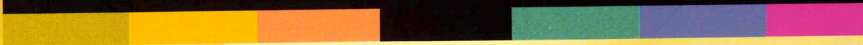


Colección de Ensayos sobre el campo del arte > Ensayos de autor 2005

> **Aprender a discutir**

Dinámicas de conversación en tres foros virtuales
sobre arte contemporáneo en el campo artístico
colombiano 2000-2002

Guillermo Vanegas



Guillermo Vanegas

Psicólogo de la Universidad Nacional de Colombia; su tesis de grado, titulada “Gente mirando sangre”, abordó la obra inicial de la artista cubana Ana Mendieta. Cursó dos años de estudios en Artes Plásticas y Visuales en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) y un semestre de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia.

Se ha desempeñado como montajista en la Biblioteca Luis Ángel Arango, como productor de exposiciones en eventos organizados por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) y como guía de exposiciones en las colecciones de arte del Banco de la República, el Museo Botero y el Museo Nacional de Colombia.

Actualmente está vinculado a la oficina de curaduría de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Desde 2003 edita el pasquín *Erguida*, dedicado a difundir documentos sobre arte contemporáneo. Entre otras distinciones recibió, en 2005, el primer premio del Concurso Internacional de Crítica de Arte, convocado por la Revista española *Lápiz*, y una mención en el Segundo Premio Nacional de Crítica del Ministerio de Cultura.

PREMIO

**ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO
SOBRE ARTE COLOMBIANO
MODALIDAD ENSAYOS DE AUTOR 2005**

ENSAYOS DE AUTOR

Guillermo Vanegas

APRENDER A DISCUTIR

DINÁMICAS DE CONVERSACIÓN EN TRES FOROS
VIRTUALES SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO EN EL
CAMPO ARTÍSTICO COLOMBIANO 2000-2002

- © Guillermo Vanegas
© Alcaldía Mayor de Bogotá
© Instituto Distrital de Cultura y Turismo-
Gerencia de Artes Plásticas



Bogotá sin indiferencia

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva del autor y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

JURADOS DEL PREMIO ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO
O CRÍTICO SOBRE ARTE COLOMBIANO 2005

Andrés Gaitán
Natalia Gutiérrez
Martha Rodríguez

DISEÑO DE CUBIERTA

Felipe Castañeda Feletti

FOTOGRAFÍA DE CUBIERTA

Felipe Castañeda Feletti

DISEÑO DE PÁGINAS INTERIORES

Tangrama

ARMADA ELECTRÓNICA

David Reyes Durán

COORDINACIÓN EDITORIAL

Bárbara Gómez Rincón

IMPRESIÓN

D'Vinni Ltda.

Primera edición: septiembre de 2006

ISBN 958-8232-88-0

Esta publicación no 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.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	11
INTRODUCCIÓN	17
"RAYAS, NO ESTRELLAS"	19
SOBRE EL OBJETO DE ESTUDIO	23

PARTE I

PERFIL SUMARIO DE LA CRÍTICA DE ARTE. ANTECEDENTES	27
"MUY INTELIGENTE DE PARTE DE ELLA". LA SITUACIÓN COLOMBIANA A FINALES DE LOS AÑOS NOVENTA	35

PARTE II

EL DEBATE CON BATE. UNA POLÉMICA EN EL CAMPO ARTÍSTICO COLOMBIANO A PARTIR DEL FALLIDO PROYECTO PENTÁGONO	47
LA CUESTIÓN DE LA "DEMAGOGIA PARTICIPATIVA"	49

PARTE III

APRENDER A DISCUTIR. HACERSE VIRTUAL EN DOS INTENTOS	65
LA PERCEPCIÓN DEL MEDIO ARTÍSTICO COLOMBIANO. PRIMERO DOS PREGUNTAS, LUEGO UNA	72
LA METIDA DE PATA QUE PARECÍA NO SERLO. UN DEBATE ALENTADO POR LAS DECLARACIONES DE LA MINISTRA DE CULTURA, CONSUELO ARAUJONOGUERA (Q.E.P. D.)	89

¡NI UN PESO MÁS!	90
BALANCE PRELIMINAR	100

PARTE IV

REFLEXIONES FORMALES	103
----------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	111
--------------	-----

HEMEROGRAFÍA Y PÁGINAS EN INTERNET	112
------------------------------------	-----

AGRADECIMIENTOS

A Karla Moreno, Jaime Iregui, William López y Lucas Ospina, por su ayuda, compañía y escucha.

A los participantes de los foros virtuales momentocrítico, esfera pública y a todas las personas que con sus declaraciones y actuaciones provocaron los comentarios, maledicencias y críticas reseñados en este texto.

Gracias por dar de qué hablar.

PRESENTACIÓN

En los últimos años ha ocurrido una expansión lógica del campo del arte, que ha afectado todas sus dimensiones y que parece ser el resultado de un replanteamiento de su horizonte de sentido en directa relación con diversos procesos de descolonización cultural y política. En este orden de ideas la esfera de la crítica en gran medida ha abandonado la tarea canónica de emitir juicios de valor afincados en un saber estético hegemónico, para permear otros tipos de discursos y metodologías. En ese proceso se han ampliado notablemente los fundamentos y las concepciones que sustentan la tarea de la crítica y se han pluralizado las voces, los actores y los canales de circulación de los discursos que ella produce.

En este contexto emerge el trabajo *Aprender a discutir*, subtítulo como *Dinámicas de conversación en tres foros virtuales sobre arte contemporáneo en el campo artístico colombiano 2000-2002*, que da origen al presente libro. El punto de partida de Guillermo Vanegas fue la activación de una escena crítica alterna, en la plataforma de Internet, que como espacio de circulación pública ha parecido suplantar a los medios de comunicación tradicionales en la difusión de la crítica durante la modernidad. Ante el monopolio que desempeñaron los medios de comunicación impresos en la difusión de la crítica en la década de los ochenta y comienzos de los noventa, los *sites* de Internet que aborda Vanegas generaron una expansión en la esfera de la crítica similar a la que ocurrió en otras dimensiones de las prácticas artísticas. La concepción hegemónica de la crítica de arte en la modernidad, entendida como una práctica canónica y disciplinar, ejercida básicamente por estetas, sería asimilable a la concepción artística más dominante en el mismo periodo: el arte au-

tónomo y puro, ejercido exclusivamente desde los supuestos provenientes de su propio ámbito.

Las opiniones críticas expresadas en estos *sites* provienen de diversos lugares del campo artístico o incluso de fuera de él, e involucran diferentes saberes y perspectivas de aproximación a las prácticas artísticas. Esta transdisciplinariedad de las discusiones de carácter crítico se asemeja a la que ha determinado el trabajo de los artistas que abandonaron los soportes y medios canónicos, cargados de implicaciones coloniales, para apropiarse de conocimientos, experiencias y tecnologías que habitualmente no habían sido considerados como parte del campo del arte. Siguiendo esta misma idea, podría decirse que el carácter coloquial de algunas intervenciones en estos *sites* acerca la crítica al ámbito doméstico, en donde parece haberse recluso un importante segmento de las prácticas artísticas contemporáneas.

El libro se divide en cuatro partes que están anteceditas por una presentación en donde Vanegas perfila el enfoque metodológico del texto así como la situación desde la que parte. Toma en consideración la noción de *campo* de Pierre Bourdieu como un modelo teórico para escenificar la actividad artística y situar dentro de ella la dimensión de la crítica y la actividad discursiva. Esta posición permite percibir el tipo de relaciones que se producen entre el campo del arte y los demás campos sociales cuando una determinada situación cultural es reconocida y discutida como arte.

En la primera parte el autor propone un sumario estado de la crítica de arte en Colombia y se aproxima a una situación actual a través del análisis de las políticas inherentes a las actividades que desarrollan las instituciones culturales del país, particularmente las de carácter público.

Luego, en la segunda parte, introduce un debate en torno a las concepciones que subyacen a los mecanismos de conformación de los certámenes artísticos, que básicamente involucra la confrontación entre convocatoria pública y proceso de investigación curatorial, que podría haber sido uno de los detonantes que llevó a una paulatina activación de los espacios de discusión en la web, como *columnadearena* de Jose Ignacio Roca, que comenzó a publicarse en 1998.

En la tercera parte Vanegas se aproxima al espacio *momentocrítico*, generado y moderado por Jaime Iregui, en donde le presta singular atención a las primeras intervenciones en torno a las percepciones que tenían en ese momento diferentes personas relacionadas con el campo artístico sobre dicho campo. Aparece nuevamente aquí el Ministerio de Cultura, porque las actuaciones de los titulares de esta cartera son unos de los principales motores que alientan el debate. Hacia el final de esta parte el autor hace un balance del tono anímico y moral que caracterizó esas primeras discusiones.

La última parte está dedicada a *esferapública*, y al igual que en las secciones anteriores, el punto de partida son los acontecimientos artísticos que motivaron la intervención de diferentes personas en este *site*, en donde cobra una particular atención la manera como el moderador agencia y motiva la creciente participación de diferentes voces.

A pesar de la juventud de este tipo de espacios críticos, su significación en el campo del arte es cada vez más visible. El seguimiento que hace de ellos el presente texto aporta elementos de valoración adicionales que pueden ser útiles para cualificar el tipo de discusiones que seguirán teniendo lugar en estos espacios.

Jaime Cerón
Gerente de Artes Plásticas
Instituto Distrital de Cultura y Turismo

Este tipo de publicación puede degenerar antes que nada en críticas, burlas y juicios infundados. Cualquier escritor se persuadirá fácilmente a sí mismo de que el negativismo divierte al público, y que así podrá vender cuanto escriba. El egoísmo impone su ley, y todo se reducirá a una serie periódica de insultos que ofenderá a nuestros artistas, cerrará los estudios y arruinará las exposiciones públicas, que son por cierto más útiles a las artes que los argumentos de esos hombres de letras que apenas saben nada.

Charles-Nicholas Cochin, ca. 1750-1760*

* En Tourneaux, "Un projet de journal de critique d'art", 1759, p. 324, reproducido en *Mélanges offerts a H. Lemonnier*, Archives de l'Art Français, nuevo período, VII. Tomado de Thomas Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Nerea, Madrid, 1989, p. 13.

INTRODUCCIÓN

En todas las épocas las formas alternativas o directamente opuestas de la política y la cultura existen en la sociedad como elementos significativos [...] su presencia activa es decisiva [...] como formas que han tenido un efecto significativo en el propio proceso hegemónico. La realidad del proceso debe incluir siempre los esfuerzos y contribuciones de los que de un modo u otro se hallan fuera o al margen de los términos que plantea la hegemonía específica.

Raymond Williams¹

La práctica de la crítica de arte en el país se ha concentrado hasta hace poco tiempo en una serie de presentaciones sucesivas difundidas primordialmente en la plataforma que ofrecen los medios de comunicación. Esta situación ha llevado a que varios de los actores que se desenvuelven cotidianamente en el campo artístico local se hayan marginado paulatinamente del ejercicio crítico, como lectores o productores de ese discurso, por considerarlo algo ajeno a sus intereses particulares. De esta manera puede observarse que, en la actualidad, existen dos terrenos claramente delimitados entre la producción de arte y los discursos interpretativos que la toman como objeto de estudio. Sin embargo, esta situación no se ha mantenido igual a través del tiempo. Desde comienzos de la presente década se ha hecho cada vez más patente el interés de un sector de artistas de abrirle espacio y arraigar el pensamiento crítico en otras áreas de la comunicación distintas a los grandes medios informativos, buscando contrarrestar los efectos nocivos de esta compartimentación y lograr construir nuevamente unos lazos conceptuales lo suficientemente fuertes, que amarren y le otorguen sentido a dos actividades tradicionalmente hermanadas.

En el presente texto se intentará observar la manera como ha sido enfrentada esta tarea en el contexto de la ciudad de Bogotá. Partiendo de la idea de que gran parte de la crítica relevante que se elabora en torno al arte producido más recientemente en el país procede de esta ciudad, se considerará que los alcances que se contemplan en las agendas de aquellas personas involucradas en la conformación de nuevos espa-

¹ En *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona, 1997, p. 135.

cios para la circulación del discurso crítico obedecen a una lectura particular del problema, cuyo origen se puede localizar en la percepción que tienen de un panorama ensombrecido para esta actividad, necesitada de un nuevo proyecto ideológico que se materialice a largo plazo. Aquí se le concederá una alta incidencia a la aparición de estas inquietudes en varios sectores relacionados inicialmente por una misma orientación profesional o por una cercanía de intereses, con base en lo cual se propone que para estudiar este fenómeno debe tenerse en cuenta la inutilidad práctica de contemplar únicamente la existencia de este afán por relanzar la crítica en un grupo exclusivo de pioneros. De ahí que se afirme repetidamente que las nuevas estrategias de colaboración entre actores diversos dentro de nuestro campo artístico han posibilitado la constitución de un discurso dinámico y versátil, que depende ciertamente de las coyunturas propias de la circunstancia de cada participante pero que, al final, en la apariencia completa que ofrecen los archivos que documentan este proceso, permite establecer la presencia de unas modalidades de intervención que poco a poco se han ido especializando hasta complejizar notablemente el contenido de los argumentos propuestos. Mediante la lectura de una gran cantidad de mensajes recopilados luego de que se llevaran a cabo varios encuentros en los espacios de discusión en Internet dedicados a debatir sobre el arte contemporáneo y las políticas institucionales de gestión cultural en Colombia, puede afirmarse que a comienzos del siglo XXI, las transformaciones sufridas por el discurso crítico han pasado por atender una fase de evidente debilitamiento y posterior recuperación, a través de la revisión de los presupuestos iniciales que lo animaban, gracias a lo que se construyó durante el lapso estudiado un ámbito más amplio e iluminado, cuyo mayor indicador de éxito se ve reflejado en la multiplicación de los interlocutores que han decidido tomar la palabra en esas publicaciones virtuales. A pesar de ello no hay que olvidar que aún no han sido reemplazadas las imágenes carismáticas del gestor todopoderoso o del artista-genio como figuras valideras para comprender la producción del discurso crítico y, sin embargo, junto a ellas o (sin evitar por momentos un ataque frontal) contra ellas, las reflexiones y los comentarios que se esgrimen desde que se instauró el modelo de intervención que analizaremos en adelante proceden de un conjunto mucho menos jerárquico e identificable de autores que, a

pesar de ello (o puede que gracias a ello), disfruta del poder de originar nuevos planes de acción que hacía bastante tiempo se buscaban por diferentes rutas, sin cristalizar satisfactoriamente.

Para introducir esta materia en el espacio de acción del campo artístico local nos detendremos por ahora en la referencia a un proyecto de colaboración entre dos personalidades fundamentales. De esta manera trataremos de comprender el espíritu de estas transformaciones en el ámbito internacional, cuyos aportes han determinado la realización de novedosas propuestas de indagación a partir y acerca de la producción del arte que, consideramos, podrían servirnos como un punto de vista externo para aclarar mejor la apreciación que esperamos contrastar con un fenómeno eminentemente bogotano, como es el de los espacios virtuales de discusión auspiciados por artistas y administradores de arte con base en esta ciudad.

"RAYAS, NO ESTRELLAS"²

Cuenta el investigador Sven Lütticken que uno de los proyectos que contemplara el sociólogo Pierre Bourdieu antes de fallecer consistía en desarrollar un ejercicio de colaboración interdisciplinar que reuniera parte de su trabajo como científico social interesado en las cuestiones de la producción de arte en nuestra época, con el conjunto de la obra del pintor francés Daniel Buren.³ Desde mucho antes, este sociólogo se había enfrentado exitosamente a la tarea de analizar las problemáticas de producción y distribución del objeto artístico en la sociedad occidental, ofreciendo algunos de los análisis más lúcidos sobre el asunto. Una de las categorizaciones más exitosas de su producción es la formulación del concepto de "campo", mediante la cual logró delimitar un marco de estudio adecuado para abordar un entendimiento cabal de los mecanismos con que opera el complejo universo simbólico e industrial del arte

² Este título es el mismo de un artículo publicado por Sven Lütticken en español, donde reseña el proyecto de colaboración que esperaba realizar el sociólogo francés Pierre Bourdieu, antes de su muerte, con el pintor Daniel Buren. Véase la nota siguiente.

³ Véase Sven Lütticken, "Rayas, no estrellas", en *New Left Review*, No. 20, Akal, Madrid, 2002, pp. 173-180.

en Occidente, incluyendo variables que otros investigadores habían dejado de lado. Entre ellas pueden identificarse sus reflexiones sobre el trazado de los circuitos de mercadeo y distribución del producto artístico, la estructura de los canales de legitimación constituidos para sostener el esfuerzo de los productores y tratantes, y el fundamento ideológico y operativo de las instituciones encaminadas a movilizar cada cierto tiempo nuevas maniobras epistemológicas sobre objetos y hechos artísticos producidos contemporáneamente o en el pasado. Todos estos vectores se hallaban incluidos en el proyecto que tratara de realizar junto con Buren. Según nos cuenta Lütticken, la idea de Bourdieu se apoyaba en la configuración dentro de las salas de exhibición de varios “niveles de interpretación” de la obra pictórica del artista, mediante la proposición de tres tipos de “espectadores”. En un primer nivel estaba el grupo incluido en lo que se dio en llamar *vox populi*, a continuación se presentaba una recopilación de aportaciones hechas por los críticos de arte sobre el tema, y finalmente se expondría un nivel “reflexivo”. La descripción que nos ofrece Lütticken es bastante esclarecedora sobre el objetivo final que perseguía el sociólogo:

Aunque [Bourdieu] sostiene [en sus apuntes publicados póstumamente] que la *vox populi* en esta ocasión está integrada por la así llamada audiencia cultivada, muchos de los comentarios sobre el arte contemporáneo (en este caso el de Buren) reunidos bajo esta rúbrica tienen pocas pretensiones culturales: “esto no es arte”, “esto sólo pretendía escandalizar”, etcétera. Muchas de estas observaciones fueron grabadas en el *cour* del Palais Royal, rediseñado por Buren en la década de 1980. Por supuesto, la sección 2 contiene declaraciones de los críticos de arte, excepto una de Nathalie Heinich. El nivel reflexivo, en cambio, contiene únicamente citas del propio Bourdieu, al margen de una de Baudelaire [...]⁴

Se puede establecer entonces que el propósito de Bourdieu no se agotaba en una exhibición serial de documentos sobre la obra del artista, sino que buscaba obtener una repercusión mayor, que le permitiera trascender el marco de la exposición retrospectiva organizada en torno a la figura de Buren. Su procedimiento analítico se abría hacia caminos

⁴ *Ibid.*, p. 176.

habitualmente cerrados para la interpretación de las piezas artísticas, cosa que nos resulta bastante útil para encuadrar las reflexiones que se suscitarán a lo largo del presente texto.

Para comenzar, debemos decir, en sintonía con Bourdieu, que toda obra de arte está fundamentada sobre una base ideológica mucho más compleja que la autonomía estética que le supone el pensamiento formalista, que puede englobarse bajo una expresión que podríamos determinar como su “dependencia material al contexto histórico y social” donde es presentada. Así mismo, creemos que toda una serie de actividades que se desarrollan en torno a la producción artística sirven para valorizar y prefigurar su comprensión dentro del contexto en que es exhibida para influir de forma colateral en sus posibilidades de movilidad comercial. Del mismo modo en que Bourdieu intentaba explicar la asimilación de una propuesta artística en un período histórico específico a través del uso de materiales y documentos no relacionados explícitamente con la construcción de la historia oficial del arte, consideramos aquí que uno de los factores que permiten establecer un acercamiento más adecuado al estudio de la producción discursiva sobre el arte de una época depende, en gran medida, de la revisión de las controversias, los debates y los escritos que se hicieron públicos luego de que sucediera un acontecimiento digno de atención por parte de sus autores. Este procedimiento permite determinar la forma en que los discursos ajenos a la retórica del análisis estético inciden de manera efectiva en la comprensión del fenómeno artístico. Dicha apreciación se basa, por supuesto, en la constante afirmación que recibe el discurso formal en unos canales de legitimación desarrollados específicamente para darle sentido. De hecho, algo que buscaremos demostrar de manera más o menos convincente es el alto nivel de complejidad que posee aquel axioma que le otorga al productor de arte la potestad de decidir qué, de todo lo que hace, es un hecho artístico. En este sentido seguimos la declaración que promueve Lütticken en el artículo que mencionamos más arriba, cuando aduce que

[...] una obra puede que exista en el “espacio público”, pero solamente se convierte en pública como obra de arte, en oposición a un objeto físico banal, mediante su inclusión en los canales del mundo del arte.⁵

⁵ *Ibid.*, p. 174.

Para nosotros, la noción que engloba el término “público” aquí presentada no sólo se restringe a la instrumentalización de una categoría varias veces implícita en las indagaciones más avanzadas de los artistas concentrados en estudiar las coordenadas donde se ubica su trabajo al sumergirse en el tejido social, sino que intentamos llevarla hacia los terrenos de la investigación sociológica basada en, o ilustrada por, las prácticas clásicas de la denominada “crítica institucional”.⁶ Sabiendo de antemano las repercusiones que tendrá a partir de ahora nuestro reconocimiento de esta filiación disciplinar, consideramos que sólo de esta manera pueden hacerse visibles algunas de las circunstancias especiales que constituyen la identidad de la comunidad imaginada que denominamos “campo artístico local” de comienzos del siglo XXI en Colombia. Además de incluir en nuestra reflexión la evidente sintonía o dependencia (el uso de los términos procede a criterio del lector) en la asimilación de la retórica presente en el ejercicio discursivo local sobre arte contemporáneo con los principios que se gestan en el interior de los centros hegemónicos del arte internacional, creemos también que los modelos de producción del arte elaborado en este terreno obedecen a la apropiación ligera u ortodoxa (el uso de los términos procede a criterio del lector) de algunos de los preceptos allí definidos, sólo que en esta oportunidad le adicionamos el hecho de que su lógica no se limita exclusivamente a esta subordinación. Por lo tanto, se considerará que gran parte del arte producido durante los primeros cinco años de la presente década se ha fijado, si no permanente, sí ocasionalmente en las diferentes disertaciones estéticas que circulan en los espacios de formación universitaria, de distribución comercial y de valoración ideológica del arte que existen en nuestro contexto.⁷ De todos ellos, nos interesa estudiar este último, porque asumimos que es ahí donde se inscriben las iniciativas particulares de conformación de los espacios virtuales de discusión que nos interesa

⁶ Para una mayor comprensión de este concepto, así como de la manera en que se ha venido aplicando en la actualidad, véase Simon Sheik, “Notas sobre la crítica institucional”, en <http://www.geocities.com/laesferapublica>.

