamente unos cuadros enigmáticos de colores planos que ponen muy bien en cuestión ese límite que irresponsablemente se ha querido trazar entre figuración y abstracción, entre concepto y decoración, arte e ilustración, entre forma y contenido (de la serie *La vida, el universo y todo lo demás*, 2013).

María Isabel Rueda nos expone a ese abismo sin fondo que consiste en asomarse por debajo del muelle de Puerto Colombia: el rugido del mar y ese punto de fuga que es la larga estructura de madera toda destrozada, nos abruma y nos fascina (*Visión remota*, 2012). Miguel Jara nos mete en su cabeza delirante, que es un cuarto lleno de escombros donde al fondo podemos ver una animación fugada también al infinito, pero esta vez construida de homonúsculos que replican acciones una y otra vez, mediante un ritmo opresivo y enloquecedor, que son un juego de ida y vuelta, como en muchas de las pruebas infinitas de teoría de conjuntos (*Extravíos mentales*, 2013).

Y estos son solo algunos casos de una multiplicidad enorme de obras destacables. Todas creadas y montadas con cuidado y precisión. Articuladas de modo tal que, si bien no se puede hablar de un tema común, o propiamente de un discurso, sí encontramos muchos diálogos y cruces, como los que puede haber entre Ospina, Espitia y Martínez, o entre Rueda y Jara (que a la vez remiten al video de la comunidad Tatakox).

La exposición, enorme y ambiciosa, está complementada<sup>11</sup> por una producción editorial que le hace justicia, tres tomos: el primero, *Guía a lo desconocido*, con el listado de obras y artistas y la información básica de cada uno a través de entrevistas inteligentes; el segundo, *Libro de creencias*, que es una extensión de la exposición, con obras impresas, literatura y ensayo; y el tercero, *Libro de saberes*, que recoge los textos curatoriales completos, artículos que miran la exposición como un todo, y fotos de las obras puestas en los espacios de Medellín.

Por primera vez en mucho tiempo los catálogos se publicaron a tiempo. La *Guía* estuvo lista para la inauguración<sup>12</sup>, el *Libro de creencias* salió antes de que se acabara el Salón, y el *Libro de saberes* fue publicado poco después de terminado. La guía prestó un mapa muy bueno para unas salas que buscaron reducir los textos para amplificar la experiencia de las obras, el *Libro de creencias* fue un interesante experimento para hacer que el arte se saliera de las salas y se colara en los impresos. El *Libro de saberes* resulta una herramienta fundamental para dejar testimonio de lo que sucedió y para pensarlo (yo escribo este texto leyéndolo). Este último catálogo permite ver los hilos que tramaban las estrategias de cada uno de los curadores, las imágenes de las obras tal como fueron expuestas, reseñas de testigos externos que fueron invitados para ver y comentar, y muy especialmente, los testimonios de los ahora llamados “mediadores” que con mucha libertad dan cuenta de lo que fue su experiencia con los públicos y lo que significaron las obras cuando entraron en diálogo con aquellos que se suponía que querían conversar.

Pero si bien *El libro de saberes* es el testimonio clásico: el “catálogo”, *El libro de las creencias* es mucho más cercano al espíritu del arte que se quería presentar. Al recoger citas, fragmentos, textos literarios y crípticos, dibujos inquietantes (no como

11 Entre las muchas cosas que se me quedan fuera, está la programación que tuvo lugar en la Heladería, donde se invitaron las “artes vivas”, con conciertos, charlas, performances, presentaciones de libros, etc.

12 Aunque con muy pocas copias, y como era gratis, solo hubo ejemplares para los afortunados de ir a ese primer evento, pero es verdad que, gracias a una muy buena página web, esa información estuvo pronto disponible para todos.

documentos de obras en sala, sino como páginas de un libro que están donde deben estar), *El libro de creencias* deja que la escritura y las imágenes funcionen en el mismo canal que el Salón Saber Desconocer quiere proponer.

Aunque quizás al paquete completo de los libros le pase como al Salón como un todo. En donde ese desconocer es un tema, pero tratado desde un nivel de control tal que puede terminar pareciendo el salón de “conocer el desconocer”. Donde nuestros “guías curadores” nos llevan de la mano hacia pequeñas ventanas a lo desconocido, perfectamente situadas y enmarcadas para que nadie se vaya a confundir realmente.

## Desde el pasado hacia el futuro: ¿hacia dónde irá el péndulo?

Los últimos tres salones han constituido hitos importantes para la historia del Salón. El Salón 41, en Cali, fue una gran exposición, quizás el primer momento en que el Salón se pensó internacional, no tanto porque incluyera artistas de fuera de Colombia, sino porque se concibió como una exposición para un público global, que no había de interesar solo al público nacional y dialogar exclusivamente con los artistas, espectadores y críticos colombianos, sino que era un evento ambicioso, retador, que quería marcar y dejar huella. Allí se presentaron obras inolvidables como las de Danilo Dueñas, María Elvira Escallón y Delcy Morelos. El diálogo con el lugar, con Cali, con los espacios escogidos: el colegio de la Sagrada Familia, La Tertulia, Bellas Artes, fue fuerte y puso en movimiento muchos de los fantasmas encerrados. Todavía creo que es la exposición más contundente que he visto en Colombia, y si escribo este texto, en gran medida es intentando salvar una deuda con una exposición a la que creo que ningún texto hizo justicia.

Pero Cali falló en un aspecto, y es que entre sus intenciones monumentales estaba también la de mantener la tradición de incluir los Salones Regionales en el Salón Nacional. Y allí se hizo evidente el error. Exposiciones que habían podido tener su justo cuidado en los lugares para los que fueron pensadas, resultaron ser versiones incompletas, copias reducidas de los originales, salones menores frente al gran Salón.



Por un lado, la institucionalidad no dio a basto para atender tantos espacios, tantas propuestas distintas, pero por otro lado quedó en evidencia que no tenía sentido hacer esta serie de réplicas simultáneas.

Sin embargo, como buen fracaso, generó varias cosas. Por un lado, la reacción del grupo del Caribe que de su frustración y molestia sacó la energía para proponer un nuevo salón con un espíritu diferente. Y por otro, la constatación de que la relación de lo nacional con lo regional debe ser diferente.

Del Salón Nacional 42 que se realizó en el Caribe colombiano no puedo hablar en primera persona porque no pude visitarlo. Y además creo que nadie, que no fueran los que lo organizaron, podría hacerse una visión global del mismo, porque justamente se trataba de un salón que se oponía a esta idea del arte de obras concretas que se visitan en edificios concretos. Pero creo que justamente en esa consistencia, en la coherencia de asumir la idea del arte como práctica y no como obra, en ese esfuerzo consciente por no centralizar una gran exposición, y en la tarea de repartir acciones y presupuestos a lo largo del territorio, está lo más valioso y radical de su propuesta.

