

ENSAYOS SOBRE EL PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA DE ARTE EN COLOMBIA 2008-2009

EL SEÑOR ROCKOLA
JULIAN SERNA

ANTAGONISMO Y FRACASO:
VICTOR ALBARRACIN

LA HISTORIA DE UN ESPACIO DE ARTISTAS EN BOGOTÁ
EMBLEMAS, CUERPO Y MEMORIA COLECTIVA
JUAN CARLOS GUERRERO

ARTES PLÁSTICAS, PUBLICIDAD, CONTRACULTURA
TRANSICIONES CULTURALES:
MAURICIO MONTENEGRO

ENSAYOS Y FALLOS EN EL
PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA DE ARTE.
UN PASEO POR LOS SUPLEMENTOS
EFREN GIRALDO

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA / QUINTA VERSIÓN



Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia
Premio Nacional de Crítica / 2008- 2009

El señor rockola
Julian Serna

Antagonismo y fracaso:
la historia de un espacio de artistas en Bogotá
Victor Albarracín

Emblemas, cuerpo y memoria colectiva
Juan Carlos Guerrero

Transiciones culturales. Artes plásticas, publicidad, contracultura
Mauricio Montenegro

Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia/ 2008 - 2009

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA

QUINTA VERSIÓN



Libertad y Orden

República de Colombia
Ministerio de Cultura
Área de Artes Visuales

Colombia. Ministerio de Cultura

Premio nacional de crítica : ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, quinta versión / Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte. -- Bogotá : Ministerio de Cultura : Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2008.

p. ; 17,9 x 21,6 cm.

ISSN 2145-5910

1. Crítica de arte - Colombia - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte moderno - Colombia - Ensayos, conferencias, etc. 3. Apreciación del arte - Colombia - Ensayos, conferencias, etc. I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte II. Tit.

CDD 701.18

SBUA

Primera edición: febrero 2010

© Julián Serna, Víctor Albarracín, Juan Carlos Guerrero, Mauricio Montenegro, Efrén Giraldo

© Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Arte
Dirección: Carrera 1ª. No. 19 - 27. Edificio S.
Teléfono: 3 394949 - 3 394999. Ext: 2626
Bogotá D.C., Colombia
infarte@uniandes.edu.co

© Ministerio de Cultura
Dirección: Cra. 8 No. 8 - 09
Teléfono: 3369222
Bogotá D.C., Colombia
<http://www.mincultura.gov.co>

Ediciones Uniandes
Carrera 1ª. No 19-27. Edificio AU 6
Bogotá D.C., Colombia
Teléfono: 3394949- 3394999. Ext: 2133. Fáj: Ext. 2158
<http://ediciones.uniandes.edu.co>
infarte@uniandes.edu.co

ISSN: 2145-5910

Corrección de estilo
José Diego González

Diseño
L.O

Diagramación

m ● n ● c r ● m ●

Litho Copias Calidad
Cra. 13ª N° 35 - 32
Teléfono: 510 18 55
Bogotá D.C., Colombia

Impreso en Colombia - Printed in Colombia

Esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin el previo permiso de los editores.

PRESENTACIÓN	9
<i>Ensayos y fallos en el Premio Nacional de Crítica de Arte. Un paseo por los suplementos / Efrén Giraldo</i>	11
 <i>Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia/ 2008 - 2009</i>	
<i>El señor rockola / Julián Serna</i>	45
<i>Antagonismo y fracaso: la historia de un espacio de artistas en Bogotá / Victor Albarracín</i>	77
<i>Emblemas, cuerpo y memoria colectiva / Juan Carlos Guerrero</i>	111
<i>Transiciones culturales. Artes plásticas, publicidad, contracultura / Mauricio Montenegro</i>	137
 ANEXOS	173

PRESENTACIÓN

Los cuatro textos que se publican en este libro fueron seleccionados entre un total de 40 escritos recibidos para concursar en la cuarta versión del Premio Nacional de Crítica convocado por la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura. Los jurados que seleccionaron los cuatro textos a publicar fueron Lupe Álvarez, Efrén Giraldo y Víctor Quinche. El Premio Nacional de Crítica es una iniciativa de carácter anual que está abierta a pensadores provenientes de todo tipo de disciplinas que, interesados por el arte en Colombia, estén en capacidad de darle forma a sus ideas a través de la escritura de un ensayo.

A esta edición se suma *Ensayos y fallos en el Premio Nacional de Crítica de Arte. Un paseo por los suplementos*, texto de Efrén Giraldo que a manera de crónica cuenta sobre los actores, acciones y situaciones que le han dado forma a este evento.

***Ensayos y fallos en el Premio Nacional de Crítica de Arte.
Un paseo por los suplementos***

Efrén Giraldo



Ensayo y crítica

En 1963, Germán Arciniegas publicó en la revista *Cuadernos* un artículo con el significativo título de “América es un ensayo”, que parecía igualar un fenómeno literario con uno social y geográfico. La metáfora, que podría dar la sensación de un vínculo gratuito, era sin embargo sólidamente respaldada por las evidencias históricas. El título es, como advierte el lector en una revisión rápida de la propuesta de Arciniegas, una tesis completa. En realidad, el texto examinaba la manera como la idea de América había estado vinculada con el género literario inventado por Montaigne y señalaba la necesidad de estimular su práctica en la cultura hispanoamericana contemporánea. La invención de América había ocurrido de manera parecida a como se concibe un ensayo, sostenía Arciniegas. De hecho, el escrito del ensayista colombiano, considerado hoy en día como una de las más importantes reflexiones sobre los *ensayos de interpretación de la realidad latinoamericana* escritos en la primera mitad del siglo XX, se publicó con motivo de un concurso de ensayo, convocado en París por la revista de la que era director.

El texto planteaba cómo el ensayo gozó, desde la conquista, de una visible preeminencia en Hispanoamérica. El ensayo era, asimismo, el medio por el cual se construía una especial autoconciencia americana, observable a lo largo de siglo y medio. Por supuesto, Arciniegas, siguiendo de cierta manera a Pedro Henríquez Ureña, reconocía también cómo, por ejemplo, en el momento álgido de las luchas independistas, el ensayo había decidido la “emancipación intelectual” del continente. Con el término *ensayos de interpretación de la realidad latinoamericana*, los estudios sobre literatura e historia intelectual han caracterizado aquellos intentos de comprensión de la complejidad cultural continental mediante la herramienta, a la vez imaginativa y conceptual, de la escritura ensayística. Intentos que, sin ser sistemáticos, resultan precursores

de la antropología, la historiografía y la sociología de nuestro tiempo. Un ejemplo notable de esto es quizás el de Fernando Ortiz y su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, una de las más imaginativas excursiones realizadas al corazón de la historia económica y cultural de la sociedad cubana, y que entre sus aportes conceptuales más significativos produjo la noción de *transculturación*, aceptada después por la antropología y las humanidades europeas. La literatura entregaba así a las ciencias sociales, mediante el disimulo conceptual del ensayo, una de sus más potentes y perdurables nociones de trabajo.

A más de cuarenta años del texto precursor de Arciniegas, y a casi sesenta del ensayo de Ortiz, vale la pena resaltar el papel que el género ensayístico tiene en el ejercicio de la crítica de arte, dadas esas virtudes reconocidas como anfibia por tantos historiadores y críticos. El ensayo se somete a la autoridad de la tradición, pero cuestiona su imperio absoluto mediante la apropiación indirecta de lo dicho por las voces del pasado; encarna una voz personal, pero se abre a las múltiples posibilidades del diálogo; sólo puede concebirse como despliegue de una intimidad y una vivencia intelectuales, pero también apuesta por configuraciones que aspiran a ser consensuales; propone un ordenamiento estético de la información, pero busca repercusiones en la teoría.

Crítica de la crítica

El sentido de escribir un comentario sobre las diferentes ediciones del Premio Nacional de Crítica de Arte y partir del ensayo como género privilegiado para la puesta en circulación de las ideas y los juicios sobre arte obedece al interés de someter a juicio la misma actividad de juzgar. Un enfoque que, sin duda, procura insertar la discusión sobre el arte en el marco amplio de la historia intelectual, de la que el ensayo es a la vez causa y efecto. Escritura sobre escritura,



La pluma (el escritor) accede a describir lo que el lápiz (el artista) dibuje, y no viceversa

—Un otro mundo
J.J. GRANDVILLE

crítica de las maneras de criticar, pero también reflexión sobre el contexto y las mismas características de los problemas artísticos. De ahí, entonces, que al hablar de crítica no se esté proponiendo una revisión autorreferencial, sino una aproximación a objetos culturalmente complejos, donde confluyen variables no solamente relacionadas con el discurso del arte, sino también con las políticas editoriales, los criterios de presentación y circulación de la información y la colisión de diferentes fuerzas ideológicas. Textos de convocatorias, actas, comentarios, respuestas polémicas y, por supuesto, los ensayos incluidos en las cuatro ediciones se convierten en la puerta de entrada a un examen múltiple de la crítica de arte recientemente desarrollada en el país.

Este comentario no persigue una canonización prematura de los textos del Premio ni mucho menos el establecimiento de una jerarquía apoyada en juicios de valor o en preferencias literarias. Busca revisar las distintas ediciones a la luz de los valores construidos por una cultura del ensayo en Colombia y Latinoamérica, la cual, querámoslo o no, constituye la tradición intelectual a la que se mira cada vez que se indaga por la crítica. Busca también una puerta de entrada a la discusión mediante el auxilio metodológico que aporta el considerar los suplementos verbales que acompañan editorialmente los textos ensayísticos, pues son ellos los que portan la voz institucional, las concepciones dominantes sobre lo que debe ser la crítica y el ensayo y los que permiten captar más espontáneamente el palpito de las discusiones y los enfrentamientos. Si los ensayos son el juego, los suplementos editoriales que los acompañan son las reglas que permiten entender las diferentes partidas que se juegan en sus páginas.

Un paseo por los suplementos

Tomaremos como suplementos las convocatorias, las actas, las declaraciones editoriales, las introducciones, los epílogos y las réplicas. Como la resonancia



El jumento culto

Dijo con sorna burlesca
para su capote de asno:
"¿Por qué un burro, siendo burro,
no puede llegar a ser sabio?
Venga un libro, vengan lentes,
venga el consabido hábito,
que lo demás son sandeces;
no hay que entrar al seminario.
Poco las gentes comprenden
del griego y de los latinajos,
y echando la vista al suelo
por eruditos pasamos.
Se calzó las antiparras
y tomó un libro de antaño;
mas estando el libro sucio
con manchas de verde-claro,
doce fojas completicas
manducóse de un bocado...
En tiempos de confusiones
el cuerpo reemplaza al alma,
y si el burro dice pienso
es pienso, pero de alfalfa.

publicado en *El Zancudo*
—Alfredo Greñas

de este tipo de eventos puede ser más amplia de lo que se cree, nos limitaremos a los suplementos aparecidos en los libros y, ocasionalmente, a algunos publicados en el sitio de Internet *esferapublica*, en el que se han dado algunas de las discusiones suscitadas por el premio. Vale la pena anotar que estos *paratextos* funcionan como validadores o como controladores de las intenciones y alcances, tanto de los ensayos publicados como de la misma convocatoria. En algunos casos, aclaran. En otros, enmiendan. Y, significativamente, en algunas ocasiones, intentan ayudar a la comprensión y contextualización de lo que se está publicando.

Ocuparse de estas muletas y/o prótesis verbales parece superfluo. Sin embargo, resulta necesario cuando se intenta reflexionar, desde una perspectiva pragmática, sobre las diferentes voces que configuran una publicación de esta naturaleza. Si el suplemento verbal puede ser muy relevante en la comprensión de una obra de arte, el suplemento verbal de otro suplemento verbal nos pone en una posición privilegiada para la captación de las ideas artísticas.

Si queremos estudiar, por ejemplo, una publicación como la *Biblioteca americana*, dada a la luz por Juan García del Río y Andrés Bello en Londres en 1823, haremos bien en estudiar el programa estético, político y cultural ofrecido por el “Prospecto” que acompañó al texto. Si estudiamos la revista *Mito*, además del análisis interno de sus artículos y traducciones, es importante considerar el programa ideológico que se expone en sus editoriales, en sus cartas y en las diferentes zonas de sus intersticios declarativos. Una revisión de la *Revista del arte y la arquitectura en América Latina*, publicación seriada aparecida en Medellín hacia finales de la década del setenta, mostrará que rinde tanto fruto el análisis de la publicidad, de las notas editoriales o de las cartas al editor como la lectura cuidadosa de los artículos y ensayos allí aparecidos. En esos paréntesis, en esa argamasa del edificio editorial, también se dice y se propone, se declara y aparecen expectativas y manifiestos.

Dos aspectos llaman la atención en los suplementos verbales aparecidos en las cuatro ediciones dedicadas al Premio Nacional de Crítica de Arte: primero, su vocación por validar, justificar y, por momentos, excusar, y, segundo, su pretensión irónica o mordaz. El primero, sin duda, es un aspecto condicionado por el tinte polémico que, por momentos, ha tenido el otorgamiento del premio, mientras que el segundo es propio del tono con que se han venido desarrollando algunos de los debates ocurridos en plataformas de discusión como *esferapublica*.

Recordemos que la primera edición del premio, en la que se imprimió el opúsculo “Del termómetro al barómetro” de Andrés Gaitán Tobar, tuvo por título en carátula *Premio nacional a la crítica de arte. Ensayos críticos en torno al Programa 39 Salón Nacional de Artistas*, una indicación corporativa que, como se ve, antepone el evento y la circunstancia que lo propiciaba a la autoría y al reconocimiento por parte del lector de encontrarse frente a un *ensayo* de autor. Las ediciones posteriores han mantenido la idea de que se trata de unos “ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia”. Sin embargo, vale la pena anotar que, en las tres últimas ediciones, han aparecido en carátula los títulos de los ensayos ganadores y sus autores, pese a que el diseño los traslapa socarronamente tras la consabida indicación de subordinación de los textos a una especie de estado de la cuestión crítica en el país. Si se quiere, esta circunstancia acentúa la idea de que son antologías, colecciones o muestras heteróclitas de un discurso que, como el del arte contemporáneo en Colombia, es variopinto, plural y emergente.

Ese primer título, el del texto de Gaitán Tobar, marca una especie de derrotero para los suplementos posteriores y, de alguna manera, signa algunos de los enfoques y tratamientos críticos que se dan después en la producción crítica estimulada por el premio. Para muchos observadores externos al Premio es evidente que algunas de las producciones críticas enviadas al concurso están en cierta medida antecedidas por la creencia en algún tipo de texto, proclive a

la simpatía de los jurados. La idea de que *esto es lo que gana* se convierte en una especie de pararrayos que permite bajar a tierra el convencimiento etéreo y nebuloso que muchos tienen sobre lo que es un ensayo crítico en el campo del arte contemporáneo. Desde luego, con el paso del tiempo y con la aparición de nuevos estilos de ensayo que obtienen un premio o una mención, se amplían las posibilidades. Sin embargo, en algunos casos, ciertas concepciones del ensayo y del texto crítico siguen permaneciendo con obstinación, tal como ocurre aún con algunas de las estrategias de literaturización aparecidas en el texto de Gaitán Tobar, recurridas hasta el cansancio por textos posteriores, en una manera un tanto ingenua de introducir *ensayísticamente* espontaneidad, prosaísmo y gracia en una escritura que, en Colombia, siempre se ha creído excesivamente solemne, innecesariamente cargada de artificio retórico. El de Gaitán es también un texto que inaugura el reconocimiento a un tipo de crítica que se cree dirigida hacia lo institucional o que tiene como objeto de reflexión o contestación las políticas culturales. Un destino comprensible en un país donde las instituciones culturales del arte son débiles y donde a la crítica difícilmente le puede corresponder un rol de desestabilización del orden existente. Corresponde, por supuesto, a los cultores del espacio alternativo la evaluación de esta circunstancia.

En la edición de esta primera versión del premio, los suplementos aparecen bajo la forma de unas palabras de reconocimiento del autor y unos anexos que portan la voz institucional del concurso en la persona de los jurados del concurso. En el “Reconocimiento”, Gaitán se vincula con los sitios de Internet *esferapublica* y *Columna de arena* para asegurar que las discusiones allí desarrolladas proveen las piezas del rompecabezas que ha armado. Énfasis en la dimensión discontinua de su texto (insinuada más como un atributo que como una insuficiencia), anexión carismática de la nueva autoridad concedida por la voz audible y actual que representa la crítica en la red, se trata de una manera

de emparentar el escrito propio con un linaje respetable. Esto se confirma con la lectura de un anexo del mismo Gaitán Tobar, aparecido en la edición, coda y a la vez acotación innecesaria de quien intenta explicar para qué escribió el texto con el que obtuvo el galardón. Si “Del termómetro al barómetro” es un texto de estrategias literarias rebuscadas y evidentes insuficiencias argumentativas, el anexo acentúa la idea de que no se está ante un ensayo crítico en el más pleno sentido de la palabra, sino frente a una reseña institucional que intenta *hacer una revisión seria*, con la gracia de una escritura *informal*, pero que además necesita explicaciones posteriores a la consecución del premio para convencer de sus aportes.

Mayor trasfondo argumentativo se encuentra en el primer anexo, texto con el que los jurados (o, al parecer, uno de los jurados) justifican su fallo. El primer texto se refiere primero a los fines y alcances de la crítica, subraya luego la necesidad de definir su horizonte teleológico, cuestiona después el desarrollo de una crítica en Colombia ocupada sin más de “la destrucción del [...] objeto de la crítica”, y, finalmente, define como propósito central del premio la “generación de pensamiento” a partir de un evento (el Salón) que actúa como límite temático para los ensayos presentados. Esta tesis se mantendrá en las siguientes ediciones del premio, donde se hablará (tal vez pomposamente, viendo los resultados) de una convocatoria a “pensadores de distintas disciplinas”. En su párrafo final, los jurados otorgan a ese ensayo que estaban buscando una función a todas luces extracrítica: “Es importante que si los parámetros del premio fueron propuestos haciendo referencia al Salón, la crítica tenga una relación retroalimentadora con respecto a éste y no solamente una relación unilateral de observador” (*sic*). Esta afirmación tiene el defecto de crear, bajo la excusa de la urgencia del contexto, una falsa antinomia entre observación e intervención administrativa, con lo que la posibilidad de crítica queda reducida, más bien, a una oportunidad funcional y operativa más propia de la gestión

cultural o del diseño de políticas para la exhibición y divulgación del arte que de la escritura ensayística reflexiva. Nada de observación individualista, sólo comentario que pueda redimirse en el rediseño de un programa institucional. ¡Es hora de que la crítica no sea sólo escritura! ¡Hay que buscar que sea acción! De ahí, por supuesto, que varios de los ensayos aparecidos en las ediciones posteriores del Premio de Crítica y en muchas de las plataformas de la discusión aparezcan signados por el sambenito del aporte a las políticas culturales. Que los textos creen problemas, pero no muchos, o por lo menos no en la infraestructura, parece ser la consigna adecuada.

La segunda edición del premio acentúa el carácter intencional y *conceptual* del diseño editorial; presenta en facsímil una polémica acta de jurado y, como aporte central, compila una edición que recoge varios textos, además del ganador. El texto de presentación, escrito por Carolina Franco, además de señalar la consabida idea de que en Colombia es fundamental recobrar una tradición crítica amenazada por la carencia de espacios para ejercerla, expresa cómo, para la disciplina de la Historia del Arte, el texto crítico es fundamental como insumo de análisis y testimonio documental. Señala también con agudeza cómo el hecho de que recientemente se hayan emprendido investigaciones que intentan recuperar fuentes orales para reconstruir la historia del arte en Colombia habla de una sentida necesidad de estímulo a la escritura sobre arte. Esta tesis predice un poco lo que será común en buena parte de la producción presentada a las versiones cuarta y quinta del Premio, dominadas por el discurso autobiográfico y el recurso, a veces empalagoso, de la fuente oral.

El acta de la segunda edición, firmada por los jurados Carmen María Jaramillo, Carolina Ponce de León y Jaime Borja, alude al “bajo nivel” de las participaciones. “Falta de investigación”, “carencia de posturas críticas y teóricas” y “falta de estímulo a la crítica en las regiones” son los rasgos que, según la opinión trinitaria, definen un certamen en el que los textos publicados

aparecen ante sus ojos por ser los menos débiles. Así, a la dificultad para que el lector de esta acta pueda definir qué es “falta de investigación” o “carencia de posturas críticas y teóricas” (juicios de valor que se caen por su propio peso y que, al contrario del valor diagnóstico que quieren tener, se convierten en enunciados cómodos) o, más aún, para entender por qué unos simples textos permiten detectar “falta de estímulo crítico en las regiones” habría que sumar los criterios de evaluación aparecidos en la sección final.

Si en el primer caso los comentarios sobre el estado de la crítica en Colombia rayan en la insostenibilidad, la presentación de los criterios de evaluación y el contenido de esos mismos criterios demuestran no sólo falta de claridad, sino, ahora sí, “fallas conceptuales” en la definición de qué es la crítica y qué es un ensayo. Así, decir que un criterio de evaluación es la conservación de “la estructura del ensayo” es una afirmación que bordea el desconocimiento más elemental de los géneros literarios y de la historia de la crítica. Que se sepa ninguna preceptiva literaria, ni ninguna teoría, ha podido definir cuál es la estructura del ensayo, género caracterizado precisamente por el rechazo de tal encuadramiento. Que los jurados hubieran juzgado la calidad de los ensayos según su dudosa convicción acerca de la preceptiva del ensayo pone en entredicho su propia decisión.

Ahora bien, si esta adscripción a la supuesta forma predeterminada del ensayo sorprende por su impericia, algo parecido ocurre con el extraño criterio que aparece en tercer lugar en el acta del fallo (“la relación entre una investigación y la sensibilidad del autor frente al objeto de su investigación”), un cóctel de virtudes no sólo imposibles de calibrar, sino también desaconsejables para que los profese como artículo de fe quien revisa un texto crítico para otorgar un premio que, quiérase o no, formula un canon y un modelo de excelencia. Asimismo, algo similar puede decirse en cuanto a los otros dos criterios: “Particularmente una posición crítica” (criterio 4) y “el aporte a la lectura de

problemas específicos”, cuya torpe enunciación ni siquiera autoriza un comentario despectivo. Lo único que puede concluirse, con respecto a esta edición, es que si quienes así leyeron los ensayos del premio se atreven a diagnosticar las insuficiencias antes señaladas, vale la pena (y, más aún, es necesario) poner en entredicho el diagnóstico mismo. Desde “Del termómetro al barómetro” hasta la segunda edición del premio, el imperativo ha pasado de ser el texto informal que colabora con la institución al texto *riguroso*, serio, fundamentado.

Como está documentado en *esferapublica*, el fallo de la segunda versión despertó respuestas de desaprobación en algunos participantes, especialmente en Pablo Batelli, quien mostró con facilidad cómo los juicios de los jurados se caían por su propio peso. El coletazo legal del inconformismo (una demanda del propio Batelli) demostró que imputaciones graves y juicios temerarios como los del fallo de esa segunda versión adquieren connotaciones peligrosas si se circunscriben al ámbito legal, donde, como se sabe, la necesidad de pruebas condiciona y restringe a límites menos delirantes las descalificaciones y las imputaciones. Que a uno lo demanden por calumnia cuando le descalifican un texto crítico puede parecer una cosa inverosímil, sólo posible en la Colombia de *esferapublica*. Pero, asimismo, hace visible un fenómeno propio de una cultura académica autoritaria, poco acostumbrada a dar razones, a apreciar juiciosamente la escritura de los otros y a entender lo que abarcan designaciones como ensayo y crítica. Que los mismos críticos se muestren insumisos con la autoridad universitaria puede ser siempre saludable.