⁷ De lo que puede sugerirse que el carácter de la producción de arte contemporáneo en el país no ha implicado la aparición de transformaciones radicales en la estructura de los sectores del mercado, el estudio o la exhibición de piezas artísticas, sino principalmente en la expansión de los principios estéticos que animan a cada productor en particular. La alta individualización de esta tendencia ha llevado a un predecible debilitamiento del campo de los productores en su conjunto.

observar. Por lo tanto, además de hacer énfasis en lo histórico, creemos posible rastrear la influencia de esas opiniones en la producción discursiva de algunos artistas colombianos teniendo en cuenta el alto nivel de retroalimentación y la formación de una amplia audiencia generada dentro de estos *sites*. Sin embargo, hay que matizar las expectativas más optimistas al respecto, indicando igualmente que el impacto que han tenido, o tendrán, dichas declaraciones críticas en el conjunto global del proyecto del arte contemporáneo producido en Colombia aún no puede establecerse con claridad, puesto que sus ecos sólo se harán audibles a largo plazo y dependen principalmente de las contingencias particulares que sufra la administración del arte en el país.

SOBRE EL OBJETO DE ESTUDIO

La articulación de este trabajo se sostiene en la aparición dentro del campo artístico colombiano de una serie de espacios de discusión en Internet auspiciados por el artista bogotano Jaime Iregui. De esta manera, hay que insistir que aquí se entenderá el esfuerzo sostenido de Iregui durante los primeros años de la presente década en esta área como un aporte primordial para la constitución de un pensamiento crítico saludable y sometido a una constante renovación, que ha sido capaz de configurar, así sea parcialmente, un sector que anteriormente dependía (aunque todavía no deja de ser así) del criterio de una elite de gestores culturales atrincherados en las juntas directivas y los despachos administrativos de los museos y galerías más importantes de nuestro país. Aquí revisaremos la trayectoria que siguiera Iregui desde sus primeros intentos hasta consolidar el proyecto que, por el momento, constituye su experiencia más relevante en este campo, conocida bajo el nombre de *esferapública*. Para hacerlo intentaremos seguir rigurosamente la lectura de las intervenciones difundidas y archivadas en los *sites* que este artista ha venido fundando con asiduidad durante los dos primeros años de este siglo, para extraer la lógica de discusión que se implementó allí sobre los productos artísticos más recientes o las experiencias institucionales más importantes de nuestro contexto en la época. Del mismo modo sostenemos que la iniciativa que condujo a Iregui a explorar esta

plataforma de difusión del pensamiento crítico no sólo estuvo condicionada por la aparición en nuestro país de las características comunicativas propias de la tecnología de Internet (puesto que el artista había llevado anteriormente a término una serie de actividades concentradas en el mismo interés por desarrollar foros para ventilar diversas posiciones sobre el arte contemporáneo y su gestión en Colombia dentro de otros formatos), sino que hace parte de un “espíritu de la época”, en el sentido weberiano del término, que, por ejemplo, otro personaje como José Ignacio Roca puso en acto al construir el *site* denominado *Columna de Arena*. De ahí que afirmemos que una experiencia no habría podido existir sin la aportación de la otra. Es en este sentido que creemos que no se puede estudiar el recorrido seguido por los *sites* abiertos por Iregui sin relacionarlos directamente con la publicación virtual de Roca. A pesar de que no existe evidencia de un acuerdo explícito de colaboración entre ambos actores más que en una breve referencia sobre el contacto que podrían tener los *sites* fundados por ambos, donde se hizo público el mutuo conocimiento de cada experiencia, en aquella oportunidad no se mencionó la existencia de aportes conceptuales dirigidos de uno a otro lado. A pesar de esto, creemos que resulta claro que las metas perseguidas por los dos proyectos están más o menos en el mismo lugar y que, a despecho del seguimiento de una “línea editorial” exclusiva en el *site* de Roca, siempre han ido de la mano. Tanto así que *Columna de Arena* puede ser señalado como un agente determinante en la aparición de muchos de los foros anteriormente propuestos por Iregui. En este caso, su intervención llegó a ser tan predominante que influyó decisivamente tanto en la forma en que el artista presentó sus inquietudes, como en las estrategias de participación que fueron adoptando progresivamente los asistentes a las polémicas que allí se ventilaban. Puede decirse además que Iregui armó su proyecto “sobre una roca”, para congregarse a un grupo mayor de personas reunidas en torno a la producción de arte ofreciéndoles la oportunidad de tener otro lugar donde promover sus polémicas, cuyos alcances desbordaron todas las expectativas, atrayendo a una población mucho más amplia, mucho más joven y mucho menos involucrada con la institucionalidad artística. Como consecuencia de ello, la iniciativa de Iregui logró hacer que una gran cantidad de personajes voluntariamente marginados del circuito suspendiera su aislamiento para

retornar y hacerse visible dentro de sus grupos de discusión, sin ocultar sus aspiraciones intervencionistas en las problemáticas que considerarían de su competencia. Sin embargo, al medir los pobres resultados obtenidos a través del tiempo por esta comunidad, afirmamos también que en ellos persiste una reiterativa tendencia a proponer iniciativas inoperantes para la administración del campo, con lo cual el desgaste y la desilusión se han hecho presentes con notable asiduidad.

Igualmente, observamos que los proyectos que Jaime Iregui ha mantenido en Internet han servido en su momento para canalizar una alta sensibilidad dentro del campo hacia las posiciones que algunos gestores han hecho públicas en los medios informativos. Al notar que, en la actualidad, ésta se ha convertido en la modalidad de intervención más empleada por los colaboradores de esos espacios (casi hasta convertirse en una regla de etiqueta comunicativa), trataremos de determinar que su aparición no se dio instantáneamente, sino que fue moldeando su estructura con el paso del tiempo, para pasar de una aguda susceptibilidad antiinstitucional a formas mucho más decantadas y maduras de exposición discursiva. Es decir, aquella especial actividad de deliberación no fue resultado de una condición “propia” de la naturaleza de estos espacios.

Para concluir con esta introducción retomaremos un comentario que Lütticken trae de Bourdieu en el artículo reseñado anteriormente, respecto a la validez de este tipo de iniciativas. Según él, el sociólogo francés señalaba hacia 1993 que de llegar a tener el tiempo suficiente,

[...] en lugar simplemente de decir en abstracto que “el mundo del arte es un campo”, filmaría una galería durante una muestra privada, con los comentarios de los artistas y después analizaría todo lo que destila la lógica del campo.⁸

Para complejizar nuestra reflexión, no creemos que el auxilio de la teoría sea un lastre que valga la pena desechar tan rápido en un ensayo como éste. Por lo mismo, consideramos que un acercamiento a los debates en su presentación más inmediata, es decir, antes de ser vinculados a un método reflexivo que los contraste con posiciones similares, nos per-

⁸ *Ibid.*, p. 176.

mitirá construir una síntesis conceptual capaz de brindar una información mucho más abundante sobre los prejuicios ideológicos y afectivos que le dieron forma a un conjunto de opiniones expuestas en un espacio de discusión que atravesó diferentes etapas hasta adquirir el semblante semiinstitucional con que se le reconoce hoy en día. Aquí se discutirán esas etapas iniciales, partiendo siempre de las opiniones de los actores y extrayéndolas del espacio en que se dieron cuando se considere conveniente. Los predecibles defectos de descontextualización, mal interpretación y confusión de las sentencias que se hubieran proferido en su momento pueden atribuirse a la condición misma de este documento, que al trabajarse desde una visión retrospectiva, hace caso omiso de las sutilezas y los matices que los autores originales sí tuvieron en cuenta. Si este defecto se hace inocultable, bien valdría la pena retornar sobre el tema; si no lo es, igualmente se necesitaría contemplar el asunto desde otras perspectivas intelectuales, para verificar las afirmaciones emitidas aquí y evaluarlas desde un ángulo distinto.

PARTE I

PERFIL SUMARIO DE LA CRÍTICA DE ARTE. ANTECEDENTES

Desde que comenzó a ser estudiada como una categoría específica dentro del campo de las artes visuales, la crítica de arte ha sido reconocida como la manifestación pública de una serie de reflexiones que un autor elabora en relación con un trabajo artístico. Para que se dé en este sentido es necesario que el crítico asuma conscientemente el carácter no privado de su intervención, a fin de que los resultados que haya de obtener repercutan en el tejido social donde su juicio es emitido. De tal manera, desde que se ha signado su aparición en propiedad en el campo social, su vehículo privilegiado de difusión ha sido el circuito establecido por los medios de comunicación, preferentemente la prensa escrita. En un principio, consideramos que se debe partir de dos de las propuestas que en este sentido formulara el autor italiano Omar Calabrese al tomar la crítica de arte como

[...] un hecho eminentemente moderno, nacido más o menos en la época de Diderot (a quien muchos, efectivamente, consideran el pionero en la materia por sus descripciones de los cuadros expuestos en los Salones parisinos por los artistas de aquel tiempo).¹

Y en segunda instancia, comprender el trabajo del crítico como una actividad altamente relacionada con el mercado del arte, por cuanto su interés primordial apunta a divulgar el “producto estético en las culturas

¹ Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 7.

que desde finales del siglo XVIII podemos empezar a definir, con mayor o menor exactitud, *de masas*".² Puesto en otros términos, éste es un discurso que va dirigido a un grupo social perfectamente delineado de consumidores de arte potenciales.

Luego de reconocer algunos de los factores condicionantes del discurso producido por aquellas personas que en algún momento de sus vidas o de forma permanente deciden hacer crítica de arte, debemos añadir que esta práctica integra en su origen una forma de representación admitida por la sociedad burguesa, que le sirvió en un primer momento para identificarse como parte de un ámbito más amplio donde "el debate estético se convierte en símbolo y metáfora del ansiado cambio social, político y económico".³ Este supuesto se apoya en un afán propio de la época ilustrada, que ha sido mantenido más o menos de la misma forma hasta nuestros días, y que llevó a la burguesía emergente a consolidar y legitimar sus modelos de interpretación de los productos culturales mediante la acuñación de una cierta idea de "buen gusto" consensuado,⁴ contrapuesta a las instancias tradicionales de poder. Cabe pensar en las consecuencias que ha producido dicha manera de entender esta práctica, en la medida en que dicha noción ha sido constantemente citada por parte de muchos de sus defensores para sostener la creencia de que esta labor se apoya en una supuesta desjerarquización del orden de transmisión de la verdad, que iría a la par del discurso político.

Para que tomara esta dirección es necesario revisar el modo como fue perfilándose en la sociedad occidental esta especial construcción de la realidad, para llegar a permitir la existencia profesional de una población de escritores dedicados a difundir sus apreciaciones sobre los hechos artísticos y, de esta forma, influir también en la conformación de un conjunto de ideas que conjugaran presupuestos ideológicos más vastos.

Según Jürgen Habermas, hacia el siglo XVIII comenzó a circular en la intelectualidad europea ilustrada una tendencia a admitir en el público la facultad de acceder al conocimiento de los productos cultura-

² *Ibid.*

³ Rocío de la Villa, "El origen de la crítica de arte y los Salones", en Anna María Guasch (ed.), *Crítica de arte: historia, teoría y praxis*, Akal, Madrid, 2003, p. 23.

⁴ *Ibid.*

les gracias a los esfuerzos ejercidos, entre otros, por los críticos de arte. Habermas sostiene que el crítico tenía una fe ciega en que los frutos de su labor no caerían en el vacío, puesto que existía de antemano un fermento social determinado por “la impronta de un raciocinio inserto en un público capaz de juicio”, al que se le denominó rápidamente “opinión pública”.⁵ Esta definición resultó conveniente en su momento para introducir más fácilmente las transformaciones sociales que iban a permitir que la sociedad burguesa se estableciera definitivamente. Adicionalmente, esta consideración del carácter ilustrador de la crítica de arte sobre la opinión pública funcionaba para permitir que las nuevas regulaciones estamentales entre los diferentes organismos de control social fueran aceptadas como algo “natural”. Así por ejemplo, la ideología de la libertad de prensa, que se desarrolló en Inglaterra hacia finales del siglo XVII, era invocada reiteradamente para transmitir la necesidad de la existencia de un corpus de derechos diferenciales entre varios actores sociales que se desempeñarían en áreas distintas, dentro de las que el campo cultural sería un terreno baldío en el cual la ficción de la igualdad social se podría metaforizar periódicamente.⁶ La utilidad de esta lectura sobre las modificaciones sociales que sobrevenían en ese momento se vio reflejada en el fortalecimiento que obtuvo por su parte la figura del crítico de arte. Así, dentro de este gremio fue recibido con beneplácito el encargo tácito de administrar y legislar todo lo concerniente a las cuestiones del gusto, siempre y cuando sus dictámenes no contravinieran el discurso oficial de defensa de la cosmovisión burguesa.⁷ El alcance de las reflexiones de los críticos sirvió de importante apoyo a las valoraciones sobre el cambio social que tenía lugar, al contemplarlo desde el ámbito supuestamente neutral de lo estético. Más adelante, y luego de su configuración como un área legítima de desempeño profesional, la

⁵ Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 124-125.

⁶ *Ibid.*, p. 24. El tiempo de duración de esos períodos podría obedecer tanto a la aparición de cada comentario crítico, como a la de cada iniciativa cultural de tipo institucional.

⁷ “[En el universo burgués naciente] el mercado verdaderamente libre es el discurso cultural mismo, dentro, por supuesto, de ciertas regulaciones normativas; el papel del crítico es administrar esas normas en un doble rechazo del absolutismo y la anarquía”. Terry Eagleton, *La función de la crítica*, Paidós, Barcelona, citado por Rocío de la Villa en “El origen de la crítica de arte y los Salones”, *art. cit.*, p. 25.

crítica pasó entonces a cumplir una función de soporte del circuito oficial de la práctica cultural burguesa.

Se sabe que un examen aplicado a una obra de arte jamás ha desencadenado una revolución social; no obstante, las estrategias discursivas de que tradicionalmente se han valido los críticos resultan sumamente atractivas para la retórica pragmática y aparentemente libertaria que promueve la industria cultural. Este fenómeno puede entenderse mejor si se observa la manera como el juicio crítico convencional concilia en su interior dos polos presentes en la práctica artística. Por un lado está su inocultable énfasis en conservar el monopolio de la circulación de los productos artísticos, basado en un inagotable requerimiento a la base humanista de la Ilustración para sustentar su autoridad. De otra parte, encontramos su pulsión a protegerse en el ideal democrático del acceso universal a los productos de la cultura, pretendiendo una amplia difusión de sus presupuestos (afianzada en los medios de comunicación) o, en lo que sería una variante carismática de esta situación, en sostener la idea de que la apreciación de un crítico podría ocurrírsele a cualquier ciudadano. Terry Eagleton comenta esta ambigüedad en los siguientes términos: “Lo que hace tolerable la asunción tácita de la superioridad de la crítica, [así] como lo que hace tolerable la acumulación del poder y de sus propiedades, es el hecho de que todos los hombres poseen la capacidad de hacerla”.⁸ En conclusión, podemos señalar que el desarrollo de la práctica crítica, desde su aparición hasta nuestros días, ha sido el resultado de una profunda modificación social, acaecida durante el siglo XVIII, que representó el afianzamiento del poder burgués, la expansión de los medios de comunicación escritos y, como producto de lo anterior, la democratización del acceso a una versión especial de conocimiento no ecuménico.

Si seguimos a la investigadora española Rocío de la Villa, podremos inferir que las fases iniciales de la práctica crítica prefiguraron decisivamente su semblante actual, gracias en parte a la manera como sus practicantes lograron introducir ciertas definiciones del juicio estético en el lenguaje popular como una expresión “indisociable de la toma de postura personal y social”, del gusto como “símbolo de la libertad” y del ar-

⁸ *Ibid.*

te como “un campo fértil para la batalla ideológica”.⁹ Podría afirmarse, entonces, que la historia de la crítica de arte se compone a partir de la integración de los matices que adquirieran esas tres presunciones a lo largo de múltiples períodos sucesivos. Antes de seguir, debe pensarse también que tras establecer un campo de acción más o menos coherente con los principios ideológicos que la sustentaban, la crítica comenzó a replegarse a un área social mucho más restringida de lo que sus vaticinios más pesimistas pudieran esperar: como ya se ha dicho, el grupo para el que finalmente escribían los críticos consistía en un ejército cultivado de *amateurs*, coleccionistas, artistas y, obviamente, otros críticos.¹⁰ Expresiones como “el gran público”, “el grueso del público” o “la opinión pública” se utilizan desde esa época como fórmulas de validación de los dictámenes emitidos por la mayoría de autores. Sin reconocer el vacío que separaba al campo artístico de la elaboración fantasmática de una audiencia intelectualmente competente, muchos de los textos firmados por aquellos críticos de arte solían reclamar una intencionalidad ambigua de parte de sus lectores, al reconocerlos como una entidad socialmente homogénea, educada y con un criterio suficiente para comprender el contenido de los escritos que se le ofrecían, mas no para interpretar por sí misma las obras de arte. Una ejemplificación de esta situación puede verse en un aparte tomado de la investigación que realizara Thomas Crow sobre las complejas relaciones que se establecieron entre el arte que se exhibía en los Salones de París y los grupos humanos que eran testigos de esos eventos:

Los pintores se veían exhortados en la prensa y en los folletos especializados a satisfacer las necesidades y deseos del “público” de la exposición; los periodistas y críticos que formulaban esta demanda decían hablar con el respaldo de este público; los funcionarios del Estado responsables de las artes se apresuraban a afirmar que sus decisiones habían sido tomadas en el interés público; y los coleccionistas empezaron a preguntar, un tanto amenazadoramente para los artistas, qué cuadros habían recibido el sello de la aprobación pública. Todos los que tenían un interés personal en las exposiciones

⁹ *Ibíd.*, p. 28.

¹⁰ Thomas Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Nerea, Madrid, 1989.

del Salón se vieron así enfrentados a la tarea de definir qué suerte de público éstas habían hecho nacer.¹¹

Al contemplar la forma como los habitantes urbanos se fueron convirtiendo en un grupo fundamental para perpetuar la existencia de la crítica de arte, es necesario rastrear la dinámica que puso los cimientos sobre los cuales el consumo cultural fue convirtiéndose en un tópico que reflejaba la situación sociopolítica del momento. Volviendo a Habermas, las transformaciones en los modos de producción industrial desencadenadas por la generalización del modelo capitalista llevaron a que una amplia franja de ciudadanos quedara irremediabilmente separada del ejercicio efectivo de sus derechos políticos, en el momento de decidir sobre la manera como las ganancias económicas derivadas de su trabajo habrían de ser distribuidas. En este escenario se generó una polarización entre el sector de los propietarios de los medios de producción y el de las personas dependientes de la venta de su fuerza de trabajo. Así, los rudimentos de aquel fenómeno social denominado “público” deben situarse en el espacio que comenzaban a configurar las elites gobernantes para ubicar de cualquier modo a la inquieta población laboral. Así, antes de transformarse en un dispositivo de utilidad polifuncional para aquellos ciudadanos dispuestos a devengar su sustento de la labor artística, el público estuvo idealmente conformado por grupos de “pequeños propietarios privados que [para ese momento] convierten su esfera privada en objeto de común raciocinio”.¹² De hecho, sin participar de forma consciente en la construcción de esta definición, el “público” desarrolló ciertas estrategias de intervención con las cuales pudiera establecer su verdadera incidencia dentro de la sociedad que integraba. El prologuista del libro de Habermas en su versión española, Antoni Doménech, afirma que para esos pequeños propietarios resultó fundamental su reclamo constante por esgrimir una “vocación de ciudadanos activos en el plano de la publicidad política”, en lo que podría interpretarse

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² Antoni Doménech, “Prólogo a la edición castellana”, en Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, *op. cit.*, p. 19.

como un afán por materializar “su inserción como propietarios privados en la esfera productiva”.¹³

Por lo tanto, en el campo artístico, el “público” pasó a ser moneda de uso corriente, a causa de la progresiva institucionalización del circuito que siguieron los objetos de arte a manos de comerciantes e intermediarios. Gracias a esto, lo único a lo cual podían aferrarse los críticos de arte cuando decían hablar no en nombre propio sino de una comunidad más amplia, fue a esta concepción de un fenómeno cultural profundamente amarrado a las modificaciones impuestas por la llegada de la nueva clase social burguesa a los linderos del poder. Habermas indica a este respecto que “en el centro de la esfera privada públicamente relevante de la sociedad burguesa”, esta toma de conciencia desencadenó la formación de una “esfera social repolitizada, en la que instituciones estatales y sociales van [iban] de consuno”.¹⁴ En otras palabras, una de las formas que encontraron los burgueses para introducirse en los restringidos ámbitos del poder a que inicialmente querían acceder consistió en reducir los límites que separaban la esfera íntima tradicional de su contexto inmediato. Si para ese momento resultaba plausible difuminar una separación entre los contextos público y privado, que durante siglos permitió la propia existencia de la sociedad occidental, semejante apuesta condujo finalmente a perpetuar una capa social emergente. Al aprovechar la inestabilidad social protagonizada por el tránsito hacia el modelo económico del capital, los burgueses se legitimaban a sí mismos a la vez que construían un andamiaje cultural lo suficientemente fuerte como para montar una serie de ideales de representación que sirvieran para incluir (de forma virtual) a los sectores sociales menos afortunados y garantizarse así una mayor seguridad.

Fue en medio de este clima donde vino a aparecer la figura del crítico de arte profesional. Sin ser una especie silvestre, su existencia estuvo caracterizada desde el principio por los rasgos de una anomalía. Si nos li-

¹³ *Ibid.* El uso del término “publicidad” obedece aquí a un tratamiento especial que recibió por parte del traductor de la edición española. Según comenta Antoni Doménech, en el contexto de la obra habermasiana, “publicidad política” debe leerse con el sentido que dicha acepción solía tener en el castellano antiguo, donde servía para referirse a la “vida social pública”, y no como un apelativo a la *propaganda comercial que se desarrolla en torno a los candidatos a ejercer cargos públicos*, tal y como funciona en nuestros días.

¹⁴ *Ibid.*, p. 178.

mitamos al universo cultural originado por la Ilustración y reconocemos dentro de él la organización de las primeras exposiciones de arte patrocinadas por el Estado, en ella resultaba inicialmente indeseable la presencia de voces de disenso no controlables policialmente.¹⁵ De ahí que se volviera costumbre tomar como uno de los indicadores del éxito de un crítico la incomodidad o el escándalo que lograra producir. Tal percepción fue lentamente asimilada por las organizaciones institucionales del arte (quienes la fueron incorporando hasta metabolizarla y hacerla desaparecer en medio de un cúmulo de expresiones demagógicas intermitentemente repetidas), al promover una permanente invocación para que le fuera reconocido su interés por “hablar en nombre de otros”. De esta forma, se fue haciendo cada vez más difícil sondear entre los textos iniciales de los críticos indagaciones enfocadas a determinar la verdadera dimensión que podría tener el “público” como categoría estructural de su trabajo. Reduciendo los términos, ese ente era “algo que ya estaba ahí”, y el campo de acción de los diversos actores involucrados en el universo artístico del siglo XVIII se limitaba a definir el perfil que se le asignara a la población asistente a las diferentes exposiciones.