En tiempos donde abundan los discursos sobre la centralidad de la práctica, de la crítica a la idea de genio, de la voluntad de trabajar con comunidades, de no ser cómplices de los poderosos en institucionalizar los mismos circuitos y ejes turísticos y gentrificadores, ha habido pocos eventos como ese Salón, en términos de que lo que se hace sea consecuente con la teoría.

Si algo ha sido interesante de estos tres últimos salones es que han sido radicales, y cada uno de sus curadores se ha comprometido seriamente con la idea de arte que proponen (y en la que realmente creen). En realidad, en ninguno de los tres últimos Salones Nacionales, la curaduría se ha armado a partir de taxonomías temáticas que agrupan obras para ejemplificar una idea; en cada caso, los curadores lo que han hecho es definir lo que entienden por arte, y según su idea de arte han convocado los espíritus más afines a la idea propuesta, para exponer sus trabajos o sus prácticas.

Nos queda esperar el futuro. Revisando la historia de las exposiciones en Colombia, sorprende la ausencia, fuera de contadas excepciones (las bienales de Cali y Medellín de la década de 1970, el MDE actual) de exposiciones de talante internacional.

No deja de ser simbólico del encerramiento de este país, de su incapacidad de mirar más allá de su ombligo, que la exposición principal que ha sobrevivido en el tiempo haya sido, desde la década de 1940, el Salón Nacional. Y no deja de ser sintomático que los Salones Regionales se conciban solo como apéndices del Salón Nacional, que únicamente buscan posicionarse después en el centro. De la nueva época de los salones regionales curados, uno siente que solo unos pocos se sentían cómodos al desarrollarse en su propio lugar.

En momentos de una vuelta con gran ímpetu del mercado al campo del arte contemporáneo, cuando la Feria de Arte de Bogotá (gracias, justamente a su nuevo perfil internacional) amenaza con volverse el eje del arte en el país, el Estado colombiano debe ocuparse de que exista un espacio potente para el arte donde lo que mande no sea exclusivamente el mercado, sino que tengan un peso importante los otros vectores (donde las fuerzas del mercado puedan ser realmente cuestionadas). Es fundamental pensar una exposición de importancia internacional, que no necesariamente está dada por la presencia de artistas de fuera, pero sí por la voluntad de un acto radical. Por la intención de asumir el arte a fondo.

Ojalá que el Estado apoye a las regiones, y que los gobiernos y fuerzas regionales asuman sus exposiciones y su actividad artística de manera análoga. Que no se dejen mirar (que no nos dejemos mirar) por debajo del hombro. Cada región ha de tener una actividad artística (que se vea en exposiciones y eventos, pero que no se debe reducir a ellos) con tanto carácter y coherencia, para que en el caso dado de los “Salones Regionales”, luego otros sitios los quieran invitar. Y que no sea por un encargo burocrático que viajen los Salones Regionales, sino por que las exposiciones mismas se hagan necesarias.

Este Salón (Inter)Nacional Saber Desconocer no solo dio una lección de organización y profesionalismo, no solo dio espacio a los artistas para dar cuerpo a su trabajo, sino que planteó ideas, arriesgó, nos ayudó a situarnos en el continente. Nos hace pensar en cómo se ve Colombia en el mundo, y cómo el arte nacional piensa las fuerzas en tensión. El diálogo con Argentina y Brasil recuerda diálogos de otros tiempos, como los que tuvo García Márquez con sus colegas Fuentes y Cortázar, o como los que

pudo tener un Carlos Mayolo con un Glauber Rocha. Una voluntad por pensar y hacer desde América Latina sin complejos y sin fronteras innecesarias.

Ver lo común que tenemos con nuestros vecinos también nos hace ver la complejidad interna, que no podrá nunca ser bien representada en una exposición, pero que siempre a partir de intentos ambiciosos como los recientes nos hará conscientes de los fracasos. Fracasos que nos exigirán movernos en nuevas direcciones que cargarán con todo el impulso del movimiento anterior, así sea en la dirección contraria.

\* \* \*

#### p. s. El blanco móvil

Cuando estaba terminando de redactar estas páginas, llegó a mi pantalla el texto de Ericka Flórez, “El blanco móvil” que se anuncia en *El libro de creencias*, pero que solo se publicó completo después, con el paquete completo de los catálogos del Salón, y cuya versión en PDF solo se difundió en Internet la semana pasada. Ya no estoy a tiempo de incluirlo en el cuerpo de mi reflexión, pero es importante mencionarlo, porque se trata del mejor texto reciente sobre arte contemporáneo colombiano. El ensayo / noveleta / documental de Flórez tiene una fuerza que revienta los duros goznes de la curaduría propuesta y logra, desde dentro, quebrar su rigidez. Si bien en el cine y la literatura desde hace un tiempo se ha intentado explotar ese potencial narrativo del arte contemporáneo, casi todas las miradas resultan parciales y, sobre todo, ridículas en su voluntad irónica que es incapaz de dar cuenta de esa cuerda floja sobre la que camina el artista de hoy. Flórez, al escribir desde dentro, al escribir como artista y a la vez como narradora, consigue lo que logran los mejores documentalistas de hoy, y que yo veo como una prolongación de la vieja tradición del ensayo: una escritura que piensa desde los elementos de la escritura: los tiempos, la relación con la oralidad, la idea del personaje y de la voz que habla, y el oído que escucha. Pero no es pura forma, ni pura reflexividad, porque allí van sucediendo cosas, allí hay personajes y personas

con carne, allí se siente el espacio en el que se viven las situaciones, el aire, la polución, las construcciones y los escombros. La artista-escritora se inserta en el Salón como una espía y en las conversaciones que recrea expone las potencias y las flaquezas del arte y de los artistas, la tenue frontera entre la hondura y la pomposidad, entre la grandeza y la espectacularidad, entre la precisión y el cliché. Ya Víctor Albarracín (2013) en sus ensayos ha presentado muy bien esta situación de los seres en el borde, ese estado de vivir en la contradicción que es la condición del artista contemporáneo que se asume con cierta coherencia, así como Julián Serna, en su texto sobre María Teresa Hincapié (2010), había explotado el potencial de la narrativa para entender este entramado de personajes cuya obra es realmente la construcción de su propio personaje (y que muchas veces no son conscientes del teatro en el que actúan), pero es en la noveleta del “Blanco móvil” donde este impulso del pensamiento separado de las formas canónicas adquiere más cuerpo, y consigue, sin traicionarse, ser literatura y filosofía: ensayo puro. Flórez arma una hábil novela policíaca donde unos panfletos dan en el clavo para revelarnos las preguntas más acuciantes con respecto al salón y al arte de hoy. En su narración, la espía / confidente pone contra la pared a la vez a artistas y curadores: en las conversaciones los artistas dan cuenta de su obra a la vez que quien los escucha luego los increpa y deja expuestas al aire sus costuras.