El segundo anexo de la edición es un escrito de Lucas Ospina, editor y profesor de la universidad que organiza el premio. Observa el aforista, con su característica oblicuidad, la importancia de sobreponer la producción de los ensayos críticos a la obtención del premio. Lo que inicia siendo un llamado a la sensatez y una especie de apelación a la generosidad y al desinterés de los participantes, se convierte luego en comentario sobre las virtudes morales del

género ensayístico. En este punto, Ospina cita un libro que luego se convertirá en referencia preceptiva para el mismo concurso. De *Entre la aventura y el orden*, el libro de Jaime Alberto Vélez, un texto crítico no muy original de un gran ensayista poco valorado, Ospina rescata lo que se sabe desde el siglo XVI: que el ensayo es digresivo, conversacional, subjetivo, avizor y un poco irresponsable. Por supuesto, un ensayista como Octavio Paz puede decirlo de mejor manera que los dos autores colombianos:

El ensayo es un género difícil. Por esto, sin duda, en todos los tiempos escasean los buenos ensayistas. En uno de sus extremos colinda con el tratado. En el otro, con el aforismo, la sentencia y la máxima. Además, exige cualidades contrarias: debe ser breve pero no lacónico, ligero y no superficial, hondo sin pesadez, apasionado sin patetismo, completo sin ser exhaustivo, a un tiempo leve y penetrante, risueño sin mover un músculo de la cara, melancólico sin lágrimas, y, en fin, debe convencer sin argumentar y, sin decirlo todo, decir lo que hay que decir.

El interés del texto de Lucas Ospina, para los propósitos de este comentario, es que calibra indirectamente las insuficiencias que corroen los argumentos del fallo de la segunda versión y extiende la dimensión conversacional del ensayo hasta la publicación en Internet de todas las participaciones y hasta la provocación de nuevos ensayos aparecidos en respuesta a los textos publicados. Se convoca a jurados, a ganadores y a perdedores doloridos a la ataraxia del diálogo ilustrado o, si se quiere, al estoicismo senequista del ensayo. El lamento por el premio no obtenido queda para después, no tiene altura ni es decente. Diálogo de textos, conversación de ensayos, la idea de los hilos de discusión en la red parece trasladarse aquí a las ediciones impresas de un premio que, según Ospina, debe verse como un intercambio verbal y no como una transacción donde se intercambian “palabras por laureles”. El estilo entre aforístico

y sapiencial, siempre periférico del ensayo, en las participaciones virtuales de Lucas Ospina en *esferapublica* aparece puesto aquí, en papel impreso, dispuesto a defender una escritura que tiene tanto de ejercicio intelectual como de mérito estético y espiritual. El ensayo así visto está lleno de posibilidades aleccionadoras para quienes desean practicar una especie de apostolado por la crítica mediante el fomento de la escritura razonada.

Los cuatro textos publicados en esta segunda edición practican diferentes formas de acercamiento al arte contemporáneo colombiano y, tal como lo expresaron los jurados, pertenecen a categorías temáticas como la crítica de obra, la crítica de artista y la crítica institucional. Constituyen una muestra, sin duda representativa, de las múltiples maneras de hacer crítica y ocuparse del tema exigido por el concurso. Acierto, en este caso, es elegir textos que, por lo menos temáticamente, sean representativos. Aunque los ensayos de la segunda versión carecen, en su mayoría, de una autoconciencia ensayística, presentan temas y problemas cuya centralidad en el arte contemporáneo colombiano es evidente: Miguel Ángel Rojas, lo público en el arte, el espacio público y la memoria, el mito o la categoría de arte joven dibujan alusiones que hacen visibles asuntos palpitantes en el campo.

La idea de reglamentar la evaluación de los textos y la decisión avisada por Lucas Ospina de publicar en la red todos los ensayos participantes es, quizás, una toma de posición sin precedentes en los concursos de escritura en el país. Y es también una especie de consumación de un deseo de quienes creen en la crítica: la necesidad de mantener visible su relación y dependencia profunda con lo público. La visibilidad es, entonces, apelada como forma de autorregulación de los participantes y como apertura a la honestidad del escrutinio. De ahí que el tono, los contenidos y el objeto de las discusiones posteriores a los fallos y a su publicación, también en Internet, varíen notablemente. Ya el punto álgido parece estar constituido por cuestiones más reposadas, como los

temas y la definición del objeto de la convocatoria, el criterio de evaluación de los jurados y el punto de vista del evaluador, vectores que inciden en una ponderación de la escritura ajena. La nota llorosa del debate, en la cuarta versión, como se sabe, la puso el descontento por la nacionalidad y, más aún, por la grafía foránea del nombre de una de las finalistas. De igual manera, la discusión sobre qué es el arte contemporáneo y cuál debe ser la crítica apropiada para abordarlo lograron, con cierto sentido del humor, ser tema de discusión en esta entrega.

De los suplementos verbales presentes en esas dos últimas versiones, interesan, sobre todo, los que aluden a la pregunta por los alcances y los temas del concurso. Algunos de estos suplementos están presentes, ahora más discretamente, en la edición impresa. Otros (la mayoría) aparecieron en la página de Internet del concurso donde se alojaron todos los ensayos participantes o, como ya es costumbre, en las discusiones más o menos informales alojadas en *esferapublica*. Si bien los ensayos finalistas de la tercera versión mantienen preocupaciones e intereses temáticos plurales, se repite un poco el orden de ganadores de la segunda versión. El primer puesto fue, en ambos casos, para un ensayo sobre una obra de un artista contemporáneo de canonización reciente (Miguel Ángel Rojas en la tercera y Doris Salcedo en la cuarta). Las menciones son también, en las dos ediciones, para textos que discuten problemas afines: ensayos que establecen relaciones entre obras, que identifican prácticas entre el arte y algún tipo de acción social y que obran por un principio de crítica institucional para cuestionar alguna categoría usada en las prácticas de intermediación.

En el libro de la tercera edición llaman la atención tres notas de pie de página que pretenden aclarar el concepto de ensayo manejado por el concurso (resuelto nuevamente con una referencia a Jaime Alberto Vélez), la noción de contemporaneidad (tomada también de una cita, esta vez un tanto hermética, del artista Bernardo Salcedo) y sobre la idoneidad de los jurados. Este último

aspecto, una referencia a la extraña hipótesis de que los juicios de valor pueden someterse a la lógica de los estudios de mercadeo y favorabilidad, se resuelve con una referencia externa, esta vez a *esferapublica*, donde apareció una participación de Gina Panzarowsky que desarrolla esta estrategia de análisis contracrítico, mezcla de discurso de consultores de negocios y activismo radical. La referencia del libro al sitio de Internet acentúa la idea de que las ediciones impresas no son autosuficientes, y que hay un discurso en soporte virtual que posee ya suficiente autoridad y cuerpo para constituir en sí una plataforma crítica. El libro reenvía a la página de Internet para enterar al lector de lo que, bajo otras lógicas, se ha discutido. Que un participante explique qué tan fácil es identificar a un concursante anónimo consultando en la Secretaría de Tránsito el estado de sus comparendos, valiéndose del número de identificación exigido por la convocatoria, es un asunto que, desde luego, sirve para otro tipo de análisis, no para una revisión de la recepción de la crítica.

En la cuarta edición, los suplementos verbales aparecen sobre todo en la página de Internet del concurso, refiriéndose fundamentalmente al carácter anfibio del ensayo ganador, que para muchos parecía pertenecer más al ámbito de la antropología que al de la crítica de arte y que expone una confusa visión de lo contemporáneo en el arte colombiano. La cita de Bernardo Salcedo se recurrió nuevamente, en este caso, para señalar cuán difícil es precisar qué da el carácter de actualidad a un fenómeno artístico y a uno crítico. La que hablaba del ensayo, de Jaime Alberto Vélez, se cambió por una de Mónica Mendiwelo, que parodia la definición de ensayo dada por el escritor mexicano Alfonso Reyes (“centauro de los géneros” por “sagitario de los géneros”) y pone el énfasis en el carácter icónico-verbal de los escritos que, bajo la rúbrica ensayística, aspiran a ejercer la crítica de arte.

Si bien el texto que ganó la cuarta versión del premio, “Tierradentro: *les arts premiers* y la *jigra* de la vida” de Elías Sevilla, se adscribe con dificultad en la idea

que tenemos de un escrito argumentativo sobre arte contemporáneo colombiano, es obvio que las innegables virtudes literarias y ensayísticas del texto decidieron a los jurados por un escrito que, dada su autorreferencialidad, podríamos mencionar, en la breve historia del premio, como uno de los más claros en manifestar autoconciencia ensayística. Como lo expresó Juan Marichal, la estetización de lo didáctico y lo expositivo es uno de los rasgos siempre notables del ensayo, y el texto de Sevilla es generoso en referencias a su propio decurso: incluso, el mismo título del texto afirma esta vocación. Algo similar podría afirmarse del texto de Juan Carlos Guerrero, ganador de la tercera versión, tan parecido en su vinculación con estrategias de poetización en el discurso crítico, pero muy diferente en su relación temática con el objeto de la convocatoria. Lo que por momentos es arduo y he(r)mético en la lectura del texto de Guerrero es fluidez realzada con la metáfora autorreferente del tejido. Al ser ensayos que exponen una poética, imaginación y énfasis en la manera de la enunciación se convierten en rasgos distintivos y, al parecer, según los jurados de cada edición, de excelencia conceptual.

La existencia de textos de explicación, disculpa o corrección en las cuatro ediciones impresas del premio está lejos de poder ser valorada o de arrojar pruebas que permitan confirmar las hipótesis que muchos entresacan de los debates. Tampoco un censo de los temas, de las profesiones de los autores o de las teorías y enfoques tendría mucha utilidad. Finalmente, volviendo a uno de los textos citados, es el diálogo entre los mismos ensayos el que permite establecer jerarquías y señalar líneas de fuerza. Los suplementos aquí considerados constituyen un conjunto de marcas que permiten acercarse a la manera en que se va construyendo una visión y un horizonte para la crítica de arte en Colombia. Todo esto puede decirse, más allá de que jurados, premiados, derrotados, organizadores y comentaristas queden reducidos a una fauna pintoresca de la que aún no se sabe muy bien cuál es el orden o la especie dominante,

como resultó evidente en el libro de la cuarta edición y en la convocatoria de la quinta. El jumento y los simios ofrecidos como imagen del concurso integran los equivalentes visuales de quienes hacen parte, en la crítica de la crítica, del foro y del disenso. Si en la tercera edición fueron el pincel y la pluma combatiendo los que aludieron por metonimia al dilema de la crítica, es la bestialización la que lleva ahora a la pregunta por las muchas formas de crítica y por las muchas posibilidades de valorarla. Para muchos, entre los que me incluyo, demuestra que el pluralismo es algo que, en Colombia, sólo puede comunicarse con ironía.

La quinta versión (más otro suplemento)

Como se ve en el título de este comentario, las palabras fallo y ensayo tienen una incómoda condición polisémica. Probabilidad y error son los términos de una ecuación planteada por quienes miden, dentro o fuera de las políticas culturales, la pregunta por la validación institucional y las relaciones de poder que allí anidan. Por ello, este texto busca una reflexión apoyada en una especie de ausencia, es decir, en el hecho de que el sentido equívoco de ambos vocablos no se resuelve ni allana. Como se ve, las anteriores reflexiones no se ocuparon enteramente de los textos ganadores (tarea que evidentemente deberán realizar en un futuro los estudios sobre crítica y de Historia del Arte). Intenta acercarse al cuerpo de la textualidad. Asedia los artefactos verbales que complementan, explican y validan a la crítica y el ensayo. Por eso lo que el lector leerá a continuación es también un suplemento, con sus propias insuficiencias e incapacidades para abarcar *las palabras de los otros*.

Los comentarios recogen apreciaciones surgidas de la lectura de los cuarenta



Premio [Nacional] de Crítica [de arte]

Ensayo sobre arte contemporáneo en Colombia

quinta versión

2008/2009

Universidad de
los Andes
Facultad de Artes y Humanidades



escritos presentados a la quinta versión del Premio Nacional de Crítica de Arte, organizado por la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura y de cuyo jurado hice parte en julio de 2009. Es el resumen de algunas apreciaciones sobre textos que el autor encontró significativos. Entre una larga serie de lamentos gremiales, insípidas revisiones académicas de obras y artistas, textos vergonzantes y dudas emocionales y morales, los textos a los que aquí se alude sobresalen por sus aportes conceptuales, su originalidad de visión o su articulación verbal, aspectos siempre deseables para el ensayo y el comentario público sobre arte.

El primer texto sobre el que quisiera llamar la atención es “Antagonismo y fracaso. Historia de un espacio de artistas en Bogotá” de Víctor Albarracín, a mi juicio el texto más lúcido e inteligente de la muestra.

El autor vincula, con acierto, profundidad, gracia y honestidad, la historia de una circunstancia personal con algunos de los más palpitantes problemas del arte contemporáneo en Colombia. Si en el ensayo ganador de esta quinta versión (“El señor rockola”) prevalece el acercamiento a una obra reciente para hacer una reflexión de carácter general sobre el arte contemporáneo y sobre la naturaleza del arte de acción, con el texto de Albarracín asistimos a una meditación anclada en una conciencia amplia de los problemas de circulación, afirmación y pugna del arte contemporáneo en un país latinoamericano.

Que la reflexión sobre tales vínculos parezca evidentemente escrita por uno de los actores no es más que la prueba de que el discurso autobiográfico se ha tomado, para bien y para mal, el lugar de la crítica de arte en Colombia. Entrevistas, memorias, autobiografías y crónicas parecen haber desplazado el lugar del discurso argumentativo y ensayístico, para realzar una especie de efecto de realidad y proximidad con el que los medios editoriales parecen estar involucrados en las últimas décadas. Sin embargo, lo que en muchos de esos textos para-informativos y para-ensayísticos es sumisión al contexto más

inmediato, a la peregrina y romántica idea de que la vivencia del artista es la fuente de todo sentido, emerge aquí como el único medio posible para hacer visible lo que, por razones sociales y del campo artístico, es invisible.

Lo interesante es que el hilo narrativo del texto sabe ligarse a las diversas problemáticas de autoridad, legitimación y pugna ideológica que subyacen en el intersticio cultural. De igual modo, reconstruye los antecedentes de los espacios independientes y sitúa a El Bodegón en coordenadas históricas precisas, un espacio a la vez prisionero y carcelero de sus propios equívocos. Lo que Bourdieu expresara certeramente en *Las reglas del arte* con la cláusula “hacer de la necesidad virtud” aparece aquí bajo la apariencia de un escrito que deriva su poder de un tono tragicómico. Un tono que evade la más tópica actitud del arte productivista, situacionista, activista, etnográfico o relacional: decirnos que el artista es moralmente mejor que nosotros. Incluso, en este punto, vale la pena recalcar cómo el texto asume su misma frontera y ve sus propias limitaciones en un concepto tan importante como el del *afuera constitutivo*.

Más allá de que el ensayo opte por un proceso superficial del literaturización, que ha hecho carrera en el Premio Nacional de Crítica, y que consiste en acudir a metáforas triviales con el propósito de hacer más pintorescas sus ideas (en este caso, la pastilla de Alka-Seltzer y la resaca posterior a la batalla independista), se trata de un texto escrito con agudeza y sólidas bases teóricas. Más allá de que la carta trascrita al final aparezca como una concesión excesiva a lo que está por fuera del análisis mismo y de que entregue la argumentación al dominio de los hechos y el ensayo al de la comunicación cotidiana, estamos frente a un aporte singular a una discusión que (como la de los espacios independientes, herederos de la heroica modernidad alternativa) demanda inteligencia, formalización cuidadosa y voces plurales.

Un texto que descuella por su originalidad expositiva y sus virtudes conversacionales es “El señor rockola”, de Julián Camilo Serna Lancheros, elegido como

ganador luego de la deliberación con los otros dos jurados. El texto revisa, de manera fluida y desenvuelta, mediante la consideración de un caso particular de la historia reciente del performance en Colombia, algunos puntos de quiebre, paradojas y cuestionamientos subyacentes a este lenguaje artístico y a su identidad dentro del arte moderno.

El ensayo, más allá de lo que haría suponer tan estricto encuadramiento temático, discurre, con propiedad, solvencia y velado sentido del humor, por diferentes asuntos cruciales en la discusión sobre el arte contemporáneo: autoría, autonomía, influencia artística, autorreferencialidad, posproducción. De igual manera, supone un intento admirable por proponer, a propósito del performance en Colombia, una discusión sobre el estatuto declarativo, crítico y teórico del artista.

Igualmente, debe resaltarse la singularidad de la voz expositiva y la habilidad para dar lugar, en una enunciación personal anecdótica (emparentada con la mejor tradición del ensayo), a una preocupación general. Lo que en otros textos es comentario y queja gremial, rumor de insatisfacción encubierta en una supuesta crítica institucional, aparece en “El señor rockola” bajo una apariencia verdaderamente interrogadora, donde la pregunta del autor se trasmite sin imposturas al destinatario. Realmente, el texto *dialoga con el lector* y, fiel a las raíces del género ensayístico, expone una manera de pensar que está a nuestra vista en su desarrollo progresivo.

Virtud adicional, en “El señor rockola”, es el hecho de que, sin excederse en referencias o pretender exhaustividad, entiende la Historia del Arte y la crítica como discursos que establecen relaciones. La obra artística comentada acaba así siendo criticada y ubicada a través de una escrupulosa vinculación con fenómenos adyacentes que la aclaran y la ponen en contexto. Más allá de evidentes impericias idiomáticas, es un texto desarrollado según una estructura original, que corre riesgos en el más pleno sentido de la palabra.

“Emblemas, cuerpo y memoria”, de Juan Carlos Guerrero, es otro texto digno de mencionar en este comentario. Algunas de las dudas que el texto suscita se señalan acá para establecer cualitativamente los matices que lo diferencian de los anteriores escritos y no para indicar, necesariamente, sus eventuales insuficiencias o la razón ulterior de una decisión de concurso. Es un mérito del escrito de Guerrero establecer relaciones entre diversas esferas culturales, combinando una reflexión sobre el arte contemporáneo y una especie de antropología de la imagen. Más aun, podría indicarse que el escrito consigue, con habilidad, hacer que ambas esferas se expliquen entre sí a través de transacciones inteligentes, como la de la lógica del emblema.

Dos elementos, tal vez, contribuirían a que el texto fuera más eficaz y contundente en sus propósitos. La reducción de referencias visuales un poco superfluas a la cultura popular de masas y la concentración en imágenes y obras artísticas más directamente emparentadas con la hipótesis del texto. Lo que en “El señor rockola” y “Antagonismo y fracaso. Historia de un espacio de artistas en Bogotá” es concentración y unidad, en “Emblemas, cuerpo y memoria” parece disimulada dispersión. Es en ese sentido, por ejemplo, que los magníficos comentarios sobre la obra de Fernell Franco parecen zurcidos un poco apresuradamente con la exposición acerca de las obras de Juan Manuel Echavarría, motivo y médula de la escritura. Siendo tan bien logradas las relaciones entre los otros temas, el lector piensa que las citas visuales del quiasma óptico o del periódico amarillista *El Espacio* proponen relaciones menos sólidas. Si la Historia del Arte es un discurso icónico-verbal es porque en ambas series hay obligaciones sintácticas y semánticas.

Asimismo, aunque las referencias antropológicas, psicológicas e históricas son cuidadosas e iluminadoras, existe un peligro en confundir los propósitos de un texto crítico con juicios de valor del ensayista a propósito de la realidad nacional (cómo elaborar el duelo, cómo exorcizar la violencia, etc...), aunque

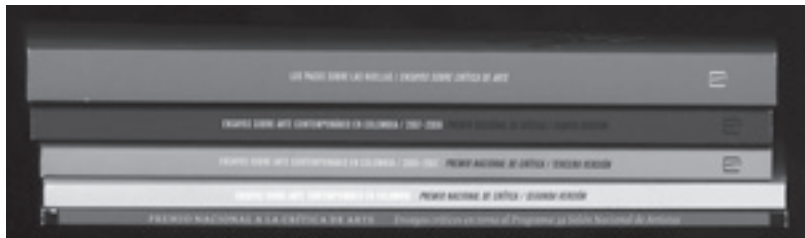
debe aceptarse, en gracia de discusión, que el texto es moroso en descalificar manifestaciones artísticas que se usufructúan con “el dolor de los demás”, para expresarlo con la cláusula adverbial del libro de Susan Sontag. En cierto sentido, cualquier amago de moraleja va en contra de una argumentación que, como la de la crítica, salvo casos excepcionales, debe estar centrada estrictamente en el arte. Por último, debería pensarse que la eficacia discursiva, presente en este texto, y tal vez acentuada por las restricciones de extensión, no debe confundirse con tosquedad. En un ensayo, la textura de la argumentación es también la textura de las palabras, que proponen y demuestran mientras se exponen a sí mismas en su dimensión material.

El texto de Mauricio Montenegro “Transiciones culturales. Artes plásticas, publicidad, contracultura” es otro escrito que vale la pena considerar en este comentario, aunque puedan acogerse con reservas sus aportes a las formas y estrategias de la crítica. El escrito tiene el mérito de vincular, de una manera competente, problemáticas del arte contemporáneo con diversas circunstancias aparecidas en los contextos, definidos desde otra perspectiva por Thomas Crow, como la “cultura de lo cotidiano”. Si fuera dado señalar alguna debilidad dentro del texto, ésta residiría, desde un punto de vista conceptual, en el uso un poco apresurado de la noción de *apropiación*, por momentos referida a un grupo de actividades artísticas determinadas histórica y geográficamente (Estados Unidos, principios de la década del ochenta) y, por momentos, a una descripción genérica de los discursos del arte a las culturas populares de masas. Ello se hace evidente cuando, por ejemplo, se asocia la práctica apropiacionista con nociones como estilo o discurso, a todas luces opuestas a su sentido más bien asociable con el desmantelamiento de categorías como autoría y creación.

El hecho de que *L.H.O.O.Q.*, las *Brillo Box*, *Colombia Coca-Cola* y las *Inserciones de Cildo Meireles* se igualen en la argumentación revela que el escrito podría situar

mejor los matices críticos acudiendo a la diferenciación entre estrategias productivistas, situacionistas y etnográficas en el contexto de la apropiación de las imágenes, no como estilo o técnica, sino como actividad que busca una reinscripción crítica, y aun activista, de las representaciones dadas. De hecho, se diluyen las reflexiones que al inicio identifican bien los vínculos entre arte y (para seguir con Crow) la cultura de lo cotidiano. El interés de la propuesta, al final, parece radicar más en la agudeza para la lectura de fenómenos de fuera del arte que en la discusión del estatuto (o los estatutos) del mismo arte contemporáneo en Colombia. De hecho, el párrafo de cierre del texto sume al lector en dudas y preguntas sin solución presentes a lo largo de la lectura. Este ensayo abre un camino de reflexión necesario, que añade agudeza a virtudes como la aplicación, la pulcritud y claridad de la escritura, muchas veces extrañas a la crítica de arte en Colombia, que por un lado se precia de su carácter progresista, pero que por el otro acentúa la separación entre el arte y las otras esferas de la cultura, cuando no se extravía en dilemas nominalistas y que olvidan la base social que dice querer cuestionar.