Esta cuestión hizo —y hace— bastante imprecisa la demarcación de la tarea que ha de cumplir un crítico en su medio social. A grandes rasgos puede decirse que un crítico de arte no sólo es quien escribe sobre un producto artístico —a pesar de que esa consideración se haya transformado en un axioma que orienta a gran parte de quienes se identifiquen con el ejercicio de ese rol—, sino también quien interviene activamente en el debate sobre la conducción del campo artístico y su configuración. Sin embargo, puede afirmarse que el área de influencia de un crítico de arte no sólo se encuentra en el terreno de las discusiones estéticas: también lo está —y de ello depende en ocasiones el mantenimiento de su nivel de vida— en el más amplio y mundano de la valoración comercial de obras de arte o de la vinculación a organismos dedicados a gerenciar políticas culturales. No obstante, lo que suele presentarse es la posición contraria, donde el crítico se presenta como un intermediario dotado verbalmente, que asume la labor artística como la derivación material de una serie de motivaciones no discernibles por el

¹⁵ Véase el texto del epígrafe.

ejercicio de la razón, y cuya intervención no haría más que propagar una densa capa de contaminación textual.¹⁶ Esta sentencia podría suavizarse si se indica además que el crítico, como todo sujeto social, está sujeto a condicionantes intelectuales a los cuales recurre, consciente o inconscientemente, para articular sus observaciones. Nótese, por ejemplo, la manera como destaca esta situación la historiadora del arte argentina Florencia Bazzano-Nelson, cuando afirma que las posiciones de todo crítico, “su sentido del gusto y sus perspectivas sobre la agencia política del arte son efectos ideológicos o conceptos ideológicamente definidos”.¹⁷ Sin dejar de lado esta cuestión, consideramos que el desarrollo que ha sufrido la actividad crítica elude, en ocasiones deliberadamente, problematizar este aspecto de su condición.

“MUY INTELIGENTE DE PARTE DE ELLA”. LA SITUACIÓN COLOMBIANA A FINALES DE LOS AÑOS NOVENTA

Desde hace algún tiempo en el país ha venido instaurándose una tradición operativa dentro del campo, consistente en reunir los debates relacionados con la producción de arte más reciente en espacios administrados por instituciones dedicadas en parte o por completo a gestionar su circulación y exhibición. Esta tendencia ha desencadenado una serie de comportamientos difundidos tan rápidamente que a muchos de los integrantes del campo les parecen cuestiones que no requerirían de análisis. Así por ejemplo, cuando se organiza una exposición estatal masiva de carácter periódico, al evento principal le son sumadas otras actividades con la idea de enriquecer la experiencia de la persona que asista al lugar donde se ofrece la muestra. Esta actuación ha desatado situaciones tan peculiares como la que adelantara el Área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura cuando proponía en el texto de presentación del 39 Salón Nacional de Artistas, que el programa de actividades que acom-

¹⁶ De ahí el tono que caracteriza a algunos críticos cuando manifiestan perplejos que “las palabras no son suficientes” para dar cuenta de un trabajo artístico sobre el que, a pesar de todo, intentan escribir.

¹⁷ Véase Florencia Bazzano-Nelson, *Theory in Context: Marta Traba's Art-Critical Writings and Colombia, 1945-1959*, UMI Dissertation Services, Michigan, 2001, p. 14. (Traducción del autor).

pañaba a la exposición podría constituir en sí mismo una obra de arte.¹⁸ No deja de resultar interesante aquí la forma como fue adaptada desde las instancias organizacionales del Ministerio la ideología pluralista que caracterizó al arte producido durante las décadas finales del siglo XX, para defender los resultados de su labor como un hecho autónomo de índole plástica.¹⁹ Lo cual puede llevarnos a decir que una de las políticas que determinaron la acción del Área de Artes Visuales del Ministerio en esa ocasión suponía la implementación de una serie de mecanismos que permitieran efectuar una asimilación de los valores más representativos de la labor artística en el contexto internacional para aplicarlos en el ámbito local: este tipo de orientación ideológica hace parte de un ideal de comportamiento reiterado a lo largo de la tradición institucional del arte colombiano.²⁰

Por otra parte, puede afirmarse también que esta estrategia logística “interactiva” ha restringido la circulación de las elaboraciones teóricas de quienes participan en los ciclos de actividades de apoyo a las grandes exposiciones, al estar enmarcadas en una exhibición sostenida con dinero estatal. Antes de avanzar hacia la estrecha creencia de que el subsidio gubernamental impone de antemano una camisa de fuerza para los ponentes invitados, debe aclararse que en esa instancia la regulación de los contenidos de las conferencias (es decir, aquellos que se conozcan públicamente) no se ha dado en la actualidad de forma abiertamente restrictiva. Sin embargo, hay que notar la presencia de ciertas actitudes por parte de algunos de los ponentes invitados que revelarían una inclinación a adquirir cierto nivel de compromiso con la institucionalidad cultural del país al participar en la programación simultánea de una exhibición artística apoyada desde este sector. Andrés Gaitán inter-

¹⁸ En el párrafo final del texto introductorio al cuadernillo que acompañó la inauguración del Salón en sus distintas sedes puede leerse: “múltiples también son las actividades que conforman la programación: educativas, creativas, musicales y académicas convierten [sic] al propio Salón en una obra de arte polifónica”. Véase *39 Salón Nacional de Artistas. Guía general*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo y Ministerio de Cultura, Bogotá, 2004, p. 5.

¹⁹ Tratándose de una muestra de piezas artísticas, podemos decir que aquí entró a jugar un fuerte papel una adaptación de la ideología de “[exhibir] arte por el arte”.

²⁰ A este respecto vale la pena indicar la ausencia de estudios que enmarquen de forma sistemática la poderosa inherencia que tienen las instituciones de administración del arte a nivel nacional sobre el contenido de los proyectos presentados en cada versión del Salón Nacional y sus modelos de interpretación.

preta este hecho, entre otros, como una prueba de la débil armazón que tiene un evento como el Salón Nacional de Artistas.²¹ En razón de ello sugiere en el ensayo que obtuvo el primer puesto en el Premio Nacional de Crítica, patrocinado también por el Ministerio de Cultura, que resulta urgente expandir su campo de acción, para que acompañe y sobrepase la actividad plástica y llegue hasta el ámbito de la reflexión sobre la producción artística de una época determinada en el país. De tal forma, Gaitán demuestra que desde múltiples sectores del campo, “las consideraciones sobre el Salón Nacional se hacen pensando en que hay una falla en su estructura, y no en los eventos que lo acompañan”.²² Por lo tanto, más que poner en discusión el hecho de que se implemente una serie de eventos paralelos al Salón, se trata de evaluar el impacto que éstos tendrán en el campo artístico. De ahí que haga referencia a la manera como algunos de los participantes en estos foros ajustan sus intervenciones evitando opinar, en muy pocos casos, sobre el evento mismo. Como ha sucedido tradicionalmente con los artistas que exhiben sus trabajos en el entorno que ofrece la organización del Salón, gran parte de los participantes de los llamados “foros académicos” se inclina por ofrecer al público el fruto de sus indagaciones particulares más que por observar y cuestionar el lugar en el que se hallan instalados. El problema que revelan al eludir esta vía de análisis consiste en mostrar la dificultad que existe aún en el gremio de los expertos en arte para distinguir una participación de número de una intervención crítica.²³ Siguiendo

²¹ Andrés Gaitán, “Del termómetro al barómetro”, en *Premio Nacional a la Crítica de Arte. Ensayos críticos en torno al programa 39 Salón Nacional de Artistas*, Universidad de los Andes y Ministerio de Cultura, Bogotá, 2005.

²² *Ibid.*, pp. 13-14.

²³ Lo cual no se ha convertido en una corriente generalizada. En este sentido vale la pena resaltar la manera como el artista Lucas Ospina desarrolló su intervención en el marco del evento X Salones Regionales de Artistas, haciendo alusión al espacio donde tuvo lugar su presentación: “Estamos hoy reunidos en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, al aceptar dar esta conferencia no caí en cuenta que el lugar de reunión podría ser este lugar [...] No voy a ocultar la tristeza que me produce este espacio y debo admitir la incomodidad que me causa saber que mediante esta charla estoy apoyando la estadística que sirve a esta institución para conseguir adeptos o fondos [...] Lo que yo diga, aquí, en este lugar, es irrelevante, pues todo tiende a ser igualado por cifras, a fin de cuentas es el lenguaje que maneja este museo: \$40.000.000,00 para un catálogo, 80 niños en taller de apreciación de arte, 5 películas prestadas por Cine Colombia, 10 gorras con el logo de Comcel, 5.000 invitaciones para la inauguración, 10 conferencias, etc.”, Lucas Ospina, “Una conferencia. Pedro Manrique Figueroa. Precursor del collage en Colombia”, en *X Salones regionales de artistas*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2004, p. 151. (Las cursivas son del conferencista).

esta argumentación podemos ir más lejos al destacar que el espacio que parecería abrirse al pensamiento crítico en el escenario de las grandes exposiciones del país es reducido por decisión de los sujetos responsables de hacerlo útil para hablar de las modalidades de producción y gestión del arte contemporáneo. Esta práctica de asimilación institucional podría confirmar en parte el manido argumento de la crisis de la labor de la crítica artística.

Por otro lado, existe una problemática bastante discutida respecto a la manera como se entiende la actividad artística por parte de los medios masivos de información. Partiendo de la idea de que los medios de comunicación escrita han sido los vehículos primordiales para la difusión de las propuestas de muchos autores, así como de las disquisiciones de bastantes críticos, no deja de resultar preocupante el evidente cierre de columnas y espacios de opinión dedicados al tema que actualmente se aprecia en los principales periódicos de Colombia. Este asunto tiene sus raíces en la orientación monopólica que alienta a las principales empresas de comunicación en el país. Según William López, el repliegue de la crítica de la prensa en Colombia obedece específicamente a una consecuencia generada por los procesos de industrialización y monopolización que han sufrido los medios.²⁴ Al insistir en que la noción de esfera pública es una ficción sociológica que se construye con base en la comprensión de los mecanismos de circulación que sostiene la práctica periodística, López considera que la concentración de los medios de comunicación en unos pequeños grupos de accionistas conlleva a difundir primordialmente aquellas noticias que puedan generar altos beneficios económicos para las entidades involucradas. Puestas así las cosas, no resulta exagerado creer que la poca atracción que despierta el pensamiento crítico en los principales periódicos del país obedece en la actualidad a su débil atractivo y a su alta elitización conceptual. Esta situación ha venido siendo percibida con recelo por parte de un sector de la administración del arte contemporáneo del país. Por ejemplo, en 1994, la entonces directora del programa de exposiciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Carolina Ponce de León, notaba la adulteración que sufría una propuesta artística cuando se enfrentaba con el hecho de que

²⁴ William López, "La crítica de arte contemporáneo", Lima, 2004, grabación fonográfica.

el mayor interés del órgano informativo que la presentaba consistía en sustentar una doctrina de espectacularización masificada ajena a cualquier indagación compleja. Gracias a esta inclinación por lo extraordinario, muchos periodistas culturales han optado por cumplir con el compromiso de cubrir los eventos artísticos sin atreverse a analizarlos en su contexto específico, limitándose a establecer tímidas comparaciones (si es que lo hacen) con las obras realizadas durante la época heroica de la introducción del modernismo internacional en Colombia. Dice Ponce de León:

Los mitos son también las ideas distorsionadas que promueve la prensa acerca del arte. Un ejemplo es la algarabía de la prensa con motivo de la instalación de las esculturas de Botero en los Campos Elíseos: los méritos de Botero se interpretan “nacionalísticamente” e infortunadamente, relegan los méritos artísticos de los demás a la indiferencia.²⁵

Entre las opiniones de López y Ponce median 10 años, y cada una sirve para contemplar desde una perspectiva distinta la grave condición del pensamiento crítico en el universo mediático de nuestros días, al tomarlo como una actividad que se desenvuelve en medio de un clima de constante decadencia tras el auge que tuvo en el período inmediatamente posterior a la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla y durante los años del Frente Nacional.²⁶ Entonces, además de seguir juiciosamente la estela del formalismo modernista introducido en el país a mediados del siglo XX, muchos de los comentaristas culturales que trabajan en los medios informativos nacionales se ven actualmente neutralizados por el impacto que les representa escribir sobre arte contemporáneo. Esta situación termina desencadenando una actitud de negligencia hacia la

²⁵ Carolina Ponce de León, “Prontuario de un curador en Colombia”, en *El efecto mariposa*, Instituto de Cultura y Turismo, Bogotá, 2004, p. 34.

²⁶ Tomemos como ilustración el siguiente comentario de Mariluz Vallejo para explicar la política editorial de la revista *Semana* durante el lapso que estuvo bajo la dirección de Alberto Zalamea, y el énfasis que ella pone al final para indicar la forma en que un contrato matrimonial funcionó como factor de éxito comercial: “Con el interés de hacer partícipes a los lectores de la empresa periodística, se publicó un folleto de 32 páginas sobre la elaboración de la revista y una separata de arte colombiano realizada por la crítica de arte argentina Marta Traba, esposa del director de la revista (una rentable alianza conyugal)”. Véase Mariluz Vallejo Mejía, “Revista *Semana* (1946-1961). Plataforma periodística del Frente Nacional”, en *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*, Aguilar Editores, Bogotá, 2003, p. 361.

reseña de exposiciones de arte, puesto que fomenta una inadecuada formulación de la producción artística dentro de la corriente principal de opinión que construye cotidianamente la prensa escrita local. Sea por retraimiento o perplejidad frente a muchas de las propuestas que se llevan a cabo en el campo artístico nacional, los encargados de difundir esta actividad generan un lamentable equívoco al tomar su propia molestia como una instancia válida de interpretación en sí misma. El diagnóstico de Ponce de León al respecto es contundente: “La ausencia de espacio en la prensa, la ausencia de una pluralidad de voces inteligentes, conlleva eventualmente a borrar la presencia e importancia del arte de la conciencia del público”.²⁷

Adicionalmente, los críticos de arte se reconocen de antemano como actores virtualmente inoperantes dentro del discurso mediático convencional, conformando un cuadro sintomático caracterizado por un indiscutible desarraigo profesional cuya manifestación más notoria es una alta movilidad entre la academia y las instituciones de administración y comercio de arte. Así como ya se insinuó que para los primeros intentos de crítica publicados en el París del siglo XVIII, el público era la representación de una entidad omnipresente y multiforme, en la actualidad, la mayoría de personas que ejecutan el rol de críticos manejan simultáneamente las ideas opuestas de que el público que consume la información sobre arte que se presenta en los grandes medios no es lo suficientemente espectacular como para despertar interés en sus afirmaciones, y que, además, esta circunstancia habrá de llevarlos de una u otra forma a su progresiva desaparición profesional si no se involucran en otro tipo de proyectos como la organización de exposiciones o la asesoría de coleccionistas sin capacitación especializada, por nombrar tan sólo unos pocos. Esta creencia obstaculiza la búsqueda de alternativas de acción, puesto que aquello que parecería ser una falla estructural de un área del campo, provocada por una actuación mal encaminada, es también una situación sabiamente explotada por los medios de comunicación; de igual forma, también es una ventaja para los críticos ya establecidos en los despachos que manejan las principales entidades culturales.

²⁷ Carolina Ponce de León, *El efecto mariposa*, op. cit., p. 216.

Esta situación podría entenderse de mejor manera si analizamos la noción de crisis que permea constantemente los debates relacionados con la crítica. Desde una perspectiva sociológica, cuando se habla de *crisis* se pone de manifiesto una construcción ideológica que desarrolla una clase social hegemónica cuando contempla la necesidad de legitimar su posición en un período específico, para darle sentido a la transformación de las condiciones materiales que permitieron su aparición con anterioridad y tomar partido de ello en el tiempo presente. La solución que impone afirmar que una época se desenvuelve en medio de un estado de cambio o inseguridad permanente es la de reforzar las estructuras más reaccionarias de los grupos que manejan el poder y, lo que ha resultado bastante difícil de comprender en el contexto de la crítica de arte que se hace en Colombia, que la aplicación de unas estrategias equivocadas o restringidas sólo a modificar esta situación conducirán inevitablemente al sostenimiento de los aparatos de dominación y, por ende, a la perpetuación de la idea de un malestar evidente pero no atribuible a actores específicos.²⁸ Cuando un grupo humano adquiere la certeza de que obra en medio de una “crisis perpetua”, le resulta más sencillo aceptar las intervenciones de los aparatos de control ideológico en su esfera privada. No debemos pasar por alto en este punto que dos de esos aparatos son los medios de comunicación y las instituciones de gestión cultural, especializados ambos en volver cada vez más inextricables sus mecanismos de validación y legitimación, a fin de sostener su propia existencia. La queja de Ponce de León respecto a la incompetencia de los juicios sobre arte contemporáneo que formula un periodista cultural promedio resulta aquí bastante esclarecedora. Si nos limitamos al sector de los medios, vemos que se sustentan en la alta jerarquización que ostentan al intervenir en el tejido social. Como resultado de la poca interacción que tienen con el público que los consume, operan desde una ubicación ideológicamente superior a la de quien recibe su contenido, en la medida que promueven una versión bastante convincente, e inédita, de la realidad. Estos dos factores son poderosamente persuasivos en el momento de entrar

²⁸ La doctrina de “revolución permanente”, promovida por los ideólogos del sistema capitalista va en completa sintonía con el enlace conceptual entre los términos “transformación” y “decadencia”, básicos para mantener la ficción de un cambio evolutivo, inmanente y “natural” para los ciudadanos no involucrados en las decisiones de poder. Véase Terry Eagleton, “Capitalismo y forma”, en *New Left Review* No. 14, Akal, Madrid, 2002, pp. 106-117.

a juzgar la dominación que imponen los medios informativos cuando intervienen en la construcción de un tipo específico de “opinión pública”. Por lo tanto, al discurrir en la prensa escrita, la crítica de arte debe amarrar sus pretensiones a la exigencia primordial de narrar la actualidad del campo artístico y considerar luego el privilegio de que goza por aparecer en dicho medio. William López reconoce que la síntesis de estos dos mandatos constituye un “peso negativo” para este tipo de crítica, puesto que la forma en que se presenta en un primer momento resulta ser la de un ejercicio dotado con una “vocación elitaria abrumadora y muchas veces, en este sentido, antidemocrática”.²⁹ Tal vocación se vería confirmada en el hecho de que la palabra del crítico de arte ha sido empleada consuetudinariamente para darle estatus al cubrimiento de los hechos culturales que hacen los medios periodísticos, a la vez que, generalmente, lo hace aparecer como el único criterio aceptable de validación.

Por consiguiente, se podría pensar que el interés de los medios informativos al incluir un texto firmado por un crítico de arte es algo más bien anecdótico y en cierta forma también un indicador de “apertura ideológica”, que transmite la idea de que se acepta la presentación de ciertas formas de crítica de arte toda vez que éstas se decantan por seguir una ruta inofensiva, que se sirven de una retórica aparentemente beligerante y revolucionaria, pero contenida en el cumplimiento de algunas reglas de etiqueta periodística. De tal manera, cada vez que se cubra una exposición, por ejemplo, deben demarcarse sus puntos de ruptura con tradiciones anteriores, bajo el supuesto de que la obra de arte ha de poner siempre en conflicto un modo de percepción de la realidad. Vista desde esta perspectiva, la invocación de un “estado de crisis” en el campo cultural, al estar en boca de un crítico, alude generalmente a una confrontación entre la obra o el evento reseñado y una versión convencional de la historia del arte en cualquiera de sus vertientes. Así, esta asunción de la labor que cumple el crítico, al limitarse a documentar la actividad que cumple cierto sector del arte, ha llegado a ser de utilidad para algunos en el momento de asumir su responsabilidad por algunas opiniones que tras serles atribuidas pasan a funcionar no tanto como la demostración de una toma de posición respecto a una situación identi-

²⁹ William López, “La crítica de arte contemporáneo”, *art. cit.*

ficada, sino más bien como una oportunidad lograda de exhibir un espíritu independiente, capaz de reconocerse como visionario y lo suficientemente hábil como para calcular el impacto que éstas tendrán entre las personas implicadas por ellas.³⁰ Podría suponerse que lo que se busca entonces al invocar la crisis de la crítica de arte no es más que una posibilidad de relanzar el trabajo del crítico y, por esta misma vía, el del artista contemporáneo, a los niveles de preponderancia mediática de que disfrutó el arte moderno a mediados del siglo pasado en Colombia.

Cabe decir adicionalmente que esta suerte de *ambiente de crisis perpetua* ha resultado de utilidad para unos pocos protagonistas del campo artístico nacional y no sólo para aquellos reconocibles a través de sus declaraciones. Dentro de este grupo podríamos citar a las entidades más antiguas que se sostienen con patrocinio estatal o privado, los tratantes de arte y, en general, las juntas administradoras de las principales galerías del país, quienes en conjunto han enfocado sus esfuerzos a sostener el área de la producción, dejando de lado sectores como el de la investigación o la pedagogía en artes.³¹

Dicha desatención no deja de resultar interesante, por cuanto abre una brecha entre dos zonas habitualmente unidas, puesto que, si se mira

³⁰ Como sucede en el caso del antropólogo Eduardo Serrano, quien le explica en una entrevista a Álvaro Barrios su ingreso al Museo de Arte Moderno de Bogotá: “Álvaro Barrios: ¿Tú trabajabas en el Museo [de Arte Moderno de Bogotá] con algún cargo específico? Eduardo Serrano: En ese entonces en Colombia ni siquiera se sabía qué significaba *curador* y ni a mí se me hubiera ocurrido que yo pudiera ser tal cosa. Más que todo Gloria [Zea] me llamó porque la información que daba la prensa sobre el arte moderno era vergonzosa, de una ignorancia absoluta. Entonces, ella quería que se hicieran unos remitidos de prensa donde realmente se explicase quiénes eran los artistas, cuál era su importancia, en fin. Y de este modo me vinculé al museo. Después vino el problema del secuestro, y Gloria [Zea] se fue y cuando regresó organizó una exposición de artistas colombianos para Buenos Aires. Y yo atacué esa exposición violentamente en la prensa. Gloria [Zea] lo recuerda muy bien, ella dice que yo escribí que ‘la única joya que le faltaba a la corona de esa señora rica era manejar el MAM’. Y un día nos encontramos en una inauguración y me dijo: ‘Mira Eduardo, tú estás en esto para quedarte y yo también. ¿En vez de pelear conmigo por qué no te vienes a trabajar al museo?’ Álvaro Barrios: Muy inteligente de parte de ella”. Tomado de Álvaro Barrios, “Conversación con Eduardo Serrano”, en *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Instituto de Cultura y Turismo, Bogotá, 1999, pp. 161-162.