Quién sabe si el Salón tuvo lugar para que se escribiera ese texto. Y que ese texto, tan local como las divagaciones de paseo del infinitamente paisa Fernando González que lo enmarcan, sea lo más internacional que allí tuvo lugar.

Mariángela: Alguien se echó un pedo.

Manuel: ¿Sabes quién fue?

Humberto: El que primero lo huele debajo lo tiene.

Yo: ¡Ay no, esa curadora tan recochera!

Mariángela: Menos mal hay otro conductor hoy, si no, no sé qué sería de nosotros.

Humberto: Estaríamos cogiendo tres taxis.

Lucas: No, ocho.

Manuel: Pero solo uno de los taxis estaría aguantándose el pedo.

Ana: ¡Ay no, pero en serio huele a pedo!

Mariángela: Como eché el chiste aprovecharon.

Humberto: Huele como a polizón.

Manuel: De pronto fue un plan tuyo: como eché el chiste, ahora me lo puedo echar.

Mariángela: Yo me lo llevo echando durante todo el salón.

Manuel: Es saber que me voy a echar un pedo pero lo voy a desconocer.

Lucas: No, pero también puedo saber que me lo eché y hacérselo saber a los demás.

Manuel: Pero también puede echárselo sin saber.

Humberto: Y después conocerlo.

Lucas: Hay un dicho que dice: el nacionalismo es como los pedos, solo le huele bien al que se los echa. (Flórez, E., 2013)

## Bibliografía

- 100 obras para la memoria, primeros premios Salones Nacionales de Artistas. (2004).  
*Revista Mundo*, 13, Bogotá, 2004.
- Albarracín, V. (2013). *El tratamiento de las contradicciones*. Bogotá: Caín Press.

- Arcos Palma, R. (2009). Oiga, mire, vea: Vistazo crítico al Salón Nacional de Artistas (A propósito del 41 Salón, realizado en Cali). Recuperado de [https://www.academia.edu/4027643/Debate\\_sobre\\_el\\_41\\_Sal%C3%B3n\\_Nacional\\_de\\_Artistas](https://www.academia.edu/4027643/Debate_sobre_el_41_Sal%C3%B3n_Nacional_de_Artistas)
- Arcos Palma, R. (2013). ¿Y quién cura a los curadores? *Vistazos críticos*, 118. Recuperado de [http://criticosvistazos.blogspot.com/2013\\_08\\_18\\_archive.html](http://criticosvistazos.blogspot.com/2013_08_18_archive.html)
- Badawi, H. (2013). Bueno conocido, bueno por conocer; El nuevo Salón (inter) Nacional de Artistas. *Revisa Arcadia*. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/impres/art/articulo/salon-nacional-artistas-medellin-colombia-2013-arcadia-halim-badawi/33822>
- Calderón Schrader, C. (ed.). (1990). *50 años del Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Colcultura.
- Cerón, J. (2013). Del Salón Nacional al Salón (inter) Nacional de Artistas. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/del-salon-nacional-al-salon-inter-nacional-de-artistas/>. Debate posterior de: Jorge Peñuela, Nadín Ospina, Ricardo Arcos-Palma, Mónica Boza, Jaider Orsini.
- Flórez, E. (2013). El blanco móvil. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/262946509/Ericka-Flores-Blanco-Movil>
- Gaitán, J. E. (17 de noviembre de 1940). Discurso de inauguración Primer Salón Nacional de Artistas Colombianos. Palabras del Doctor Jorge Eliecer Gaitán. *El Tiempo*, noviembre 17 de 1940.
- Gaitán, A. (2005). “Del termómetro al barómetro —una mirada a la estructura del Salón Nacional de Artistas”. Primer Premio Nacional a la Crítica de Arte, 2005.
- Gómez, N. (2012). Preguntas, preguntas, preguntas. Diagnóstico de los debates en torno a las versiones 41 y 42 de los Salones Nacionales de Artistas. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/preguntas-preguntas-preguntas/>
- González, B. (1990). “El termómetro infalible”. En Calderón Schrader (ed.), *50 años del Salón Nacional de Artistas* (pp. 27-32). Bogotá: Colcultura.
- Groys, B. (2008). Las políticas de la instalación. Recuperado de <https://vdocuments.mx/boris-groys-las-politicas-de-la-instalacion.html>

- Kalmanovitz, M. (ed.). (2013-2014). *Catálogo del 43 Salón Nacional de Artistas*, 3 t. Curadores: F. Malbrán, J. Mejía, M. Méndez, R. Moura, Ó. Roldán. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Malbrán, F. (2013). Tiempo de otros saberes. En M. Kamanovitz (ed.), *Catálogo del 43 Salón Nacional de Artistas*, t. 3, *Libro de los saberes*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Mejía, J. (2013). Viaje a lo desconocido. En M. Kamanovitz (ed.), *Catálogo del 43 Salón Nacional de Artistas*, t. 3, *Libro de los saberes*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Méndez, M. (2013). El salón en tres actos. En M. Kamanovitz (ed.), *Catálogo del 43 Salón Nacional de Artistas*, t. 3, *Libro de los saberes*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Moura, R. (2013). “Estado oculto”: Movimiento de indigenización en el circuito del arte contemporáneo. En M. Kamanovitz (ed.), *Catálogo del 43 Salón Nacional de Artistas*, t. 3, *Libro de los saberes*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Ospina, L. (2011). Salón Nacional de Artistas: la musa fea. Blog de Lucas Ospina. Recuperado de <http://lucasospina.blogspot.com/2011/02/salon-nacional-de-artistas-la-musa-fea.html>
- Ospina, N. (2013). Algunos cuestionamientos sobre el Salón (Inter) Nacional de Artistas, Colombia. Saber-Desconocer. *Esfera Pública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/algunos-cuestionamientos-sobre-el-salon-inter-nacional-de-artistas-colombia-saber-desconocer/>. Debate posterior de: Nicolás Cadavid, Lucas Ospina, Antonio J. Díez, William Contreras Alfonso, Fernando Pertuz, Jorge Peñuela, Luis Fernando Arango, Mauricio Cruz, Jairo Valenzuela, Jaider Orsini, Víctor Albarracín, Jalule. Germán Rubiano citado por Martha Ennix.
- Peñuela, J. (2013). Bienvenidos a la fundación del Salón (Inter) Nacional de Artistas. *Liberatorio*. Recuperado de [http://www.liberatorio.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=359:ibienvenidos-a-la-fundacion-salon-internacional-de-artistas-&catid=10:actualidad-politica&Itemid=47](http://www.liberatorio.org/index.php?option=com_content&view=article&id=359:ibienvenidos-a-la-fundacion-salon-internacional-de-artistas-&catid=10:actualidad-politica&Itemid=47)