Otros textos interesantes, pero no incluidos en esta edición por diversas razones, son “Monumento y Registro”, que deja inconclusa una interesante analogía entre la obra de dos artistas contemporáneos colombianos, María Elvira Escallón y Miguel Ángel Rojas, y “41 Salón Nacional de Artistas: (RE) Visiones urgentes”, un texto tal vez innecesariamente exhaustivo donde se examina, adoptando la perspectiva de la defensa curatorial, la más reciente edición del evento. También vale la pena resaltar los trabajos “Performance en Colombia. Tres décadas dando valor a las materias miserables” y “Aguas en el arte contemporáneo”, producciones que, más allá de sus insuficiencias críticas y ensayísticas, insinúan caminos de análisis e investigaciones interesantes en diversos temas del arte contemporáneo en Colombia.



Algunas referencias

El texto de Germán Arciniegas “América es un ensayo”, publicado en 1963 por la revista *Cuadernos*, apareció también en una compilación de Leopoldo Zea intitulada *Fuentes de la cultura latinoamericana*, dada a la imprenta en México por el Fondo de Cultura Económica en 1993, tomo II, 293-304.

El concepto de “emancipación intelectual”, aplicado al ensayo y a la literatura de ideas, apareció en el libro de Pedro Henríquez Ureña *Literary currents in Hispanic America*, que recoge sus *Charles Norton Eliot Lectures* de la Universidad de Harvard entre 1940 y 1941, publicadas en Cambridge por la editorial Harvard University Press en 1945. Hay traducción española del Fondo de Cultura Económica, una de ellas del año 2001.

El libro de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, fue publicado en 1940. Luego, fue traducido a muchas lenguas con un prólogo, hoy en día bastante conocido, del antropólogo Bronislaw Malinowsky. Una buena edición es la publicada en La Habana por la Universidad Central de las Villas en 1963. Otra, ya con el prólogo del antropólogo polaco, fue publicada por la Editorial Ariel en 1973.

La *Biblioteca Americana*, el periódico de Andrés Bello y Juan García del Río, apareció en Londres en 1823. Hay varios ejemplares en fondos patrimoniales y bibliotecas públicas del país. Aún se carece de una buena edición crítica contemporánea. La sección de libros de Google lo tiene digitalizado.

La revista *Mito*, fundada y dirigida por el poeta Jorge Gaitán Durán entre 1955 y 1962, ha recibido cuidadosa atención en los últimos años. Algunos de los textos más importantes que se han escrito sobre ella recientemente fueron recogidos en una entrega especial de la revista *Estudios de Literatura Colombiana*, publicada en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Allí destaca “Para desmitificar a *Mito*”, juicioso análisis del académico occitano

Jacques Gilard, recientemente fallecido. El número de la revista es el 17, de julio a diciembre de 2005.

La *Re-vista del arte y la arquitectura en América Latina* fue una publicación seriada que apareció en la ciudad de Medellín entre 1978 y 1982. Se publicaron 8 números que aún guardan análisis o edición crítica.

El concepto de *literaturización* en relación con el ensayo hispanoamericano lo desarrolla ampliamente David William Foster en un libro que tiene por título *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano; textos representativos*. Fue publicado en Madrid por Porrúa Turanzas en 1983.

Entre la aventura y el orden es un libro de Jaime Alberto Vélez del que se realizaron varias ediciones, una de ellas, la más leída, la de la Editorial Taurus en 2000. Una confrontación iluminadora es la que se puede realizar con el libro de José Luis Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1992, y del que también hay edición digital disponible en www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/. También puede compararse el libro de Vélez con un libro seminal de Medardo Vitier, *Del ensayo americano*, publicado en México por el Fondo de Cultura Económica en 1945.

La definición de Octavio Paz sobre el ensayo aparece en el prólogo a un libro de Alberto Ruy-Sánchez, *Tristeza de la verdad: André Gide regresa de Rusia*, publicado en México en 1991 por la editorial Joaquín Mortiz. Se puede encontrar una edición digital del prólogo, “La verdad contra el compromiso”, en la siguiente página de Internet: www.angelfire.com/ar2/libros/Pazsobrears.htm

La fecunda metáfora “el centauro de los géneros”, empleada por Alfonso Reyes para referirse al ensayo, apareció en un ensayo intitulado “Las nuevas artes”, publicado por la revista mexicana *Tricolor* en 1944. Una buena revisión de esta metáfora aparece en un texto de Evodio Escalante, “Acerca de la supuesta hibridez del ensayo”, que se encuentra en <http://jornada.unam.mx/2007/02/11/sem-evodio.htm>.

La idea de que en el ensayo ocurre una estetización de lo didáctico y lo expositivo aparece en un texto de Eduardo Nicol llamado “Ensayo sobre el ensayo”, que hace parte del libro *El problema de la filosofía hispánica*, publicado en México por el Fondo de Cultura Económica en 1998.

El señor rockola

Julian Serna

Dentro de los muchos correos electrónicos que masivamente difunden información despersonalizada para llenar la bandeja de entrada de cualquier individuo, me llegó un mensaje que me llamó particularmente la atención. El correo me lo había mandado un conocido, Carlos Monroy, con un encabezado que decía “convocatoria”. Como cualquier artista que se solidariza con sus colegas esto no me sorprendió, pues rotar ese tipo de información es una práctica común; lo que me sorprendió fue encontrar que quien convocaba no era una institución o algo parecido, sino el mismo Carlos. El texto que llegó a mi computador decía:

Hola artistas:

Mi nombre es Carlos Eduardo Monroy, soy egresado de la facultad de Artes de la universidad de los Andes. Actualmente trabajo con trabajo con performance activamente. Este año me presenté en el festival VERVO 2008, con mi proyecto *La Performola*, en la galería Vermelho en Sao Paulo, Brasil; evento que reúne artistas de performance del mundo en una exposición.

Hoy les escribo porque el proyecto fue seleccionado para el 7mo Festival de Performance de Cali, evento a realizarse en la ciudad de Cali (Colombia) en la semana del 18 al 22 de noviembre, organizado por el colectivo Helena Producciones dentro del marco del Salón de Artistas colombianos.

La Performola, como su nombre lo sugiere, es una rockola de performances, que se van realizando de acuerdo con la petición de los asistentes. En el espacio [en] que se encuentra un menú que contiene los nombres de los performances y sus autores, de este, los espectadores escogen la acción y yo la ejecuto. Ninguna de estas piezas es de mi autoría, por lo tanto doy el crédito correspondiente al autor antes de desarrollar la acción [...].

Con el objetivo de incrementar a más de 100 la cantidad de performances del menú, para ser ejecutados durante los 4 días que dura el Festival de Performance de

Cali, convoco a performers, estudiantes y artistas en general, a enviarme un script de alguna acción o performance de su tutoría (también puede ser acciones nunca antes realizadas o simplemente planeadas).

Todas las acciones serán parte del menú de *La Performola*. (sic)

Ante la lectura de este comunicado, no pude esconder mi renuencia y mi sorpresa inicial. En primer lugar, encontraba un tanto incierta la posición en la que Carlos se quería ubicar, puesto que no veía del todo claras las pretensiones con las cuales pretendía desarrollar dicho proyecto: si era una obra conformada por muchas obras o una especie extraña de curaduría. En segundo lugar, como artista al que le llega esta convocatoria, me incomodaba la posición en la que me ponía Monroy al pedir mi participación: veía ese tipo de cuestionamientos a la autoría como una práctica trasnochada y, a pesar de todas las reevaluaciones que se han hecho al respecto durante casi un siglo, de alguna u otra manera el mismo ego de artista se seguía viendo perturbado.

Dejando mi ego de lado, decidí pedirle a Carlos más información al respecto. Entre los documentos recibidos encontré un texto de Lina Castañeda que en palabras amables sintetizaba las dudas que me surgían sobre *La Performola*. Castañeda, en los documentos de *La Performola* enviados para el 7º Festival de Performance de Cali, escribe: “a Carlos Monroy le gusta hacer performance, tanto que hace los performance de otros”. Probablemente sea cuestión de pura vanidad, pero es inevitable que florezcan los celos cuando un artista le pide a otro alguna de sus obras (que en mi caso sería algún proyecto que nunca antes había mostrado) para ejecutarlas por el gusto de hacerlo. Por otra parte, me inquietaba la manera en que este tipo de propuestas afectan el ego de los artistas plásticos y no de un músico o de un actor de teatro. Mirándolo con calma, quizá esto tenga algo que ver con la forma en la que se ha ordenado la institución artística a partir de autores canónicos que a la vez conciben y ejecutan sus



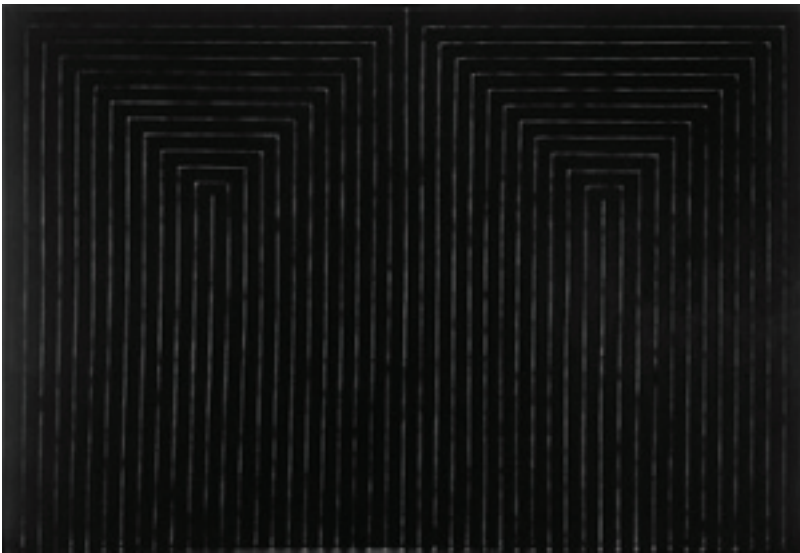
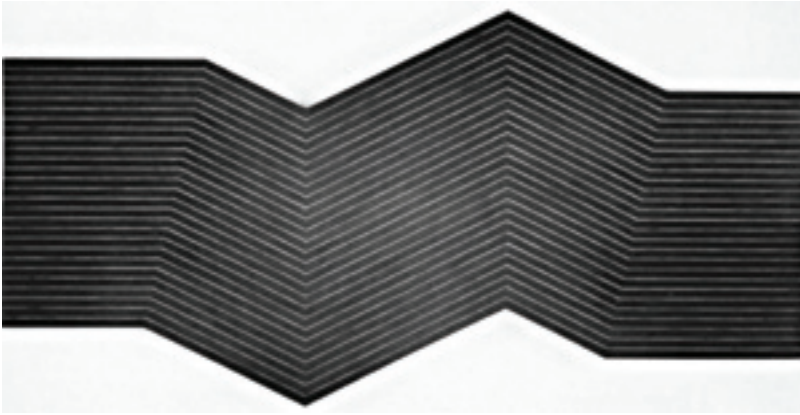
FIGURA 1

Menú (La Performola), Carlos Monroy, 2009

obras, no habiendo así una clara diferenciación entre el autor y el intérprete de la obra. Tal vez era a eso a lo que aludía Monroy.

Entre los primeros pensamientos que tuve sobre *La Performola* era claro para mí que la propuesta de Monroy apuntaba a ser un performance moderno. Una propuesta sospechosa frente a todo el pensamiento que se ha desenvuelto alrededor del arte como un relato teleológico que aspira a la depuración de las disciplinas artísticas¹. En un primer acercamiento, se podría decir que en el gesto de realizar una acción en la cual un mismo autor ejecuta continuamente diversos performances de otros autores se constituye una obra donde se cuestionan, a partir de su práctica, las lógicas del performance como disciplina. En ese caso, *La Performola* obedecería a la metodología empleada por los pintores modernos, como Frank Stella, que utilizan el medio pictórico para desarrollar un pensamiento en torno a las lógicas de la pintura (ver Greenberg); pero en lugar de pensar sobre temas como el plano o el color, Monroy estaría reflexionando sobre asuntos como el cuerpo, el tiempo y el espacio donde suceden las acciones. Si ese fuera el caso, me extrañaría que hubiera artistas que aún hoy estén pensando en problemas concernientes exclusivamente al arte, que consideren el arte como un fin en sí mismo y no como un medio para algo más.

En el caso específico del performance, es muy extraño encontrar ejemplos en la historia del arte de un *performance moderno*, puesto que ese tipo de experiencias surgieron, en un primer momento, como prácticas marginales que vinieron a cuestionar los conceptos establecidos de otras disciplinas. Tal es el caso del teatro de la crueldad de Artaud, los conciertos de John Cage o las pinturas de Ives Klein, entre los muchos otros que se podrían citar. Teniendo esto en consideración se podría decir que el performance como una disciplina autónoma se ubica en una coyuntura muy particular, ya que surge en el preciso momento en el cual las otras disciplinas, en tanto objetos autodeterminados de conocimiento, están llegando a su agotamiento. Tal vez por eso no



FIGURAS 2 Y 3

Irregular polygons, Frank Stella, 1964

The Marriage of Reason and Squalor, II, Frank Stella, 1959

sea para extrañarse que apenas hasta ahora estén surgiendo performers que se preguntan por las lógicas de su práctica, porque, de alguna manera, están históricamente desfasados con respecto a las otras prácticas artísticas. Al respecto, es muy dicente la cantidad de festivales dedicados exclusivamente al performance que, en las últimas décadas, han surgido a lo largo del mundo², quizás, especulo, con el propósito de visibilizar estas prácticas y tener así las herramientas para fundar un conocimiento específico sobre esta disciplina.

Aparte del de Carlos Monroy, el único caso que se me viene a la cabeza de un *performance moderno* es otra obra relativamente reciente, de 2005, *Seven easy pieces* de Marina Abramovic. En esta obra Abramovic se da a la tarea de re-presentar, en las instalaciones del Museo Guggenheim, en un lugar y un momento completamente diferentes a los de su realización, piezas que para ella son canónicas del performance, dos obras de su autoría y cinco partituras ajenas. Según la información disponible, pareciera ser que en un principio el proyecto contemplaba la interpretación de seis obras de otros autores, pero ante la negativa por parte de Chris Burden de ceder a Abramovic una de sus acciones, dicho performance quedó pareciendo más un despliegue del ego de la artista que una reflexión sobre su práctica³. Sobre la presentación en el Guggenheim me resultan de particular interés las reacciones que en su momento suscitó dicha exposición, cuando en pleno 2005 se alegaba por la pureza disciplinaria de la práctica performática. Aprovechando la negativa de Chris Burden a ser partícipe del proyecto, el artista Tom Marioni criticó la obra diciendo que “si el trabajo del señor Burden fuera recreado por otro artista, se volvería teatro, un artista actuando el papel de otro artista” (La traducción es mía) (ctd. en Perreault).

Pensando en la noción del *performance moderno*, es interesante ver las estrategias compartidas por ambos ejemplos para hablar de problemas implicados en la práctica performática. Problemas como el tiempo, el espacio y el cuerpo del que ejecuta las acciones son abordados a partir de la re-presentación de



FIGURA 4

Yo quiero ser Marina Abramovic (La Performola), Carlos Monroy, 2009



FIGURAS 5 Y 6

Yo quiero ser Marina Abramovic (La Performola), Carlos Monroy, 2009

diferentes performances con el propósito de alterar esos factores y así señalarlos como elementos constitutivos de la disciplina. Porque una vez cambian estos elementos la experiencia propuesta por una obra inevitablemente se modifica. En ese sentido, el cuestionamiento a la autoría que en un principio me resultaba tan sospechoso puede que sea una estrategia necesaria para apuntar a otro tipo de reflexiones. Ahora, en el caso de Abramovic, donde a cada uno de los artistas se les pagó derechos de autor para poder realizar las partituras de sus acciones, me resulta muy extraño que alguien pudiera reclamar unos derechos patrimoniales sobre un gesto corporal. Sería algo así como si alguien quisiera ir caminando de Bogotá a San Agustín y, para poder emprender el viaje, le tuviera que pagar un peaje a los herederos de María Teresa Hincapié⁴.

Evidentemente, si alguien quisiera emprender el trayecto propuesto por Hincapié tendría una experiencia completamente diferente a la vivida por la artista gracias a todas las vicisitudes que encontraría en su camino. Para hablar con ejemplos específicos sobre la manera como una misma partitura se vuelve una experiencia diferente, voy a referirme a dos de las acciones ejecutadas por Monroy dentro de *La Performola*. El primer caso, el performance N° 3 del menú, un guión titulado *Yo confieso* de Federico Guerrero, y el performance N° 42, *Dr. Diva*, de Juliana Notari.

El autor de *Yo confieso* originalmente se sentaba bajo una luz tenue a leer en voz alta un texto preparado con anterioridad, en el cual se hacían latentes las diferentes verdades y percepciones ante las cuales Guerrero se veían enfrentado. Monroy, por su parte, crea un ambiente similar para leer en voz alta las confesiones que Federico Guerrero preparó en su escrito. El segundo caso se presentó dos veces en el festival VERVO 2008, ejecutado una vez por Juliana Notari y otra por Carlos Monroy. En la galería Vermelho una mujer con un cincel talló sobre la pared el dibujo de una vagina del cual se hacía fluir una mancha de sangre que dejaba su rastro en la pared. Al día siguiente, un hombre



FIGURAS 5 Y 6

Yo quiero ser Marina Abramovic (La Performola), Carlos Monroy, 2009

Dr. Diva (La Performola), Carlos Monroy, 2009

con un cincel talló sobre la pared el dibujo de una vagina del cual también se hacía fluir una mancha de sangre que dejaba su rastro en la pared. Haciendo una lectura superficial de ambas experiencias, se podría decir que por el simple cambio de género del intérprete, esta agresiva imagen se coinvertía en la de una víctima y un victimario, respectivamente.

Estos casos me hacen pensar en el señalamiento que Jorge Luis Borges hace en su cuento “Pierre Menard autor del Quijote”. En éste, Borges describe cómo Pierre Menard —sin dejar de ser Pierre Menard—, en pleno siglo XX, se da a la ardua tarea de producir un texto que coincida con las páginas escritas en el siglo XVII por Miguel de Cervantes. Las líneas escritas por Menard, a pesar de pretender ser formalmente iguales a las del *Quijote* original, tienen un trasfondo radicalmente diferente al de Cervantes. TrASFondo por el cual el segundo texto cobra una identidad singular. Este escrito pone de presente que, por causa de las coordenadas en las que cada autor está irremediabilmente enmarcado, la aspiración de hacer dos obras idénticas es inútil. Borges escribe:

El texto de Cervantes y el de Menard son verdaderamente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es su riqueza).

Es una revelación cotejar el Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo del pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia del porvenir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el ‘ingenio lego’ Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo del pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia del porvenir.

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo

de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales — ejemplo y aviso de lo presente, advertencia del porvenir— son descaradamente pragmáticas. (9)

Habiendo hecho estas reflexiones acerca de la obra de Monroy, pensé luego en participar en *La Performola* con una pieza que reforzara el sentido que le encontraba a la convocatoria. La instrucción que quería mandarle era relativamente simple: si alguien escogía del catálogo mi partitura, Carlos debería ejecutar la acción inmediatamente anterior cinco veces consecutivas. Esto con el propósito de explicitar un componente fundamental del performance: el desenvolvimiento del cuerpo a lo largo del tiempo. Si se estuviera hablando exclusivamente de performance, consideraría interesante que la acción en sí se hiciera con el único propósito de mostrarle al público la manera en que los gestos involucrados en su realización van cambiando como producto del cansancio y cómo el cuerpo del intérprete se ve transformado por las huellas que deja sobre él la ejecución.

Pero esa acción que quería proponer no me convencía del todo porque, a mi entender, el performance no está exclusivamente constituido por un cuerpo que se desenvuelve en un momento dado; porque para hablar de performance habría que delimitar un sujeto de estudio. Para muchas de las personas que alguna vez se han enfrentado a la tarea de hablar sobre este género, el performance es una práctica inmemorial que ha acompañado a la humanidad a lo largo de toda su historia, pues se trata de una actividad intrínseca a los flujos de la vida humana⁵. Este es un argumento que resulta irrefutable, pero que, dada su amplitud, no nos permite hablar de nada en concreto, porque lo mismo daría hablar de un turista, un predicador, un chamán o un artista. Tratando de delimitar a ese sujeto, pensé que el



FIGURA 7

Influências (La Performola), Carlos Monroy, 2009

performance podría ser entendido como una práctica donde se encuentra implicada una intermediación directa de una instancia institucional que avala las acciones realizadas por el cuerpo humano como arte.

La definición propuesta emparentaría al performance con las lógicas del *ready-made* en el sentido de que cualquier acción, al igual que cualquier objeto, es susceptible de convertirse en arte en la medida en que exista un marco institucional que interceda para brindarles tal condición. Desde esta lógica pensé en enviar una acción diferente, una acción que cuestionara directamente estos preceptos a partir de un ejemplo. Sobre la base de esta definición, no pude dejar de pensar en los empleados de un museo, pues sus cuerpos se desenvuelven en un marco institucional, así que cualquiera que fuera su labor, ésta sería por naturaleza un performance. Entonces, para trabajar sobre ese hueco teórico, quise pedirle a Carlos una acción donde él le hiciera mantenimiento —como lo haría un empleado del museo— a las instalaciones del lugar en el que estuviera presentando su obra. En ese caso la única diferencia entre el empleado del museo y el artista es que, para el segundo, existe un público que está dispuesto a reconocer en su trabajo la condición de arte. ¿Pero qué pasaría si dentro de la instrucción enviada se determinara que, antes de realizar la acción, Carlos tuviera que sacar a todos los espectadores de la sala y solamente los pudiera dejar entrar hasta que terminara de arreglar el espacio expositivo?

Esto hace que me pregunte por los elementos que le dan la identidad hermenéutica del acto preformativo. Seguramente es una pregunta que en términos generales no podré responder; al igual que a cualquier definición de un crítico moderno habrá cientos de obras que contradicen esta apuesta teórica. A pesar de ver que esta es una batalla que no tiene mucho sentido, vale la pena señalar algunas preguntas que encuentro sobre el caso específico de *La Performola*. De la naturaleza de la propuesta, dado que es una pieza fragmentada, que no tiene principio o fin identificables, me llama mucho la atención la manera como alguien puede ser partícipe de esta experiencia y qué tipo de registro podría

dar cuenta de esta obra. Personalmente, yo no he visto una presentación de *La Performola*. Tampoco he enviado una partitura para que se incluya en el menú y, a partir de los registros que he visto, encuentro que dan cuenta de las obras presentadas, mas no de la obra de Monroy en su totalidad. Aun así estoy escribiendo de la obra. Esto hace que me pregunte en dónde yace la obra de Monroy y hasta qué punto es necesario vivir la experiencia para comprender su trabajo. Porque probablemente alguien que esté presente en la presentación sin saber de qué se trata no podría acceder a la propuesta de Carlos⁶, mientras que alguien que tuviera una vaga noción de él eventualmente tendría acceso a esa experiencia.