³¹ Puede verse que cada cierto tiempo parten excursiones, dirigidas, en ocasiones afortunadas, desde estos sectores hacia el campo de la producción de arte para encontrar manifestaciones de cambio en la forma como se están elaborando los trabajos artísticos de cierta población profesional. Sin atender otros criterios que, por ejemplo, el nivel de novedad de una obra, desarrollan estrategias expositivas interesadas en mostrar dichas propuestas, cuya retórica va desde la presentación de un desinteresado apoyo institucional hacia el arte más reciente, hasta afirmar la necesidad de arriesgarse con maniobras de patrocinio que en otros ámbitos serían vistas con malos ojos. Una de las consecuencias de esta actuación es el predecible fortalecimiento del organismo subsidiario y la comprensión de las obras como elementos intercambiables dentro de esta estructura.

en retrospectiva, la razón social del crítico y del artista tras el auge de las vanguardias históricas es una categoría inspirada por el mismo tema: la motivación que impulsa las acciones de cada uno está determinada por un ejercicio que concluye en un fin común, que se materializa en la obra de arte. De ahí que la separación fijada desde el universo de la percepción estética entre producción e interpretación de la pieza artística no deje de parecer artificiosa. Consideramos que el umbral de esta actividad va mucho más allá de las nociones de lo “sensible”, lo “bello” o lo “sublime”, por cuanto se refiere a una intervención sobre el mundo real que un sujeto ejecuta en un momento específico de su existencia física. En consecuencia, tanto artistas como críticos han de contemplar cuidadosamente su cuota de participación en la forma que los resultados de sus propuestas influyen en el tejido social donde son presentados, sin limitarse a establecer alianzas en torno a las distintas maneras de comprender los principales postulados estéticos, ni de confeccionar equipos de especialistas que se apoyen mutuamente luego de cosechar algún rédito —económico o simbólico—, tras exhibir un conjunto de trabajos artísticos. A pesar de lo anticuado que pueda sonar, ambos están “comprometidos”, en el sentido sartreano del término, en diseñar el futuro que les espera a sus áreas profesionales. De ahí que la protección que se alega encontrar en la supuesta “autonomía del arte” no sea más que un recurso de lenguaje, que de ser desmantelado confirmaría que quitó más de lo que se esperaba que aportara. De seguir aplicando los modelos de producción y difusión que hemos venido reseñando hasta ahora, el campo artístico se verá permanentemente enfrentado al problema de su anulación progresiva dentro del universo simbólico que lo acoge actualmente, haciéndoles el juego a quienes buscan explotar esta circunstancia en beneficio propio. Ante la invasión que los intereses económicos han venido sometiendo al campo es necesario reflexionar sobre la viabilidad que tendría la aplicación del modelo autónomo del ejercicio artístico, para decidir si resulta mejor resignarse a cumplir las exigencias corporativas de los patrocinadores que asumir responsablemente su proyección en lo político. En este sentido apelamos a la elaboración lanzada por Pierre Bourdieu, cuando esclarece esta disyuntiva entre mercado y concienciación, y decide proclamar la necesidad de una reagrupación de los protagonistas del

campo artístico, a condición de que se pongan en la tarea de modificar los límites que se les han venido imponiendo desde otros ámbitos.

Los productores intelectuales —afirma— no encontrarán un lugar propio en el mundo social, a no ser que sacrifiquen de una vez para siempre el mito del “intelectual orgánico” (sin caer en el mito del mandarín alejado de todo) y acepten colaborar en la labor de defensa de sus propios intereses.³²

Es aquí donde la situación a que está sometido el discurso crítico puede obtener respuesta, por cuanto se impone la búsqueda de alternativas de intervención que permitan mantener su relevancia sin coaligarlo con las habituales actitudes de sumisión ante el poder dominante. Del mismo modo, su innegable fragilidad frente a las transformaciones socioeconómicas le obliga a revisarse continuamente, evitando caer, además, en las trampas del alinderamiento o de la visualización normativa. Es así como en medio de este panorama de constante inestabilidad se ha organizado desde hace algún tiempo una comunidad dentro del campo artístico basado en Bogotá, que busca abrir, sostener y consolidar un debate serio respecto a la producción, gestión y administración del arte contemporáneo y la cultura en general. Sobre este modelo de participación, abierto a comienzos del año 2000, hablaremos a continuación.

³² Citado por Alex Callinicos, “La teoría social ante la prueba de la política: Pierre Bourdieu y Anthony Giddens”, en *New Left Review*, No. 2, Akal, Madrid, 2000, p. 154.

PARTE II

EL DEBATE CON BATE. UNA POLÉMICA EN EL CAMPO ARTÍSTICO COLOMBIANO A PARTIR DEL FALLIDO PROYECTO PENTÁGONO

Antes de hacer un recuento de los antecedentes que desembocaron en la aparición de *esferapública*, debemos tener presente que nuestra indagación contempla varios objetivos. En primer lugar, lo que aquí tomamos como objeto de estudio es un fenómeno mucho más amplio que la existencia de una serie de espacios de discusión virtual, para debilitar la creencia de que su origen se debe al auspicio y patrocinio de una persona en particular que seguía unos objetivos claramente delineados. Nos interesa más observar ese fenómeno como síntoma de un proceso mucho más complejo de expansión del ejercicio crítico, mediante la aparición y réplica de una comprensión especial sobre la labor crítica en varios espacios del campo donde tuvo lugar una congregación de intereses en torno al tema. En segunda instancia, consideramos fundamental reconocer que la existencia misma de los foros analizados es esta ocasión no se dio bajo una coyuntura determinada por la intervención de un actor exclusivo en particular, a comienzos del año 2000. Insistimos, en cambio, que hay que tomar la publicación virtual *esferapública* como la conclusión satisfactoria de un proyecto incluido en la agenda de varios actores sociales y no sólo en el de su promotor original.

Finalmente, debemos hacer mención sobre el tipo de lectura a que sometimos nuestro objeto de análisis. Sabemos que una de las dificultades que impone hacer un seguimiento estrictamente cronológico de un fenómeno como el que ofrece la reunión de las intervenciones publica-

das en los *sites* estudiados consiste en ofrecer una falsa perspectiva del asunto, al privilegiar un enfoque conductista de interacción entre los participantes. De este modo, si aceptamos sencillamente que la intervención de una persona en cualquier debate precipitaba la reacción de otra en una sucesión de tiempo variable, pude caerse rápidamente en un acercamiento demasiado rígido al problema principal. Ante este probable error metodológico debemos afirmar que nuestro interés principal aquí es el de observar la apariencia total de las discusiones sobre crítica de arte difundidas en Internet, percibiéndolas como una actividad no marginal. Si partimos de la idea de que las regulaciones discursivas entre los grupos no se dan de forma instrumental, sino que muchas veces obedecen a motivaciones imprevistas y no relacionadas en un primer momento con el núcleo de la cuestión, o que su acceso no está rígidamente demarcado por la asimilación y aplicación de un conjunto de doctrinas especializadas, podemos encontrar que hechos aparentemente desligados pueden resultar fundamentales para identificar las características de una situación.¹ Por lo tanto, hay que señalar que una solución a los problemas de método que aparecerán en adelante podría ser la de optar por efectuar durante la mayor parte del tiempo una observación sesgada del problema, sin dejar de echar una mirada sucesiva sobre cada uno de los aportes analizados.

Si comenzamos por tener claro este marco, habremos de acercarnos a un debate que se dio casi al mismo tiempo en que aparecía el primer intento exitoso de Jaime Iregui de convocar a los integrantes del campo para discutir sobre sus problemáticas internas, cuyo motor principal fue el actual curador de la Sección de Exposiciones Temporales del Banco de la República, José Ignacio Roca, quien ofreció el *site* de *Columna de Arena* para ventilar una polémica sobre el impacto de una política de gestión cultural que pretendía reconfigurar el importante evento del Salón Nacional de Artistas. Una de las primeras cuestiones que salen a relucir cuando se enfoca este asunto a través de la lectura de la documentación existente sobre los múltiples encuentros que quedaron registrados cronológicamente en la página principal de *Columna de Arena*

¹ Para ampliar estas reflexiones sobre la necesidad de adaptar una percepción diacrónica a los productos intelectuales de cualquier grupo humano en particular si se busca expandir sus posibilidades teóricas, véase Slavoj Žizek, "Prefacio", en *Mirando al sesgo*, Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 9-12.

respecto a este debate, es que allí se dio una particular confluencia de factores que en el futuro permitirían la aparición de *esferapública*. Así, encontramos que la recurrencia de temas que se ha venido presentando en ese *site* y en *esferapública* no suele abandonar la mención explícita a iniciativas cuestionables por parte del Ministerio de Cultura, a exposiciones realizadas durante los momentos en que se daban las discusiones o al significado político de ciertos movimientos burocráticos en las planas administrativas de algunas de las principales entidades de gestión cultural de la nación.

Ahora bien, contrario de lo que sucede en el espacio dirigido por José Roca, una de las características más importantes del esfuerzo de Iregui consistió en no esforzarse demasiado por jerarquizar el control del contenido de muchos de los aportes expuestos en esos debates iniciales. A pesar de que, en un principio, este artista quiso seguir la tendencia editorial de Roca, muy pronto se desentendió del problema, tanto por descuido como por economía de esfuerzos (según lo demostraremos más adelante). A causa de la naturaleza abierta del foro inaugurado por él, Iregui comprendió rápidamente que para que se diera una discusión prolongada era necesario debilitar el protagonismo de las instancias organizativas del *site*, para transmitir la idea de que las regulaciones sobre el contenido de las participaciones se daban de forma tranquila.

LA CUESTIÓN DE LA “DEMAGOGIA PARTICIPATIVA”

Apenas concluía la década de los noventa cuando José Ignacio Roca sugirió la organización de un foro virtual en *Columna de Arena*, para hablar acerca de una nueva modalidad de exhibición que se había presentado recientemente en el campo de las artes visuales del país. Bajo el título de “Curaduría vs. demagogia participativa”, mostraba sus observaciones en torno a la problemática que poco a poco se había venido instaurando en el caso del Proyecto Pentágono, señalándolo como un plan propuesto desde la dirección del Área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura en un intento de complejizar el modelo de convocatoria abierta utilizado en la organización de versiones anteriores del Salón Nacional de Artistas, sin tener en cuenta cuestiones tan importantes como,

por ejemplo, su viabilidad económica.² Vislumbrando la difícil situación económica a que desde un principio se vio abocado el proyecto, Roca defendía los principios que contemplaba el diseño de esa iniciativa, rescatándolos como esfuerzos válidos para confirmar el papel fundamental del Salón Nacional, en su tarea de establecer el estado del arte más reciente que se produce en Colombia. En este sentido, Roca indicaba:

Las curadurías que conforman este proyecto son, sin excepción, trabajos serios de investigación, que implicaron viajes de los cinco grupos de curadores a las principales ciudades del país (o al menos a aquellas donde hay una actividad artística significativa), y aunque en algunos casos (particularmente en *Después del límite*) la lista total de artistas es un tanto previsible, podría decirse con certeza que la función que siempre aspiró a cumplir el Salón (ser un “termómetro del arte del país”) se logra en ellas de manera más contundente.³

Tras publicar este examen, se reunieron algunos de los aportes presentados en la discusión que José Roca mantuvo durante el mes de julio de 2000 con el colectivo artístico caleño Ojo Travieso y el crítico y curador Carlos Jiménez, donde se abordaba el tema de la crítica de arte en el campo nacional y los rasgos que distinguían a las instituciones de gestión del arte visual en el país, para dar comienzo al debate que se conoció bajo el nombre de “Contribuciones al foro Curaduría vs. demagogia participativa”, difundido principalmente en *Columna de Arena*.⁴ La controversia se inició con un mensaje enviado por Ojo Travieso en el que se explicaban los alcances de las reflexiones suscitadas luego del intercambio de opiniones que mantuvieron con Roca y Jiménez y las circunstancias que rodearon su encuentro:

² Véase José Ignacio Roca, “Curaduría y demagogia participativa”, en *Columna de Arena 29*: <http://www.universe-in-universe.de/columna/col29/col29.html>, 18 de agosto de 2000. Entre otras cosas, el autor comentaba la manera como había sido recibida con inculcable amargura esta demostración de inoperancia ejecutiva de parte de los funcionarios encargados por el Ministerio en el interior del campo: “a pesar de que las curadurías están listas, no se han podido lograr los recursos y sedes para realizar dos de ellas [*Historias, escenas e intervalos* y *Después del límite*, curadas por Juan Fernando Herrán y María Iovino, respectivamente], con lo cual el medio artístico ha dado por denominarlo sarcásticamente el *Proyecto Triángulo*”. Las curadurías que sí lograron su exhibición pública fueron *Materialismos*, conducida por Jaime Cerón y Humberto Junca, *Actos de fabulación*, coordinada por Consuelo Pabón y *Espacios entretejidos*, investigación realizada entre María Claudia Parías y Javier Gil.

³ *Ibid.*

⁴ Véase <http://www.universe-in-universe.de/columna/col29/foro/index.html>

En días pasados, Ojo Travieso recibió y difundió entre sus abonados un comunicado de prensa en el que se invitaba a visitar el nuevo centro cultural Comfandi Santa Rosa y la muestra *El espíritu y el lugar*, curada por el crítico de Arte [mayúscula de los autores] Carlos Jiménez, con la que se inauguraba el mismo [...] paralelamente recibimos un mensaje de José Roca, editor de la no menos famosa página *Columna de Arena* con el asunto: “Ojo domesticado” [...] Lo que indudablemente nos llevó a un intercambio epistolar que dio lugar a serios cuestionamientos alrededor de la actividad cultural institucional en Colombia. Por sugerencia de los “implicados” en el asunto, hemos decidido invitar a todos nuestros abonados, como también lo hará *Columna de Arena*, la columna “Zoom” del periódico *El País* [de Cali], a participar con sus textos en un espacio abierto a la reflexión y la crítica alrededor de las instituciones culturales, tema que sigue siendo un “tabú” —amparado en el *poder* que adquieren aquellos que las conducen y el temor y la complicidad permanente de algunos artistas que son sus beneficiarios—, en las artes plásticas colombianas y en el que se encuentran comprometidos intereses particulares sustentados en amiguismos y toda clase de nexos que en nada contribuyen al desarrollo de las artes y que deben ponerse en evidencia de una vez por todas.⁵

Después de establecer tan duramente los parámetros que dieron origen a ese debate, el o los firmantes del mensaje se preguntaban, entre otras cosas, por “las directrices que en el campo del pensamiento estético mueven a los directores y curadores de los museos y a los que rigen los destinos de la plástica regional y nacional en el plano gubernamental”,⁶ dando por sentado que la disputa que tuviera lugar a través de las distintas propuestas que se recibieran permitiría “alcanzar una visión más clara de la verdadera situación en la que estamos comprometidos todos los que, de alguna forma, tenemos que ver con el Arte [mayúscula de los autores]”.⁷ Este anuncio obtuvo una réplica inmediata. El artista Bernardo Ortiz se apuró a intervenir en uno de los pocos mensajes extensos que se difundieron, declarando que tales invitaciones eran ne-

⁵ Véase Ojo Travieso, “Debate nacional”, en *Contribuciones al foro Curaduría vs. demagogia participativa*, 25 de julio de 2000. También se incluyó el *link* ubicado en la página web de la galería Espacio Vacío, *momentocrítico*. Respecto a la inclusión de su *site* en el debate, Iregui señala que la evidente cercanía entre ambos espacios obedecía a “una necesidad de mapear de nuevo el medio artístico. [Puesto que] se estaban dando cambios y los artistas estaban empezando a generar espacios paralelos a los institucionales”. (Comunicación personal con el artista, junio de 2005).

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

cesarias pero que las motivaciones que les daban fuerza debían contemplarse con cuidado, en particular aquellas que expresaba el grupo caleño en su comunicación, por cuanto esa convocatoria no llevaba inscrita en ninguna parte su garantía de éxito ni la posibilidad de promover revisiones de fondo de los problemas que aquejaban al campo como consecuencia de las políticas adoptadas por las oficinas administrativas de las instituciones de gestión cultural en el país.⁸ Es decir que, a pesar de que existiera la idea de que la distribución de los recursos que asigna el Estado a los organismos culturales se daba en muchas ocasiones de forma poco clara, la discusión de los motivos que podrían encerrar sus decisiones dejaba de lado la necesaria aparición de perspectivas más realistas y operativas que la simple denuncia, para provocar una reforma significativa de la situación.⁹

Por otra parte, Ortiz ampliaba su razonamiento respecto a las limitaciones que enfrentaba ese tipo de controversias, tomando como precedente de esa situación un foro que había organizado con anterioridad Jaime Iregui para cuestionar el hecho de que la mayoría de enfrentamientos que se suscitaron en aquella ocasión no dejaba de obedecer a la emoción original de su proponente, lo cual llevó a la discusión a caer finalmente en un terreno baldío donde el descrédito de la propuesta se basaba en la desatención progresiva que empezaron a mostrar los participantes. Dirigiéndose de manera explícita al artista bogotano, Ortiz presumía cierta desatención por parte de él respecto al manejo que le dio al debate y a la forma en que aplicó las condiciones técnicas que exigía el sostenimiento de un espacio de debate con las características del fundado por Iregui:

El año pasado, Jaime Iregui, con un entusiasmo que bordea con la militancia, envió a la revista *Valdez* un texto sobre ciertas posibilidades que ofrece Internet.¹⁰ Al poco tiempo [la galería de Jaime Iregui] Espacio Vacío abrió

⁸ Véase Ojo Travieso, "Debate nacional", *art. cit.*

⁹ "Tal vez la discusión no suscita mucho interés. Tal vez hay un cansancio ante el mercado de lágrimas en que se ha convertido hablar del arte nacional [...] Pero hay que tener cuidado con el cansancio y el silencio. Porque si se prolonga se puede enquistar aun más todo aquello que, por consenso, es detestable en el arte nacional". Bernardo Ortiz, "Mercado de lágrimas", en *Columna de Arena* 29, 2 de agosto de 2000.

¹⁰ Ortiz se refiere a la colaboración que hiciera Iregui con la revista *Valdez*, No. 3, titulada "Non local", donde presentaba algunos artículos de teóricos sobre la percepción humana, hacía un pequeño in-

su página web y una lista de discusión. En los primeros días la lista tuvo un gran movimiento, incluso se trató de abrir una discusión similar a la que propone ahora alias *Marquín* [firmante del mensaje “Debate nacional”, como editor de Ojo Travieso]. Pero con el paso de los meses, el entusiasmo se desvaneció. Hoy la lista sólo envía comunicados de prensa como los que dieron pie a esta discusión. De lista de discusión pasó a [ser] lista de noticias [...]

Y más adelante, señalaba:

[...] Normalmente en las listas de discusión hay dos direcciones: una es la de la lista propiamente dicha, adonde se dirigen las discusiones y las noticias, y otra es la del “mayordomo”, que se encarga de las labores administrativas [...] En este caso no está clara ninguna de las dos. Es posible que el debate no se haya dado por estos problemas técnicos [...] ¹¹

La reacción de Iregui no se hizo esperar y en un mensaje fechado el 3 de agosto de 2000, le contestó a Ortiz que “un debate sobre un tema específico tiene sus momentos de alta intensidad y su momento para terminar”.¹² En lo que resultó siendo un flojo intento de explicar la disminución de participaciones que se dio en el foro convocado en el *link* de su galería, Iregui dejó pasar la oportunidad de poner en claro las alusiones a que hacía referencia el artista caleño cuando criticaba el tránsito final que tuvo su invitación y el débil papel que asumió como moderador de ese espacio al terminar enviando “comunicados de prensa” luego de que percibiera una disminución del interés del público reunido ante la controversia. De hecho, en su participación no le prestó mayor importancia a los cuestionamientos que se le dirigieran desde Cali, puesto que su interés estaba concentrado en analizar la metodología que podría seguir el debate actual tomando, o buscando tal vez, encontrar mejores

ventario de *sites* en la red dedicados a explorar las estructuras de interacción entre diferentes poderes simbólicos y publicaba una conversación que mantuvo con el pintor Carlos Salas sobre el empleo de los llamados “nuevos medios” en las artes visuales. Véase “Non local”, en revista *Valdez*, No. 3, Ministerio de Cultura, Bogotá, 1999, pp. 68-84.