- Ponce de León, C. (19 de enero de 1988) El salón en Bogotá. *El Tiempo*, recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1083090/language/en-US/Default.aspx>
- Ponce de León, C. (8 de mayo de 1994). El salón de la extravagancia. *El Espectador*, recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1083090/language/en-US/Default.aspx>
- Roca, J. (1988) Si no el Salón, ¿qué? *Columna de Arena*. Recuperado de <http://universes-in-universe.de/columna/col11/col11.htm>. Debate posterior de: Antonio Caro, Lucas Ospina, Carlos Jiménez, Carlos Fernando Quintero, Miguel Rojas, Jaime Iregui, María Angélica Medina, Andrés Gaitán, Diana Wechsler, Javier Mejía, Alberto Baraya, María Elvira Iriarte, María Angélica Medina, María Margarita Jiménez, Lina Espinosa, Marta Penhos.
- Roldán, O. (2013). Habitar la vorágine. En M. Kamanovitz (ed.), *Catálogo del 43 Salón Nacional de Artistas*, t. 2, *Libro de creencias*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Rubiano Vargas, R. (2006). *Marca registrada, Salón Nacional de Artistas, tradición y vanguardia en el arte colombiano*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia y Editorial Planeta.
- Zalamea, F. (2009). Los bordes y el péndulo. En *América, una trama integral*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.



# El Salón de Artistas como campo de batalla\*

Nicole Cartier

Al pensar el campo del arte debemos tener en cuenta que no se trata precisamente de una esfera homogénea y consensual, sino de una escena en la que prevalece el disenso y el conflicto entre distintas subjetividades, discursos y políticas. Esto se ve claramente en las disputas entre las formas de definir políticas culturales, asignar presupuestos, dirigir una institución y curar exposiciones con recursos del Estado, como es el caso de los Salones de Artistas.

De los debates en torno a los Salones que se han dado en *Esfera Pública* desde sus inicios, el que tuvo lugar en torno a Reuniendo Luciérnagas ha sido donde se debatió con mayor intensidad sobre la propuesta curatorial, la museografía y el proceso de producción de la muestra. Igualmente, se discutió sobre la necesidad de espacios de diálogo entre artistas y curadores, el Salón como choque entre curadores emergentes y curadores establecidos, el manejo que le dio a la situación el Ministerio de Cultura y la forma como este debate se dio en otros portales, blogs, prensa y redes sociales.

A continuación, un análisis de este debate que se extendió por varias semanas. No se pretende llegar a conclusiones ni tomar posiciones a favor o en contra. La idea

\* Este texto hace parte de #LeerLaEscena, un proyecto de *Esfera Pública* que propone una serie de aproximaciones a su archivo de debates, a través de la lectura en voz alta, entrevistas, análisis y textos. El análisis busca identificar líneas de discusión, puntos en que coinciden algunos participantes y los aspectos que generaron desacuerdos. No busca llegar a conclusiones ni elaborar juicios a favor o en contra. Concepto y dirección editorial: Jaime Iregui. Redacción y coordinación editorial: Nicole Cartier. Publicado el 4 de mayo del 2017.

es identificar líneas de discusión, puntos de coincidencia y aspectos que generaron los principales desacuerdos.

Reuniendo Luciérnagas fue el título que los curadores Herlyng Ferla y Riccardo Giacconi le dieron al xv Salón Regional de Artistas de la Zona Pacífico. El evento de inauguración se realizó en el Museo la Tertulia, en Cali, el 3 de julio del 2015: la curaduría reunía a 29 artistas locales cuyas obras fueron expuestas en tres salas del museo; las exposiciones fueron tituladas: *Las cosas en sí —un sistema frágil*; *Pathosformel —Elementos para una pintura* y *Taumatropía —metodología del engaño*. El impacto fue inmediato y, desde el momento en que el Salón abrió sus puertas, las críticas empezaron a fluir.

### ¿Quién dijo “en contra”?

Uno de los primeros en manifestarse fue Miguel González, quien ejerció como curador por largo tiempo en el Museo La Tertulia y que se mostró verdaderamente indignado frente a la apropiación inadecuada por parte de un proyecto descuidado de un espacio tan central en la cultura de la capital vallecaucana. A su voz se le sumó la del crítico Carlos Quintero quien, a través del blog de crítica *La Kaverna*, expresó su total desconcierto frente al Salón: aun así, más tarde se vio obligado a aclarar que “desde un principio señalé que el problema fundamental era de montaje y museografía, y no hablé de la curaduría”. Otro foco interesante de opinión fue el de *El Heno Contraproducente*, un espacio virtual de crítica de arte manejado por un grupo anónimo de artistas caleños. Los principales puntos en que coincidieron la mayoría de las críticas negativas frente al Salón fueron los siguientes:

- El concepto curatorial que giraba alrededor de la idea del gabinete de curiosidades. Muchos consideraron que el intento por seguir una narrativa no lineal, de lineamiento muy warburgiano, no funcionó, pues la propuesta se mostraba desarticulada: las obras se apelmazaban unas encima de las otras generando

una sensación de *collage* pastoso, de amalgama de formas. Las piezas no tenían espacio para respirar y su superposición hacía de la experiencia del observador un total desconcierto.