Sobre la pregunta por el lugar donde trabaja Carlos Monroy con esta obra, ahora veo que ésta podría ubicarse en dos posibles vertientes, que tal vez pudieran ser la misma. Una primera, la que me interesa desarrollar, es que la obra es la decisión del artista de hacer *La Performola* y de asumir las consecuencias. La segunda sería que *La Performola* pretende trabajar sobre las posiciones que se establecen en la práctica preformativa. Con respecto al segundo caso, Monroy, en entrevista, me comentó:

Creo que lo que hago es una cuestión de posición: de posición con respecto a mí y con respecto a los demás. Posición. De lugar, de estado.

En *La Performola*, es una posición intermedia entre el público —lo que espera el público de uno como performer— y un artista, de lo que fuera uno como artista del performance. En cierta manera es lavarse las manos y decir que lo que estoy haciendo en este momento no importa, porque lo que importa es el estado donde dejo las cosas. En donde queda el público, donde queda el artista que me pasó la obra y donde quedo yo como artista. Hacerme objeto, o un paso transitorio entre lo que quiere un artista y lo que quiere el público. (Entrevista personal)

Sobre las declaraciones de Carlos, hay un punto que puede parecer evidente, pero que ahora es necesario tratar. Como su nombre lo indica, este trabajo de



FIGURA 8

El Curador (La Performola), Carlos Monroy, 2009

Monroy es una rockola de performance, noción que en sí misma puede llegar a ser interesante, ya que se elimina al disk jockey para darle el poder al público sobre la música que quiere oír. En una rockola se establece una dinámica donde alguien escoge una canción que todos los presentes en el establecimiento van a oír, poniendo así en juego el criterio del que escoge en un ámbito público. Esta dinámica instaura implícitamente un contrato en el cual cada uno de los asistentes tiene que aceptar la música que otros escogen, de la misma manera que los otros han de aceptar la que uno escogió. Por la misma naturaleza de ese contrato, en el lugar donde se monta la rockola nunca se va a poder definir el tipo de experiencia musical que se va a tener. El lugar se carga de sentido según el público. Para que una rockola funcione es necesario que existan discos en su menú, un público que la active y un aparato que interprete la información contenida en el disco. En el caso de *La Performola*, Carlos sería ese aparato.

Teniendo en consideración que Carlos decide hacer el papel de la rockola del arte vivo, veo que, en últimas, lo que Monroy está proponiendo es ceder su propio cuerpo a pretensiones externas a él. Para lograr este propósito conforma un sistema donde se determina una serie de acciones posibles (el menú) y una tiquetera para que ordenadamente las personas le digan lo que tiene que hacer. Después de hacer todas estas divagaciones ahora veo que más allá de un *performance moderno*, a través de las estrategias descritas, Carlos Monroy está proponiendo una reflexión muy fuerte sobre las relaciones de poder que se establecen entre las personas. Esta reflexión se da en el gesto de autoenajenarse para convertirse en ese aparato que funciona diciéndole a las personas “qué quieren que haga y lo haré cuando llegue su turno”.

Este gesto de Monroy me hace pensar que *La Performola* podría apuntar a problemas emparentados con la obra de Santiago Sierra. Las obras que conozco de Sierra pretenden hacer una serie de señalamientos sobre el poder que ejerce el dinero sobre las personas en el ordenamiento capitalista. Operando

bajo unas lógicas provenientes de la prostitución, Sierra les paga a las personas para que le cedan su cuerpo según la voluntad del artista. Entre las obras de Sierra que funcionan de esta manera y se podrían citar ejemplos como: *Persona remunerada por jornada de 360 horas* (2000), donde Sierra le paga a un hombre para encerrarlo entre un espacio que solamente tiene una pequeña apertura por donde recibe comida, durante el tiempo que dura la exposición, o *Grupo de gente mirando a la pared* (2002), donde el mismo artista le paga a un grupo de personas para que en fila se queden mirando a la pared durante el tiempo que esté abierta la galería. Monroy, por su parte, lo que hace con *La Performola* es, de una manera más abstracta, explicitar el tipo de relaciones de poder que unas personas ejercen sobre otras. La diferencia entre estos artistas radicaría en el papel en el que se ubica cada uno. Mientras Sierra ejerce el poder sobre el cuerpo de otras personas, Monroy le cede el poder sobre su cuerpo al público.

Lo que entonces sería propio de una relación de poder es el ser un modo de acción sobre otras acciones. Es decir, que las relaciones de poder están profundamente arraigadas por el nexo social, no reconstruidas “sobre” la sociedad como una estructura suplementaria cuya eliminación radica uno pudiese quizás soñar. En todo caso vivir en tal forma de acción sobre otras acciones es posible y en efecto se da. Una sociedad sin relaciones de poder sólo puede ser una abstracción. La cual, dicho sea de paso, hace aun más necesario desde un punto de vista político el análisis de las relaciones de poder en una sociedad dada, su formación histórica, la fuente de su fuerza o fragilidad, las condiciones que son necesarias para transformar algunas o abolir otras. (Foucault 93)

Desde la perspectiva propuesta por Foucault, *La Performola* podría ser leída como una instancia donde se explicitan las relaciones de poder que constituyen los nexos sociales. En el caso de las presentaciones públicas de la obra de



FIGURA 9

persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas, Santiago Sierra, 2000

Monroy y se trabaja a partir del poder que el público para el arte puede ejercer sobre el trabajo de los artistas. Pero, en la elaboración de un menú, Carlos Monroy amplía el problema a la manera como se construye un marco de normalidad que establece los límites a través de los cuales las personas tienen el poder de elegir. A partir de esta lectura, valdría la pena retomar la pregunta de hasta dónde va un performance, porque si se lee como una práctica intrínseca a los flujos de la vida humana, *La Performola* tan sólo sería una instancia donde se recalcan las lógicas de la acción que a diario ejercemos para ser sujetos sociales. Ante el entramado de poderes y discursos que componen la sociedad, todos nosotros estaríamos siguiendo unas partituras —llamadas leyes— a partir de la cuales cedemos nuestros cuerpos a pretensiones externas.

La muchacha morena venía hacia él por aquel campo. Con un solo movimiento se despojó de sus ropas y las arrojó despectivamente a su lado. Su cuerpo era blanco y suave, pero no despertaba deseo en Winston, que se limitaba a contemplarlo. Lo que le llenaba de entusiasmo era el gesto con el que la joven se había librado de sus ropas. La gracia y el descuido de aquel gesto, parecía estar aniquilando toda su cultura, todos sus sistemas de pensamiento, como si Gran Hermano, el Partido y la Policía del Pensamiento pudieran ser barridos y enviados a la nada con un simple movimiento del brazo. (Orwell 53)

Ante la situación anteriormente planteada, encuentro muy iluminador este aparte de la novela de George Orwell: 1984. En ésta, el autor describe un estado totalitario donde un único partido ha tomado el control absoluto de cada instancia de la vida de sus ciudadanos. A través de instituciones como el Ministerio de la Verdad o la Policía del Pensamiento, el Estado —encarnado en la figura del Gran Hermano—, por medio de la represión sistemática, ha tomado posesión de elementos como el lenguaje, la memoria o la subjetividad,



FIGURAS 10 Y 11

Dancing Queen (La Performola), Carlos Monroy, 2009

así como de todos los individuos que forman parte del sistema. El poder estatal propuesto por Orwell llegaba al punto de eliminar cualquier indicio de la existencia de un elemento o individuo que no concordara con las lógicas de Gran Hermano. Ante un ordenamiento social que ocupa todos los aspectos de la vida, el aparte citado resulta de particular interés por proponer una pequeña revolución, llevada a cabo por la manera en que los cuerpos se desenvuelven frente a estas imposiciones; la forma en que cada subjetividad reclama su derecho de existencia a través de cada uno de los gestos de su cuerpo.

Retomando lo dicho sobre el ejemplo de Pierre Menard, es significativo que Carlos Monroy se dé a la tarea de seguir las partituras propuestas por otros artistas, sin dejar de ser en ningún momento Carlos Monroy. Como lo diría un detractor de las ideas de Foucault, es en la *manera*⁷ en que Carlos interpreta las reglas propuestas por otros artistas donde el autor de *La Performola* se apropia de las partituras para conformar su obra. En sus movimientos, en sus pausas, en su respiración y en cada uno de los gestos involucrados en el recorrido por cada uno de estos guiones es donde ocurre la experiencia propuesta por Monroy.

Sobre este respecto, la obra número 51 del menú de *La Performola* es un ejemplo muy significativo. Mirando el menú encontré el guión redactado por Margarita Vásquez y, la verdad, me dio un poco de envidia por no ser yo quien hubiera incluido en el menú la acción titulada “Yo quiero ver tu cara haciendo este performance de Yoko Ono”. En ésta, Vásquez le pide a Monroy que siga la partitura de un performance de Yoko Ono (de encender un fósforo y sostenerlo hasta que se apague) con el propósito de tomar el registro de cada gesto que Monroy hace mientras sigue la instrucción, y no de recrear la experiencia propuesta por Ono.

En este sentido encuentro una diferencia fundamental entre *Seven easy pieces* y *La Performola*. Mientras Marina Abramovic quiere volver a generar la experiencia que tuvo lugar en la década de los setentas con el fin de registrarla



FIGURA 12

Las aguas (La Performola), Carlos Monroy, 2009

—es por eso que se difraza de Joseph Beuys y hace alarde de todos sus dotes histriónicos para ser fiel a las versiones originales—, Carlos Monroy se da a la tarea de generar nuevas experiencias apropiándose del camino previamente trazado por alguien más.

Es así como el Señor Rockola reclama el espacio para la existencia de su subjetividad mediante las *maneras* de ejecutar, a través de la cuales se apropia de los espacios organizados por los discursos y las relaciones de poder. Por esta precisa razón es que me gustaría ver una presentación de *La Performola* para apreciar la manera en que Carlos Monroy habla, presenta, describe, explica, escribe, dibuja, lee, baila, salta, destroza, construye, destruye, canta, come, grita, suda, nada, corta, ofrece, salta, escupe, seduce, aspira, engulle, cuenta, muerde, carga, bebe, trincha, rompe, besa, sale, entra, sangra, intercambia, mira, llora, mide, sopla, lima, mastica, respira, hiperventila, comparte, sirve, ofrece, señala, amenaza, copia, corre, vibra, planea, confabula, abre, cierra, acaricia, entrega, esconde, revela, pinta, conecta, camina, embadurna, indaga, pregunta, convence, masajea, relaja, aplaude, pega, pule, permite, reprime, lija, raya, medita, rasga, sufre, corta, susurra, lanza, apunta, subraya, ordena, comparte, pisa, juega, carga, regurgita, chillar, peregrina, apresa, infla, talla, ensangrenta, llama, cuelga, pide, gira, equilibra, ruega, comparte, desequilibra, quema, repite, vomita, escucha, recibe, entrega, prepara, contabiliza, amarra, desamarra, memoriza, cocina, huele, actúa, fuma, chupa, orina, espera, busca, encuentra, prueba, abandona, pita, afila, espicha, predica, corrige, ejercita, conjura, maldice, recuerda, olvida, se peina, se mira, se para de cabeza, se amarra, se venda, se moja, se seca, se envuelve, se afeita, se enferma, se raya, se depila, se emborracha, se confiesa, se pinta, se limpia, se viste, se desnuda, se corta, se explica, se tatúa, se escabulle, se acuesta, se levanta, se agacha, se amarra, se pincha, se difraza, se ahoga, se suena, se asfixia, se esfuerza, se inmiscuye, se apresa, se cansa, toma fotos, toma aire, da cuerda, da direcciones, cierra los ojos, abre los ojos y hace equilibrio.



FIGURA 13

La Performola, Carlos Monroy, 2009 *

*el número en las imágenes corresponde al número en el menú de la Performola



FIGURA 14

La Performola, Carlos Monroy, 2009 *

*el número en las imágenes corresponde al número en el menú de la Performola

NOTAS

1 “Una historia había concluido. Mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra ‘muerte’), sino que cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese relato. Me apresuro a explicarlo.

En cierto sentido la vida llega cuando la historia llega a su fin, así como en las historias de las parejas disfruta de cómo se encontraron del uno al otro y ‘vivieron felices para siempre’. El género alemán del *Bildungsroman* —novela de formación y autodescubrimiento— historia que narra por etapas a través de la cuales el héroe o la heroína llega a tener conciencia de quién es y de lo que significa ser mujer. Esta conciencia, a pesar de ser el fin de la historia, es, realmente, ‘el primer día del resto de su vida’, utilizando el lenguaje propio del New Age’ (Danto 27).

2 Sobre este boom del performance se podrían citar casos como El primer mes del performance del Chopo (México, 1992); La Muestra internacional de performance en el Ex Teresa arte actual (México, 1993); Festival de performance de Cali (Colombia, 1997); Nipón Internacional Performance Art Festival (Japón 1993 -2000); Stromereien-Brückenprojekt(Suiza,1999); Hemispheric Insitut of Performance and Politics (Diferentes ciudades de America, 2000); eBent (España, 2001); Interackje (Polonia, 2001); Verbo (Brasil, 2005); Spill (Gran Bretaña, 2007).

3 “For *Seven Easy Pieces* Marina Abramovic reenacted five seminal performance works by her peers, dating from the 1960’s and 70’s, and two of her own, interpreting them as one would a musical score. The project confronted the fact that little documentation exists from this critical early period and one often has to rely upon testimony from witnesses or photographs that show only portions of any given performance” (www.sevенеasypieces.com).

4 Ver Hincapié, María Teresa. *Viaje al fondo del alma*. 1998.

5 Entre las muchas aproximaciones de esta naturaleza que se pueden encontrar, tomo como ejemplo el de la artista María Teresa Hincapié. En entrevista con Carmen

María Jaramillo, ella dice: “Yo a veces pienso que la performance es una fuente que es inagotable y que ha existido desde la creación del mundo, que es algo que nunca pasará de moda ni nunca será una moda, siempre será una fuente de inspiración ya sea para crear o ya sea para reafirmar todos los procesos de vida”.

6 Al respecto es significativo el caso de Elvira Vigna quien, ante lo que vio del proyecto de Monroy, escribe: “En el primer día de la Galería Vermelho. Una que se repitió por todo el evento, *La Performola*, de Carlos Monroy, era un pieza apoyada en programas randómicos de computador. Para ella no tuve paciencia”.

7 “Si es cierto que por todos lados se extiende y se precia la cuadrícula de la ‘vigilancia’, resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos populares —también ‘minúsculos’ y cotidianos— juegan con los mecanismos de disciplina y sólo reconforman para cambiarlos; en fin qué ‘maneras de hacer’ forman la contra partida, del lado de los consumidores —o ¿dominados?—, de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico.

Estas ‘maneras de hacer’ constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural” (De Certau 245-246).

OBRAS CITADAS

BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del Quijote”. *Arte después de la modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la representación*. Brian Wallis, ed. Madrid: Akal, 2001.

CASTAÑEDA, Lina. “La Performola”. Tesis sin publicar, 2008.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Phaidos, 2003.

DECERTAU, Michel. “La invención de lo cotidiano”. *Cuadernos pensar en público o. La irrupción de lo impensado cátedra de estudios culturales Michel De Certau*. Bogotá: Instituto Pensar, Universidad Javeriana, 2004.

FOULCAULT, Michel. *El sujeto y el poder*. Bogotá: Carpediem ediciones, 1991.

GREENBERG, Clement. "Pintura tipo norteamericano". *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Phaidos, 2002.

HINCAPIE, María Teresa. Entrevista con Carmen María Jaramillo. Tesis sin editar. ---. *Viaje al fondo del alma*. 1998.

MONROY, Carlos. "Convocatoria". Correo electrónico enviado al autor. 2008. ---. Entrevista Personal. Segundo semestre de 2009.

ORWELL, George. 1984. Barcelona: Destino editores, 2007.

PERREAULT, John. "Abramovic at the Guggenheim". *Artopia. Artsjournal weblog*. <http://www.artsjournal.com/artopia/2005/11/abramovic_at_the_guggenheim.html>.

VIGNA, Elvira. "Verbo". *Aguarras* Julio-Agosto 2008. <<http://aguarras.com.br/2008/07/17/verbo/>>.

**Antagonismo y fracaso:
la historia de un espacio de artistas en Bogotá**

Victor Albarracín

a manera de introducción

Me sorprende este texto de Víctor y me decepciona.

Es verdad que yo querría premiar a Víctor que quien, para mí, escribe mejor de todo este gremio, pero no lo habría premiado por este texto. No hay ni crítica (no hay la mínima autocrítica) ni hay literatura (fuera del discurso de Cali, ese sí muy bueno). Sobra autocomplacencia, siempre escudada en la voluntad de fracaso que excusa cualquier cosa y al final no excusa nada.

¿Cómo desperdicia esta oportunidad para contar todo lo que sucedió en el Bodegón? Se le va más de medio texto en el contexto, y luego sólo nos habla de la logística y de sus quejas, pero no nos cuenta nada de verdad de lo que sucedió. Fuera de esa sensación heroica de darle puños a las paredes, incluso una propuesta interesante como la de *Dysfunciones* queda reducida a rebeldía adolescente. Es como si el mismo quisiera depreciar todo para reducirlo a nada. Y por otro lado es como si el formato para el concurso lo intimidara como escritor. (Recomiendo leer la invitación al *Dysfunciones*, de la que se cita un fragmento).

Si algo tenía valioso el Bodegón eran los textos, la mayoría escritos por Víctor, nunca así de literales y de planos como el que presenta.

Lo único interesante y complejo es el discurso de Cali. Allí si se reconoce la pluma, la inteligencia y la ironía del autor.

Pero el tema de ese texto “la amistad” merecería un desarrollo que muestre muchas más facetas de la misma, ya que sólo queda la carga negativa y cínica.

Si creo que había un tema en el Bodegón fue el de la amistad. Ya que siempre fue un espacio de amigos, con todo lo bueno y lo malo. Ya que por allí nació y por allí murió. Y creo que la amistad merece ser pensada por este autor no sólo para quejarse. (Y aunque al autor le encanta quejarse, a mí me han sorprendido muy gratamente textos suyos cuando habla de lo que considera hermoso).

A Víctor todavía le queda contarnos la verdadera historia del espacio, qué fue lo que realmente lo hizo posible y qué lo que lo hizo imposible. Y qué fue lo que pasó allí dentro, qué se pensó, que se discutió, qué se mostró, qué se dejó de mostrar. Sin duda hay una historia del arte bogotano de estos tiempos que pasó por allí, pero eso no se encontrará en este texto de Víctor.

*Alejandro Martín**

*Publicado a modo de comentario en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=5670>

APENDICE



FIGURA 1

Páginas sociales del Bodegón en “la mirada del coleccionista: El ojo acritico de Luis Hernández Mellizo”. Ese oscuro objeto del antagonismo..., 1997



FIGURA 2

Wilson Díaz, “Anotaciones, incidentes y artistadas”. Al final nos preguntábamos a dónde habían ido a parar todas esas personas que al comienzo nos acompañaron , 2007

EL BODEGÓN (arte contemporáneo-vista social)
 pasante:

2 cuadros apoyo Al Parque Central / Buenos Aires

tras los hechos. Interfunktionen 1968-1975

JUEVES 17 de ABRIL, 7 P.M. → Nueva Sede Transitorios: CALLE 28A N° 16-41 (Parque Armeria)

1 taller Inaugura
 Museo Espiritual
 13 Parque Armeria

Los últimos sesenta y primeros setenta del pasado siglo signified en lo cultural y, más en concreto, en lo artístico, un cuestionamiento radical del optimismo progresista que pretendía explicar el mundo como un sistema tendiente al equilibrio, predecible en su evolución y susceptible de ser manipulado racionalmente. Una inflexión que hace que la interdependencia, la dinámica caduca, el bloqueo del acceso a la certeza y la indeterminación pasen a ser referencias insalvables del conocimiento y de la existencia misma.

Sin embargo, desde otra perspectiva, este cambio otorga un papel a la interpretación y a la capacidad visionaria de los individuos que había sido disminuido o hasta ignorado durante décadas, en los que las supuestas verdades objetivas se habían considerado alcanzables. A su vez, esto tenía una importante dimensión política debido a la capilaridad del entramado entre el estado y el poder que desde la frustración, la soberanía de la razón había ido cayendo. En términos estrictamente artísticos, podríamos resumir el espíritu de aquellos tiempos, diciendo que se pesa de la "configuración" de objetos autónomos -además tributarios de su verdad intrínseca- a privilegiar la "interacción" cualquiera que fuese la naturaleza de sus agentes. lo cual implica concentrarse más en los fenómenos que afectan a seres

¿Cómo una práctica artística emerge de la otra media también subyacente en el espectáculo al que se principia la época?

¿Cómo recuperar el sentido de estas nuevas centralidades para que se figure desde ella muestra de hecho artística?

¿Cómo volver a ser? ¿Cómo volver a ser? ¿Cómo volver a ser? ¿Cómo volver a ser? ¿Cómo volver a ser?

¿Cómo volver a ser? ¿Cómo volver a ser? ¿Cómo volver a ser? ¿Cómo volver a ser? ¿Cómo volver a ser?