¹¹ *Ibid.*

¹² Jaime Iregui, “Debate con bate”, en *Columna de Arena* 29, 3 de agosto de 2000. La explicación continúa así: “Su éxito o fracaso depende de muchas variables, y es difícil predecir si se dará la discusión: la manera como se plantean las preguntas, quién las plantea, si son pertinentes, si son demasiadas, etc.”.

motivos en la estrategia de participación suscrita por Ojo Travieso, que la simple reacción emocional frente a un hecho que ellos consideraban irregular. De este modo, pasó a cuestionar de forma negativa la actitud que proyectaba ese colectivo cuando decidió adoptar un talante intimidatorio y localista para mostrar su descontento. Haciendo mención a las implicaciones que podría tener un seguimiento demasiado condescendiente con esa postura en la generalidad del campo, la comparaba con las actuaciones políticas del presidente Andrés Pastrana en el ámbito internacional, quien por esa época intentaba obtener apoyo económico para su proyecto de lucha contra el tráfico de drogas en el país, mediante la multiplicación de los contactos de su gobierno con la dirigencia de otros países. Adicionalmente, hacía eco de una de las argumentaciones que presentara Ortiz en el sentido de que el uso de la figura del anonimato servía para una variedad mayor de propósitos que la protección de la integridad física del autor,¹³ reiterando que su utilización era más bien fruto de una carencia argumentativa, que terminaría restándole importancia al contenido de las propuestas, desviando la atención hacia asuntos más banales, como sería la inútil dedicación de esfuerzos a adivinar la identidad del o de los posibles autores de esos mensajes o, lo que sería peor, a la simple confección de una defensa sin más interés que el de contrarrestar los señalamientos proferidos:

En el caso específico de la invitación de Ojo Travieso a un debate nacional a las instituciones [...] no queda claro si lo que se quiere es buscar aliados para *nacionalizar* una pelea regional (duplicando en nuestro precario medio artístico la estrategia utilizada por [el presidente colombiano Andrés] Pastrana de buscar apoyos en la escena internacional como método para ganar espacios en la confrontación armada) o plantear una renovación a fondo de los grupos que ejercen su poder e influencia en Cali. No ayuda para nada el ánimo fiscalizador de un juez sin rostro cuyos veredictos van generalmente acompañados de la ridiculización y la ironía como ingredientes *críticos*, tanto para las obras como para los artistas.¹⁴

¹³ La reflexión de Ortiz se formuló en el siguiente sentido: “Cuando se propone debatir la forma como ciertas instituciones han manejado sus asuntos, siempre estarán presentes las represalias. Pero así como suena de romántico *eludir represalias*, el silencio y el seudónimo [...] no sirven para proteger la vida, sino las posibilidades de participar en las actividades de las instituciones criticadas”. Véase Bernardo Ortiz, “Mercado de lágrimas”, *art. cit.*

¹⁴ *Ibid.*

Resulta interesante observar la sintonía entre Iregui y Ortiz cuando señalan en sus respectivos mensajes más o menos las mismas dificultades en la manera como Ojo Travieso invitaba al debate. A pesar de que el archivo a que nos remitimos no contiene otros mensajes donde se amplíen estas elaboraciones por parte de ambos personajes (sobre todo la estimulante reflexión del artista caleño sobre las fallas éticas del anónimo), sí podemos señalar que los puntos de contacto que se establecieron fueron determinando en gran medida las contribuciones que se sumaron a la discusión. Entre los muchos participantes, algunos se dedicaron a ampliar, impugnar, ridiculizar o revocar las aseveraciones que se hicieran allí, siguiendo la senda que había delimitado de antemano el colectivo caleño. Uno de los efectos más inquietantes de esta situación consistió en sostener —repetidamente y sin la presentación de alternativas viables— todas aquellas presunciones relacionadas con la futilidad que tendría el debate. Esta situación se vio confirmada progresivamente a través de la evidente exasperación que no dejaron de mostrar algunos de los participantes, entre quienes hubo aquellos que tomaron el fácil camino de contestar comentarios puntuales y añadir en sus mensajes algún señalamiento hacia algún actor reconocible (preferiblemente de la dirigencia de algunas entidades culturales), o de enviar breves comunicados en los que se intentaba sintetizar de manera ligera el conjunto de opiniones expresadas, antes que enviar una respuesta que ampliara el horizonte de la controversia.¹⁵

Un caso que ilustra acertadamente la primera opción es el mensaje de una persona que al principio aparecía sin reconocer abiertamente su pertenencia al Ministerio de Cultura¹⁶ —Alberto Sanabria hizo apa-

¹⁵ Respecto a esta forma de intervención, véase la presentación de Luis Hernández: “Ya lo decía María Fernanda Cardoso a Natalia Gutiérrez: la labor del artista es hacer arte, nada más. —Para ser artista no hay que ser pobre. —No hay que esperar nada del arte ni de los artistas. —Si se es artista, no hay que esperar patrocinio ni estímulos de ningún tipo, así se piense que es un acto eminentemente político. —Los artistas son narcisistas. —Este debate no es necio ni torpe. —Hay que respetar la forma de pensar de las demás personas”, Luis Hernández, *Columna de Arena* 29, 16 de agosto de 2000. A pesar de que no resulta claro el uso que le da el estudiante de arte a los guiones en su texto, creemos que ello no afecta su sintaxis. Ahora bien, consideramos que este escrito es bastante elocuente respecto a la manera como fue abordada la polémica por parte de algunas personas, interesadas en participar pero sin salir gravemente afectadas, utilizando un método de intervención bastante torpe, pero no por ello de habitual recurrencia en nuestro medio: lanzarse a la arena, arrojar algunas piedras y salir de ella lo más rápido posible.

¹⁶ La introducción que hizo José Roca de su mensaje es bastante elocuente: “Retransmito la respuesta

rición en este foro el 4 de agosto de 2000—, y en él se dirigía explícitamente a Jaime Iregui utilizando dos rutas discursivas paralelas. En un principio mostraba la aparente cercanía que él decía encontrar entre sus ideas y las del artista bogotano; a continuación, le extendía una invitación para que visitara las diferentes páginas web donde estaba registrada la gestión que hasta ese momento se había venido cumpliendo en ese despacho, sugiriéndole acercarse a otras instituciones museísticas del país para averiguar respecto a los planes operativos que contemplaba cada entidad. El texto completo del mensaje de Sanabria era en realidad un llamado de atención dirigido contra la propia persona de Iregui más que a la base de sus argumentos:

Señor Jaime Iregui: nos interesa de manera especial todo tipo de inquietud e iniciativa sobre el papel que deben desempeñar las instituciones responsables del fomento y estímulo a la actividad artística y cultural en el país. Para comenzar a despejar algunos interrogantes de los expuestos en relación con el Ministerio de Cultura y su papel, lo invito a visitar la página web del mismo, en donde se describen las tareas que esta entidad desarrolla [...] Con relación a los museos, puede dirigirse a la Coordinación de la Red Nacional de Museos, visitando la página del Museo Nacional, cuya dirección aparece en la página del Ministerio. Aparte de eso sería interesante que se comunicara directamente con los museos, por ejemplo, con el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo de Arte de Pereira y el Museo de La Tertulia de Cali, para preguntarles sobre su planeación estratégica.¹⁷

No obstante la voluntad descalificadora que se percibía en la segunda parte del mensaje de Sanabria, donde señalaba subrepticamente a Iregui de ser poco riguroso en sus críticas contra la institucionalidad artística de la corriente principal del país por no estar lo suficientemente enterado de sus actividades, ponía en evidencia una de las formas como era comprendido este espacio de debate desde las instancias defensoras de la gestión realizada por el Ministerio de Cultura, o mejor, por la direc-

de Alberto Sanabria [al parecer un funcionario del Ministerio de Cultura], al mensaje de Jaime Iregui” para añadir a continuación: “Conocemos la misión de las instituciones culturales en Colombia: ¿es consecuente su política expositiva con esta misión?”. Véase Alberto Sanabria, *Columna de Arena* 29, 4 de agosto de 2000.

¹⁷ *Ibid.*

ción de las entidades de gestión cultural atacadas allí.¹⁸ Asumiendo un mecanismo argumentativo clásico en la retórica burocrática, Sanabria desarrollaba su razonamiento presentándolo en un texto reducido en extensión pero bastante ambicioso en sus alcances, buscando desacreditar a su oponente mediante el ejercicio de la afirmación pretendidamente contundente.¹⁹ En este sentido, y sin dejar de insistir en que resulta muy difícil establecer el tipo de vínculo que tuviera Sanabria con el Ministerio por ese tiempo, es interesante observar el manejo global que le dio a las variadas intervenciones que se habían difundido hasta entonces, demostrando en su misiva que los puntos de vista de muchas de ellas no estaban lo suficientemente cerca del fenómeno para apreciarlo en toda su extensión. Del mismo modo, podemos decir que esa interpretación puede serle retornada al funcionario y demostrar que fallaba en términos generales por caer en el mismo error de cálculo: Sanabria estaba tan cerca del problema que carecía de la suficiente distancia focal para apreciarlo con claridad.²⁰

¹⁸ Debemos aclarar que, hasta el momento de la redacción de este texto, el ciudadano Sanabria nunca se ha presentado como vocero oficial del Ministerio de Cultura, ni sus comunicados han sido explícitamente avalados por ese despacho ministerial. Sin embargo, y otorgándole toda la autonomía subjetiva que él pudiera disponer, sus posiciones están correctamente alineadas con las políticas del Ministerio y los objetivos que perseguía con su presentación eran bastante cercanos a los que suele expresar este organismo en sus comunicados.

¹⁹ Sobre este particular véase la referencia que hace Jean François Lyotard con relación a la transformación de los mecanismos de legitimación del conocimiento en las sociedades más avanzadas, cuando son producidos por los organismos de control estatal o bajo su influencia. Al concentrarse en analizar la sobrevaloración del saber científico en la configuración política de la esfera social contemporánea, consideramos que su lectura se puede extrapolar aquí para entender la intervención de Sanabria como una juiciosa aplicación del principio de legitimación de los actos políticos mediante la referencia supuestamente indiscutible de los indicadores de gestión de la entidad que pretende defender. Para que resulte efectiva la réplica, dichos indicadores deben ser comprendidos como el resultado de una confluencia de conocimientos “no comprometidos”, como lo sería el científico en su versión de análisis estadístico. Esta lectura de un ingrediente propio de la administración política permitiría eliminar cualquier sospecha sobre la posible intrusión de intereses particulares en las tomas de decisión. Sobre esta forma de represión de la intencionalidad subjetiva en la exposición pública de una actividad y sus consecuencias sociales, Lyotard destaca que “el derecho a decidir lo que es verdadero no es independiente del derecho a decidir lo que es justo, incluso si los enunciados sometidos respectivamente a una u otra autoridad son de naturaleza diferente. Hay un tipo de hermanamiento entre el tipo de lenguaje que se llama ciencia y ese otro que se llama ética y política [...]”. Véase Jean François Lyotard, *La condición posmoderna*. Cátedra, Madrid, 1987, p. 23.

²⁰ Por esta razón resulta tan interesante observar en su recuento de instituciones culturales al Museo de Arte Moderno de Bogotá, una de las más cuestionadas por la forma en que ha administrado los recursos que le han sido asignados por vía gubernamental. Véase *Razones para una auditoría del Museo de Arte Moderno de Bogotá*, documento interno, Contraloría de Bogotá, diciembre 2004, citado por

Hasta este punto podemos detectar la forma como la controversia fue degradándose hasta adquirir en ocasiones un talante intimidatorio, a despecho de una mayor reflexión en el contenido de las intervenciones. Esta situación condujo en algunos casos a establecer analogías tan extrañas como aquella que convirtió en algún momento “agresión” e “irreverencia” en términos equivalentes.²¹ En el caso de Iregui, esta situación dio término cuando evitó referirse a las opiniones que en contra suya emitiera Ojo Travieso, luego de que el artista se hubiera referido a la actitud del colectivo de emitir acusaciones sin mostrar una fuente identificable. De hecho, la tensión presente en el texto del mensaje de ese grupo no dejaba de parecer la evidencia de un enojo mayor, convenientemente encauzado hacia el artista bogotano:

Consideramos que la red es el espacio de quienes no existimos pero estamos. Nos extraña que Jaime Iregui, quien publicó algunos documentos de Hakim Bey, que conoce acerca de la intervención en red, que comprende la esencia de lo virtual, venga ahora a cuestionar nuestra existencia. Existimos porque generamos discusiones y polémicas a través de textos que, bien o mal escritos, son la expresión de nuestro pensamiento y nuestras inquietudes y consideramos que eso de por sí tiene un enorme valor en un país en el que no existe post-texto de nada [...] Esperamos que quede claro entonces que estamos frente a usted. Estamos dando la cara.²²

Lo extraño de este asunto es que al final del párrafo arriba citado aparece el nombre de Carlos Jiménez, cuestión que sin embargo no fue atendida por nadie en el foro. ¿Por qué se dio una omisión semejante “a la vista de todos los participantes”, cuando se hizo evidente que uno de los pilares de la discusión era también el impulsor de la negatividad va-

Lucas Ospina, “Una conferencia. Pedro Manrique Figueroa. Precursor del *collage* en Colombia”, en *X Salones regionales de artistas*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2004, p. 151.

²¹ Adolfo Rodríguez le respondió el mensaje del 17 de agosto de 2000 a Fernando González empezando de la siguiente forma: “Para comenzar debemos aclarar que esto está escrito en borrador para Fernando González, que se siente ‘un tanto molesto’ con los artistas por ser tan ‘malagradecidos’ con los medios. Y qué pena interrumpirle la elaboración de su columna en la revista *Semana* con estos temas tan ‘masturbatorios’ entre artistas, pues él iba a plantear la posibilidad de traerse las fotografías de la [avenida] quince para las salas de la Luis Ángel Arango, porque parece que a él lo que le importa es que mucha, muchísima gente vaya a las exposiciones, y a toda parte, sin saber a qué... pero que vayan”. Véase Adolfo Rodríguez, *Columna de Arena 29*, 18 de agosto de 2000.

²² Véase Ojo Travieso, *Columna de Arena 29*, 11 de agosto de 2000.

rias veces cuestionada respecto a las consecuencias que tenía adoptar el anonimato para lanzar unas acusaciones, consideradas bastante serias en su momento? ¿Acaso se trató de un *lapsus* cometido por Jiménez en medio del fragor de la disputa? Si fue así, consideramos optativo pensar que el valor de esa respuesta dirigida a Iregui abriría la posibilidad de poder revelar su origen y, al mismo tiempo, pasar inadvertida ante un alto número de lectores pretendidamente concienzudos en su observación del campo, más o menos de la misma manera como cuando un ejercicio de intervención artística adquiere sentido por su invisibilidad. Al parecer, incluso la plena visibilización adoptada por Jiménez le resultó insuficiente a él mismo, cuando saludaba el uso del anonimato que asumiera el colectivo caleño en un mensaje ulterior, citando a una reconocida figura dentro de la corriente posestructuralista francesa: “Ojo Travieso ‘dio la cara’, y lo hizo de un modo que me satisface. Como ya demostró convincentemente Gilles Deleuze, hay otras formas de singularidad distintas a la de la identidad individual y la del nombre propio”.²³

Dejando de lado este asunto, volvamos al mensaje de Iregui, donde exponía la percepción que tenía sobre la manera como se había ido transformando la retórica de la autonomía de la práctica del arte en el país, para dejar de ser un credo estético y pasar a convertirse en una definición instrumental del campo.²⁴ Tras identificar la existencia de varios elementos constitucionales que actuaban por separado, Iregui intentó establecer el grado en que éstos eran prefigurados desde instancias alternas, buscando derivar de allí una responsabilidad por parte de sus integrantes acerca de la apariencia final que adquiriese el conjunto. Según esto, el alcance de una compartimentación semejante se vería reflejado en los modos como se marcaban las relaciones de compromiso entre distintos actores:

²³ Véase Carlos Jiménez, en *Contribuciones al foro Curaduría vs. demagogia participativa*, 15 de agosto de 2000.

²⁴ “Hace un buen tiempo que el medio artístico (artistas, críticos, periodistas e instituciones), dejó de ser un continente con uno o dos centros que legitimaban o hacían viables los procesos y ha comenzado a entenderse como un archipiélago en cuyas islas se construyen diferentes modelos de lo real y, por supuesto, lo artístico”. Véase Jaime Iregui, “Medio a construir”, en *Contribuciones al foro Curaduría vs. demagogia participativa*, 24 de agosto de 2000.

[...] lo que me interesa plantear es si es posible el diálogo entre los diferentes modelos, entendiendo ‘modelos’ no como esquemas a seguir, sino como construcciones de pensamiento. Se podría decir que estos modelos son mediados por artistas en sus obras, por periodistas y críticos en sus artículos, por universidades en sus criterios pedagógicos, y por el público en su experiencia de lo artístico.²⁵

Tras recalcar este importante punto, mostrando claramente los lugares de conformación de la mayoría de prejuicios que circulan en torno a la producción y comprensión del arte contemporáneo, Iregui ampliaba su reflexión citando el trabajo que cumpliera Olga Marín en el periódico *El Espectador* a finales de los años noventa, o la forma como el diario *El Tiempo* optó por incluir a artistas, críticos y teóricos en la sección cultural conducida por José Hernández.²⁶ Partiendo de su cercanía personal con ambas experiencias, Iregui mostró los enlaces que podrían tener con los espacios de discusión que existían en ese momento y con la capacidad de expansión que adquirirían en las discusiones sobre arte contemporáneo que regularmente se ventilaban en otros contextos. Intentando ampliar esta idea, indicaba que la apuesta por reclamar un ejercicio crítico más adecuado con la realidad actual del campo no sólo correspondía a los artistas o los críticos, sino a la forma misma que adoptarían sus opiniones al seguir las modalidades tradicionales de difusión, olvidando otros vehículos en el camino. Después mencionaba el encuentro que estaba promoviendo por esa época en el *site* de su galería, al enviar a sus inscriptos una compilación de las intervenciones publicadas en los dos diarios citados,

[...] con el ánimo de complementar y reforzar el debate que propone Roca, que a mi manera de ver, cuestiona no sólo a una institución en vías de desaparecer —la crítica—, sino que además daría para pensar en que, si hace falta generar espacios en este país, muchos de ellos serían los de la reflexión crítica.²⁷

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Jaime Iregui, “Crítica a la crítica”, en *Contribuciones al foro Curaduría vs. demagogia participativa.*, 11 de agosto de 2000.

En la segunda parte de su intervención, Iregui pasó a considerar la reiterada mención de la crisis que se percibía desde el sector de los artistas hacia el ejercicio de la crítica de arte, indicando que se hacía necesario matizar dicha lectura para acentuar sus verdaderos aportes. Al decir que valdría la pena tomar la repetición de ese tópico como un llamamiento formulado hacia los mismos productores de arte por quienes intervenían en esas discusiones, Iregui intentó evidenciar la impresión generalizada de que había un indiscutible agotamiento en las tácticas que muchos de ellos habían desplegado. De este modo, la poca visibilidad de posiciones críticas involucradas a fondo con la producción artística local había degenerado en la implantación de un lugar común paulatinamente erigido en obstáculo. Haciendo uso de la palabra “crítica” en su acepción de ejercicio mental capaz de “propiciar la reflexión”, volvía de manera tangencial a los cuestionamientos que le lanzara Ortiz sobre el fracaso de su intervención en la primera convocatoria que hiciera en su *site*. Observando que cuando se ponía esta cuestión sobre el tapete, la mayoría de las veces surgía una radicalización de posiciones que, si bien elevaba la temperatura de los debates, al final no promovía ningún desarrollo aparente ni generaba el estudio de una serie de políticas claras de intervención. Este análisis nos permite contemplar la forma como cierta parte de la población de artistas que solía atender al desarrollo de esos foros, simplemente dejaba de fijarse en ellos cuando se entraba a discutir sobre las imprecisiones y los errores en que caían a través de sus trabajos. Iregui indica en su intervención:

Efectivamente, el foro anterior [abierto en el *site* de *momentocrítico* bajo el título “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”] llegó a tocar este tema, pero no como una “falta de crítica de arte”, sino como un señalamiento de que buena parte de la producción artística carecía de posición crítica, entendiendo crítica como capacidad de propiciar reflexión y no tanto como juicio valorativo. Esto hizo que la discusión se polarizara y perdiera gradualmente el interés.²⁸

No obstante, luego de perfilar este problema —que de por sí daría para promover un encuentro de mayores repercusiones—, Iregui pasó

²⁸ *Ibid.*

de largo, descuidando las implicaciones que podría tener su insinuación en el marco de la polémica. Al dejar sin análisis varias de las consecuencias operativas que esa actitud había desencadenado en el campo (por ejemplo, la hostilidad ingenuamente argumentada en contra del discurso crítico), dejó que este importante aporte terminara siendo una simple enumeración de prejuicios. Esta orientación puede leerse ahora como una vuelta atrás en su razonamiento, ya que tras indicar correctamente una de las conductas propias de los productores de arte, dejaba pasar de largo la oportunidad de someterla a una cuidadosa revisión. Parafraseando a Bernardo Ortiz, esa actitud podría ser igualmente otro de esos comportamientos “detestables en el arte nacional”. En consecuencia, más adelante Iregui propondría la necesidad de distinguir las intenciones que pudieran deducirse de la invitación que había sido extendida desde *Columna de Arena*:

Cuando José Roca toca en este foro el problema de la crítica de arte no creo que lo hace en detrimento de los pocos espacios críticos existentes, sino haciendo el señalamiento de que hacen falta más espacios, pues los pocos que hay no solamente cubren a duras penas los eventos que se dan, sino que ofrecen pocas posibilidades para mirar un proceso desde diferentes puntos de vista.²⁹

Luego de exponer su interpretación sobre el afán que persiguiera la convocatoria de Roca, citaba la apropiación que hizo de algunas opiniones publicadas en “Martes de las artes”, tratando de mostrar que su objetivo primordial consistía en “revisar apreciaciones que podían ser de interés para este foro, así como para propiciar la actividad crítica como proceso de reflexión y no sólo como textos [elaborados] a partir de [la reseña de] exposiciones”.³⁰ Podría considerarse que esto le permitió contemplar de alguna manera el alejamiento que se advertía a comienzos de la primera década de este siglo entre los artistas solitarios y comunitarios y las consecuencias que la defensa de una vocación aislacionista podría desencadenar en el campo. Al definirse de manera antagónica un ámbito de acción para cada actividad, se le abrían las puertas a una nociva

²⁹ *Ibid.*

³⁰ El artista menciona las aportaciones de Víctor Laignelet, Manuel Romero y Carlos Salas. *Ibid.*

percepción de la crítica como agregado episódico de la exhibición de arte, cuestión que le daría una débil potestad dentro de la configuración del campo, volviéndola inoperante para entender aquellos procesos que se siguen en niveles distintos al de la producción artística. Esta conclusión iría en sintonía con la posición de Iregui cuando ratificaba que

[...] la discusión sobre la actividad crítica es un hecho que nos puede interesar a todos y es en este intercambio de ideas en donde se construyen no sólo espacios y actitudes críticas, sino nuevas formas de entender la realidad y, por tanto, el medio artístico.³¹

El 25 de agosto de 2000 se publicó en *El Tiempo* una entrevista que el periodista Carlos Hugo Jiménez le hiciera a la por ese entonces recién nombrada ministra de Cultura, Consuelo Araujonoguera, cuyas repercusiones se vieron reflejadas inmediatamente en la modificación del carácter que habían venido adquiriendo las intervenciones del debate que comentamos. Como consecuencia de la categórica posición que manifestara la ministra sobre los objetivos que iba a perseguir durante su mandato, el blanco de las críticas subsiguientes pasó a ser el modo como se sentirían en el campo las secuelas de esta prescripción administrativa, que afectaba de manera directa todas aquellas expresiones artísticas que se dieran en el territorio colombiano cuando dejaran de seguir una exploración de las manifestaciones vernáculas de lo que se definía vagamente en el artículo como “nuestra cultura”.³² La publicación de esa columna significó una interesante modulación de las participaciones en los foros de Roca e Iregui, por cuanto la problemática del arte contemporáneo del país pasó a ser examinada desde la perspectiva de estar bajo asedio oficial. Respecto a la derivación que marcó para la discusión que se mantuvo en el *site* de *momentocrítico* hablaremos a continuación.

³¹ *Ibíd.*

³² Véase Carlos Hugo Jiménez, “Ni un peso más para óperas y festivales de jazz”, en *El Tiempo*, 24 de agosto de 2000, pp. 2-4.