- La precariedad de información. La decisión de omitir ciertos datos generalmente presentes en una exposición —por ejemplo, las fichas técnicas de las obras— fue considerada por muchos desacertada, pues el público se perdía inevitablemente en el popurrí de objetos artísticos y le era imposible comprender cada pieza frente a su total aislamiento informacional. La poca información que había pecaba, además, de serios problemas de redacción e inconsistencias históricas y artísticas. Para el folleto de la sección *Metodologías del engaño* se eligieron una serie de textos de Éricka Flórez —quien, además de haber sido curadora del Salón anterior, es muy cercana a los dos jóvenes curadores— que, en palabras de González, estaban “lejos de aclarar nada”. La bibliografía mínima que acompañaba la curaduría, añadía, simplemente se trataba de unas fotocopias anilladas de textos “que iban desde Estanislao Zuleta y Andrés Caicedo hasta Walter Benjamin”, lo que definió de “grosera pretensión”.
- La falta de investigación. Las figuras de Ferla y Giacconi eran medianamente reconocidas por sus actividades plásticas; aun así, poco se conocía de sus propuestas curatoriales o de sus textos críticos. El Salón fue, a ojos de sus detractores, una clara demostración de las implicaciones negativas de la superficialidad en el campo investigativo. La falta de profesionalidad, se creía, era de esperarse de una pareja de individuos tan poco experta en el tema curatorial; lo que llevó a que señalaran la falta de criterio del Ministerio de Cultura al momento de asignar los proyectos.
- La negligencia al momento de tratar las obras. Muchos denunciaron abiertamente los abusos a los que estaban siendo expuestas las piezas de los participantes. La falta de planeación y consecuente improvisación condujo a una organización caótica del espacio que, en varias ocasiones, llevó al maltrato de las obras. Uno de los casos que más resonó fue el de la instalación de Leonardo Amador que, en un principio, consistía en un tapiz de ceniza; por falta de

señalización el público terminó pisando y arrastrando tan sutil superficie, de tal modo que la pulcritud de la pieza se perdió —el artista, además, aseguró haber comentado a los curadores, durante el montaje, la necesidad de una demarcación del espacio expositivo—. Recordemos que Quintero criticó no el concepto curatorial sino las fallas de montaje y museografía y el hecho de que las fallas no fueron reparadas apenas se evidenciaron.

- La elección de las piezas. Aunque algunos, como Camilo Quintero, reconocieron que la elección de las obras fue acertada, otros aseguraron que se trató de una selección basada únicamente en parámetros estéticos que marginaron el factor conceptual: se trató, aseguraron, de una muestra de “objetos bonitos” y ya.
- El tratamiento del espacio expositivo. Los curadores optaron por oscurecer el espacio subterráneo de La Tertulia e iluminar solo las obras, lo cual no permitía al público moverse con fluidez por el espacio, ya que no podía ver por dónde caminaba y se sentían vulnerables. De igual forma, la atmósfera no permitía la minuciosa observación de las piezas. Se discutió, además, el problema que implicaba realizar una exposición tan poco convencional en un espacio museístico: “Quiéranlo o no el Museo La Tertulia es un Museo y lo que se ponga en un espacio así no aguanta que sea tan artistada, debe estar relacionado con el proceso de cada artista y debe ser bien montado, ¡a menos que la artistada sea la obra y la madre de las artistadas pueees!” concluyeron con humor los editores de El Heno Contraproducente.
- La decisión de incluir artistas más consagrados. Se criticó la inclusión de obras de Ramírez Villamizar, Pablo Van Wong y Alberto de Michelle, ya que, de cierto modo, desviaba al Salón de su misión original —la de dar visibilidad a artistas emergentes de la región—.
- Los críticos no fueron los únicos con una opinión en el asunto. Varios artistas manifestaron su insatisfacción frente al modo en que se organizó el Salón: en particular, se denunció el maltrato al que fueron sometidas las obras de muchos de ellos a causa de la negligencia en la concepción de la exposición o durante el montaje. Una de ellas fue Sandra Patricia Navia, cuya obra *Episodios maníacos*

fue seleccionada para participar: esta consistía en un mazo del tarot, donde cada carta era una pieza única; los curadores, al momento de exhibirla, amontonaron las cartas de modo tal que en la vitrina se podían ver únicamente cuatro de las 105 ilustraciones totales. Navia declaró que “si me hubieran dicho que iba a prestar mi obra para que la montaran y la hacinaran con otras obras no lo habría permitido”. La artista publicó en el muro del Salón en Facebook un comentario crítico que fue inmediatamente borrado por los administradores de la página. Al respecto, el artista Wilson Díaz publicó a su vez un estatus en su perfil poniendo en tela de juicio la censura por parte del Salón: “Mejor discutir y aclarar, que borrar. Pues ella es una artista que está trabajando con ustedes. Cómo le van a borrar el comentario sin aclararlo públicamente, lanzándole además una acusación”.

Uno de los factores que más polémica generó fue la amenaza, por parte de cuatro artistas que participaron en *Las cosas en sí —un sistema frágil*, de demandar a los curadores por el daño generado a las obras. Para Juan Sebastián Ramírez, se trató de un sobredimensionamiento de los problemas típicos entre curadores y artistas, que muchas veces llevan a frustraciones por parte y parte.

Lo que más le sorprendió fue que el Ministerio de Cultura, quien promueve las becas para curadores —que fue justamente el caso de Ferla y Giacconi—, en vez de respaldar a sus becarios y su programa de Salones Regionales a través de un vocero o funcionario que mediara entre las partes en conflicto, “se lavó las manos” a través de un escueto comunicado de prensa donde especificaba que la elección de los curadores estuvo a cargo de tres jurados idóneos, delegando de esta forma su responsabilidad y creando “un nefasto precedente que no puede ignorarse”.

El problema, entonces, se trató de la falta de diálogo entre los curadores y los artistas. Los primeros se apropiaron de las obras para producir, a través de estas, un discurso propio. El hecho de no respetar la presentación con la que se concibió originalmente una pieza —como en el caso de Navia o de Amador— da cuenta de una visión curatorial que se sobrepone a las voluntades individuales artísticas. Así, González

escribió: “El trabajo de una curaduría es todo lo contrario a invisibilizar, despedazar y usar como rehenes obras para que obedezcan, como en este caso, a etiquetas fatuas”.

Más allá de esto, Carlos Quintero concluye: “Lo que parece ponerse en evidencia son las fallas en el sistema de las artes plásticas del país, que implican, sobre todo, cómo se asignan, se distribuyen y ejecutan los recursos públicos de las artes plásticas y visuales. Esto debería ser materia de análisis en futuras investigaciones”.

### ¿Quién dijo “a favor”?

La respuesta de los dos curadores se hizo esperar: el 16 de julio enviaron a *Esfera Pública* un comunicado a través del cual se justificaron frente a las ácidas críticas. Aun así, a ojos de muchos, se trató de un *statement* protocolario que parecía más bien sacado de un catálogo de la exposición: no respondía directamente ninguna de las críticas, sino que trazaba, en líneas generales, cuáles habían sido las líneas conceptuales que habían guiado el proyecto. Listaron una serie de exposiciones internacionales que sirvieron de inspiración y, como eje central del concepto curatorial, señalaron los gabinetes de curiosidades y los Mnemosynes de Aby Warburg —que consistían en crear relaciones visuales entre elementos muy variados a lo largo de la historia del arte, que “estaban pensadas para avivar la curiosidad y la memoria del espectador” y “logrando crear nuevos significados entre las cosas”—. Esta estrategia, explicaron, justificaba la ausencia de un texto curatorial, pues se buscaba generar un discurso no verbal a partir de las imágenes. Mencionan, además, los conceptos de criollización y mestizaje en el contexto caleño como elementos centrales en la propuesta.