666
 guía de estudio

Tras del hecho. Dysfunktionen 1968 - 1975

El Bodegón - calle 28 A # 16 - 41 (Parque Armeria)
 jueves 17 de abril, 2008 - 7 pm
 elbodegon@gmail.com

FIGURA 3

“Tras del hecho. Dysfunktionen 1968 – 1975”. Reconstruyendo el malestar inicial, intrínseco a ese conceptualismo ahora turístico y espectacular, 1997



FIGURA 4

“ArtBodegón 2008”. Un emprendimiento comercial del Bodegón, con más de treinta artistas en 15 m² de superficie ferial, 2008

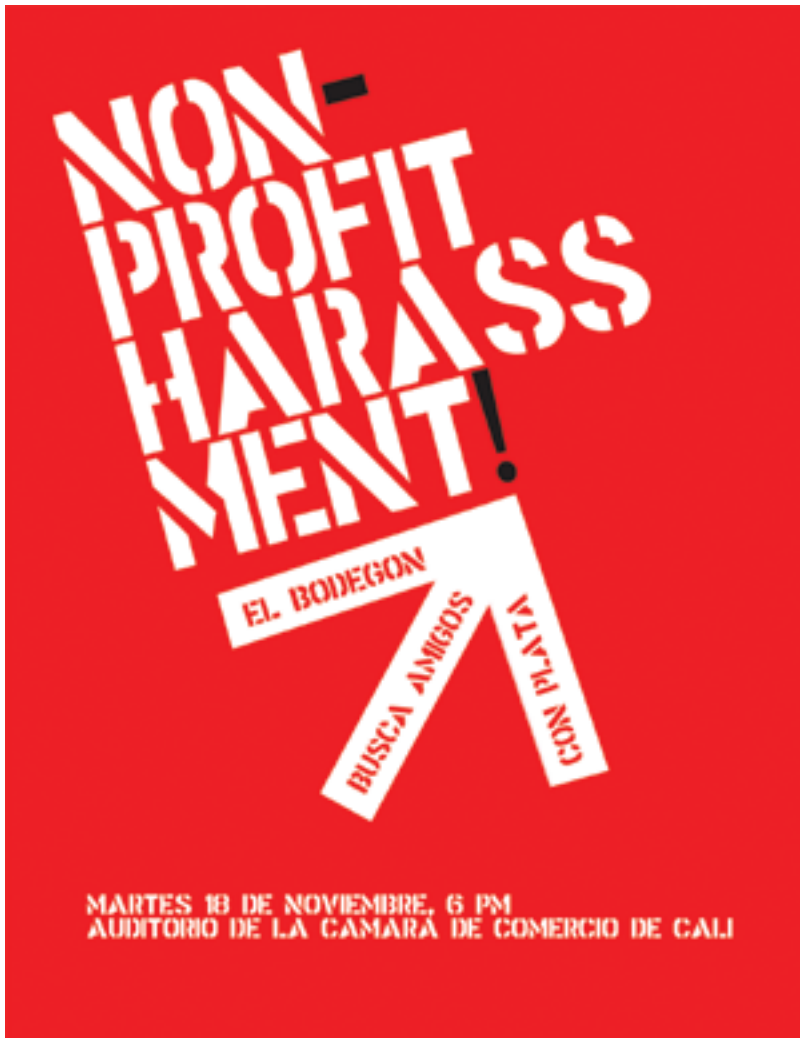


FIGURA 5

"Non-profit harassment". Empezando a decir, hasta en inglés, "apague y vámonos", 2008

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 empieza haciendo mucha espuma cuando se tiene fuerte indigestión o guayabo, 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 con:

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 la 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 re-editar 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 pan de cada día en el campo del arte local, a pesar de una importante serie de intentos para contrarrestarlos:

“[...] la proliferación actual de nombres no sólo indica un auge de la producción artística; revela también 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 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?” (sic).

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 esos huecos que Carolina Ponce señalaba en su artículo. Gaula planteó entonces 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, hace 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, y alrededor del cual se congregó casi toda una generación de muy representativos artistas colombianos, 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 sus últimas exposiciones fueron perdiendo progresivamente el interés del público, dejando el 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 a 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 Parche 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, “El efecto”).

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 hacían posible también el 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 a 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 sólo 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 sólo se trataba allí 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, insostenible” (Faguet, “El efecto”). 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, cerró la Rebeca 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 se quedó sin ser contada.

Haciendo espuma

A mediados de 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, amigos todos entre sí, se reunieron para dar vida al Bodegón¹, 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 en los 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 (Foster, Crimp, García Canclini, Fontcuberta, Lippard,

Mosquera) con la voluntad de hacer parecer que se estaba dando una significativa modernización del discurso artístico local— sólo 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 por todos conocido: 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, que, 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 en 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. (97)

La apuesta entonces del 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”². La idea, como recuerda Faguet de 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” (“Marginalmente” 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 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 sólo 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” (9). Si “el antagonismo es la experiencia del límite de lo social” (Deutsche 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 y salían para ser reemplazados por otros que, igualmente, se retiraban del grupo por la más elemental autopreservación. Sobra decir entonces que la idea de Laclau de que “[l]a 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 la identidad se traducían en el desinterés del público por asistir a una serie de exposiciones y eventos que, cada vez, 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 la 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 sólo 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 ésta sólo 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 de 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”³, ¿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 ésta, 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? (“Dysfunktionen. Tras del hecho”)

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 la pared 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.

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 éste 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 local⁴.

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 rozagantes y dinámicos en una ciudad que, según

parece, ha encontrado en las grandes instituciones y 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, en la que mendigaban por ayuda al ritmo de una versión andina de “We are the world” (el clásico de los 80 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 sólo 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 Columbian 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 biennials, 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 Colombian 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 dismisses 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 Sao Paulo Biennials, and finance you, eulogize you, share with you, make business, exchanges, exhibitions, residencies, write recommenda-

tion 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. ("Non-profit harassment")

NOTAS

- 1 Para ver más de cerca algunas de las actividades realizadas por el Bodegón, leer los textos curatoriales que han producido y conocer el listado de las personas que han hecho parte del espacio, remitirse a su blog <<http://lebodegon.blogspot.com>>.
- 2 Afirmación hecha por Víctor Albarracín durante una presentación del Bodegón en el marco del MDEo7 en Medellín.
- 3 "Tras los hechos. Interfunktionen 1968 - 1975". *Guía de estudio # 68*. Bogotá: Museo de Arte del Banco de la República. 4.

4 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 de 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.

OBRAS CITADAS

DEUTSCHE, Rosalyn. *Agorafobia*. Quaderns Portàtils. Barcelona: MacBa, 2008.

EL BODEGÓN. “Dysfunktionen. Tras del hecho”. Texto curatorial producido para la exposición del mismo nombre. Bogotá, 17 de abril de 2008. <lebodegon.blogspot.com>.

---. “Non-profit harassment”. Conferencia presentada en la jornada de inauguración del Séptimo Festival de Performance de Cali, el martes 18 de noviembre de 2008 y repetida en el acto de clausura del Festival, el sábado 22.

FAGUET, Michèle. “El efecto cenicienta”. *Rebeca*. Publicado a manera de despedida y recuento <<http://www.michica.org>>.

---. “Marginalmente exitoso: un cuento corto sobre dos espacios alternativos”. *Catálogo del 39 Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004.

EISENMAN, Peter. “Como casas de naipes”, *El paseante* # 8. Madrid: Siruela, 1988.

HERNÁNDEZ, José. “¿Pintar únicamente?”. *El Tiempo* 24 de mayo, 1991. Reproducido en *esferapública* 30 de agosto de 2008 <<http://www.esferapublica.org>>.

PONCE DE LEÓN, Carolina. “La lotería de vanidades”. *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. 2ª ed. Bogotá: IDCT (Gerencia de Artes Plásticas), 2005. Publicado originalmente en *El Tiempo* 11 de agosto de 1990.

Emblemas, cuerpo y memoria colectiva

Juan Carlos Guerrero



FIGURAS 1 Y 2

Corte de Florero (Orchis Negrilensis y Passiflora Purpurea), Juan Manuel Echavarría, 1997

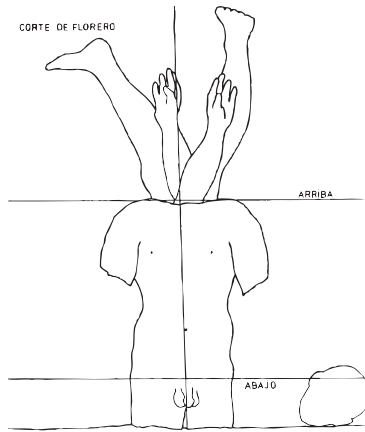


FIGURA 3
Corte de Florero, 1990



FIGURA 4
Familia Passifloraceae, 1617

Cuerpos y emblemas

La serie de fotografías *Corte de Florero* (1997), realizada por Juan Manuel Echavarría, nos ofrece una poética manera de presentar distintos cortes (corte de corbata, corte de florero, corte de franela, etc.) que han sido protagonistas dentro de la violencia en Colombia y, especialmente, en las masacres. En estas fotografías Echavarría ha organizado huesos humanos de modo que las imágenes obtenidas parecen, a primera vista, ilustraciones propias de los estudios de la flora realizados por la Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada, con los que se conformó prácticamente la primera escuela de arte en nuestro país. Pero además de esta referencia histórica dentro del campo del arte, en la clasificación de las *flores* bajo nombres que parecen propios de la taxonomía de Linneo (*Passiflora*, *Anthurium*, etc.) se hace evidente algo aún más importante: cómo esa reorganización de los cuerpos no obedece tanto a un impulso de destrucción, ni a actos inmediatos, ciegos y barbáricos, y sí más bien a un interés por desarrollar una transformación intencional para, en este caso, fracturar la forma humana y reconfigurar el cuerpo presentándolo bajo formas naturales.

Esto nos recuerda que la masacre no sólo es un ritual caracterizado por diversos tiempos (tiempo para beber, matar, comer, violar, etc.) y por el desarrollo y/o empleo de técnicas de muerte. También se caracteriza por organizar los cuerpos bajo una afirmación *mítica* de las formas, toda vez que las nuevas formas evocan no sólo un nuevo orden social que se impone, sino, sobre todo, que dicho orden se presenta como uno inefable y primigenio, predeterminado e incuestionable. En esta dirección podemos decir, con José Alejandro Restrepo (24), que las masacres no sólo ofrecen imágenes terroríficas, sino que ante todo ofrecen *emblemas* vinculados al terror; terror que Echavarría evoca con el uso de adjetivos como *mutilarum* (mutilada) o *foetida* (fétida).



FIGURA 5

Minor esca maioris ('El pez grande devora al pequeño'), 1617

Los emblemas (especialmente los del siglo XVII) están tradicionalmente conformados por un título, una imagen y una frase o leyenda que ayuda a descifrar un oculto sentido moral de la imagen. Esto significa que el emblema no simboliza algo oculto, sino que trae eso oculto al frente, permite que lo representado por la imagen comparezca junto a ésta de modo que no hay lugar a confusión ni se ofrecen otros niveles de significación. De allí que el emblema permita que el mensaje moralizante quede grabado bajo la imagen empleada, razón por la que, durante la contrarreforma, fue un mecanismo protagonista para “predicar con los ojos”, es decir, para instruir en la doctrina y, sobre todo, para que ésta pudiera “adherirse a la memoria por muy largo tiempo”.

De modo similar, los cuerpos reconfigurados son parte de emblemas de un orden que se afirma con máximas (“Por la defensa de la democracia”) e imperativos (“váyanse de aquí”) expresados mediante escritos sobre las paredes y letreros junto a las víctimas o transmitidos a través de sobrevivientes elegidos. Pero estos emblemas son del terror en la medida en que buscan, a su manera, silenciar y aleccionar, enmudecer y paralizar. No sólo imponen una doctrina, sino que además, en su fuerte sentido histórico, afirman un tiempo congelado que a pesar de pasar no transcurre, como si la historia fuese desde su inicio siempre la misma. Los emblemas se develan también en sentido político en tanto que afirman un *status quo*, una última (*cata*) palabra (*strophe*) que no deja nada por ser dicho y cierra la posibilidad de sentido en su triple acepción de “sensación, significación y dirección” (Restrepo 20).

Estos cuerpos así reconfigurados bloquean la dirección de búsqueda y la remisión significativa toda vez que lo que habría de descubrirse ya está allí. Igualmente, bloquean la sensación, pues el cuerpo espectador de la masacre o del que se sabe posible víctima se cierra y retrae ante esa perpetración, violación y dislocación.

Esta reacción de retraimiento claramente defensiva se observa en la serie *Amarrados* de Fernell Franco. Allí, Franco ha seleccionado imágenes de plazas

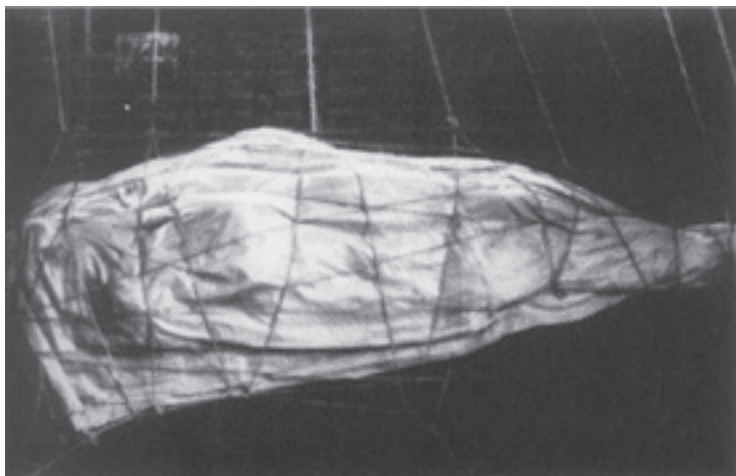


FIGURA 6
de la serie amarrados, Fernel Franco 1970



FIGURA 7
Indios/ Santa obra de las ánimas del purgatorio/, Guaman Poma de Ayala, 1612

de mercado en las que se muestra el modo como se amarran y recubren las cosas con el fin de protegerlas, de cobijarlas con un tegumento para que no sean violentadas. Pero este recubrimiento no consiste en un mero ocultamiento, sino ante todo en una clausura que opaca y segrega, y que, como lo reconoce el mismo Franco, se ensaña con las cosas protegidas como si despreciándolas pretendiera asegurar que no llegaran a ser violentadas.

Este retraimiento a nivel corporal consiste en un repliegue con el que los cuerpos aparentemente quieren mostrarse en su resistencia, pero lo hacen desde la clara afirmación de su fragilidad. Dichos cuerpos replegados son, como en las alegorías del Barroco según Walter Benjamin¹, cuerpos que se saben ruinosos y que están a la espera de la confirmación de su muerte a pesar de su resistencia. Cuerpos despreciados, cuerpos de una época de decadencia. Cuerpos que, como Restrepo (con el Colectivo Punto Org) hace expreso en el libro-performance-video instalación *Vidas ejemplares* (2008), son calaveras, ruinas en las que el hombre barroco afirma la posibilidad de apertura a la ensoñación del paraíso y la eternidad.

Ahora bien, este repliegue y afirmación de su ser-ruina aplica tanto para la posible y futura víctima como también para el victimario. Y esto es así toda vez que el victimario también se cierra a la alteridad, y lo hace infligiendo daño al otro. Este daño se hace pretendiendo, por medio de la reconfiguración del cuerpo, saltar fuera de una época de decadencia hacia un nuevo orden afirmado como primigenio. Por esto mismo, este salto es igualmente producto de una ensoñación del paraíso y de la eternidad de aquel que, aun siendo ruina, sueña. (Al respecto decía Carlos Castaño que “si hubiese autoridad, no habría Autodefensas ni necesidad de ellas, pues el Estado es el grupo de Autodefensa por excelencia; la Autodefensa ideal” (Aranguren)).

El victimario afronta esa decadencia segregándose, clausurándose ante la clara conciencia de su ser-ruina. Pero para ello causa la muerte del otro, toda

vez que al ensañarse con él cree poder resistir su propio arruinamiento o, mejor aún, la posibilidad de su ruina. De allí que en dicha resistencia convierta al otro en emblema de su propia muerte, en emblema de un orden que quiere ser impuesto: teatraliza su miedo no en el mero sentido de una representación, sino que más bien es un performance de la muerte y de la omisión de la alteridad corporal mediante su reconfiguración y su presentación como emblema del nuevo orden.

De este modo, el cuerpo reconfigurado en la masacre no es simplemente una representación, *imago*. Es también cuerpo de una práctica corporal, de un performance en que cortar, trasladar, fracturar no son mera acciones abstractas, sino movimientos, fuerzas, contracciones desplegadas sobre la víctima, que nosotros reconocemos, aunque no lo hagamos expreso. No por casualidad en la reconfiguración del cuerpo la herramienta preferida es el cuchillo, pues permite una cercanía de los cuerpos, el contacto. Éste consiste, más que en un mero tocar, en alcanzar y acoger. Siguiendo a Merleau-Ponty, hemos de reconocer que con el contacto y su experiencia no se afirma una simple reducción (o incluso anulación) de la distancia entre dos cosas, más bien se plantea el *quiasmo* con el que aquello tangible es susceptible de devenir tangente y lo tangente tangible.

Ya Restrepo había jugado con ello a nivel de la percepción en su video instalación *Quiasma* (1996), donde, a través del quiasmo, afirma la paradójica (y no necesariamente funcional) fusión desde la que lo tangente (lo percipiente) y lo tangible (lo perceptible) se develan en mutua pertenencia (y no sólo en mutua implicación). Esto nos sirve para comprender que al hablar de *configuración del cuerpo* debemos hacerlo en sentido doble de un cuerpo que configura y otro cuerpo configurado. Es desde ese quiasmo y mutua pertenencia que se hace posible que el victimario se ensañe con el cuerpo del otro, no sólo omitiendo la alteridad corporal, sino también generando la ruina del otro como imagen y encarnación de su ruina y de su ensoñación del nuevo orden primigenio.

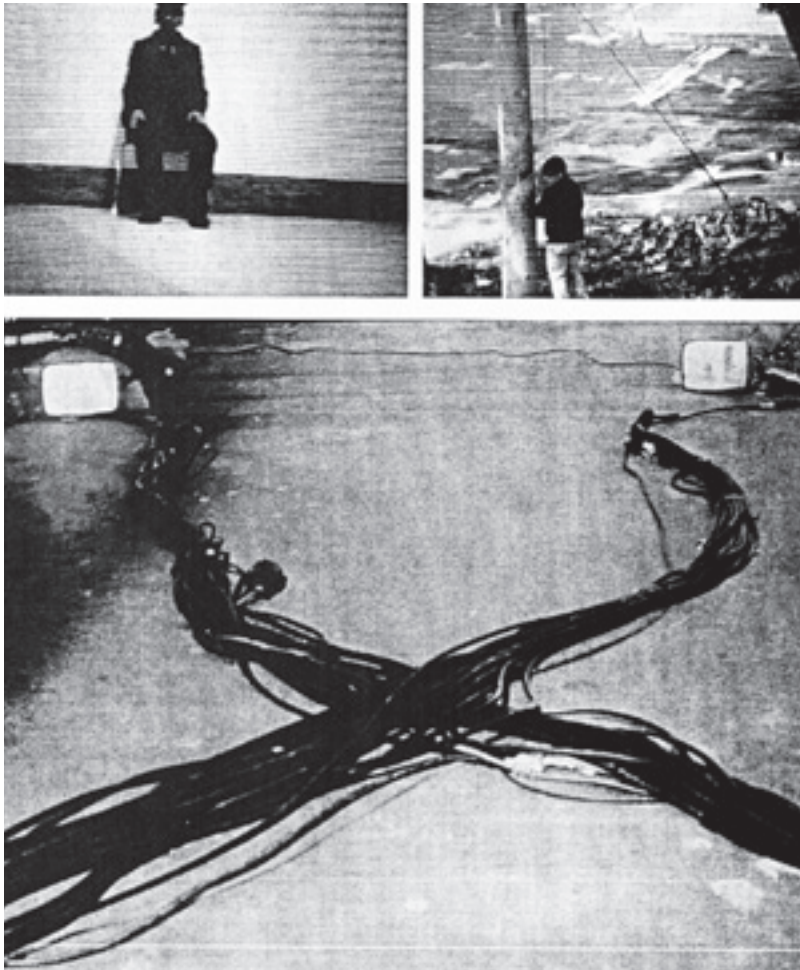


FIGURA 8

Quiasma, José Alejandro Restrepo, 1996

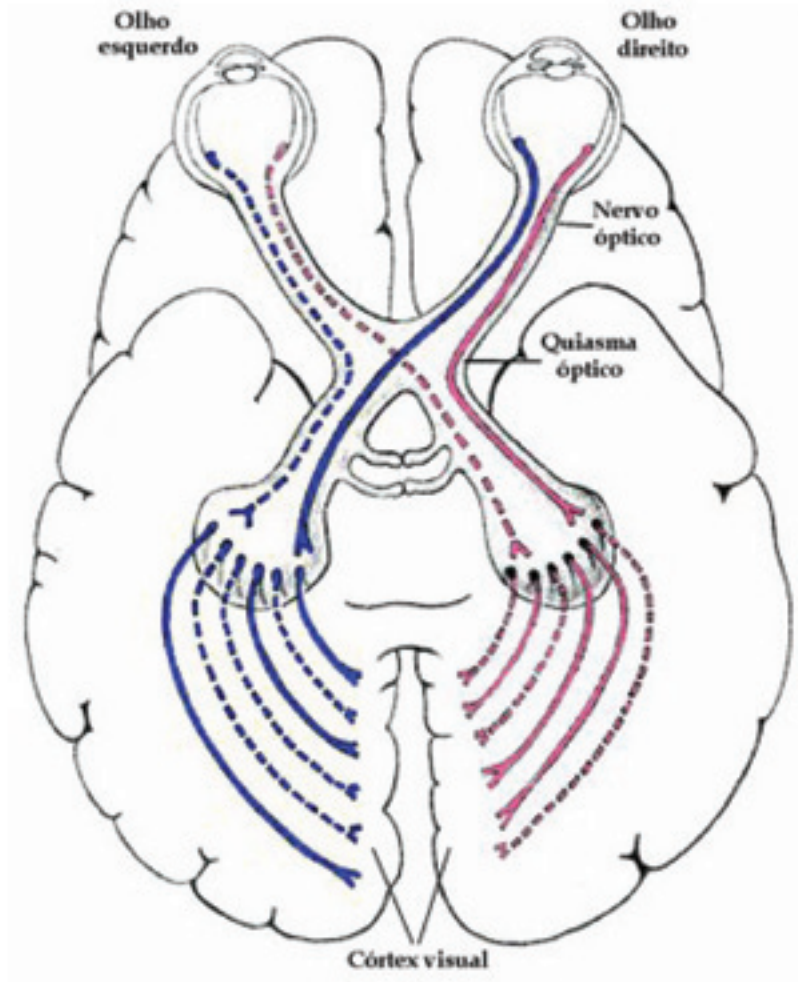


FIGURA 9

Quiasma óptico. Localización del quiasma óptico y camino de los impulsos nerviosos de las células fotosensibles

Cuerpos y memoria colectiva

El cuerpo reconfigurado no es sólo imagen emblemática, es también cuerpo marcado por el emblema. Es soporte o mecanismo de prácticas y es asimismo practicante y performativo, de allí que mediante estos modos de reconfiguración no sólo se fija el cuerpo de la víctima como imagen de un emblema, sino que también se marcan los cuerpos de aquellos que observan; esto es algo que testigo, sobreviviente y victimario comparten. El cuerpo marcado no es simplemente contenedor o soporte de la memoria, ni ésta es meramente memoria psicológica. La memoria es también corporal, se devela y experimenta como cuerpo en su *performance*.

Esto se hace expreso en que estas configuraciones emblemáticas, como lo es el corte de florero, no son recientes, sino que nos remiten a la violencia de los años cincuenta. Hay aquí una repetición que, como bien plantea María Victoria Uribe, no es pertinente ni sensato asumir bajo el dictamen de la violencia como cuestión patológica y *barbárica*. Más bien debe ser captada en sentido histórico y, por qué no, a partir de lo que Restrepo sugiere con respecto a los emblemas. Es así toda vez que esos cuerpos han sido durante muchas y repetidas ocasiones cuerpos propios de una emblemática política social y económica, y que buscan “adherirse a la memoria por muy largo tiempo”. Por esto mismo es incluso posible que, como lo sugiere Echavarría, haya quizá una larga e indocumentada historia de cortes que ya en la conquista convivían con la práctica, realizada por los conquistadores, de cortar las manos a los indígenas que no se aparecían con oro².

De este modo podemos subrayar una idea que ofrece Gonzalo Sánchez y que está en clara consonancia con buena parte de la obra de Restrepo: “la memoria con sangre entra”. El emblema ha sido quizá el modo protagonista



FIGURA 10
Periodico El Espacio



FIGURA 11
de la serie prostitutas, Fernel Franco, 1970

de instruir e inscribir los cuerpos, de marcarlos no simplemente de manera *superficial*, sino de cargarlos de una violencia inercial a partir de estas prácticas de reconfiguración muy posiblemente reforzadas por prácticas transferidas (incluso por mera mimesis) en el comportamiento y lenguaje corporales cotidianos.