PARTE III

APRENDER A DISCUTIR. HACERSE VIRTUAL EN DOS INTENTOS

Después de presentar la dinámica de interlocución que se desarrolló en las etapas iniciales del foro lanzado desde *Columna de Arena*, exploremos la manera como Jaime Iregui fue recorriendo un extenso camino hasta integrar su espacio de discusión a la polémica alimentada por Roca, Jiménez y Ojo Travieso, en lo que sería la etapa preliminar al surgimiento de *esferapública*. Comenzamos diciendo que Jaime Iregui ya había venido aplicando con relativa asiduidad un método de participación colaborativa con profesionales ajenos al campo artístico, para realizar muchos de sus proyectos artísticos anteriores a este momento. Esta modalidad de producción le permitió tomar en múltiples ocasiones el estudio de los procesos de producción, exhibición y difusión de la obra de arte en el medio social contemporáneo como uno de los principales aspectos de su trabajo. Siendo de la opinión de que la mejor posibilidad de éxito en este sentido, como se ha mostrado en declaraciones ya reseñadas, consistía en reconocer las artes visuales como un sistema apto para la elaboración de conocimiento, se dedicó a organizar encuentros virtuales, a participar en proyectos editoriales de otros colegas o en periódicos de circulación nacional y a abrir lugares de exposición inicialmente localizados *por fuera del circuito* institucional hegemónico y de mercado.¹

¹ Aunque ya se han mencionado algunas de ellas, podemos inventariar su trabajo en esta área más o menos de la siguiente forma: foros en Internet: *Red alterna*; *Nonlocal*, *Zona Temporal Autónoma*; *momentocrítico*; *esferapública*. Colaboración con proyectos editoriales: revista *Valdez* y la sección cultural

Tratándose de los foros en Internet, la experiencia de Iregui se remonta a la instalación que hiciera a finales de los años noventa del *site* denominado *Red Alterna*, correspondiente a la ampliación de un proyecto que realizara en una exposición colectiva organizada en la Universidad del Valle en 1996.² En esa oportunidad su trabajo consistió en presentar en la sala de exposiciones un gran cubo que contenía en su interior las obras de los demás artistas participantes, a las que sólo podía accederse a través del *site* que había sido montado previamente en la red, donde se invitaba al público asistente a que las observara y estableciera contacto entre sí a través de un diálogo virtual. De esta presentación Iregui conformó una base de datos de 30 afiliados que mantuvieron sus direcciones disponibles para recibir mensajes posteriores.³ Entre otras cosas, esta circunstancia fue aprovechada para difundir más adelante una serie de entrevistas que quedaron montadas finalmente en la página del proyecto *Tándem*. Sobre este particular, Iregui comenta que desde allí se difundió un texto denominado “Conversación”, cuya presentación era muy similar a la de las “Conversaciones tándem” publicadas en el diario *El Espectador*.⁴

Fue durante esa misma época que decidió formular una serie de preguntas a partir de las cuales se intentara determinar la situación del campo entre una parte de sus integrantes, las cuales no obtuvieron mayor atención por parte de sus abonados.⁵ Hacia 1997 diseñó el *site Non-local, Zona Temporal Autónoma*, donde replicó sus bases de datos anteriores hasta obtener un total de 120 afiliados. En esa ocasión se dedicó

del diario *El Espectador*, denominada “Martes de las artes”. Apertura de sitios de exhibición: Galería Gaula y Espacio Vacío, entre otras.

² La exposición se llamó *La muerte de lo real* y fue presentada en la biblioteca de la Universidad del Valle entre junio y julio de 1996. Los otros artistas invitados eran: Fernando Uña, Eduardo Pradilla, Danilo Dueñas, Manuel Romero, María Elvira Escallón, Víctor Laignelet y Carlos Salas.

³ La recolección de la base de datos que se utilizó en esta exhibición fue realizada a través de una invitación de la Universidad del Valle, para el caso de Cali, y a partir de una serie de encuentros y talleres que se desarrollaron en Bogotá.

⁴ Conversación personal con el artista, 24 de julio de 2005.

⁵ Véase http://www.esferapublica.org/red_alterna/conv01.html. Las preguntas enviadas fueron: “En términos de gestión y pensamiento artístico, cada vez es más palpable la necesidad de generar espacios cuya flexibilidad y apertura propicien transformaciones en aspectos como la recepción, presentación y emisión de procesos. ¿Qué características crees que podrían tener esos espacios? ¿Qué sectores del sistema cultural crees que deben convocar este tipo de espacios y por qué?”. Según Iregui, nadie se animó a responderlas. (Conversación personal con el artista, 24 de julio de 2005).

a enviar textos de personajes como Hakim Bey o artículos extraídos del *site Cybernetica*, buscando añadir aportes externos que enriquecieran el contenido de las discusiones que se dieran en el campo. Ya aquí se prefiguraba una intención de influir teóricamente en la modulación del pensamiento crítico que se diera en los espacios de discusión convencionales, principalmente las academias de arte: como parte de la información difundida allí no era de fácil acceso, Iregui promovía una figura particular como adalid del pensamiento progresista que en esa época hacía furor.⁶ Así, tras un breve lapso fundó la galería Espacio Vacío, en cuya página web estableció un enlace hacia el foro *momentocrítico*, logrando ampliar la cantidad de suscritos hasta contar con 350 afiliaciones. Asumiendo que tal incremento obedecía a la manifestación de un mayor interés por los lugares de discusión en Internet, despachó otra pregunta, producto de la variación de las inquietudes presentadas en *Red Alterna*, la cual quedó finalmente formulada en los siguientes términos: “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”.

Antes de continuar debemos problematizar el uso que en esta pregunta le daba Iregui a la palabra “medio”. Al parecer, su intención no era la de delimitar un “estado del arte” contemporáneo local a partir de una encuesta o de la reunión de diferentes posiciones eruditas, que le permitiera adscribirlo a una esfera mayor no contemplada por sus integrantes de modo consciente. Todo lo contrario, según se ha visto hasta ahora, la importancia que le atribuía Iregui al aspecto público de la circulación de una obra de arte era una cuestión fundamental en su afán de incrementar la utilidad de una práctica que ha sido vista corrientemente como una forma intelectual desfalleciente, inoperante o “sin importancia” dentro del contexto de la sociedad colombiana.⁷ Por lo tanto, consideramos que hay que introducir aquí la elaboración que hiciera el sociólogo francés Pierre Bourdieu sobre los “campos”, para estudiar los diversos aspectos puestos en juego en la comprensión que se tiene del arte en las sociedades occidentales:

⁶ Hay que recordar que esta intención le fue criticada en un mensaje del colectivo Ojo Travieso mencionado en la sección anterior.

⁷ Este particular será desarrollado en la siguiente sección de este trabajo.

En un campo, los agentes y las instituciones luchan permanentemente por apropiarse de productos específicos que se encuentran en disputa, de acuerdo con las regularidades y las reglas constitutivas de este espacio en juego (y en ocasiones sobre las mismas reglas del juego), con distintos niveles de fuerza entre los competidores y, por tanto, con muy diversas posibilidades de éxito.⁸

Para corroborar esta afirmación debemos contrastarla ahora con un modelo de interpretación de la producción de arte que le resulte abiertamente opuesto, como lo es, por ejemplo, el dogma modernista. Siguiendo las líneas generales de esta doctrina, la elaboración de una pieza artística es el resultado de una ejecución particular por parte de un sujeto que ha anulado las alusiones políticas o sociales que pudiera transmitir su trabajo, para concentrarse más en indagaciones plásticas, pensadas sobre todo a nivel exclusivamente formal. De concederle validez a este argumento, le estaremos otorgando de forma automática un carácter natural a la realización de un trabajo artístico. Generalmente esta interpretación ha servido para fortalecer la ideología de la autonomía del fenómeno artístico (expresada mediante la fórmula “el arte por el arte”), que lo reconoce como un ingrediente fundamental en el proceso de asimilación de un objeto producido dentro de un ámbito social más amplio que el espacio profesional donde suele florecer la personalidad artística. Gracias a ello, la “obra de arte” es entonces la evidencia material de la “genialidad” de un sujeto privilegiado por “algo” no identificable en el universo material. Por ejemplo, si nos remitimos a la retórica de los funcionarios encargados de introducir una exhibición de obras de arte en los escritos protocolarios que encabezan la mayoría de catálogos, encontraremos una alta frecuencia en el uso de la palabra “creador” para designar una aptitud supuestamente poco común a la tarea del productor en este campo. Asimismo, al conferirle al objeto artístico el carácter de cosa inédita construida con bases metafísicas, los mecanismos de intercambio y distribución social que se construyen a su alrededor funcionan como soportes no contemplados por esa doctrina, los cuales pasan a ser tomados como factores asociados, dejados de lado por corresponder a

⁸ Pierre Bourdieu, citado por Guillermo Vargas Quisiboni, *Arte entre paréntesis. Un ejercicio antropológico en el interior del mercado del arte en Bogotá*, tesis de pregrado en antropología, Universidad Nacional de Colombia, 2002, pp. 22-23.

actividades más mundanas como la especulación comercial del objeto artístico o la entronización social del profesional en artes.

Al contrario de esto, la proposición de Pierre Bourdieu busca precavernos de los errores de visión en que podría incurrir un estudioso de los fenómenos artísticos, cuando opta por analizar los objetos de arte como hechos valorables solamente a través de su contenido plástico. Sin dejar de lado cuestiones como el nivel de experimentación que tenga un trabajo artístico y las posibles repercusiones a que conduzca su exhibición en el tejido social, al ampliar su estudio mediante la observación de su recorrido en la estructura del mercado o el valor que adquiere como capital simbólico en una cultura, es posible dar cuenta de manifestaciones mucho más amplias dentro de las distintas modalidades de producción de arte.

De esta forma, cuando una persona como Jaime Iregui pregunta por la manera como es visto el campo, no sólo busca indagar sobre la representación social del artista y el valor de su actividad, sino también evidencia un intento de demarcar la forma como los propios actores perciben la autonomía de su práctica profesional o la de otros. A esta postura analítica habría que añadir el hecho de que la emisión de un interrogante como el formulado por Iregui buscaba hacer hincapié, sin proponérselo en principio, en la superación de un período de transformaciones sociales determinantes para la historia económica y social del país. Hay que señalar que Iregui dirigió esta encuesta a una población compuesta mayoritariamente por productores e intermediarios, lo cual incidía profundamente en la repercusión que tendrían las respuestas allí emitidas.

Para tomar las palabras de otro investigador sobre la manera como el campo se enfrentaba en ese momento a dicha situación, una de las secuelas producidas por la adopción del dogma modernista fue “una suerte de enfrentamiento [entre diferentes posiciones estéticas y políticas] orientado hacia la conquista del trono simbólico: el poder decir qué es arte”, que desplazó poderosamente el interés por desarrollar estudios económicos en esa área, al considerarlos como producto de reflexiones innecesarias para comprender el objeto artístico.⁹

⁹ Véase *ibid.*, pp. 24-25.

Hasta donde hemos logrado introducirnos, esta reflexión no deja de resultar provocadora, sobre todo si se tiene en cuenta la recurrencia de tópicos con alta presencia en las controversias aquí analizadas, tales como el destino que reciben los dineros asignados por el gobierno central, el “poder” —con todo lo que ello signifique— de las personas encargadas de gestionar la organización de exposiciones en el país o, incluso, las posibilidades de ingresar a cualquier circuito administrativo implicado en la gerencia de las secciones culturales de algunas instituciones.

De tal manera, podemos inferir que la preocupación real de Iregui iba dirigida en este sentido, lo cual le representó un trabajo de reconocimiento técnico y conceptual del ámbito donde decidió instalar su espacio (recordemos la interpelación que le hiciera Bernardo Ortiz sobre las fallas que demostraba tener inicialmente en el envío de los mensajes). Aunque no queremos llevar esta afirmación hasta el límite de considerar que su labor incidió en la aparición del problema económico en el panorama de las investigaciones relacionadas con el campo artístico nacional,¹⁰ sí se puede sostener que la dinámica que desarrolló a través de sus convocatorias en los foros virtuales que instalara durante ese tiempo fue tomando tal preponderancia, que para algunos de los habituales en esos espacios de discusión la cuestión ya no podía limitarse a resolver disquisiciones estéticas. Si bien en su propuesta se hacían equivalentes las nociones de “medio” y “campo”, creemos que esa situación no limitó radicalmente la meta original que estuviera persiguiendo. Incluso, puede decirse que se acercó bastante a la síntesis que promueve el antropólogo Guillermo Vargas Quisiboni, sobre la definición de Bourdieu del campo al ser aplicada al estudio de los espacios sociales:

En efecto, la existencia de un campo del arte supone un conjunto de reglas y de disposiciones, la presencia de agentes sociales que toman posición, y el enfrentamiento entre ellos por defender sus posiciones y controlar las reglas propias de cada campo. En el transcurso de una subasta, en las salas de exhibición de una galería o en el repertorio de ideas que el *dealer* emplea para ofrecer una obra a alguien, se hace visible un complejo sistema de comuni-

¹⁰ Sobre este particular habría que estudiar el número y la frecuencia de trabajos producidos desde espacios de especialización como los posgrados de arte y de teoría e historia del arte y la arquitectura que mantiene la Universidad Nacional de Colombia en su sede de Bogotá o la maestría de estudios culturales que se dicta en la Universidad Javeriana de esta misma ciudad.

cación. El producto que se vende no es cualquier tipo de producto: aunque un almanaque o un paquete de cigarrillos podrían convertirse en una obra de arte, ésta no sería nunca homologable a aquellos. Su valor simbólico, del cual depende su valor comercial, está fundamentado en una tradición artística; en otras palabras, un sistema de clasificaciones jerarquizado depende directamente de elementos como el lugar de origen del artista, su nivel educativo, sus logros, etc.¹¹

De ahí que tomemos el trabajo de Iregui como la conclusión de una empresa eficaz en el intento de darle forma a la apariencia que iba adquiriendo el campo artístico local a comienzos de los años noventa, mediante una revitalización del ejercicio crítico. Si bien su impacto puede sopesarse con mayor facilidad en la ampliación que tuvieron posteriores discusiones sobre la gestión del arte en nuestro país, no debemos dejar de anotar su importancia en los procesos que algunos artistas han decidido desarrollar luego de que aparecieran algunas posiciones enfrentadas en la arena pública.¹² Continuando con nuestra presentación, hemos de mencionar que los vacíos conceptuales que pudiera tener este proyecto en su formulación inicial, aunque bien podrían afectar negativamente las intensiones de Iregui, no obstante, permiten contemplar su posición como un acto puesto en marcha sin que su protagonista conociera en propiedad las herramientas que debía utilizar para cumplir su cometido. A simple vista, el tránsito que hiciera Iregui a través de múltiples soportes y medios puede ser comprendido como una fase de entrenamiento preliminar que vino a resolverse en el lenguaje de la red y, así mismo, las limitaciones a que se viera sometido durante sus primeras experiencias sirvieron al final para consolidar su propuesta. Si observamos la modificación que hiciera a los interrogantes que envió por segunda vez a sus abonados, percibiremos que Iregui aprendió a sortear ciertas condiciones básicas para operar con facilidad en esa área. Además, su exploración no se limitó a lanzar un cuestionario y esperar las respuestas, sino que se expandió hasta abarcar el trabajo de campo. Fue así como llevó

¹¹ Véase Guillermo Vargas Quisiboni, *Arte entre paréntesis...*, op. cit., pp. 26-27.

¹² En una de las variantes de los espacios que Iregui abría posteriormente en la red existe el *site* denominado *Observatorio*, donde han participado artistas interesados en difundir sus indagaciones sobre las diferentes formaciones ideológicas que han delineado la noción de "espacio público" en las principales capitales de Colombia. Valdría la pena acometer un estudio sobre este espacio para corroborar si los presupuestos que guiaron experiencias anteriores fueron aplicados por el artista en su ejecución.

a cabo una recolección previa de opiniones entre cinco personas (mientras a dos de los invitados les envió la pregunta vía e-mail, iba entrevistando a los tres restantes) y posteriormente reunió el conjunto para replicarlo a sus enlaces. Iregui señala que cuando decidió confeccionar esta pregunta buscaba suscitar una reflexión conducente a revisar el estado del sector de las artes visuales en Colombia, y así obtener “una idea de cómo se piensa el contexto, [porque esa problemática] podría interesar a mucha gente y, sobre todo, la respuesta podía darla un curador, un artista, un estudiante, etc.”.¹³ Lo más importante de esta transformación fue la reacción que provocó en ese entonces en una parte de la población involucrada en la serie de respuestas dadas a la proposición de un cuestionamiento “que diera razón de la comunidad artística, de su estado”.¹⁴ Dicha invitación no sólo fue atendida por los inscritos en su correo, sino que llegó a recibir aportes de un grupo mayor.

LA PERCEPCIÓN DEL MEDIO ARTÍSTICO COLOMBIANO.

PRIMERO DOS PREGUNTAS, LUEGO UNA

A grandes rasgos puede decirse que el espacio abierto por Iregui obtuvo una aproximación bastante acertada respecto a lo que sucedía en ese momento en el campo, garantizada por el ofrecimiento dirigido a un amplio rango de interesados de tener un lugar para ventilar sus opiniones, donde se superaban ampliamente las convenciones propias de otros ámbitos de opinión, como el universo editorial. Si se le compara con *Columna de Arena*, esta experiencia parecería calcar el modelo de participación que se daba en el espacio de Roca; sin embargo, al revisar este aspecto notamos que la presencia del moderador era aquí menos protagónica, puesto que se limitaba a intervenir como una personalidad encargada de decidir qué mensajes habrían de ser transmitidos.¹⁵ De esta

¹³ Comunicación personal, junio de 2005.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Según aparece en el registro de mensajes enviados por Roca durante el lapso que abarcó el debate reseñado en la sección anterior, la aparición de artículos propios, las presentaciones —en algunos casos extensas— de mensajes de otros participantes y los llamados al orden cuando la discusión tomaba por rutas imprevistas se dieron durante 13 ocasiones, en comparación con el debate en *momentocrítico*, donde Iregui interviene tres veces. Sin embargo, esta comparación debe establecerse con cuidado,

forma, vemos cómo, tras haber presentado 16 contribuciones, Iregui difundió su primer mensaje firmado, donde agradecía la acogida que tuvo esa propuesta entre el público y ratificaba su disposición para abrir “la participación y el contraste de puntos de vista”¹⁶ y no la de construir un consenso entre opiniones. Así, uno de los factores que identificaban a su proyecto fue el de regirse por la idea de acoger mayoritariamente aquellas iniciativas que pudieran materializarse en experiencias de gestión, no solamente en localizar problemáticas y discutir sobre ellas. Debemos indicar que este segundo propósito fue poco aprovechado por quienes decidieron utilizar más adelante el espacio ofrecido por el artista: al legitimarse dentro de la población del campo como un emplazamiento del pensamiento crítico que podría captar el interés de la institucionalidad, pasó a ser utilizado más como una tribuna de denuncia que de promoción de iniciativas definidas como alternativas o “independientes”.

Cuando nos acercamos al modo como se fue desarrollando esta etapa inicial de los proyectos de Jaime Iregui en Internet, observamos que allí se presentaron dos orientaciones claramente visibles.¹⁷ De una parte se ubicaban las personas que habían recibido formación artística, acompañadas de un pequeño grupo de gestores independientes, mientras que en la otra estaban los curadores y otros profesionales vinculados tangencialmente al campo. El primer grupo trataba de definir el nuevo espacio de acción que se abría para sus propuestas, enfatizando en la forma como las circunstancias externas a su práctica afectaban el delicado equilibrio que se esforzaban en mantener entre los acercamientos que eventualmente hacían a las instituciones (concentradas principalmente en aportar estímulos periódicos o en suplir la escasez de lugares de exhibición), y sus prerrogativas gremiales. De esta manera, intentaban delimitar una configuración del campo procurando evitar los posibles errores de apreciación que les imponía su cercanía ante el fenómeno en cuestión. Por ejemplo, la curadora independiente Carmen María Jaramillo estableció un límite entre ciclos, separados por las variaciones del pano-

puesto que la proporción cambia si se compara el total de participaciones en ambos *sites*: en el de Roca la suma total de intervenciones casi cuadruplicó la cantidad de mensajes registrados en el espacio de Iregui (52 contra 12).

¹⁶ Véase Jaime Iregui, artista, “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”, en <http://www.geocities.com/laesferapublica/debate1.html>, marzo-mayo de 2000.

¹⁷ Publicado en <http://www.geocities.com/momentocritico/>

rama económico del país durante la década de los noventa, para distinguir la forma como se abordaba la producción artística a inicios de ese período —en el que ella reconoció una predilección de los artistas por satisfacer los reclamos comerciales de múltiples sectores—, comparándola con la crisis sufrida durante el lustro final, que obligó a parte de los artistas a replantear sus pautas de participación en el mercado y de visibilización en el circuito expositivo. Según Jaramillo, luego de la recesión desencadenada por una caída general en los ingresos a causa de la persecución (o el exilio) del dinero “blanqueado” que ingresaba al país, fue necesario modificar los perfiles de producción y distribución del arte, en un movimiento que desencadenó la apertura de lugares marginales¹⁸ en los cuales se podían “presentar proyectos respondiendo a necesidades específicas y en los que [los artistas] realizan [sus] propuestas de acuerdo a reglas propias de la obra y no necesariamente a parámetros institucionales”.¹⁹ Mediante un breve repaso, Jaramillo registraba la forma en que parte del campo comprendió el ambiente de crisis y reaccionó en consecuencia frente a la nueva situación, considerándola de forma más juiciosa como un factor condicionante de las peculiaridades de su trabajo. Desde este punto de vista, las difíciles circunstancias que sobrevinieron tras la merma de recursos provenientes a partir de fuentes poco identificables legalmente afectaron positivamente el desarrollo de la actividad artística, puesto que obligaron a algunos actores a identificar los nuevos requisitos que debían cumplirse para mantenerse con vida, dese-

¹⁸ Habitualmente, estos sitios de exhibición se constituyeron bajo la nominación comercial de ser organizaciones semiformales sin ánimo de lucro o agrupaciones informales de artistas. Durante esa época aun no había sido implementado masivamente el modelo de las organizaciones no gubernamentales (si dejamos de lado una iniciativa como la de la ONG Helena Producciones, con sede en Cali), que comenzó a hacer carrera en el campo a comienzos del año 2000.