Otros agentes se sumaron al debate e hicieron eco de los argumentos de Ferla y Giacconi. Uno de ellos fue el escritor Juan Cárdenas. En el texto, Cárdenas partió de la imposibilidad de hablar con un tono neutro u objetivo de Reuniendo Luciérnagas y toma posición a favor de la pareja de curadores. Considera los escándalos alrededor del Salón un “escarnio público”. Admira la elección “arriesgada” de omitir las fichas técnicas, en tanto permite el diálogo directo, objetual, entre las obras; de igual forma,

la ausencia de un texto abre la “posibilidad de comunicación que prescinde de los campos semánticos cerrados”. Con respecto a la inclusión de las esculturas de Ramírez Villamizar y Van Wong afirma que permite la ruptura de “la superficie de lo contemporáneo para que otras temporalidades atraviesen el espacio y la resonancia warburgiana cobre más fuerza”.

Juan Sebastián Ramírez, bajo el seudónimo de Godofredo Cínico Caspa (el real), usando un lenguaje casi notarial e impregnado, justamente, de cinismo e ironía, hace un repaso de los argumentos usados para criticar el salón, evidenciando su banalidad. Parte, por ejemplo, de la superficialidad de los alegatos del periódico *El País*, que son reposteados por cientos de usuarios de Facebook que no se detienen, realmente, a reflexionar con autonomía sobre el tema. De igual forma, recuerda al lector que Giacconi está cursando un doctorado y que, por lo tanto, asegurar que “nada sabe de arte local, ni de nacional ni de latinoamericano. Tampoco habla ni escribe”, no es más que una falacia pues, primero, ¿quién dijo que para escribir de arte hay que restringirse a lo nacional, a lo “propio”? y ¿quién sabe más de hablar y escribir que un doctor? También evidencia la insensatez de entender a la figura del Salón Regional como una vía de exaltación de la identidad local:

Dan ganas de llorar cuando piensa uno en Salones Regionales de antaño en los cuales lo identitario era de primer orden, donde de la mejor manera se intentaba crear una marca de región en la cual estaban bien representados esos centros de poder menores como las universidades de provincia, cada una con la cuota que le correspondía.

Ramírez finaliza con una avinagrada crítica a las dinámicas institucionales del Ministerio de Cultura.

Ericka Flórez también manifestó su apoyo a los curadores. Cuestionó, en primera instancia, el oportunismo de González y Quintero, quienes “nunca escribían, nunca iban a inauguraciones”, y decidieron aparecer en esta ocasión con la predisposición al fracaso del Salón. Compara Reuniendo Luciérnagas con Helena Producciones, que también fue duramente criticada por unos “detractores” que, afirma, “eran

los mismos que, quince años después, están intentando vilipendiar el proyecto curado por Herlyng Ferla y Riccardo Giacconi”. Considera que se trata de un grupo de reaccionarios que “aprecia con desprecio todo lo que empieza a cobrar vida en esta ciudad” y que “los mismos siempre dicen lo mismo”. Reconoce que el error de los curadores fue no haberles mostrado a los artistas cómo había quedado el montaje final, antes de la inauguración.

Los blogs anónimos, perfiles falsos en Facebook y memes sobre el Salón y sus curadores proliferaron a altas velocidades. Los hubo con humor y también los que circulaban por redes sociales con el único objetivo de ofender. Ericka Flórez, al respecto, escribió:

Es interesante ver a un “maestro”, como lo llaman acá, dedicándole tiempo a este tipo de menesteres: buscar imágenes en internet, “fotochopearlas”, recortarlas, y pegarlas en otra imagen, ponerles un texto distinto al original, produciendo un *collage* humorístico. Podríamos denominar esta práctica como el proto-meme.

Los perfiles falsos de Facebook desaparecieron, así como sus memes. Quedan en línea algunos blogs anónimos cuyo único contenido son los textos que publicaron en contra del Salón.



## Sobre los autores

**Víctor Albarracín.** Escritor, curador y artista visual. MFA en Public Practice del Otis College of Art and Design, Los Angeles. Vive y trabaja en Cali. Entre el 2005 y el 2009 coordinó las actividades de El Bodegón – Arte Contemporáneo y Vida Social, Bogotá. Desde el 2014 hace parte del equipo curatorial de Selecto-Planta Baja en Los Ángeles, California. Desde el 2010 ha realizado proyectos curatoriales independientes en Bogotá y Los Ángeles. Ha sido columnista, redactor, reseñista y traductor para distintas publicaciones culturales en Colombia y en el exterior. Es autor de tres libros, publicados en Colombia, Noruega, y los Estados Unidos. Ha sido docente, asesor de proyectos y jurado en las facultades de artes de distintas universidades en el país, y también laboratorista y tutor de los Laboratorios de Investigación-Creación del Ministerio de Cultura. Como artista, ha participado en numerosas exposiciones en Colombia y en el extranjero. En el 2009 obtuvo el Premio Nacional de Crítica y, en el 2012, la beca Fulbright-Ministerio de Cultura para artistas. Actualmente es curador en residencia de Lugar a Dudas en Cali, Colombia.

**Halim Badawi.** Crítico de arte, investigador y curador interesado en el arte colombiano y latinoamericano de los siglos XIX al XXI, en especial la historia del coleccionismo, el mercado del arte, los archivos privados y los procesos del arte moderno en América Latina. Sobre estos temas ha publicado más de un centenar de artículos, ensayos y libros. Escribe regularmente para las revistas *Arcadia* (en las ediciones impresa y digital) y *Esfera Pública* (en línea), y ha escrito ocasionalmente sobre arte latinoamericano para revistas y periódicos de España (*El País* y *Babelia*), Argentina (*Arte al Día*), Inglaterra (*Frieze*) y Colombia (*Arteria*, *El Espectador*, *Credencial*, *Diners* y *Lecturas Dominicales*). Ha sido editor invitado del *Boletín Cultural y Bibliográfico* del Banco de la República (2017) y ha recibido diferentes distinciones como el Premio Nacional de

Curaduría Histórica de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (Bogotá, 2014), la Beca de Investigación en Artes Visuales del Ministerio de Cultura (Bogotá, 2014), el Primer Premio de Proyectos de Curaduría del Museo de Arte Moderno de Bogotá (2012), primer finalista (segundo puesto) del Premio Nacional de Crítica (Ministerio de Cultura, 2011), curador residente del Museo Castagnino+MACRO en Rosario (Argentina, 2010) gracias a una subvención de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño; y becario de las fundaciones Cisneros (2009) y Getty (2011) para asistir a CIMAM.