En esa dirección cabe ser interpretada la serie de fotografías que Franco titula *Prostitutas* (1970) en las que nos presenta el arruinamiento de cuerpos jóvenes y fuertes hacinados en la que fuera la única casa de prostitución que quedaba en el barrio la Pilota en Buenaventura. En dichas fotos, Franco nos muestra los cuerpos sufrientes que, resistiéndose, se dirigen hacia su propia ruina, ofreciéndose no sólo como cuerpos productivos en un negocio que ya no daba rentabilidades, sino también como cuerpos productivos en la reproducción catastrófica de la violencia. Al llamar catastrófica a esta reproducción no se indica solamente (como ya lo hicimos) la “palabra de cierre”, sino también el “regreso de la cuerda vibrante a su posición original” (Aristóteles, ctd. en Hebbeker 10) con el cual el final del rito de la masacre anuncia posibles nuevas y letales vibraciones de restablecimiento del orden primigenio.

En la serie en cuestión, Franco manifiesta la posibilidad de reproducción de esa violencia que se alimenta, en este caso, de las contrarias condiciones de trabajo de una prostituta, quien difícilmente tiene estudios ni puede dárselos a sus hijos, y quien además trabaja en un prostíbulo decaído no en otro lugar que en Buenaventura. De esta manera se hace expreso en estas fotos de Franco aquello que podemos indicar, siguiendo a Sánchez, en atención a la violencia y a los pretendidos procesos de paz en Colombia: dichos procesos han tendido a configurarse en términos de indultos y amnistías que no sólo desprecian las razones del levantamiento, sino que además han marginado a una gran cantidad de campesinos y personas del común, víctimas, testigos y victimarios, olvidando esos cuerpos en los que persiste el dolor y la inercia de la violencia.



FIGURA 12

Basilisco

Y dicha omisión de esos cuerpos marginados no ha tenido quizá más clara imagen que la retórica descripción que, en su momento, hizo Laureano Gómez de las guerrillas revolucionarias al caracterizarlas como la encarnación de un fantástico basilisco. Pero como podemos ver en la catastrófica repetición de cortes y configuraciones corporales, más que un basilisco estos cuerpos se han revelado reales bajo esa violencia encarnada que, hasta el momento, parece revelarse en la memoria de manera protagonista como ritual de matanza o como *amnesia* corporal, es decir, como repliegue con el que ese cuerpo que somos pretende distanciarse inútilmente del pasado corporal.

Por esto mismo es necesario atender a que la memoria colectiva es también corporal. Y esto significa, particularmente, que las posibilidades de transformación de esa inercia colectiva, no siempre expresa, tienen para su desarrollo dos puntos clave para tener en cuenta: el reconocimiento de esos cuerpos marginales y la imperiosa reconciliación con ese empuje y carácter productivo y reproductivo del cuerpo. Por esto mismo, el duelo en sentido colectivo juega un papel determinante.

Cuerpos y tránsito

La elaboración del recuerdo y el reforzamiento de la memoria en sentido constructivo recaen, en buena medida, en la posibilidad del duelo. En dicho duelo el cuerpo se revela como cuerpo de tránsito, toda vez que los deudos lo necesitan para volver a la vida. Como indica Louis-Vicent Thomas, el cuerpo del muerto juega un papel central en la tramitación del duelo: en el ritual de despedida el muerto no está completamente muerto ni el vivo completamente vivo, ambos están en el límite entre la muerte y la vida, de modo que dicho trámite habrá de consistir, para el vivo, en su tránsito hacia esta última (Blair 126).

Desde allí puede ser comprendida la obra *Réquiem N.N.* de Echavarría realizada a partir de una bella historia. En el municipio de Puerto Berrío, ubicado en los márgenes del río Magdalena, los pobladores han recogido los cuerpos que bajan por el río, les han dado un nombre y su apellido, es decir, los han adoptado, y antes de enterrarlos les han pedido favores. En la medida en que esos favores fueron cumplidos comenzaron a arreglar y adornar las tumbas. A partir de esta historia y de fotografías de las sepulturas, Echavarría nos presenta un mosaico de imágenes con las que recrea esas tumbas. Al usar impresiones lenticulares como las de las tapas de los cuadernos escolares, logra mostrar una “transición de las tumbas sin decoración con frases como ‘espero tu favor’, a la tumba decorada con flores y colores y frases como ‘querido NN, gracias por el favor recibido’” (Ver *Imágenes del destierro*). En esta obra se nos revela cómo esos cuerpos permiten a estos dolientes, a estos nuevos familiares que los adoptan, tramitar su pena; una pena que sin embargo no reside en la muerte de aquel a quien entierran, sino en sus dificultades y penas personales.

En *Réquiem N. N.* el cuerpo del muerto se convierte en hito de transformación, en cuerpo de tránsito. En dicho tránsito los cadáveres no son ya afirmados como emblemas de la catástrofe; tienen más bien la característica de afirmarse continuamente como elementos simbólicos, es decir, como parte de la configuración de lo que Benjamin llama “imágenes del deseo”. Al hablar de imágenes del deseo, indica Susan Buck-Morss, Benjamin tenía en mente ese esfuerzo por tomar cosas y nombres del pasado para presentar (y no representar) la nueva escena de la historia. En este sentido, las imágenes del deseo afirman que la capacidad de transformación del mundo está ligada a la capacidad utópica de soñar. A diferencia de los emblemas que inscriben una supuesta realidad primigenia y ya establecida, las imágenes del deseo plantean un fuerza de transición. En ese sentido, parecen tener la mirada en el futuro: se busca darle un lugar a ese sueño utópico. Con ello, en las prácticas de Puerto Berrío, el



FIGURA 13

Réquiem N.N., Juan Manuel Echavarría, 1997

cuerpo se devela como hito del lugar deseado , así como también de unas prácticas que se esfuerzan por llevar a cabo una transformación.

Sin embargo, el problema de estas prácticas de Puerto Berrío es que se inscriben dentro de una transformación personal y no colectiva del presente. Esto significa no sólo que obedezcan a intereses y sueños personales, sino a que los cuerpos rescatados son inscritos dentro de una utopía personal y dentro de un *status quo* que no se vincula expresamente con la violencia y la práctica propiamente dicha de esas muertes, de manera que la transformación acontece principalmente en la esfera personal. Además, dado el carácter fuertemente piadoso y católico de Puerto Berrío, los cuerpos rescatados lo son en cuanto son vistos desde la concepción del cuerpo del (santo) mártir, es decir, del cuerpo ultrajado cuya alma habrá de estar en el cielo. Con ello, el aquél sigue siendo considerado como cuestión secundaria y su arruinamiento afirma la posibilidad de cumplimiento de una utopía personal cristianamente posibilitada. De allí que las tumbas arregladas sean evidentes exvotos.

Con estas indicaciones no se intenta rechazar las prácticas de la gente en Puerto Berrío ni la obra de Echavarría. Más bien se trata de reconocer una dificultad o, mejor, una tarea: ¿cómo lograr que ese tránsito sea lo más colectivo posible y se vincule de manera esencial y expresa con la violencia y el cuerpo? Esto significa invitar a que en el arte se desarrolle la pregunta acerca de cómo abandonar estas secuelas del emblema que, en efecto, han desbordado el ámbito personal, y cómo no optar por imágenes del deseo personal. De allí que sea necesario hacerse esta pregunta: ¿cómo podría el arte evitar la ruidosa denuncia y la ansiedad e interés por ofrecer un espectáculo, y sí más bien entrar a jugar un papel importante en la posibilidad de apertura de una transformación, sin caer en la documentación metafórica de esas transformaciones personales ni en un mero esfuerzo poético del artista y su dolor ante la muerte del otro?

En atención a esta última pregunta podemos acercarnos a la obra *Bocas de Ceniza* (2003) de Echavarría, cuyo título hace referencia a la desembocadura



FIGURAS 14 Y 15

Bocas de Ceniza. (Siete videos), Juan Manuel Echavarría, 2003

del río Magdalena y a la significación que el cristianismo le ha dado a la ceniza (“polvo eres y en polvo te convertirás”), determinante en el bautizo que los conquistadores españoles hicieron de este punto, toda vez que lo *descubrieron* un miércoles de ceniza. Esta obra está compuesta por siete videos en los que personas desplazadas, víctimas de la violencia y sobrevivientes de alguna masacre cantan a capela su propia historia. Estos cantos se inscriben dentro de una tradición de canciones (de labor y funerarias, entre otras) con los que las comunidades escriben y reescriben su historia. De esta manera, aparecen como un modo en que estos campesinos tramitan el duelo, buscando dar palabras a aquello que parece no tenerlas, y realizan una nueva *escritura* que confronta y transforma la inscripción emblemática de un orden primigenio presente en las masacres.

Por esto mismo, estos cantos tienen un carácter catártico, siempre y cuando no entendamos la catarsis como una purificación de emociones vengativas del que canta, una clarificación de valores prácticos de la comunidad o una cura para el dolor personal o colectivo. Más bien son catárticos en tanto que afirman, en la manera como los presenta Echavarría, una apertura hacia la transformación colectiva, gracias a que se manifiestan como un llamado que se nos hace a participar en dicha transformación. Para ello ha jugado un papel clave el encuadre elegido. Echavarría no nos muestra toda la cara ni, por ello, una alteridad definida, sino que solamente deja ver una parte de ella para insinuar una cercanía y un contacto en que son protagonistas la mirada y la expresión del rostro de un cuerpo en tránsito. Con esta bella obra Echavarría logra resaltar de manera poética la fuerza política e histórica de ese tránsito narrativo, y ofrece una sutil indicación no sólo de la importancia del tránsito en sentido corporal, sino también de una posible manera de acercarse a la pregunta que se hizo arriba: ¿cómo lograr que ese tránsito sea lo más colectivo posible y se vincule de manera esencial y expresa con la violencia y el cuerpo?

Esta tarea no es del todo sencilla ni su *resolución* evidente. Considero que ante este reto, que no es exclusivo del arte, es necesario desarrollar estrategias y tácticas interdisciplinarias con las que el arte pueda atender a ese llamado que le hacen, en sentido histórico y colectivo, las repeticiones de esas configuraciones de los cuerpos en las masacres y en otros actos más cotidianos. Este llamado a no dejar los cuerpos en el olvido consiste, particularmente, en plantear una escucha de los testimonios que no sea pasiva en un sentido corporal. Y esto es así toda vez que el contacto en el que la matanza tiene lugar es también lugar de apertura de transformaciones. Con ello no se afirma una utópica salvación cristiana en la que el cuerpo sea emblema de una salvación espiritual. Por el contrario, éste ha de ser concebido como *topos* clave y protagonista de esa transformación. Esta es la razón por la cual es menester reconocer que ese llamado a la configuración transformativa de la memoria tiene también un sentido carnal: transformar y redireccionar constructivamente la inercia.

No podemos sostener, como lo hiciera Marx, que los muertos deban enterrar a los muertos. El pasado carnal que somos no puede ser ignorado. La posibilidad de olvido de ese pasado muy posiblemente radica en que, en vez de ocultarlo o dejarlo dentro del ámbito del círculo personal, lo revitalicemos para que cobre fuerza política y social en su transformación. De este modo quizá sea posible que la violencia comience a ser extraída de ese estado mítico-onírico de un orden primigenio e ilusorio en el que se ha encarnado bajo la imagen del emblema.

NOTAS

- 1 Ver Buck-Morss 186-200.
- 2 Imágenes tomadas de *Henciclopedia*. 23 de agosto de 2008 <<http://www.henciclopedia.org.uy>>.

OBRAS CITADAS

- ARANGUREN, Mauricio. *Mi Confesión. Carlos Castaño revela sus secretos*. 2001. *Quedelibros*. com. 20 de enero de 2009 <<http://www.quedelibros.com/>>.
- BLAIR, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2005.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Barcelona: Editorial Antonio Machado Libros, 1996.
- FAJARDO, Martha. "La flora de la Real Expedición Botánica, primera escuela de arte en El Nuevo Reino de Granada". *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 13-14 (1985-1986): 41- 61.
- FALS BORDA, Orlando, et al. *La Violencia en Colombia*. 2 vols. Bogotá: Santillana, 2005
- HEBBEKER, Gerhard. "Die Sprachlosigkeit der Katastrophen und die begrifflichen Fassungen ihrer Bedeutung". *Stuttgarter Kolloquium Zur Historischen Geographie*
- OLSHAUSEN, Eckart y Holger Sonnabend. *Des Alertums* 6, 1996. Bohn: Franz Steiner Verlag, 1998. 9-14.
- IOVINO, María. *Fernell Franco: Otro documento*. Cali: Feriva, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1970.
- RESTREPO, José Alejandro. *Cuerpo gramatical*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2006.
- SÁNCHEZ, Gonzalo. *Guerras, memoria e historia*. Medellín: La Carreta Editores, 2006.

Transiciones culturales
Artes plásticas, publicidad, contracultura

Mauricio Montenegro

A Don Luis

En el segundo semestre de 2006 y el primero de 2007 realicé un amplio trabajo de campo registrando imágenes que, después de muchos intentos de designación, llamé *intervenciones gráficas* en las calles de Bogotá. Entrevisté también a muchos de sus creadores y recolecté suficiente material documental sobre el fenómeno como para presentar, finalmente, una larga reflexión sobre las relaciones entre estas prácticas culturales (contraculturales, pero, precisamente por eso e inevitablemente, culturales) y la llamada *cultura de consumo*.

Mientras pensaba en esto, y escribía, noté que muchos de los temas y problemas más interesantes que surgen de plantear estos cruces, estas transiciones entre esferas culturales, estaban expresados también en algunas prácticas artísticas contemporáneas. El campo de las artes plásticas aparecía poco a poco como un espacio transaccional de referentes culturales; exactamente el tipo de espacio que necesitaba para pensar las lógicas de resignificación y recontextualización que me interesaban. Sin embargo, en ese momento decidí no seguir esa línea, continuar con mi plan original y dejar para después el asunto de las artes plásticas como campo de experimentación para estos préstamos culturales.

En este texto quiero presentar algunas hipótesis sobre las relaciones entre aquellas *intervenciones gráficas* contraculturales, la cultura de consumo (como fuente de imágenes e imaginarios, sobre todo) y algunas constantes de las prácticas artísticas contemporáneas, especialmente aquellas que se configuran alrededor de nociones como *apropiación*.

En primer lugar, debo decir que considero a la esfera cultural de las artes plásticas una esfera *contracultural* en varios sentidos. El primero de ellos, y el más evidente, tiene que ver con la posición social de los sujetos normalmente asociados a ella; no se trata exactamente de una adscripción de clase, sino, precisamente, del intento continuado de establecer, a través de ciertas redes de *solidaridad* asociadas a instituciones académicas y burocráticas, una *clase*

media intelectual, es decir, una suerte de clase social que escapa a las determinaciones económicas, o al menos las lleva a su propio campo de juego, a sus propias reglas. Por supuesto, esta autonomía no puede ser más que ilusoria, pero esa ilusión es suficiente para que un grupo importante de sujetos sociales e instituciones establezcan redes de sentido (y de circulación económica) reales.

Luego, este esfuerzo continuado de autonomía de clase deriva, forzosamente, en la defensa de valores culturales que sostengan esta distinción; así, la clase media intelectual se las arregla siempre para que ciertos códigos circulen exclusivamente en sus espacios sociales. Esto es algo que Pierre Bourdieu ha señalado con insistencia. Si la cultura hegemónica contemporánea está determinada por su capacidad de difusión, promoción y expansión, es evidente que las estrategias de aislamiento cultural y social de las clases medias intelectuales, a las que se adscriben mayoritariamente los sujetos e instituciones ligados al campo artístico, se oponen a la cultura hegemónica. Y las prácticas contraculturales son, por definición, aquellas que se oponen a la cultura hegemónica.

Otras razones más me llevan a sostener la hipótesis de las prácticas artísticas como prácticas contraculturales. Si se revisa con atención la construcción social de los campos artísticos moderno y contemporáneo se encontrará que, en ambos casos, aparecen como campos culturales en los que se disputa la legitimidad cultural. Es decir, en donde se juegan, simultáneamente, la formación de y la resistencia a la cultura hegemónica. De allí que se haya sostenido por más de un siglo la larga discusión sobre las oposiciones entre *alta cultura* y *cultura de masas*; discusión en la que las artes plásticas (como objeto de estudio, pero también como campo de experimentación cultural) han ocupado siempre las posiciones más paradójicas y problemáticas, desde Duchamp hasta Jeff Koons. Esquemáticamente, en la primera parte del siglo XX, la cultura hegemónica se asociaba al Estado, y éste al mantenimiento institucional de la *alta cultura*; en la segunda parte se asoció al mercado, y éste, cómo no, a la *cultura de masas*. En

ambos casos, las prácticas artísticas consideradas *de vanguardia* se presentaron (directa u oblicuamente) como respuestas o alternativas a lo hegemónico.

Más: de algún modo, las primeras y segundas vanguardias artísticas del siglo XX tienen cierta correspondencia con las primeras y segundas contraculturas juveniles. Esta idea supone una interesante serie de contrastes entre los presupuestos de la primera contracultura¹, asociada particularmente a la década de 1960, y la contracultura contemporánea, que puede situarse a partir del final de la década de 1980. En el primer caso, cierta idealización de las formas de resistencia, cierto romanticismo, llevó a afirmar y a defender nociones abstractas como la *espiritualidad*, en oposición a la materialidad; la *conciencia*, en oposición a la razón; lo *natural*, en oposición a lo tecnológico (Heath y Potter 297). En el segundo caso, el énfasis se desplazó a las formas de relación, por encima de las oposiciones: ya no la *esencia* tanto como la forma; ya no el mensaje tanto como el código. Así, el carácter sígnico y simbólico de los objetos culturales no es ya poético tanto como lingüístico (incluso meta-lingüístico). Algunos contrastes similares se presentaron entre las primeras y las segundas vanguardias, desde la metafísica de surrealistas y suprematistas hasta los juegos metalingüísticos del arte conceptual.

La contracultura más contemporánea le teme profundamente a la ingenuidad y busca la ironía, el juego retórico, la perífrasis, incluso el cinismo. La pregunta por el tipo de cultura o dimensión cultural a la que la contracultura se opone no se resuelve hoy tan fácilmente: cuando la lógica de muchas prácticas contraculturales es precisamente la ambigüedad, el juego de transiciones entre lo popular, lo masivo, lo institucional, ya no se puede hablar tajantemente de oposiciones tanto como de posiciones, de relaciones, de estrategias. De allí que nociones como *apropiación* hayan pasado al primer renglón tanto de las prácticas contraculturales como de las prácticas artísticas. La idea de *apropiarse* de referentes, códigos, objetos de otras esferas culturales, particularmente las hegemónicas (la

alta cultura en la primera parte del siglo, la *cultura de masas* en la segunda), es muy atractiva para la vanguardia estética y cultural en tanto permite, simultáneamente, demostrar que se reconoce el contexto, resignificarlo y pasar a otra cosa (es decir, reforzar la ilusión de *innovación* cultural). Esto es lo que hay entre L.H.O.O.Q., de Marcel Duchamp, y las cajas de jabón Brillo, de Andy Warhol. Es lo que hay también en el uso descuidado de abrigos de piel en el vestuario de los jóvenes hippies, y en el uso de logotipos comerciales resignificados irónicamente en el diseño de camisetas.

El *apropiacionismo*, como ha sido llamado con la pretensión de hacerlo un movimiento coherente y homogéneo, designa un proceso de circulación de referentes culturales que permite conectar esferas sociales aparentemente lejanas. Esto es precisamente lo que estudié en el trabajo que he citado al inicio y que constituye el esquema conceptual de este ensayo. Allí me interesé, por un lado, por identificar tendencias estilísticas, estratégicas, creativas y discursivas calificadas como *contraculturales* en las dinámicas y lógicas publicitarias contemporáneas; por otro lado, hice el ejercicio opuesto: identificar aquello que viene de la cultura de consumo y transita hacia la contracultura. Esto, a partir del estudio de una serie de prácticas contraculturales (particularmente las intervenciones gráficas en el espacio público) asociadas significativamente a referentes publicitarios (marcas comerciales, logosímbolos, eslóganes, retórica publicitaria).

La hipótesis detrás del interés en la producción de mensajes contraculturales es que su relación intertextual con la producción oficial de mensajes en la cultura de consumo (publicidad, diseño, medios masivos) es importante cuantitativa y cualitativamente, y tiende a crecer y fortalecerse hasta un punto en que las funciones de resignificación y apropiación estarán interdeterminadas. Así, puede plantearse la doble pregunta sobre cómo determinan las prácticas de consumo y los modos de uso de la publicidad y los referentes mediáticos las lógicas de actuación de ciertas prácticas contraculturales, incluyendo las prácticas

artísticas, y, por otro lado, cómo estas prácticas determinan las tendencias de la cultura de consumo y la publicidad.

Sobre esto último, habría que señalar el modo en que la experimentación (discursiva, lógica, pero sobre todo formal) en artes plásticas ha servido de campo de pruebas para la publicidad, el diseño gráfico o el marketing. Desde el socorrido ejemplo del surrealismo (reconvertido rápidamente en espectáculo en los años veinte y treinta, y resucitado como estética publicitaria en los años ochenta), hasta ejemplos más complejos, como la hipótesis de Jean Baudrillard según la cual el *ready made* y el *performance* serían los antepasados culturales (y los gestores) del *reality show* (*El crimen* 46). Esta idea está presente incluso en la proposición de categorías teóricas como la *imaginación técnica*, que Andreas Huyssen califica como un mérito de varias de las primeras vanguardias (constructivismo, futurismo), capitalizado después por las técnicas de producción capitalista (29).

Estas anotaciones son suficientes para suponer que una manera interesante de aproximarse a la cultura de consumo es situarse en los límites de sus relaciones con otras esferas culturales, en particular aquellas que han usado referentes publicitarios, mediáticos o asociados al consumo para potenciar sus propias producciones. Es evidente que esto sucede en muchas prácticas artísticas contemporáneas. Al tiempo, en estas mismas prácticas, el discurso contracultural sirve muchas veces como pretexto o argumento en el uso de los mensajes, los temas, los medios o las estrategias retóricas de la cultura de consumo.

La *artistización* de las intervenciones gráficas contraculturales

La esfera cultural de las artes plásticas está fuertemente relacionada con la *escena* contracultural contemporánea en Bogotá. Por una parte, muchas de

las personas que hacen graffiti, estencil, murales y otras intervenciones gráficas tienen relaciones académicas con las artes plásticas o, en todo caso, relaciones culturales y sociales en esta esfera (galerías, artistas, eventos, convocatorias). Además, los procesos de autorepresentación de los actores contraculturales están constantemente asociados a la idea de su trabajo como un tipo particular de *arte*; concepción que ha sido fortalecida de un modo importante por el discurso facilitista de algunos medios de comunicación que han intentado cubrir (no sin oportunismo) el creciente fenómeno de la intervención gráfica en el espacio público. Las alusiones al lugar común del graffiti como *arte* no sólo no resuelven nada sobre la comprensión de estas prácticas culturales, sino que además complican su posición relativa frente a las prácticas artísticas institucionalizadas: lo que parece un elogio fácil es en realidad una neutralización de la naturaleza cultural de estas prácticas y una negación de su autonomía o su búsqueda de autonomía.