¹⁹ Véase Carmen María Jaramillo, curadora independiente, “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”, en <http://www.geocities.com/momentocrítico/>, marzo-mayo de 2000. Este aporte puede ampliarse con una referencia tomada del texto de Vargas Quisiboni: “La década de los noventa pudo ser fatal para el arte. Muchas veces, al registrar los palacetes de la mafia, los miembros de la policía encontraban sumas de dólares que reducían en sus informes oficiales para poder sacar bonificaciones secretas. Sin embargo, los fajos de billetes que resultaban tan simples de desaparecer se habían transformado en una cantidad de cuadros varias veces falsificados, difíciles de guardar y de vender: además de ser un negocio arriesgado, nadie sabía cómo repartir un botín semejante en partes iguales. Fieles a su costumbre, terminaron declarando menos cuadros de los que encontraban. Años después, hubo miembros del cuerpo policíaco que, por ignorancia o avidez, vendieron cuadros por sumas irrisorias. A ello se sumó la fuga de compradores, más el pánico de los atentados [causados por la reacción del narcotráfico contra la persecución estatal], más las varias galerías que cerraron sus puertas para siempre”. Véase Guillermo Vargas Quisiboni, *Arte entre paréntesis... op. cit.*, pp. 33-34.

chando por momentos el beneficio comercial de que pudieron disfrutar en el pasado reciente. A pesar de la ostensible disminución del optimismo que se respiraba en los noventa, Jaramillo argumentaba que la reducción del “volumen de trabajo” de los artistas no fue algo que afectara significativamente el desarrollo de su actividad, puesto que muchos de ellos se vieron forzados a seguir “investigando, exponiendo y generando ideas a partir de pautas netamente personales, en una búsqueda más honesta y con menos presión comercial”.²⁰

Frente a esta alborada de emancipación de los productores de arte hacia los terrenos más promisorios de la actividad independiente, Andrés Zambrano, otro de los participantes en este foro, se ubicaba en la orilla opuesta, desde donde hacía una lectura menos benigna del fenómeno. Partiendo del principio de que toda manifestación artística alternativa verdaderamente eficaz debía contemplar como una condición ineludible para su éxito la posibilidad de garantizarse un sostenimiento a largo plazo, observaba que muchos de los desplazamientos que permitieron abrir nuevas sendas para la exhibición de objetos de arte no tenían en cuenta su dependencia de los mecanismos de intercambio, limitando fuertemente sus posibilidades de acción.²¹ Haciendo una escueta afirmación respecto a que “la cultura como bien de consumo suele pensarse como una herejía”,²² Zambrano daba por zanjado el asunto, sin explicitar qué parte del campo opinaba así o qué intereses se perseguían al defender esta posición. Vale la pena contrastar esta contribución con la que hiciera este mismo autor el 24 de agosto de 2000 en *Columna de Arena*, sobre todo para ampliar una afirmación que resultaría desdeñable en otro contexto pero que aquí adquiere una entonación especial al provenir de un sujeto reconocido por su desempeño como editor cultural del periódico *El Tiempo*.

En esa ocasión Zambrano respondía a los ataques que se le dirigieran desde varios puntos a los medios de comunicación, y especialmente a los periodistas culturales, por la baja calidad del cubrimiento que

²⁰ *Ibid.*

²¹ “El punto débil está en la parte de gestión, [pues] no existen los suficientes mediadores que permitan crear las condiciones para que los proyectos culturales salgan adelante y se autofinancien”. Véase Andrés Zambrano, editor cultural de *El Tiempo*, “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”, en <http://7geocities.com/laesferapublica/debate1.html>, marzo-mayo de 2000.

²² *Ibid.*

realizaban sobre las exposiciones de arte. Pese a que en su introducción apuntara a contemplar ese problema como el resultado de apreciaciones afortunadas o anodinas sobre la relación que establece un periodista con los procesos de producción de arte contemporáneo en el país, Zambrano no dejaba de creer que gran parte de la responsabilidad sobre la distribución de un producto artístico recaía en las propias manos del artista. Por lo cual, éste debía mirar con más cuidado su postura frente a los periodistas culturales, toda vez que ellos serían una suerte de aliados potenciales en el momento de que decidiera aceptar la necesidad que tenía de que su trabajo fuera difundido a través de la plataforma que se le ofrecía —al parecer, desinteresadamente— desde los medios de comunicación. Uno de los descuidos presentes en la propuesta del editor cultural era su tendencia a conducir la reflexión hacia una mirada temerosa de las consecuencias que podría tener la acusación prolongada de la labor del periodista cultural en el campo. Al abrirle las puertas en el debate a un actor externo de alta incidencia en la configuración misma del campo, el periodista daba por sentado que la relación actual entre artistas y medios de difusión era una cuestión inevitable, la cual sería mejor sobrellevar en términos más amables. Sin caer en cuenta en la naturalización en que incurría con este argumento, Zambrano procedía a formular algunas apreciaciones bastante vagas sobre el carácter que debía tener esa relación en los siguientes términos: “El artista debe concentrar sus energías en la creación y entender que una parte importante de esta cadena es la de acercarse a los medios, que, como lo dice su nombre, son el mejor vínculo con los espectadores”.²³ Presumiendo que los intercambios que se dieran entre una obra artística y el medio que la toma como objeto por presentar no obedecían más que a actos de buena fe, Zambrano subestimaba el contenido de las demandas que se le hacían a la actividad periodística desde el campo. En realidad, puede ser que las intenciones de los medios fueran buenas, esencialmente si nos apegamos al sentido común —ese recurso tan apreciado por quienes dependen del control de la información— y valoramos el ejercicio mediático como un bien “público”, determinado por el “interés social” de sus actividades. Desafortunadamente, sobre este objeto han vuelto sus

²³ Véase Andrés Zambrano, *Contribuciones al foro Curaduría vs. demagogia participativa*, en <http://www.universes-in-universe.de/columna/col29/foro/08-29-camilo.htm>, 24 de agosto de 2000.

ojos muchos grupos económicos y organizaciones con intereses específicos, quizá algo alejados de la supuesta vocación de servicio que animaría a este sector. Como consecuencia de ello, mencionar el perfil menos agresivo de unos medios controlados monopólicamente sería una necesidad, si el motivo de la confrontación tiene que ver con analizar el peso específico de la actividad periodística en el campo. De hecho, la notable influencia de los conglomerados propietarios de los medios en el diseño de sus políticas editoriales respecto a la producción cultural del país ha desmejorado en gran medida el cubrimiento de la actividad de las artes visuales. Esa era la apariencia que ofrecía este asunto en el momento en que Zambrano mostraba su réplica y, hoy, no ha cambiado en esencia. Si consideramos entonces que esta situación generaba muchos más problemas que los que anotaba Zambrano, no deja de resultar extraño que él dijera que

[...] la gestión que va más allá de la “simple” creación me parece un factor importante para el desarrollo de la carrera de un artista, creo que con muy pocas excepciones, los artistas colombianos tienden a mirar de soslayo esta labor y suelen señalar desde su anonimato a los que sí lo hacen y logran titulares, espectadores y premios [...] ²⁴

Dejando de lado el hecho de que su perspectiva lo acerque —aunque por el camino más largo— a afirmaciones semejantes a las que hemos mantenido aquí y contemple sin rodeos la exigencia comercial a que debe someterse en algún momento todo trabajo artístico, creemos que su contribución apuntaba más a auxiliar un proceso de intercambio viciado, donde el intermediario estaba tan imbricado como el productor en el sostenimiento de sus múltiples paradojas y sus efectos se sentían mucho más allá de la reseña periodística de una propuesta estética. De ahí que la conclusión que presentara en el foro de *momentocrítico* no se agotaba en su exposición, siempre y cuando no dejemos de notar el asentimiento ante el registro en clave neoliberal de la dependencia mutua entre diferentes actores que fundamenta la existencia de un campo como el artístico. Sin embargo, el periodista no estaba tan descaminado, puesto que, al darle tanto poder a una instancia que a todas luces

²⁴ *Ibid.*

es subsidiaria de la práctica artística, Zambrano declaraba con toda pertinencia la característica primordial que tienen actualmente los medios informativos en la industria cultural: ser los vehículos privilegiados de la valoración y la distribución del hecho visual. En realidad, la evidencia de esta especie de colonización a que se veía sometido el campo era impugnada en varios niveles, pasando de la reflexión contenida y autocrítica hasta la exhibición de posturas francamente coléricas y auto-indulgentes. Es de resaltar que las variadas reacciones suscitadas por la discusión de este tema no dejaban de restarle autenticidad al hecho último de que un amplio grupo de participantes buscaba darle forma a su resistencia contra la penetración desmedida de una institución extraña, poseedora de un lenguaje propio y de unos objetivos claramente delineados, que frecuentemente no coincidían con los del campo.

Otra de las contribuciones de alguien que no pertenecía al campo pero que declaraba estar interesado en su trayectoria fue la del diseñador David Conto, quien decidió problematizar de entrada la noción de “medio artístico colombiano” que articulaba la invitación de Iregui, indicando que su aplicación a los procesos que seguía el arte hecho en el país resultaba, por lo menos, deficiente. El motivo de este cuestionamiento se basaba en una idea que resultó básica para toda la argumentación del diseñador, cuando indicaba que el subsidio estatal era el factor responsable de la forma y proyección que tenía una amplia proporción de las actividades que se desarrollaran desde el campo.²⁵ El que fuese bien o mal invertido no dejaba de resultar importante; sin embargo, lo más notable de esta situación era, al decir de Conto, que muchas de las acciones emprendidas se vieran conducidas regularmente hacia el fracaso por la perniciosa influencia de variables innecesariamente adosadas a la estructura de muchos de esos proyectos. En la medida en que los administradores de los organismos de gestión cultural obedecieran a una lógica gerencial apoyada en objetivos distintos a los de los productores, se reafirmaba la aplicación por parte de estos últimos de prácticas semejantes a las del clientelismo político, reconociendo aliados y establecien-

²⁵ “[...] creo que es evidente que aquí en Colombia no existe un medio artístico configurado y consolidado, si partimos del hecho [de] que ni siquiera existe un cuerpo de políticas proactivo, próspero y programático para [las] artes por parte del gobierno”. Véase David Conto, diseñador, “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”, en <http://www.geocities.com/laesferapublica/debate1.html>, marzo-mayo de 2000.

do confraternidades a las que se obligaban a retribuir su solidaridad cada cierto tiempo para garantizar su supervivencia:

Hay que reconocer que, de unos años hacia acá, la actividad cultural en artes ha sido ostensiblemente más prolija en cantidad, gracias a innumerables pero esporádicos y desarticulados empujes a través de concursos, festivales, eventos, etc., que más allá de conformar parte de un plan cultural nacional, son empresas aisladas, montadas al interior de las dependencias administrativas con el interés de, en muchos casos, simplemente cumplir con la agenda, la ejecución de presupuestos y la “buena gestión” de las cabezas.²⁶

Al adoptar esta posición, el mensaje de Conto adolecía de cierta falta de rigor, pues reiteraba una vocación pertinaz en estos espacios de discusión, consistente en identificar una serie de problemas reales y de sospechas sólidas, sin señalar a sus directos responsables. La traba a que le condujo semejante argumentación radicaba en la indeseable minimización de la importancia que podrían tener estas denuncias a largo plazo, ya que trastornaba la situación al limitarse a construir una serie de narrativas paranoicas de incompetencia administrativa o abusos de poder ejecutados por actores sin rostro. A pesar de ello, no hay que dejar de contemplar esta postura con cuidado, puesto que allí también se señalaba que una alta proporción de los personajes que firmaban los mensajes tenía también, directa o indirectamente, intereses que defender en el campo y que como consecuencia de, por ejemplo, una incriminación vagamente presentada, ponía en riesgo su propia situación profesional. Así pues, uno de los resultados a que condujo esta compulsión por convertir los problemas del campo en males abstractos no singularizados era la poca resonancia que tuvieron muchas de esas apreciaciones. Incluso si se la tomara como la expresión del juicio que emite un gremio sobre la situación de su área de interés, la apariencia total que nos ofrece la controversia que tuvo lugar en ese entonces no deja de sugerir que la cuestión, para un amplio grupo de colaboradores, consistía en hablar en voz alta y lo más fuerte posible como para ser tenidos en cuenta entre sus interlocutores. Nada más. La mención que hacíamos unos renglones más arriba sobre el desaprovechamiento de la iniciativa de Iregui

²⁶ *Ibid.*

iba en este sentido: someter a la simple presunción, por adelantado y de forma repetida, la trascendencia de una amplia serie de demandas, para quitarle filo tanto al propósito que las inspiraba como al medio donde se exponían. En otras palabras, si no interesaba constatar el alcance de unas denuncias tan débilmente confeccionadas, lo verdaderamente importante para los sujetos reunidos en esta etapa inicial del espacio abierto por Iregui, era servir simplemente de edecanes para la presentación en sociedad del *site* recién inaugurado. Así pues, posiciones como la de Conto no sobrepasaban el ademán retador que llevaban implícito, devolviendo una reflexión que podría haber alcanzado cotas de elaboración mucho más interesantes. A pesar de lo iluminadora que pudiera parecer a simple vista, puesto que le daba forma a una queja insistentemente repetida en otras partes, su intervención resultó imprecisa. Pero ésta no era la situación más problemática. Si bien debemos señalar su tono vago y su dispersión conceptual, al situarla en el contexto de esta polémica, aquella colaboración no dejaba de tener su mérito en la medida en que resultaba ser mucho menos estrecha que otras contribuciones, limitadas a la poca perspicacia de sus autores en el momento de describir los factores que configuraban al “medio” en esa época.²⁷

Más adelante nos encontramos con una réplica al mensaje de Conto. José Roca le respondió sentando su protesta al indicar que cuando se cuestionaba la pertinencia de algunos proyectos gestados en el interior de la institucionalidad del “medio artístico nacional”, la mayoría de las veces esas inquietudes correspondían a personas externas a los sitios en los cuales efectivamente éstos se realizaban y pocas veces su prioridad era el análisis de la problemática del campo artístico.²⁸ Defendiendo la mediación de las principales entidades de gestión cultural en muchos de los proyectos más importantes que se realizan en el país, Roca mos-

²⁷ Valga como ejemplo la presentación del artista Franklin Aguirre, quien sustentó su posición mediante el siguiente giro evasivo: “quisiera referirme a este enunciado tan provocador mediante metáforas [...], pues mi tarea no se basa en teorías foráneas difícilmente aplicables a nuestro extraño contexto, más bien en ejercicios prácticos que han servido de diagnóstico frente a este momento y este espacio en el que de una u otra forma nos ha tocado vivir”. Franklin Aguirre, artista, “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”, en <http://www.geocities.com/laesferapublica/debate1.html>, marzo-mayo de 2000.

²⁸ “[...] igual, son críticos de arte que de fútbol o de teatro”. José Roca, BLAA, “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”, en <http://www.geocities.com/laesferapublica/debate1.html>, marzo-mayo de 2000.

traba su descontento con la actitud de los críticos que hablaban desde afuera de esas instituciones, por concentrarse en evaluar exclusivamente sus aspectos negativos sin tener en cuenta otras perspectivas y, lo más importante, sin influir definitivamente en su destino administrativo. Al decir de Roca, esta clase especial de negligencia en las opiniones de los detractores de instituciones como el Ministerio de Cultura, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo o la Sección de Artes Plásticas del Banco de la República, era más una señal de “desconocimiento o de mala fe”²⁹ que una verdadera intención de contribuir a la solución del problema. Al respecto, sugería reemplazar la idea de que no existía patrocinio estatal suficiente por un ejercicio de reflexión constante que contemplara la viabilidad de alterar este ambiente de inseguridad económica semipermanente, en beneficio del campo en su conjunto: “siempre es deseable una acción más intensa, pero ésta no se dará sola: el tiempo que ocupamos en ‘polémicas del deporte’ y en discusiones de tertulia deberíamos ocuparlo en hacer. Así de sencillo. Así de difícil”.³⁰ A pesar del fuerte tono de esta intervención, hemos de decir que Roca se ubicaba del lado de Conto unas líneas más adelante, cuando le daba la bienvenida a la iniciativa de reunir varios participantes alrededor de una discusión abierta sobre el campo.³¹ Sin embargo, más que esto lo que resulta destacable es la postura que asumió al mencionar explícitamente a aquellas instituciones que apenas se sugerían en otras intervenciones, con lo cual singularizaba una de las caras del problema y la acercaba más al contexto físico que abarcara la polémica. Respecto a la alta frecuencia de contribuciones donde se daban por sentadas muchas de las vagas afirmaciones que se difundieron en este debate, consideramos que este

²⁹ “Pienso que sí hay políticas, sí hay acción cultural en nuestro país —y no solamente en Bogotá sino en otras regiones—, y que hay que frenar esta percepción errónea. Las cifras de lo que hace el Distrito, solamente, o las actividades del Banco de la República en las 24 sucursales que tiene el Área Cultural son prueba de que hay unas políticas del Estado frente a la cultura”. *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Conto afirmaba: “Estos espacios de opinión deben ser extensivamente utilizados, explotados y difundidos por cuanto medio sea posible, para que la diversidad se haga presente en la confrontación de conceptos”, mientras Roca concluía instando a la utilización de ese *site* en beneficio del campo en su totalidad: “Este espacio se presenta para que esas voces que ‘no tienen espacio’ se manifiesten. Pero también vale la pena anotar que el Internet permite que cualquiera con un computador, acceso a la red y unas cuantas direcciones pueda difundir su pensamiento ¿Cuántos lo hacen?”. David Conto, “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”, en <http://www.geocities.com/laesferapublica/debate1.html>, marzo-mayo de 2000.

fenómeno obedecía más a una consideración básica para poder moverse con fluidez en el campo artístico local. Si se existía o se vivía dentro de esta comunidad, la mayoría de asuntos que se ventilaban en las discusiones eran de uso público, e ignorarlos era más una falta contra cierta “cultura general”,³² necesaria para comprender las bases sobre las que se ha constituido el campo. Al indicar cuáles eran las instituciones que algunos mensajes apenas evocaban, Roca marcaba un interesante contrapunto respecto a la existencia de unos vectores de crisis que para algunos participantes eran simples formaciones fantasmáticas.

En esta vía se localiza otro mensaje que desvirtuaba parcialmente, mediante una exposición radicalmente distinta de la que hiciera Roca, la tendencia a despersonalizar a los actores de las acusaciones que aparecían en este foro. El crítico Carlos Jiménez trazaba en su intervención una sugerente afinidad entre los intereses que perseguían los museos de arte más conservadores —que presentaba como un tipo especial de institución de gestión artística en Colombia—, con los objetivos predefinidos de sus directivas. Mencionando a Gloria Zea y a Maritza Uribe, resaltaba la forma como la modalidad de inclusión implementada desde sus despachos era la expresión más evidente de un prolongado y deficiente mecanismo de actuación gerencial, que descuidaba los visibles cambios que, entre otras cosas, habían afectado a la sociedad colombiana luego de la aprobación de la Carta Constitucional de 1991:

La obsolescencia de las instituciones organizadas en los años cincuenta, para darle cuerpo a la segunda oleada del arte moderno en Colombia (léase, museos de arte moderno, coleccionismo, etc.), que por seguir 40 años después todavía sujetas al modelo de gestión patriarcal (o matriarcal: piénsese en Gloria Zea en Bogotá o en Maritza Uribe en Cali), ya tienen poca o ninguna posibilidad de supervivencia eficaz en una sociedad donde cada vez son más numerosos los ciudadanos y menos los “clientes”. Cada día son menos los que piden y consiguen que les den [...] a cambio de que celebren a voz en cuello la magnanimidad de sus benefactores [...] no sólo la emergen-

³² Cuya estructura estaría conformada por la presencia de personajes notables o repudiables (según fuera el caso o quien emitiera una opinión que los incluyera), el recuento de eventos memorables (por excelentes o pésimos) y cuestiones paralelas al funcionamiento del sector cultural en el país. En otras palabras, aquellas anécdotas sobre las que suelen construirse las historias del arte.

cia verdaderamente irreversible de la ciudadanía pone en gravísimo entredicho ese modelo, mezcla perversa de modernidad y de gamonalismo [...]»³³

A partir de aquí Jiménez vaticinaba que al modificarse la situación política del ciudadano frente a las instituciones tradicionales —puesto que ahora podía estar más atento a su devenir como sujeto activo dentro en una sociedad democrática, a causa de las modificaciones impuestas a la Carta Constitucional en 1991—, el efecto que sufrirían estas últimas, de continuar con los niveles de desigualdad que manejaban en el pasado, se vería reflejado en la progresiva disminución de credibilidad que habrían de sobrellevar. Lo anterior podría traducirse en el hecho de que como consecuencia de mantener la actitud de displicencia que regularmente habían guardado hacia los productores de arte que no merecían su estima, dichas entidades se estaban granjeando una aguda oposición en el sector, por cuanto impedían el aprovechamiento de los recursos que les eran asignados por mediación estatal, evitando la presentación de una mayor variedad de propuestas o, por lo menos, obstaculizando el flujo de fondos hacia el campo por otras vías.³⁴ Al replicar la abierta desatención que manifestaban las principales organizaciones del Estado respecto al arte más reciente, la actitud que se demostraba desde los museos señalados en el mensaje de Jiménez daba razones de más a los artistas que desconfiaban de los beneficios que pudieran recibir desde esos lugares. Junto a este asunto quedaba también por resolver la situación, que denunciaba Jiménez, de algunos columnistas especializados cuando sostenían sin mayores cuestionamientos que la argentina Marta Traba continuaba siendo *la* figura primordial del pensamiento crítico en el país, reiterando el modelo de implantación de una estética hegemónica.

Según esta lectura las cosas “estaban dadas” para modificar el perfil de esas instituciones. Si a ello se le adicionaba el descontento producido

³³ Véase Carlos Jiménez, crítico, “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”, en <http://www.geocities.com/laesferapublica/debate1.html>, marzo-mayo de 2000.

³⁴ Una de las explosiones más saludables en este sentido se dio en *esferapública*, cuando un nutrido grupo de artistas, gestores y estudiantes puso en la picota pública al Museo de Arte Moderno de Bogotá, gracias a la realización de una exposición temática sobre la muñeca Barbie, patrocinada por la empresa Mattel, en sus instalaciones. Véase <http://www.geocities.com/laesferapublica/collection/debate.html>.

por el remozamiento periódico de una ideología exclusivamente modernista mediante exposiciones y eventos varios, la consecuencia lógica sería el florecimiento de un sentimiento de rechazo dentro de un pequeño sector. Pero la fórmula no funcionó y nadie se organizó en contra de ese factor de molestia. A través de la lectura del mensaje de Jiménez puede entenderse que, a pesar de reconocer que la situación era preocupante, existía una tendencia más clara hacia la individualización de las formas de protesta. Así, una actitud de agresividad colectiva en contra de la institución no era tan bien vista como una expresión tranquila de autoafirmación ética.