**Jonás Ballenero Arponero.** Seudónimo del fundador del colectivo de crítica Ojotravieso. Vive y trabaja en Cali, Colombia.

**Pablo Batelli.** Artista y matemático. Escribe en *Esfera Pública* entre el 2002 y el 2015. Participa en distintas discusiones con crítica a las instituciones y, específicamente, a la institución de la crítica. A partir del 2006 edita distintos blogs como *Transcripciones* y *Teatro Crítico*.

**Luis Camnitzer.** Artista, docente, ensayista y crítico. Emigrado al Uruguay a la edad de un año, se formó allí en Bellas Artes y Arquitectura. Estudió grabado y escultura en la Academia de Múnich en 1957. En 1964 fue a Nueva York con una beca Guggenheim y reside allí desde entonces. Representó al Uruguay en la Bienal de Venecia de 1988, y participó en la Bienal del Whitney Museum of American Art (NY), en Documenta XI en Kassel y las bienales de Sao Paulo y de Mercosur en Porto Alegre, entre otras. Además, se desempeñó como curador en The Drawing Center (NY) desde 1999 hasta el 2006 y del proyecto pedagógico de la 6.<sup>a</sup> Bienal de Mercosur en el 2007 (Porto Alegre). Es profesor emérito de la State University of New York, College at Old Westbury. Actualmente es el curador pedagógico de la Fundación Iberé Camargo de Porto Alegre. Entre sus libros se encuentran *New Art of Cuba* (Texas University Press, 1994/2004) y *Conceptualist Art in Latin America: Didactics of Liberation* (University of Texas Press, 2007) que fue publicado en español (*Didáctica de la liberación: Arte conceptualista Latinoamericano*) por CENDEAC en Murcia (2009).

**Nicole Cartier.** Historiadora del arte y artista *summa cum laude* egresada de la Universidad de los Andes. Ha escrito y colaborado con varios artículos en *Esfera Pública* desde el 2016 y se ha dedicado a la investigación y la escritura de las artes, con particular interés en arte contemporáneo. En el 2017 participó en el evento Tradition and Innovation: Undergraduate Conference in History de la Universidad Centro Europea de Budapest, donde su artículo obtuvo el premio de los jueces.

**Jaime Cerón.** Estudió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia. Allí mismo hizo una maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y el Diseño. En el mundo del arte, se reconoce su labor como gestor cultural y su trabajo en diversas entidades oficiales. Su nombre se empezó a consolidar en 1997, cuando se vinculó al entonces Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, en donde empezó siendo asesor de artes plásticas y terminó trabajando como gerente de la misma área. Desde ese cargo, fue uno de los que mantuvo la línea de fortalecer la Galería Santa Fe, le dio continuidad al Premio Luis Caballero y se convirtió en promotor de nuevos nombres al dar vida y consolidar el Salón Nacional de Artistas Jóvenes que luego desapareció. Actualmente se desempeña como subdirector de Idartes.

**Claudia Díaz.** Escritora. En el 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. En el 2012 ganó el Premio Nacional de Crítica, con el texto “La sustracción, Pablo Batelli, el artista como transcriptor —la trastienda del espacio del arte”.

**Nicolás Gómez Echeverri.** Artista y curador. Tiene una maestría en Investigación en Historia del Arte de Goldsmiths University, Londres, Reino Unido. Cursó un Diplomado en Teorías de Arte Contemporáneo en la Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia. Hasta el 2018 trabajó en el Área de Curaduría del Museo de Arte Miguel Urrutia del Banco de la República. Actualmente se desempeña como director del Museo de Arte Contemporáneo de Lima, Perú.

**Fernando Escobar.** Fernando Escobar es artista e investigador. Desde su formación interdisciplinaria en artes plásticas, visuales y ciencias sociales ha abordado diversos temas relacionados con las prácticas artísticas contemporáneas, prácticas culturales urbanas, arte popular, comunidades y participación desde prácticas artísticas. Ha sido co-curador de las exposiciones: Encuentro Internacional de Arte de Medellín MDE 15. Prácticas Locales/Historias Locales (2015-2016); ExSitu-InSitu. Moravia, prácticas artísticas en comunidad (Medellín, 2008-2011); Transmisiones. 12 Salones Regionales de Artistas Zona Centro (Cundinamarca y Boyacá, 2007); VIII Bienal de Arte del Museo de Arte Moderno de Bogotá (2002); y Traspié (Bogotá, 2001). También fue coordinador curatorial de la exposición Cuerpo Arte Naturaleza, Arte Contemporáneo en Exteriores, en el Jardín Botánico de Bogotá (2004), y curador de las exposiciones La Ciudad Gris (Bogotá, 2006) y ¡¡¡...Del Otro Mundo!!! (Bogotá, 2005). En la actualidad es profesor asistente de la Escuela de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

**Jaime Iregui.** Artista y editor de *Esfera Pública*. Ha expuesto su obra local e internacionalmente. Fundador con otros artistas de espacios artísticos independientes de exhibición como Magma (1985-1987), Gaula (1990-1991), Tándem (1993-1998), Espacio Vacío (1997-2003). En el 2000 fundó *Esfera Pública*, espacio de discusión en Internet. Tiene una Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura (Universidad Nacional). Ha participado en varios encuentros internacionales, entre ellos, el Primer Encuentro Internacional de Espacios Independientes, en Marsella, Francia y el Quinto Encuentro Trama en Buenos Aires. En el 2007 participó como editor de *Esfera Pública* en Documenta 12 en el proyecto *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 y 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.

**Humberto Junca.** Artista plástico egresado de la Universidad Nacional de Colombia. Ha exhibido sus obras en Colombia, México, Cuba, Guatemala, Brasil, Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Turquía, Noruega y Finlandia. En este momento es profesor de cátedra de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad de Los Andes. Hace parte del comité editorial de la revista *Arcadia* y del periódico *Arteria*, publicaciones donde escribe con frecuencia. Codirige un programa en la UN Radio, desde 1992, llamado La Hora de La Resistencia y hace parte de Las Malas Amistades, grupo de nueva canción latinoamericana de baja fidelidad.

**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 el 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 el 2008, y director del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia entre el 2006 y el 2007). En esta misma institución, entre el 2003 y el 2006, coordinó el grupo gestor de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio Cultural, de la que fue 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.