Algunas de estas autorepresentaciones, sin embargo, están asociadas a la idea de una identidad estratégica, como en la siguiente declaración de un integrante de Excusado:

Estratégicamente, como posicionamiento, estar en la galería permite que las personas que creen que el graffiti no es arte lo vean como arte. Ya no se habla de graffiti, sino de street art, y como ahora es street art, usted entra a la galería y le dice a la gente que va a las galerías *hijueputa, esto es arte*. Eso estratégicamente para nosotros ha sido importante porque la gente va a la galería y ve la obra, sale a la calle y ve la obra en la calle, y dice, *claro, esto es arte con toda la gana*, la gente cree que para que sea arte tiene que estar en la galería. Eso es pan pa' l pueblo, si usted cree que es arte, entonces vaya y véalo en la galería. (Fresneda y Fajardo 23)

Lo paradójico es que el libro en que se publicó esta entrevista es una especie de *catálogo* del trabajo de Excusado en donde todas las imágenes, sin excepción,

fueron intervenidas para *borrar* la calle, para eliminar el fondo urbano, y son presentadas sobre un pulcro y neutro fondo blanco que evidentemente tiene la intención de *artistizarlas*, de re-contextualizarlas como imágenes bellas o interesantes o importantes por sí mismas, y no por su relación con el espacio, con la calle; en este caso el formato (graffiti, óleo sobre lienzo) es indiferente, y la decisión editorial seguramente no lo ignoraba.

La *artistización* del graffiti y el estencil ofrece ya un panorama suficientemente sugerente para pensar las prácticas artísticas contemporáneas. El caso tiene tanto de largo como de ancho. Curiosamente, ha sido usado, en ocasiones, para ratificar la capacidad de cooptación de la cultura hegemónica sobre las prácticas contraculturales, pero también para argumentar la pretendida decadencia de esta misma cultura hegemónica, o para situar ciertas instituciones en un límite u otro del espectro cultural.

Así, en el artículo “Lucidez sobre la pared” (Abril de 2009), Darío Jaramillo escribe sobre ciertos estenciles aparecidos últimamente en Bogotá que tienen “un poder de síntesis propio de la publicidad” (y esto, valga subrayar, como un elogio), y después de citar a Banksy y a Peter Gibson, a quienes llama “clásicos modernos” del estencil, remata de este modo: “No en una galería. Ni en un museo. Ha sido en las calles en donde ha aparecido un nuevo e interesante artista. Ojalá algún día sepamos su nombre” (6-7).

Hay en este extracto varias cosas interesantes: (i) la más obvia: la asunción del plantillero como *artista* y del estencil como arte. (ii) Jaramillo asume que los estencil que elogia son producto de una sola persona (de un hombre, aparentemente, ya que usa siempre el género masculino) y no de un colectivo o incluso de varias personas que actúan de manera independiente. Creo que esto revela una transferencia del mito del artista como sujeto autónomo. (iii) Sin venir a cuento, Jaramillo hace una crítica a la institucionalidad artística (pero no al arte, claro) al insinuar que en las galerías y museos no hay, hoy, artistas

“nuevos e interesantes”. Lo más curioso es que esta crítica pasa simultáneamente por la denuncia de anacronismo, de marginalidad, de autismo cultural, de vanguardismo, de homogeneidad y del largo etcétera que determina el modo en que quiera leerse. (iv) La frase final: “ojalá algún día sepamos su nombre”. ¿Por qué?, se pregunta uno, ¿para qué?, ¿para hacerle justicia al artista anónimo, llevándolo a las galerías y los museos? Aquí, el anonimato aparece más como una estrategia de reconocimiento postergado que como una resistencia a ese mismo reconocimiento. En suma, sólo este corto artículo (tomado casi al azar de una revista no precisamente especializada en temas culturales) parece suficiente para poner a andar una larga discusión sobre la sanción artística.

Sin embargo, la relación entre prácticas artísticas y contraculturales contemporáneas es innegable, no porque las primeras *sancionen* a las segundas (lo que es o no es *arte*) tanto como por el uso de estrategias retóricas similares, recursos transtextuales similares. En su número de marzo de 2007, la revista *PyM*, especializada en temas de publicidad y mercadeo, decidió incluir un artículo sobre el XIII Salón Nacional de Artistas Jóvenes. La razón: muchas de las obras presentadas trabajaban explícitamente sobre las relaciones entre *arte y mercado*, algunas de ellas con estrategias muy similares a las pintadas callejeras (fig. 1, fig. 2).

Por supuesto, esta tendencia no es nueva en el campo artístico. Lo que resulta interesante es la necesidad de construir un discurso alrededor de ella desde un medio interesado por registrar las tendencias del mercado. De hecho, la revista cita curadores, jurados y artistas participantes en el Salón, e intenta (sin mucho éxito) una síntesis de sus opiniones en una panorámica confusa de nociones como *reciclaje cultural* o *neo-pop*. Con todo, hay momentos de lucidez:

Es indudable que las imágenes publicitarias y el *marketing* que las produce configuran una fuerza enorme en los procesos de comunicación actual. Sobre ese origen, una buena cantidad de proyectos estéticos recurren al arsenal de imágenes



FIGURAS 1 Y 2

“Ctrl+Alt+Supr”, curaduría colectivo Reciclash (Jorge Pachón, Santiago Monge, Paola Cardona, Mónica Erazo y Carolina Jiménez,) para el XIII Salón Nacional de Artistas Jóvenes, 2007

disponible en la sociedad y en su memoria. Procuran modelar los íconos predominantes en los medios de comunicación y en la cultura (marcas, personajes y diseños publicitarios) para transformar su significado y al mismo tiempo plantear preguntas sobre su alcance. ("Marcas" 20)

O bien: "En este sentido la publicidad se vuelve una fuente de investigación y creación del arte contemporáneo, porque sus imágenes y campañas están ahí para que la gente las use de nuevo" ("Marcas" 21).

Pero son las conclusiones del artículo las que revelan el interés de la revista por el Salón y por el arte contemporáneo: "Estos diálogos entre arte contemporáneo y publicidad nos están proponiendo una transformación de la publicidad desde las artes plásticas, y una mirada creativa que se alimenta de la capacidad de la publicidad para hablarles a los consumidores, cada vez menos pasivos, cada vez más resistentes" ("Marcas" 22). Es decir: la publicidad debe adelantarse a su apropiación por parte de estas prácticas artísticas y apropiarse, a su vez, de estas estrategias para enfrentarse a un público más difícil (los propios artistas, por ejemplo).

Apropiación e ideología

Estas complejas relaciones de circulación y apropiación siguen teniendo como ejemplo paradigmático el *pop art*, un movimiento artístico abiertamente rechazado por la primera contracultura y acogido eufóricamente por la segunda. Luis Britto lo define así:

El *pop* no fue otra cosa que la masiva apropiación de una simbología de desviantes por una cultura de aparato: la conversión de una contracultura en subcultura de

consumo. Esta operación refleja la política de apropiación de trabajo y de materia prima que el sistema de la modernidad realiza en el plano económico con respecto a los sectores marginados y las zonas dependientes. (36)

Lo interesante de la posición de Britto es que se opone a la definición reconocida del pop como apropiación de la cultura de aparato por una simbología de desviantes. Esto revela nuevamente la dificultad de *ubicar* ideológicamente estas transiciones de referentes culturales. Aquí y allá las instituciones artísticas aparecen sucesiva o simultáneamente como hegemónicas y contrahegemónicas. Es posible que estas discusiones, aunque necesarias, no resulten muy útiles para entender la ubicación cultural de las prácticas artísticas. Creo que la posición de Jean Baudrillard, expuesta particularmente en su conferencia “Ilusión y desilusión estéticas”, resulta más esclarecedora. Refiriéndose precisamente al “reciclaje cultural” del artículo citado arriba, Baudrillard apunta:

[...] al arte actual le ha dado por retomar, de una manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, todas las formas, todas las obras del pasado, próximo o lejano, y hasta las formas contemporáneas [...] por supuesto, este remake, este reciclaje, pretende ser irónico, pero esa ironía es como la urdimbre gastada de una tela: no es más que el resultado de la desilusión de las cosas, una desilusión de cierta manera. El guiño cómplice que consiste en yuxtaponer el desnudo de el desayuno sobre la hierba, de Manet, con los jugadores de cartas, de Cézanne, no es más que un chiste publicitario: el humor, la ironía, la crítica, el trompe-l'oeil (efecto engañoso) que hoy caracterizan a la publicidad y que inundan también toda la esfera artística. Es la ironía del arrepentimiento y del resentimiento respecto a su propia cultura. Quizá el arrepentimiento y el resentimiento constituyen ambos la forma última, el estadio supremo de la historia del arte moderno, así como constituyen, según Nietzsche, el estadio último de la genealogía de la moral. Es una parodia y a un tiempo una palinodia del

arte y de la historia del arte; una parodia de la cultura por sí misma, con forma de venganza, característica de una desilusión radical. (*Ilusión 4*)

Esta desilusión estética es también, y sobre todo, una desilusión ética; la pérdida definitiva de fe en el proyecto moderno, en el proyecto estético que buscaba la trascendencia, en el proyecto ético que no temía a la ingenuidad. La tendencia autoreferencial, o metareferencial, del arte, a partir de las segundas vanguardias, aparece cada vez con mayor claridad en las producciones mediáticas (el detrás de cámaras, el *reality show*, el *making-of*), literarias (la meta-novela), en el cine (el falso documental, las películas sobre cine) y, por supuesto, en la publicidad (anuncios que se citan irónicamente a sí mismos o a otros anuncios reconocidos). La obsesión por citar y por citarse ha llevado a gran parte de la producción cultural (y contracultural) contemporánea a enfrentar el desdibujamiento de sus límites. El *pop* significó tal vez la primera oportunidad para experimentar con esta esquizofrenia referencial: el abanico de posibilidades que va de la parodia explícita o la crítica literal a la ironía ambigua o la simple superposición neutral.

Recientemente, el artista bogotano Camilo Turbay ha trabajado en ciertas variaciones de la obra *Colombia Coca-Cola* que Antonio Caro había presentado en 1977 (Fig. 3). Estas intervenciones, que incluyen una copia de la obra sobre un fondo camuflado, ponen de relieve la reversibilidad de la ironía, puesto que se tratan, en el fondo, de apropiarse de una imagen que ya era, de hecho, una apropiación. Es casi indiferente si existe o no un interés por ironizar la ironía, por fortalecerla, por neutralizarla o por homenajearla.

Las variaciones sobre *Colombia Coca-Cola* no se limitan al campo artístico; en estos últimos años he registrado varios estenciles en Bogotá que, conociendo la referencia original de Caro o no, insisten en el juego de palabras y en el uso de la tipografía de Coca-Cola (Fig. 4). Parece evidente que el juego retórico



FIGURA 3

Colombia Coca-Cola, Antonio Caro, 1977



FIGURA 4

Cuajada, anónimo, 2008

resulta sencillo y el referente (Coca-Cola) es paradigmático de la cultura de consumo. Es muy significativo que la obra de Caro tuviera, en su momento, una carga crítica tan imponente, mientras que hoy es poco más que una buena broma.

Por supuesto, no quiero decir con esto que su sentido crítico haya desaparecido: se ha transformado, tomando un matiz cínico, un tono *desilusionado*, para usar el término de Baudrillard. Aquello que en la primera contracultura era celebrado por explícito y radical debe ser visto hoy como irónico y contenido. Lo que la obra de Caro y sus variaciones ponen en juego es la resistencia a la contradicción en estas estrategias, la posibilidad de un cinismo crítico (o bien, de una crítica cínica). En estos procesos de resignificación de referentes traídos de la cultura de consumo parece siempre que se repite la operación de poner bigotes a la Gioconda; lo que ya no resulta tan claro es cuál es la Gioconda y cuáles los bigotes: cuál es el referente *hegemónico* y cuál el trasgresor. (Y Duchamp también, como Warhol, repitió su obra veinte o treinta años después, pero esta vez presentando una Gioconda ¡afeitada!).

Baudelaire, Meireles, Peláez

Una referencia que parece imprescindible en este panorama del *apropiaciónismo* contemporáneo: las “inserciones en circuitos ideológicos” propuestas por el artista brasileño Cildo Meireles. Éstas consisten, básicamente, en aprovechar la amplia circulación de marcas y mercancías para difundir mensajes ajenos al *círculo* hegemónico. Meireles, por ejemplo, usó las botellas retornables de Coca-Cola (otra vez Coca-Cola) para pegar la frase “Yankees Go Home” sobre la etiqueta; o bien, en los billetes del Banco de Brasil imprimió la pregunta “¿Quién mató a Herzog?” (un periodista asesinado por la dictadura en la década de 1970).

Para Humberto Junca la herencia del proyecto de Meireles es evidente en algunas prácticas artísticas contemporáneas, particularmente en dos proyectos presentados en 2006; el primero de ellos en la exposición Procesos Urbanos, en la Fundación Gilberto Alzate, y el segundo en la VII Muestra Universitaria de Artes Plásticas. En un artículo aparecido en la revista *Arcadia* (marzo de 2006), Junca reseña el trabajo del colectivo artístico Gratis es Mejor, que introduce productos gratuitos en grandes almacenes. En este caso, discos compactos con una selección de música en formato MP3 que no ha sido producida o distribuida por grandes empresas y que no se escucha en la radio: los discos son camuflados como éxitos comerciales y el *comprador* encuentra en el interior de la caja una nota que le pide, como única contraprestación, que ayude a reproducir y hacer circular la música. Junca afirma:

Muchos presupuestos sobre lo que debe hacer un artista se derrumban en semejante dinámica. Trabajar en grupo y de manera anónima va en contra del culto al nombre propio, a la firma, al ego del artista. Utilizan objetos (CD), información mediatizada (música popular) y un lugar que poco o nada tiene que ver con el mundo del Arte (con A mayúscula): no esperan que el espectador vaya a buscar la obra en galerías o museos: hacen que el trabajo viva gracias a su cruce con el consumidor en su verdadero medio ambiente: almacenes y centros comerciales. Y quizás lo más impactante: ¡regalan el trabajo! De tal manera que el resultado final es un tejido de acciones e intercambios de información que no sólo cuestiona lo que hace un artista como agente de la cultura, sino que retan la dura coreografía de compra-venta impuesta por la sociedad de consumo al señalar otras dinámicas de circulación de información no hegemónicas. (24-25)

El proyecto de Gratis es Mejor no puede calificarse únicamente como un proyecto artístico; en realidad, se trata de una propuesta radical que trasciende la

relación arte/mercancía (o, más ampliamente, cultura/mercado) y en dónde lo más probable es que el problema *artístico* no sea tan importante; aquí, la *apropiación* no tiene solamente una dimensión significativa, tiene además una dimensión *significante*, concreta, que pretende *materializar* algunos aspectos de las tensiones entre dimensiones sociales y culturales aparentemente opuestas de un modo *paradójico*. En muchos sentidos, este proyecto y su contexto pueden interpretarse como reelaboraciones de las principales discusiones *modernas* sobre las relaciones entre el mercado (o el consumo) y las esferas culturales que pretendidamente debían aislarse de su influencia, entre ellas particularmente el arte (con mayúsculas o minúsculas).

Sin pretender una reconstrucción siquiera parcial de lo que estas discusiones significaron y significan, o de sus infinitas variantes (alta y baja cultura, cultura de masas, etcétera), considero interesante la revisión de una singular idea de Baudelaire que, según creo, sólo ahora empieza a tomar un sentido concreto, precisamente ligado a algunas de estas prácticas contraculturales y artísticas. Esta idea es descrita concisamente por Baudrillard: “[para Baudelaire] la única solución radical y moderna sería potenciar lo nuevo, lo genial de la mercancía; es decir, la indiferencia entre utilidad y valor, y la preeminencia dada a una circulación sin reservas” (*Ilusión* 28).

La conexión con la definición que Meireles hacía de sus *inserciones* es evidente: un proyecto que consiste precisamente en aprovechar la “preeminencia de una circulación sin reservas” dada a la mercancía. En el fondo, es la lógica de prácticamente todos los usos contraculturales contemporáneos de las referencias mediáticas o comerciales: la conveniencia de un reconocimiento masivo asegurado por una circulación ilimitada. La obsesión de las marcas comerciales por imponer la circulación de sus logotipos, logosímbolos, frases, colores corporativos, etcétera, multiplica exponencialmente las posibilidades de usar ese mismo reconocimiento en su contra, o bien con intereses distintos. Entre los referentes culturales contemporáneos, estos son seguramente los más

adecuados a la *apropiación* al menos por tres razones: (i) su circulación irrestricta, (ii) su fácil decodificación, (iii) su ambigua *carga simbólica* (¿ideológica?), fácilmente reconvertida hacia la crítica o la ironía.

Precisamente el segundo trabajo reseñado por Junca señala algunos aspectos de estas relaciones que no son tan explícitos en el proyecto de Gratis es Mejor. En este caso, Juan Peláez interviene los artículos de reconocidos almacenes de ropa y reemplaza sistemáticamente las marquillas *originales* por marquillas aparentemente *piratas* o *chiviadas*, dejando, por supuesto, la ropa en el almacén, con el objetivo de denunciar o bien cuestionar el extraño estatuto de la marca original y la relación que el comprador establece con este valor-signo. Así, *marcas* como “Benelton”, “Disel” o “Hike” reemplazan a las originales, y sin embargo el producto es el mismo. Allí está de nuevo la “solución radical” de la propuesta de Baudelaire: aprovechar la indiferencia entre valor y utilidad, atributo singular de la mercancía.

En otro lugar de su bibliografía, Baudrillard insiste en señalar el carácter contemporáneo de esta idea:

Baudelaire ha entendido que para asegurar la supervivencia del arte en la civilización industrial, el artista debía intentar reproducir en su obra esta destrucción del valor de uso y de la inteligibilidad tradicional. La autonegación del arte se convertía de ese modo en su única posibilidad de supervivencia [...]. Una mercancía en la que el valor de uso y el valor de cambio se abolieron mutuamente, cuyo valor consiste, por tanto, en su inutilidad y cuyo uso en su intangibilidad, ya no es una mercancía: la transformación de la obra de arte en mercancía absoluta también es la abolición más radical de la mercancía. (*Las estrategias* 127)

De algún modo, el ejercicio de *falsa piratería* propuesto en la obra de Peláez pretende poner de manifiesto esta abolición o neutralización mutua del valor de

uso y el valor de cambio que impone el valor-signo de las marcas comerciales.

Ahora, cabe preguntarse por las prácticas de *verdadera piratería* y su lugar en esta discusión: ¿es la piratería una práctica contracultural?, y si lo es ¿en qué sentido lo es: como una estrategia de resistencia ante el mercado corporativo, como una alternativa a cierto oligopolio, como un simple ejercicio de resignificación o apropiación? Sobre este punto, el propio Peláez escribe:

Se podría decir que estas mecánicas de apropiación en lugar de enfrentamiento directo trabajan de cierto modo de la misma manera que las inserciones en circuitos que propone Cildo Meireles. Mientras que Meireles se aprovechaba de circuitos ya existentes para introducir en ellos mensajes críticos y desde allí cuestionar en lugar de pretender trabar u obstaculizar directamente, estas compañías piratas se aprovechan del reconocimiento de las empresas multinacionales para apropiarse sus lemas, logos o productos en lugar de pretender crear una competencia directa (2003).

Esta discusión supone una serie de nuevos temas y problemas que se conectan de manera significativa con la contracultura del espacio público. Uno de ellos es el amplio registro de la llamada *publicidad popular*.

Si hay una práctica cultural situada precisamente en el nudo formado entre la cultura de consumo *oficial*, la *piratería* y las apropiaciones contraculturales es la publicidad popular. Los ejemplos de apropiación en este caso son bastante extensos y, en muchos casos, realmente imponentes: la carnicería Carnefour (con el mismo logotipo y logosímbolo de la cadena de hipermercados), la panadería PanPaYo (socias de PanPaYa), la tienda de barrio Éxito's (*ídem*) y cientos de ejemplos similares aparecen tras un corto paseo por algunas de las principales zonas comerciales populares de Bogotá. No se trata de insistir en las tópicas alusiones a la *recursividad* y el *humor*, para finalmente limitar los alcances del fenómeno a los de una simple estrategia comercial. Creo que se trata de un

escenario de apropiación simbólica importante, en el mismo sentido en que lo es la intervención gráfica del espacio público o el *apropiacionismo* artístico. De hecho, esta es sólo una de las dimensiones de los referentes publicitarios producidos fuera de (e incluso, a pesar de) las instituciones que controlan la cultura de consumo *oficial* con lo que tenemos, en la expresión *cultura de consumo*, un espacio mucho más complejo, heterogéneo e interesante del que muchos investigadores culturales han querido ver.

Reseño una dimensión más de estas transiciones culturales: la apropiación de la piratería como signo por parte de actores comerciales *legítimos*. En este caso encontramos, por ejemplo, grandes almacenes de reconocidas marcas de ropa, especialmente dirigidas al público juvenil, que venden camisetas estampadas con logotipos intervenidos de un modo *transgresor*: *Mula* por Puma; *Noentiendo* por Nintendo; *Pirobo* por Pirelli; *Malpolvo* por Marlboro, o bien *Marihuana*; *Pigboy* por Playboy, y un largo etcétera fácilmente verificable en las camisetas al uso. Los evidentes fines comerciales de los impulsores de esta tendencia parecen no entrar en contradicción con su estrategia resemantizadora; después de todo, muchos de estos logosímbolos intervenidos no abandonan el terreno del chiste fácil, la broma amable, el inofensivo guiño cómplice. Exactamente lo mismo sucede, es cierto, en muchas de las pintadas que aparecen en las calles bogotanas, debatiéndose entre la tendencia gráfica y la acción contracultural. Y, claro, en muchas prácticas artísticas contemporáneas que juegan en el terreno reversible de la apropiación.

Intervenir publicidad. Intervenir *con* publicidad

Las prácticas intertextuales entre la contracultura de la intervención del espacio público y la publicidad aparecen (registradas) en Bogotá a mediados de

la década de los ochenta. En 1986, Armando Silva escribía: “Últimamente ha aparecido una nueva modalidad [de graffiti] en donde no se elabora un nuevo objeto, sino que se aprovechan los ya existentes, como es el caso de los aparecidos en vallas públicas. Sobre estas viene una especie de *operación metralla*, ya que se trata de voltear el sentido del mensaje original para revelar los profundos intereses económicos que se adjudican a la fuente del anuncio” (Silva 72). En su tipología lo denomina “contracartel graffiti” y le dedica poco menos de una página; de hecho, cita sólo un caso: Pepsi tiene un anuncio en un muro en la Carrera 26 con Avenida el Dorado: está el logotipo y una frase: “vamos junto a Pepsi ya”. El grupo Sin Permiso interviene el anuncio: utilizando los mismos colores, la misma tipografía, con una factura impecable escribe: “vamos junto al Pueblo ya”, y sobre el logotipo de Pepsi otro, casi idéntico, de Sin Permiso. Lo más interesante es narrado por Silva a continuación: “Esta guerra fría por mantener la supremacía del muro, la sostuvieron Pepsi y Sin Permiso por dos *pasadas*, en las que la fábrica de gaseosas insistía en colocar su lema y Sin Permiso lo volvía a alterar con su obstinada consigna. Al final, tarros de pintura blanca, regados por la firma anunciadora sobre la pared dictaminaron el final del conflicto [...]” (Silva 72).