**Cristina Lleras.** Curadora, parte del equipo de museología de la Dirección del Museo Nacional de la Memoria, del Centro Nacional de Memoria Histórica en Bogotá. Ha realizado proyectos de curaduría de arte contemporáneo bajo la premisa de una continua exploración de los puentes que unen pasado, presente y futuro. Ganadora de la

Beca del Ministerio de Cultura para la realización del Salón Regional Zona Centro con el proyecto Museo Efímero del Olvido, Programa Prisma de la Cámara de Comercio de Bogotá y Proyecto c del Museo de Arte Moderno de Medellín. Docente de cátedra de las universidades Nacional y Los Andes en Bogotá. Se desempeñó como gerente de Artes Plásticas y Visuales del Instituto Distrital de las Artes y como curadora de Arte e Historia del Museo Nacional de Colombia. Doctorada en museología, sus intereses de investigación se inscriben en los problemas de la representación en los museos.

**Alejandro Martín Maldonado.** Estudió matemáticas mientras hacía parte del cine club de la universidad. Ha dado clases de matemáticas, filosofía y artes en la Universidad de los Andes y la Universidad Nacional de Colombia. Editó la revista *piedepágina* entre el 2004 y el 2007. Coordinó la Biblioteca Virtual de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Hace parte de la revista digital de cine [www.ochoymedio.info](http://www.ochoymedio.info). Actualmente es curador del Museo de la Tertulia en Cali, Colombia. En el 2018 fue nombrado Director Artístico del 45 Salón Nacional de Artistas a celebrarse en Bogotá en septiembre del 2019.

**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*.

**Gina Panzarowsky.** Seudónimo. Escribió periódicamente (2007-2014) en *Esfera Pública* sobre prácticas artísticas e institucionales.

**Susana Quintero Borowiak.** Historiadora del arte, docente y curadora con interés en las prácticas que desbordan el estatuto objetual del arte. Formada en el contexto de un colectivo de arte accional en Mérida, Venezuela. Ha trabajado con museos y colecciones importantes en Venezuela, Colombia y Aruba. Entre sus proyectos destacan: De Artistas para Artistas, Espacios Alternativos en Bogotá, realizado con la Beca para Curador Internacional de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (2013); y su participación como curadora en el 14 Salón Regional de Artistas, Zona Oriente. Actualmente se desempeña como curadora del Museo Norte de Santander y Ciudad de Cúcuta, desde allí desarrolla

proyectos de memoria histórica y arte relacional. Es la curadora de la Lunada del Rosario Antiguo, evento que expande la acción museal al espacio público e invita a artistas para que desarrollen proyectos que permitan la interrelación con la comunidad.

**Elkin Rubiano.** Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia, magíster en Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana, especialista en Diseño Urbano de la Universidad de Bogotá 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 de Bogotá Jorge Tadeo Lozano en la maestría en Estética e Historia del Arte y hace parte del Grupo de Investigación Reflexión y Creación Artísticas Contemporáneas. Escribe periódicamente en *Esfera Pública* desde el 2013.

**Carlos Salazar.** Artista. Escribe habitualmente en *Esfera Pública* desde el 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. Escribe periódicamente en *Esfera Pública* entre el 2004 y el 2017.

**Carlos Salazar Wagner.** Artista. Ha escrito ocasionalmente en *Esfera Pública* y en el *Periódico de Crítica Colombiana*. Vive y trabaja en Bogotá, Colombia.

**Elena Sánchez Velandia.** Tiene estudios de Artes en la Universidad de los Andes, en la Universidad Nacional, y en la Accademia di Belle Arti di Roma; filósofa de la Universidad Roma Tre, Roma (Italia); especialista en Estudios de Género de la Universidad Roma Tre, Roma (Italia); magister en Teoría del Arte, École des Hautes Études en Sciences Sociales, París (Francia); Doctora en Arte, Filosofía, Estética, Universidad

**Jules Verne.** Profesora de la Universidad Jules Verne, Centre de Recherches en Arts et Esthétique. Áreas de interés: filosofía contemporánea, filosofía actual, filosofía francesa, filosofía latinoamericana, filosofías no occidentales, filosofía del arte, filosofía feminista, teoría de género, política, estética, psicoanálisis, arte, prácticas de la filosofía.

**Lina Useche.** Maestra en Arte de la Universidad de los Andes. Desarrolla su trabajo en torno a los problemas curatoriales, la mediación y la crítica de arte. Escribe en *Esfera Pública* desde el 2017. Vive y trabaja en Bogotá.

**Guillermo Vanegas.** Docente universitario, crítico y curador independiente. Desde el 2010, dirige Reemplaz0, un ejercicio semiempresarial con tendencia a la desfinanciación, que reproduce capital simbólico mediante el apoyo a acciones generadas desde el campo artístico o afines a este. 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. Escribe periódicamente en *Esfera Pública* entre el 2005 y el 2017.

**Guillermo Villamizar.** Es artista y crítico de arte. Fundador y director de la Fundación Colombia Libre de Asbesto, FUNDCLAS, desde donde ha desplegado una labor investigativa y organizativa para comprender las narrativas que guían el uso del asbesto a nivel internacional y local. Su actividad artística se enmarca dentro de las prácticas sociales desde el campo del arte. Por lo tanto, su trabajo como artista se ha enfocado en los últimos seis años en un estudio holístico de las problemáticas del asbesto, buscando generar incidencia en los diferentes renglones institucionales que hacen parte de tales problemáticas en Colombia. Como parte de su misión, ha identificado preocupantes vacíos que operan en el sistema para intentar subsanarlos. Uno de ellos comprende la ruta diagnóstica de las enfermedades relacionadas con el asbesto, y el fortalecimiento de los saberes en esta materia.



Con el auge que han tenido las nuevas tecnologías de la comunicación en años recientes, la crítica y los debates en torno al arte contemporáneo se han desplazado de los medios impresos al internet. *Pensar la escena* presenta un conjunto de debates del campo del arte contemporáneo que han tenido lugar en *Esfera Pública*, portal de discusión en internet en el que artistas, críticos y curadores han debatido colectivamente sobre la actividad artística, las prácticas institucionales y eventos como salones de arte, bienales, curadurías independientes e institucionales.



El libro aborda seis temas sobre los que se ha reflexionado reiteradamente en este foro y que ponen en evidencia problemas de fondo, no solo del arte local sino de la escena internacional: crítica al arte político, el auge y la estandarización de los espacios de artistas, la crítica y el papel de los medios, debates en torno al Salón Nacional de Artistas, la crisis de instituciones como la Galería Santafé y el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

*Pensar la escena* ofrece a investigadores, artistas, curadores, docentes, historiadores del arte, estudiantes y público interesado una cartografía crítica del campo del arte contemporáneo en Colombia, a partir de los principales debates y temas de discusión que han tenido lugar entre el 2000 y el 2017 en *Esfera Pública*.