Actualmente pueden señalarse varios casos de intervención directa sobre vallas publicitarias, usando también la misma tipografía y diseños similares al anuncio original. El grupo Boicot, en Calí, por ejemplo, intervino sistemáticamente una campaña de Coca-Cola en publicidad exterior (Fig. 5); en Bogotá, graffitieros como Stink Fish han realizado también intervenciones esporádicas (Fig. 6).

Ahora, la explosión de nuevas modalidades de publicidad exterior, particularmente los llamados *eucoles* (avisos que hacen parte de paraderos de buses: o bien, paraderos de buses que hacen parte de avisos) han potenciado también las posibilidades de intervención, incluso por parte de transeúntes que, *espontáneamente*, deciden rayar, ensuciar de algún modo o incluso romper los avisos.



FIGURA 5

Don't drink, anónimo, 2008

Zokos, por ejemplo, ha intervenido con cierta regularidad una serie de eucoles, aunque sin ninguna estrategia particular; de hecho, de un modo (quizá deliberadamente) infantil: pintar bigotes a los modelos y cosas por el estilo. Sin embargo, aprovechan la plataforma publicitaria: reemplazan las direcciones de Internet de los productos por la dirección de su propio sitio, por ejemplo.

La proliferación de eucoles en Bogotá ha significado la introducción de un nuevo espacio de intervención para la contracultura gráfica urbana que tal vez no había estado nunca tan cerca de las producciones oficiales de la cultura de consumo, nunca tan cerca de la publicidad. Por otro lado, la publicidad misma no había estado nunca en Bogotá tan cerca de *la calle*: lo que los publicistas solían llamar *publicidad exterior* se reducía prácticamente a las vallas vehiculares y algunas tímidas intervenciones en muros. Hoy, las tendencias publicitarias apuntan hacia los famosos BTL, sigla característica de los peores vicios de la retórica publicitaria: términos ingleses (*Beyond The Line*) y metáforas vagamente militares. Los BTL pretenden *intervenir* los espacios urbanos interiores o exteriores (*indoor* y *outdoor*, dirían los publicistas) más insospechados: los eucoles son sólo el resultado más evidente de la invasión de muros, techos, suelos, andenes, vehículos, puertas, ventanas y personas. Al mismo tiempo, intervenir una pieza publicitaria se hace progresivamente más sencillo.

La explosión paralela de intervenciones publicitarias e intervenciones *en* la publicidad ha dado paso a géneros anfibios que se sitúan nuevamente en los límites de la contracultura. Tal vez el caso más citado es el de la firma canadiense Adbusters. Adbusters ha intentado aprovechar este tipo de situaciones para hacer pasar sus propios avisos *anti-publicitarios* por avisos publicitarios. Lo ha logrado, en no pocos casos. Así, los nuevos formatos publicitarios, al relativizar los límites genéricos, y sus alcances, dificultan la identificación del código común a los mensajes publicitarios, siempre tan amablemente aislado, fácil de identificar y de interpretar.



FIGURA 6

Stink, anónimo, 2008

Un caso paradigmático de la exploración de estas fronteras es la celebre campaña de Benetton, en la década de los noventa, creada por el fotógrafo Oliviero Toscani. El uso de imágenes documentales, architextualmente asociadas al discurso informativo o dramático (en ningún caso al publicitario), ancladas sugestivamente por el logotipo de la marca, desató una encendida polémica sobre los límites de los géneros que, en el fondo, significaba siempre una exigencia de aislar el género publicitario en tanto representante de prácticas y valores *reprobables*: el consumo (el *consumismo*), el posicionamiento de una marca comercial, la simple oferta capitalista (inaceptable vender camisetas, por ejemplo). Y aislarlo, especialmente, de aquellas referencias genéricas que parecen aludir a ideas más nobles: la solidaridad, el reconocimiento del otro, el sufrimiento. En definitiva, la confusión genérica significa una ambigüedad en los objetivos (¿vender, informar, concienciar?) que resultó inaceptable para muchos. Sin embargo, el propio Toscani ha defendido en muchos escenarios, incluyendo un libro publicado al respecto (*Adios a la publicidad*, 1996), una tesis que me parece importante presentar aquí.

Para Toscani, Benetton podía ya venderse sola, es decir, sin necesidad de una millonaria campaña publicitaria. Para ese momento (1994, para ser exactos), los productos Benetton tenían una alta demanda, y su estrategia publicitaria se enfocaba en el fortalecimiento del reconocimiento de la marca. Así, lo que ve Toscani allí es una oportunidad para pasar *de contrabando* (nunca mejor usada la expresión) imágenes que, según él cree, son de necesaria difusión usando los medios publicitarios. Es un poco, de nuevo, la vieja idea de Baudelaire, de Duchamp, de Meireles: aprovechar la alta circulación, la aparente indiferencia, la neutralidad si se quiere, la carta blanca de la publicidad, de los referentes del consumo, en general, para decir lo que, por otros medios, tendría una circulación restringida y probablemente inocua. Toscani va más allá: no pretende en absoluto *boicotear* a la marca (porque sabe, quizá, que eso

es imposible, gracias a la gran capacidad de reapropiación y neutralización de las marcas comerciales), sino precisamente lo contrario: Benetton es quizá la marca que inaugura la maratón contemporánea de grandes corporaciones preocupadas por asuntos sociales, ecológicos, raciales, económicos y, sobre todo, preocupadas por hacer ver su preocupación. Nada ha dado más réditos al posicionamiento de largo plazo en el mercado que estas estrategias.

La campaña publicitaria de Benetton persigue entonces, siguiendo a Toscani, objetivos aparentemente opuestos (o su objetivo principal es demostrar que no son realmente opuestos): por un lado, usar el medio publicitario para denunciar prejuicios raciales o de género, llamar al debate sobre la sexualidad y las enfermedades de transmisión sexual, enfrentar al espectador con imágenes de violencia, hambruna, miseria; por otro lado, asociar la imagen de una marca (Benetton) a esta particular *función social* para fortalecerla (a la marca) y, al final, claro, vender sus productos.

Entre las prácticas consideradas *antipublicitarias*, como ejemplo de lo que sucede en los límites de la cultura de consumo, quisiera citar el sabotaje sistemático de la llamada *reputación de marca* de algunas grandes corporaciones (Coca-Cola, Nestlé, Adidas, Danone, Nike o, por supuesto, McDonalds). A estas prácticas se las ha llamado *brandalismo* y van de la difusión masiva de rumores sobre, digamos, los ingredientes de un producto, hasta reportes (en ocasiones falsos) de explotación laboral, acoso, muertes de empleados, desastres ambientales; pasando, por supuesto, por la suplantación de cuentas y páginas en Internet, la alteración de logotipos y logosímbolos, la alteración de empaques y productos y un largo etcétera (Werner y Weiss).

Una variante simple de estas prácticas es, de nuevo, la modificación *ingeniosa* de frases publicitarias, logotipos y logosímbolos. En el anexo dejo algunos ejemplos recogidos en las calles bogotanas (Fig. 7 a 14). Allí, las estrategias intertextuales y los juegos retóricos tienen tantas características comunes con

los propios mensajes publicitarios (especialmente los llamados *anclajes*) y con las apropiaciones artísticas que resulta difícil ver esta afinidad formal y no pensar, al menos tentativamente, en la hipótesis de unos problemas culturales compartidos. O, más exactamente, de unas *funciones* culturales compartidas. La publicidad, las artes plásticas, la contracultura son espacios de transición cultural, de circulación acelerada de referentes culturales y de préstamo, negociación y transformación de los mismos. Las artes plásticas y las prácticas contraculturales son, en muchos sentidos, espacios de experimentación cultural. La publicidad, como escenario central de producción y circulación de la cultura de consumo, es hoy el principal motor de la circulación de datos de cultura cuyos mensajes, medios y códigos se prestan a la apropiación (incluso diría que buscan ser apropiados) y a la resignificación.

Curiosamente, la noción de creatividad (cultural), asociada a la innovación, es defendida y exaltada por unos, y despreciada como concepto esnob, devuelto, romántico, conservador por otros de los actores culturales inmersos en estas transiciones. Pero, en ambos casos, resulta central como capital simbólico o como objeto de estudio; como estrategia de posicionamiento de la cultura hegemónica; como estrategia de resistencia a la cultura hegemónica; como revulsivo cultural. Así, las artes plásticas contemporáneas se enfrentan al doble reto de producir objetos culturales razonablemente dúctiles y suficientemente contundentes para ser, simultáneamente, laboratorio estético y eje de las articulaciones entre esferas culturales heterogéneas.



FIGURAS 7 Y 8

Colombiano, anónimo, 2008

Ilusa, anónimo, 2008



FIGURAS 9 Y 10

Eat This, anónimo, 2008

Just do it, anónimo, 2008



FIGURAS 11 Y 12

Terrorismo, anónimo, 2008

KKK, anónimo, 2008



FIGURAS 13 Y 14

Ley, anónimo, 2008

Trashmilenio, anónimo, 2008

NOTAS

- 1 O, más exactamente, “primera contracultura contemporánea”, atendiendo al uso extendido del término en historiadores como Peter Burke o investigadores como Mijail Bajtin.

OBRAS CITADAS

- BAUDRILLARD, Jean. *El crimen perfecto*. 1995. Barcelona: Anagrama, 1996.
---. *Ilusión y desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila, 1997.
---. *Las estrategias fatales*. 1983. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BRITTO García, Luis. *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1991.
- FRESNEDA, Andrés y Juan Pablo Fajardo, ed. *Decoración de exteriores. Excusado. Stencil-graffiti: gráfica de intervención*. Bogotá: La Silueta, 2007.
- HEATH, Joseph y Andrew Potter. *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. 2004. Bogotá: Taurus, 2005.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. 1986. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo, 2006.
- JARAMILLO Agudelo, Darío. “Lucidez sobre la pared”. *Revista Credencial* Abril de 2009: 6-7.
- JUNCA, Humberto. “Provocaciones clandestinas. Artistas que se rebelan contra las leyes del mercado”. *Revista Arcadia* Marzo de 2006: 24-25.
- PELÁEZ, Juan. Texto sin editar. Trabajo de grado. Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2003.
“Marcas en el lienzo”. *Revista PyM* Marzo de 2007: 20-22.
- SILVA Téllez, Armando. *Graffiti: una ciudad imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988.
- TOSCANI, Oliviero. *Adiós a la publicidad*. Barcelona: Omega, 1996.
- WERNER, Klaus y Hans Weiss. *El libro negro de las marcas. El lado oscuro de las empresas globales*. 2001. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

ANEXOS

ANEXO 1 / ACTA I

Acta de selección y premiación
Premio Nacional de Crítica
Quinta Versión

Bogotá, 27 de julio de 2009

Jurado
Guadalupe Álvarez
Eduán Gavilán
Victor Quincho

Los jurados de la cuarta versión del Premio Nacional de Crítica presentes en la ciudad de Bogotá se reunieron a las 10 de la mañana con el fin de seleccionar el ensayo ganador y los tres finalistas entre los 40 textos participantes de esta versión.

El jurado, luego de examinar los conceptos individuales previos, preseleccionó por consenso cuatro finalistas y luego de un análisis detallado de cada texto por unanimidad seleccionó como ensayo ganador a:

—El Señor Kockala (del autor) con seudónimo **Jedith**

Como finalistas fueron seleccionados los siguientes trabajos ordenados alfabéticamente por autor:

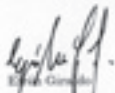
—Transiciones Culturales, Artes plásticas, Publicidad, Contracultura (del autor) con seudónimo **M**.

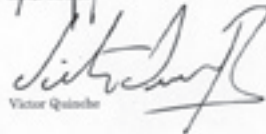
—Emblemas, Cuerpo y Memoria Colectiva (del autor) con seudónimo **Moneta**

—“Antagonismo y Fracaso” la historia de un espacio de artistas en Bogotá (del autor) con seudónimo **TÚ sabes quién soy**.

Siendo la 1:20 p.m. se cierra la sesión.


Guadalupe Álvarez


Eduán Gavilán


Victor Quincho

NOTARIA PRIMERA DEL CIRCULO DE BOGOTA D.C.
ACTA DE PRESENTACION NUMERO 145

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

PRIMERO: Que es mayor de edad, de estado civil casado, en calidad de Representante Legal del PREMIO NACIONAL DE CRITICA DE ARTE 2009, y que de acuerdo con los reglamentos del concurso y en coordinación con el Ministerio de Cultura presentaron al señor Notario cuatro sobres cerrados y sellados con los indicativos del seudónimo: JUDITH, M., MONETA y TU SABES QUIEN SOY. -----

SEGUNDO: Los sobres mencionados se abren en presencia de la Notaria Encargada siendo las 4:13 p.m., **en el primer** sobre de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "EL SEÑOR ROCKOLA" seudónimo JUDITH, el autor es JULIAN CAMILO SERNA LANCHEROS, con cédula de ciudadanía 80.040.570, -----

En el **segundo sobre** de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "TRANSICIONES CULTURALES ARTES PLASTICAS, PUBLICIDAD, CONTRACULTURA", seudónimo M., el autor es MAURICIO MONTENEGRO, cédula de ciudadanía número 80.052.867 -----

En el **tercer sobre** de Manila donde se encuentra el formulario de participación nombre del ensayo "EMBLEMAS, CUERPO Y MEMORIA COLECTIVA", seudónimo MONETA., el autor es JUAN CARLOS GUERRERO HERNANDEZ, cédula de ciudadanía número 79.653.786 DE Bogotá. -----

En el **cuarto sobre** en blanco donde se encuentra el formulario de participación: nombre del ensayo "ANTAGONISMO Y FRACASO: LA HISTORIA DE UN ESPACIO DE ARTISTAS EN BOGOTA", seudónimo TU SABES QUIEN SOY, el autor es VICTOR ALBARRACIN LLANOS, cédula de ciudadanía número 79.695.652 de Bogotá. -----

TERCERO: De acuerdo con el veredicto por unanimidad de los jurados deciden otorgar el premio nacional de Crítica de Arte 2009 al ensayo titulado

CUARTO: De acuerdo con el acta de premios RECIBEN MENCION ESPECIAL

LOS SIGUIENTES ENSAYOS: -----

- Ensayo TRANSICIONES CULTURALES ARTES PLASTICAS, PUBLICIDAD, CONTRACULTURA", seudónimo M. -----
- Ensayo EMBLEMAS, CUERPO Y MEMORIA COLECTIVA", seudónimo MONETA. -----
- Ensayo ANTAGONISMO Y FRACASO: LA HISTORIA DE UN ESPACIO DE ARTISTAS EN BOGOTA", seudónimo TU SABES QUIEN SOY. -----

QUINTO: Siendo las 4:45 p.m., se dio por terminada la diligencia en presencia del Notario y firma el Acta correspondiente, a los TREINTA (30) días del mes de JULIO del año DOS MIL NUEVE (2009).


LUCAS OSPINA VILLALBA

C.C. No: 29573601 2A



BLANCA SILVIA SEGURA RUBIO
NOTARIA
NOTARIA PRIMERA (ENC)



Acta de selección y premiación
Premio Nacional de Crítica
Quinta Versión

Jurados
Guadalupe Álvarez
Elián Giraldo
Victor Quinche

Los jurados de la quinta versión del Premio Nacional de Crítica deciden que el ensayo ganador es:

- **Antagonismo y fracasos: la historia de un espacio de artistas en Bogotá (del autor) con seudónimo Tó**
sabes quién soy yo.

Los tres textos seleccionados para ser publicados son los siguientes:

- **El Señor Rockola (del autor) con seudónimo Judith**
- **Transiciones Culturales. Artes plásticas, Publicidad, Contracultura (del autor) con seudónimo M.**
- **Emblemas, Cuerpo y Memoria Colectiva (del autor) con seudónimo Moneta.**

Siendo la 12:00 m. del 20 de noviembre de 2008.

Firma de los jurados:

Guadalupe Álvarez

Elián Giraldo

Victor Quinche

ANEXO 3

MINISTERIO DE CULTURA
2009 AGO 28 P 3 1b

RECIBIDO
Recibido
Tatiana Rodriguez

Señora
JOSEFINA CASTRO
Coordinadora Programa Nacional de Estímulos
Cra 8 No. 8 - 43 Piso 3
Ministerio de Cultura
Ciudad.-

Respetada señora:

Cordial saludo.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Arte
COMISIÓN PARA INTERCAMBIO EDUCATIVO
2009 SET. 4
W. de M. P.

Por medio de la presente yo, Julián Camilo Serna Lancheros, identificado con C.C. 80'040 570 renuncio al Estímulo económico otorgado por el Ministerio de Cultura por concepto de ser el ganador del Premio Nacional de Crítica de Arte Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes 2009. La renuncia a este estímulo responde a la cláusula del Portafolio de convocatorias 2009 del Programa Nacional de Estímulos que estipula "Cada participante [...] Podrá participar en varias convocatorias del Portafolio 2009, pero si resulta favorecido en más de una deberá decidirse por una de ellas". En aras de poder recibir la Beca para Artistas Fulbright-Ministerio de Cultura 2009 de la cual fui beneficiado el día 20 de agosto/09 para realizar estudios en Historia del Arte y de facilitar el proceso de otorgamiento del Premio, me veo en la obligación de cederle el estímulo económico de trece millones de pesos (\$13'000.000) del Premio Nacional de Crítica de Arte a un suplente que es la persona acreedora del segundo lugar en dicho concurso.

Agradezco la atención prestada.

Cordialmente,

JULIÁN CAMILO SERNA LANCHEROS
C.C. 80'040 570

ANEXO 4

En la primera deliberación hecha por los jurados del Premio Nacional de Crítica, el texto *El señor Rockola* fue escogido como ganador. Julián Serna, su autor, presentó una inhabilidad para recibir el premio, tuvo tan buena mala suerte que participó en otra convocatoria asociada al Ministerio de Cultura y también se la ganó. En vista de que la política administrativa del Ministerio de Cultura no permite que una misma persona reciba en el mismo periodo dos estímulos económicos, Serna tuvo que escoger y renunció al dinero del premio. En un comienzo se intentó que el acto del Ministerio de Cultura no tuviera efecto sobre la decisión del jurado, que una decisión administrativa no tuviera efecto sobre una deliberación intelectual, sin embargo, este planteamiento no tuvo efecto alguno sobre el área jurídica de esa institución que no consideró este caso como algo especial sino como una peligrosa excepción. Ante el cauteloso dictamen de los hombres de ley, el jurado del Premio Nacional de Crítica deliberó nuevamente y escogió como ganador un texto cercano a *El Señor Rockola*, un ensayo con nombre de bello perdedor se hizo al premio, *Antagonismo y fracaso: la historia de un espacio de artistas en Bogotá* de Víctor Albarracín.

En el diseño de esta publicación se mantiene el orden que el jurado dio a los textos en la primera deliberación.

ANEXO 5 / SOBRE LOS AUTORES

JULIÁN SERNA

Bogotá, 1983

Egresado del programa del programa de Artes, con énfasis en artes plásticas e historia y teoría del arte, de la Universidad de los Andes de Bogotá (2007). Actualmente se desempeña como curador, investigador en historia del arte y, paralelamente, como artista plástico. Como parte de la empresa de investigación y formación en historia del arte colombiano En un lugar de la Plástica, ha realizado varias publicaciones y curadurías, entre las cuales se destacan “Judith Márquez: En un lugar de la Plástica” (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, y Museo de Caldas, Manizales. 2007), “Carlos Rojas: una visita a sus mundos” (Museo Nacional de Colombia, Bogotá. 2008) y “Arte colombiana 1948. 1957” (Centro cultural Sesi, Sao Paulo. 2009). En el 2009, fue el ganador del Premio Nacional de Crítica de Arte (Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes), acreedor de la “Pasantía para un investigador colombiano en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo-Brasil” (Fundación Gilberto Alzate Avendaño) y merecedor de la beca Fulbright mincultura para artistas 2010 (comisión Fulbright Colombia y Ministerio de Cultura). Como artista plástico, en los últimos años ha expuesto en varios de los más destacados eventos de arte del país y para finales de éste año se encuentra preparando su primera exposición individual en la Iglesia Museo Santa Clara.

serna.jul@gmail.com



VÍCTOR ALBARRACÍN LLANOS

Neiva, 1974

Adelantó estudios de cine y televisión que nunca ha puesto en práctica. Para sobrevivir ha sido librero (Exopotamia), artista sin obra, docente universitario (Tadeo, Javeriana, Nacional, Distrital, en Bogotá), mal cantante de bandas de rock (Cerón, Chikas Aguila, Los Polvos, Don/Nadie), columnista (Arcadia), traductor, corrector de estilo y diseñador. Para no sobrevivir ha sido miembro de colectivos (Pornomiseria, The Modern MamBoys, Entertainment Parks of Columbia) y de espacios independientes en Bogotá (El Bodegón), dibujante ocasional, escritor de diarios (thathappyfeeling.blogspot.com) y alborotador.

thathappyfeeling@gmail.com

JUAN CARLOS GUERRERO HERNÁNDEZ

Bogotá, 1973

Investigador independiente.

Trabaja en área de filosofía, crítica e historia del arte contemporáneo.

juguerr@yahoo.com

www.juanguerrero.co.cc

MAURICIO MONTENEGRO

Bogotá, 1980

Mauricio Montenegro es publicista de la universidad Jorge Tadeo Lozano y maestro en estudios culturales de la Universidad Nacional. Es profesor e investigador. Ha trabajado en varias universidades en Bogotá y ha publicado algunos artículos en revistas especializadas. Su trabajo académico se ha concentrado en los estudios de la cultura material y la cultura de consumo.

El texto que aquí presenta es una variación a partir de su tesis de maestría, dirigida por Jesús Martín-Barbero y considerada meritoria,

“La cultura de consumo como contracultura”.

mauricioymontenegro@gmail.com

mayores informes

premionalcritica@uniandes.edu.co

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



24



 **Universidad de los Andes**
Facultad de Artes y Humanidades


Libertad y Orden
Ministerio de Cultura
República de Colombia

CONFERENCIA SOBRE ENSAYOS COLOMBIA EN EL PRESENTE

2008-2009

EL SEÑOR ROCKOLA
JULIAN SERINA

ANTAGONISMO Y FRACASO:
LA HISTORIA DE UN ESPACIO DE ARTISTAS EN BOGOTÁ
VICTOR ALBARRACIN

EMBLEMAS, CUERPO Y MEMORIA COLECTIVA
JUAN CARLOS GUERRERO

TRANSICIONES CULTURALES.
ARTES PLÁSTICAS, PUBLICIDAD, CONTRACULTURA
MAGNIBO MONTINECHU

ENSAYOS Y FALLOS EN EL
PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA DE ARTE.
UN PASEO POR LOS SUPLEMENTOS
EREN GIRALDO

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA / QUINTA VERSIÓN

ISSN 2145-5910



2145 5910