Por otra parte, según declaraba Jiménez, el conflicto había sobrepasado los habituales choques entre productores y gestores, para afectar incluso otras áreas, como la del coleccionismo. Hay que destacar que ésta fue la primera mención explícita que se hizo en el debate sobre una esfera radicalmente anudada en la estructura del campo, y aunque aquí sirvió para delinear la crisis del coleccionismo al relacionarla con una inadecuada autopromoción de los principios modernistas que se imponían como canon exclusivo para hablar de arte colombiano, trataba de ir más allá al destacar que las modificaciones socioeconómicas también eran responsables de esta situación. Volviendo a la cita anterior, debemos repetir la frase final de Jiménez, para contextualizar adecuadamente este comentario:

[...] no sólo la emergencia verdaderamente irreversible de la ciudadanía pone en gravísimo entredicho ese modelo, mezcla de modernidad y gamonalismo, sino también el hundimiento del coleccionismo privado —burgués, para ser exactos—, que secundó [a] esos museos, [a] esos críticos, [a] ese formalismo, y que ya no compra arte de aquí o porque se marchó del país y reside en Miami o en Nueva York, o porque no les interesa el arte que hacen ahora en Colombia los mejores ¡qué digo!, los artistas más consecuentes con su coyuntura histórica.³⁵

Pese a este análisis, la reflexión en esta segunda parte era algo más deslucida, sobre todo porque no dejaba suficientemente en claro de qué manera “la emergencia verdaderamente irreversible” de un nuevo su-

³⁵ Véase Carlos Jiménez, crítico, “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”, en <http://www.geocities.com/laesferapublica/debate1.html>, marzo-mayo de 2000.

jeto político habría de incidir en el modo como se realizaran de ahí en adelante las transacciones económicas del arte producido en Colombia. Ahora bien, si rastreamos la forma en que Jiménez elaboró su razonamiento podríamos intuir la configuración que él hizo sobre este problema. Si la crisis en el campo tenía que ver también con una crisis del coleccionismo y ambas se desarrollaban en un período de inestabilidad económica, puede que la movilización de una parte de los coleccionistas hacia otros países a causa de falta de seguridad en sus actividades magnificaría de algún modo la falta de apoyo privado a la práctica artística nacional. Se puede argumentar que las afirmaciones del crítico, a pesar de sus fallas de análisis político, servían para esclarecer la aguda dependencia que había en el campo de las inversiones que llegaron desde la segunda mitad del siglo XX, sobre todo a partir de la compra y venta de objetos artísticos producidos dentro de la corriente modernista, avalada desde los museos que él señalaba. De no tener en cuenta esta circunstancia, podríamos caer en un error de apreciación histórica al no contemplar el importante papel que tuvieron los compradores de arte en Colombia a partir de los años cincuenta, quienes basaban sus decisiones en los criterios difundidos a través de esos organismos. Más importante aún, desestimaríamos el rol que empezaron a desempeñar los especialistas que acompañan a los coleccionistas respecto a los procesos de distribución de arte en el país, luego de que falleciera Marta Traba, de que sus seguidores fueran languideciendo y que otras búsquedas estéticas irrumpieran en el campo local. Respecto al arte contemporáneo, en este sentido existe una repulsión básicamente sostenida por su desapego del modernismo heroico, cosa que no olvidan aquellos teóricos que le atacan desde las entidades tradicionales. De esta manera, si alguien invoca, entre otras —aunque, la verdad, no sabríamos decir cuáles—, la figura de Marta Traba para descalificar una obra de arte no moderna, antes que nada busca legitimarse a sí mismo al introducir su opinión en una genealogía de pensamiento autorizada para luego influir de manera más acertada en la decisión de compra de un coleccionista titubeante.³⁶

³⁶ Remitámonos al comentario que hiciera Álvaro Medina sobre la situación del coleccionismo de arte en Colombia para el año 2000, uniéndolo a la corta introducción que hiciera el periodista responsable del artículo donde se presentaba la exposición montada en las salas de exposición de la Casa de Moneda en la Biblioteca Luis Ángel Arango, denominada *La mirada del coleccionista*, cuyo motivo principal consistía en mostrar la colección de objetos artísticos que recopiló el periodista Hernando

Caso aparte lo constituye la intervención del artista y funcionario Jaime Cerón, quien había pasado a dirigir en esa época la oficina de Artes Plásticas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, cuando expresaba duramente su percepción del medio localizando el problema en la ausencia de unos objetivos que demarcaran una ruta por seguir. En un principio advertía que la extenuación de la actividad artística se manifestaba en la idea de que su pertinencia estaba socialmente eclipsada, “como si se pensara que no vale la pena llevarla a cabo y que, por lo tanto, no tiene importancia a nivel histórico”,³⁷ lo cual producía una actitud de abierto desapego por parte de los productores frente al recorrido que tuvieran sus productos. Consideraba que cualquier cosa que se hiciera en el campo tendría la misma importancia que si no se hubiera realizado, por cuanto las diferentes formas de análisis que lo tenían como área de interés carecían de la fuerza suficiente para proponer unos indicadores correctos o para determinar las oscilaciones ideológicas que estaban teniendo lugar en la producción de arte:

Esto hace que nada valga la pena para mucha gente, lo que se traduce en la ausencia de juicios que puedan crear discontinuidades en el campo artístico, que separen una cosa de otra, que muestren énfasis distintos. Ese “todo vale” es como un totalitarismo a la inversa. Creo que es muy sano volver a tener criterios y posiciones claras que posibiliten la confrontación, ya que esto genera un reordenamiento de todos esos valores que se van aceptando pasivamente alrededor de una actividad como la artística.³⁸

Esta apreciación puede ser entendida como un reclamo dirigido en bloque a los productores, y sin embargo, los proyectiles que lanzara Cerón apuntaban también a las personas que en ese tiempo eran reconocidas como críticos de arte o teóricos dentro del campo. Sin poder remitirnos a algún documento que registre las reacciones que tuvo esta opinión en particular por parte de quienes pudieran considerarse alu-

Santos: “Para Medina, falta una persona que oriente a los coleccionistas. ‘En su época, Marta Traba influyó en muchos coleccionistas y eso se ve en colecciones como la de Hernando Santos’”. Véase “Un vistazo al coleccionismo”, en *El Tiempo*, 27 de agosto de 2000.

³⁷ Véase Jaime Cerón, IDCT, “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”, en <http://www.geocities.com/laesferapublica/debate1.html>, marzo-mayo de 2000.

³⁸ *Ibid.*

didados, creemos que su rudeza no debió haber pasado inadvertida y tal vez ahora pueda adquirir un tono diferente. Si la trasladamos a la época actual, esta afirmación puede orientarnos en el campo de las políticas institucionales adoptadas por el gobierno de la ciudad, por cuanto han cumplido con un programa de generación de “criterios y posiciones claras que posibiliten la confrontación”, cuya ausencia Cerón señalaba como una de las fallas más prominentes del campo a comienzos del año 2000. Se puede citar la actuación de esa entidad a partir de los indicadores que demuestran su palpable eficacia empresarial, observando el modo como se ha administrado desde allí una cantidad de recursos notablemente mayor que la de instituciones similares a nivel nacional.³⁹ Por otra parte, y no obstante su visible éxito corporativo, también se percibe que mediante la ejecución de proyectos que han tenido una alta incidencia en el panorama artístico del país, la actual Gerencia de Artes Plásticas del IDCT ha instaurado paralelamente a su gestión un modelo expositivo que no pocas veces ha sido cuestionado, refutado o defendido desde múltiples sectores.⁴⁰ En esta medida, puede determinarse que la respuesta que diera Cerón anunciaba una de las cualidades que se han visto confirmadas a lo largo de su desempeño burocrático. Al estudiar el desempeño de la oficina que representa este funcionario, podemos encontrar que en realidad sí se ha hecho efectiva desde allí la implementación de un patrón administrativo que ha resultado exitoso en el panorama del campo artístico colombiano, a la vez que ha demostrado que la seriedad en el cumplimiento de sus objetivos no es una función ajena a la gestión cultural. Sin embargo, tras casi ocho años de actividad ininterrumpida en ese despacho, la apariencia de solidez que suele transmitir

³⁹ Como, por ejemplo, el Ministerio de Cultura.

⁴⁰ Aunque no la tocaremos en este estudio, una de las polémicas que más atención despertó en *esferapública* se dio entre los meses de febrero y marzo de 2003 a propósito de la organización de la VIII Bial de Arte de Bogotá, donde además de recursos económicos, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo participó a través de la intervención de Jaime Cerón como miembro del comité curatorial, junto a Fernando Escobar, Ana María Lozano y Fernando Uhía. Sobre este particular, Jaime Iregui intervino a comienzos de la discusión para indicar que “el debate puede generar cuestionamientos que transformen eventos y prácticas institucionales, es decir, articulando puntos de vista y reflexiones de fondo, tanto desde ‘fuera’ del evento como desde su ‘interior’, pues así como la opinión que únicamente descalifica no genera nuevas posibilidades, [también] lo es la actitud institucional que autoafirma su modelo constantemente ante cualquier cuestionamiento”. Véase “Debate Bial de Bogotá”, en *esferapública*, <http://www.geocities.com/laesferapública/bialI.html>.

Cerón hacia el exterior ha comenzado a resquebrajarse, sobre todo en términos de la aceptación pública de su labor.⁴¹

Uno de los problemas que tenía la participación de Cerón en medio de este debate consistía en desatender la transición que él mismo había hecho al pasar del rol de artista al de funcionario público. Como consecuencia de ello su apreciación denotaba una postura de espectador crítico aunque pasivo, desprovisto en apariencia de las herramientas adecuadas para intervenir de un modo seguro. Si en esa época estaba aún en proceso de empalme con el cargo al que había sido asignado y si aún no tenía conocimiento pleno de las posibilidades de acción que tendría desde su despacho, no se comprende muy bien por qué evitó referirse a la situación del campo en un sentido más constructivo. Tal vez simplemente ignorara la magnitud de su tarea o pretendiera demostrar que la inherencia de las decisiones institucionales que aquejaban a los sujetos inmersos en él no debieran gozar de tanta importancia. Es entonces donde su intervención se opone a la que hiciera José Roca, cuando pasa por alto el comentario de las expectativas que se tenían desde múltiples sectores hacia la institución que representaba o sobre el desarrollo de las políticas que afectarían al campo artístico local. Lo que encontramos es un funcionario dedicado a presentar varios indicadores de crisis que, según se lee en el conjunto global del debate, eran evidentes para la gran mayoría de participantes. De tal manera, el llamado que hacía

⁴¹ Sin detenernos en la desinformación que manifiesta su autor respecto a la duración del mandato de Jaime Cerón en la Gerencia de Artes Plásticas, vale la pena repasar un fragmento del mensaje que enviara Pablo Batelli el 26 de agosto de 2005 a *esferapública*, con motivo de un debate relacionado con la crítica de arte y la comprensión que reciben desde allí su función y sus alcances: “[...] creo que la Gerencia de Artes Plásticas del IDCT [Instituto Distrital de Cultura y Turismo] ha favorecido desde hace tal vez 10 años a un circuito privilegiado de artistas: además las opiniones de Jaime Cerón aparecen en circuitos públicos y privados, y la forma en que están entrecruzados los espacios privados con la Gerencia de Artes Plásticas del IDCT hace que su opinión sirva como elemento que dispara la comercialización de una obra, es decir: ¿el Estado a favor de intereses particulares? No creo que sea sano para una ciudad que una sola persona —por más inteligente y formada que nos parezca— comande por más de 10 años una de las instituciones más poderosas del arte en Bogotá. Dicha institución parece haberse empeñado en hacer surgir a un reducido grupito de artistas a costa de entregar compensaciones demagógicas a todos los que no se encuentran en su circuito. Los comités de área del IDCT parecerían instrumentos inoperantes, pequeñas representaciones de un congreso plegados a una sola voluntad dominante, la del gerente de área: triste destino de la ‘democracia participativa’ a la que deberíamos redefinir tal vez como ‘demagogia participativa’”. Véase Pablo Batelli, “¿Cuáles críticos? ¿El IDCT? ¿William López? ¿Kalmanovitz power?”, en http://laesferapublica.blogspot.com/2005_08_01_laesferapublica_archive.html. Se destaca la aparición de la expresión “demagogia participativa” en el contexto de estas discusiones, sobre todo si tenemos en cuenta que cinco años antes se realizó un debate que la incluía en su título. Sobre este aspecto véase la parte II de este ensayo.

al final de su intervención estaba dirigido más bien a establecer una correcta comprensión del futuro del campo en su totalidad, pero como un ente abstracto, regulado a través de “planteamientos rigurosos”,⁴² desestimando la puntualización de estrategias más abarcadoras que el retorno o la renovación de criterios teóricos fuertes para la conducción global del área.

LA METIDA DE PATA QUE PARECÍA NO SERLO. UN DEBATE ALENTADO POR LAS DECLARACIONES DE LA MINISTRA DE CULTURA, CONSUELO ARAUJONOGUERA (Q.E.P. D.)

El debate que se dio a continuación en *momentocrítico* integraba las intervenciones que se difundían primordialmente en *Columna de Arena*. Siendo éste el sitio original desde donde se lanzó la convocatoria, hay que decir que en comparación, el volumen de mensajes que discutían sobre este tópico en *momentocrítico* resultó siendo mucho menor. Al remitirnos a la documentación que quedó de este debate, nos encontramos con la presentación de muchos textos repetidos en ambos *sites* y por otra parte se observa una clara distinción entre las respuestas que enfrentaban el cuestionamiento inicial, lanzado por José Roca en conjunto con Carlos Jiménez y Ojo Travieso, y las que aparecieron luego de que fuera hecha pública la entrevista de Carlos Hugo Jiménez a la ministra de Cultura Consuelo Araujonoguera en el periódico *El Tiempo*.⁴³ Según se lee en *momentocrítico*, de los 11 mensajes que se contabilizaron al respecto, siete de ellos versaban sobre la intervención de la ministra, al contrario de lo que sucedió en *Columna de Arena*, donde el balance tendió a inclinarse menos hacia el comentario sobre las problemáticas declaraciones de la funcionaria que hacia el problema central.⁴⁴

Consideramos necesario hacer un recuento de los mensajes enviados en esta ocasión a *momentocrítico*, porque implican la presencia de una

⁴² Véase Jaime Cerón, IDCT, “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”, en <http://www.geocities.com/laesferapublica/debate1.html>, marzo-mayo de 2000.

⁴³ Véase Carlos Hugo Jiménez, “Ni un peso más para óperas y festivales de jazz”, en *El Tiempo*, 24 de agosto de 2000, pp. 2-4.

⁴⁴ De un total de 53 intervenciones, 11 tocaban el asunto directamente.

intervención final hecha por Jaime Iregui, donde explicaba brevemente el modo en que se había ido desplazando el interés de la discusión en ese *site* luego de la convocatoria extendida por *Columna de Arena*, hacia el análisis de la posición administrativa expuesta por la ministra. A primera vista, puede que el motivo de este mensaje fuera llegar un poco más allá de la simple distinción entre posturas de opinión. Puede verse que Iregui se encontraba revisando la apariencia y el énfasis de ese espacio para reemplazarlo por uno diferente, el cual terminó apareciendo bajo el nombre de *esfera pública*. Además, buscaba determinar qué modelos de participación pondría en juego en su próximo ensayo, para modificar la metodología de intervención que hemos venido observando hasta ahora. En esa medida, al incluir su mensaje al final del conjunto de textos producidos en este debate Iregui enviaba tácitamente una carta de presentación de su nuevo *site*, especificando las diferencias que había empezado a marcar con los demás espacios de discusión que existían por el momento y las expectativas propias que cultivaba sobre su iniciativa.

¡NI UN PESO MÁS!

Luego de difundir un mensaje enviado por el colectivo Artistas Unidos bajo el título “Polariza y estimula”, que cuestionaba la apertura de la convocatoria al “Programa de Estímulos” promovido por el Ministerio de Cultura mediante el uso de un epígrafe donde se satirizaban los objetivos que se tenían sobre el campo en las oficinas de la Sección de Artes Plásticas de esa cartera,⁴⁵ se difundió tanto en *Columna de Arena* como en *momentocrítico* el mensaje de “Camilo”, quien introducía en la discusión el asunto de las declaraciones que diera la recién nombrada ministra de Cultura. Valdría la pena retomar en su totalidad el encabezamiento que le hizo José Roca a este mensaje, para darnos una idea de cómo fueron asumidas en principio las opiniones de la ministra desde ambos espacios:

⁴⁵ El texto de presentación decía: “Ante la carencia absoluta de fondos, nada mejor que polarizar para figurar”. Véase Artistas Unidos, colectivo, en *momentocrítico*: <http://www.geocities.com/momentocritico/>, agosto-octubre de 2000.

Retransmito el mensaje de “Camilo”. Dado que esta columna es leída en otros países, me parece conveniente dar un poco de contexto. Hace poco tiempo fue nombrada la nueva ministra de Cultura, la señora Consuelo Araujonoguera (más conocida como *La Cacica*), cuyo mérito más visible —que aparentemente justificaría su nombramiento en un cargo de esta magnitud y responsabilidad—, consiste en haber fundado y dirigido el Festival de la Leyenda Vallenata, un evento muy popular en el norte del país al cual acude tradicionalmente la clase política colombiana. Su nombramiento generó muchas críticas *a priori*, pero con sus declaraciones recientes no ha hecho sino dar la razón a sus detractores y confirmar los temores expresados por todo el mundo. Hace un par de días la ministra dio unas declaraciones al diario *El Tiempo*, en las cuales se fue lanza en ristre contra toda manifestación cultural “foránea”, categoría en la cual entran —según ella— el jazz, la ópera y ciertas manifestaciones artísticas, en una posición reaccionaria que desconoce el carácter sincrético de muchas manifestaciones culturales contemporáneas y el valor universal de la cultura. Esta “metida de pata” parece no serlo; esperemos que las políticas del Ministerio no sean consecuentes con las posiciones presentadas en la citada entrevista.⁴⁶

Después venía el mensaje, donde el firmante le respondía inicialmente al colectivo Artistas Unidos ampliando la crítica que hiciera este grupo contra la actuación del Ministerio, anudándola con las declaraciones y el revuelo mediático que produjo la exposición de los ideales administrativos de Araujonoguera. El texto comenzaba indicando la desatención sistemática que se manifestaba en la nueva invitación que les extendiera el Ministerio de Cultura a los integrantes del campo artístico en general, afirmando que se trataba de un hecho absolutamente inconveniente frente al cual cabría la confrontación en bloque.⁴⁷ “Camilo” pedía una mayor participación por parte de las personas que trabajaban en los medios, exhortando a sus integrantes a contemplar junto con los artistas las consecuencias que produciría un realineamiento bajo las proposiciones emanadas desde el Ministerio en el mandato de Araujonoguera, y la trivialización a que someterían el conjunto de su proble-

⁴⁶ José Roca, *Contribuciones al foro Curaduría vs. demagogia participativa*, en <http://www.universes-in-universe.de/columna/col29/foro/08-29-camilo.htm>.

⁴⁷ “No podemos permitir que semejante ridiculez suceda en nuestras propias narices. Tenemos que unirnos frente a semejante despropósito: los artistas, trabajadores de la cultura y periodistas culturales”, véase “DeCamilo@javeriana.edu.co”, en *momentocrítico*: <http://www.geocities.com/momento-critico/>, agosto-octubre de 2000.

mática de llegar a hacerse partícipes de la convocatoria que se les extendía.⁴⁸ Para apoyar su argumento, citaba las intervenciones de Santiago García, Juan Manuel Roca y Ramiro Osorio previamente publicadas en los medios de comunicación,⁴⁹ poniendo énfasis en las consecuencias políticas que estos tres personajes detectaban en la posición asumida por la ministra. En este sentido, “Camilo” parafraseaba a Ramiro Osorio, al destacar el hecho de que el ataque de Araujonoguera contra las expresiones artísticas “no vernáculas” que pretendieran obtener financiamiento gubernamental obedecía a una clara desarticulación de las políticas culturales con otros planes de gobierno:

Es asombroso que el Plan Colombia no incluya a la cultura por ninguna parte, que en el proceso de paz [que el gobierno de Andrés Pastrana estaba realizando con la guerrilla de las FARC] no exista [...] ⁵⁰

Para integrar todos estos aspectos, “Camilo” acudía a una retórica inflamada y un tanto desafortunada en sus propósitos, que omitía analizar sus alcances evitando contrastarla con otras posibles aportaciones para medir más exactamente las consecuencias que se pudieran derivar luego de su aplicación. Si se toma su reclamo como una imprecación dirigida exclusivamente a los afectados por las políticas de inversión cultural que se promulgaban desde el gobierno nacional, el tono de su propuesta no dejaba de resultar efectivo, ya que lograba mostrar de algún modo los objetivos que perseguiría el plan de apoyo a las expresiones culturales en Colombia, reflejado en la regresión ideológica del Ministerio de Cultura, al promover su respaldo exclusivo a un solo sector de la actividad artística. Pero, por limitarse a denunciar el perjuicio que pudiera desencadenar en el campo la aceptación de las condiciones ofrecidas desde el Ministerio, “Camilo” no lograba superar la expresión de descontento o

⁴⁸ “[...] ojalá finalmente estos últimos [los periodistas culturales] entiendan que no se trata de un asunto de segundas páginas o de una *pataleta de señoras*”, en este sentido se refería al titular que se le asignó al artículo que ampliaba esta controversia en el periódico *El Espectador*. Véase al respecto, Redacción Cultural, “El problema no es entre señoras”, en *El Espectador*, 25 de agosto de 2000, p. 1C.

⁴⁹ Las intervenciones de Santiago García y de Juan Manuel Roca aparecieron publicadas como anexo al artículo “Tormenta en la cultura”, escrito por la Redacción Cultural del periódico *El Tiempo* el 25 de agosto de 2000, pp. 2-1 y 2-9. La referencia a las opiniones de Ramiro Osorio corresponde al artículo sin firma “¿Dónde está la política cultural del gobierno?”, en *El Tiempo*, 27 de agosto de 2000.

⁵⁰ Véase *ibid.*

de simple sospecha por la inminencia de un ataque gubernamental contra las iniciativas culturales que existieran al margen de la financiación que se prometía desde las oficinas del presupuesto nacional. Igualmente, dejaba sin fundamento un estudio mucho más interesante sobre el significado que tendría la aparición de las declaraciones de la ministra de Cultura en medio de la controversia que había levantado para ese momento el cumplimiento de los principales objetivos trazados en el Plan Colombia. Si la cultura era uno de los intereses por proteger o estimular en ese plan, no fue cosa que le interesara al emocionado participante. Vista de otro modo, tal y como la exponía “Camilo”, la situación en que Araujonoguera ponía al campo en su conjunto no dejaba de ser la oportunidad perfecta para aglutinar a sus integrantes bajo una perspectiva común de movilización y resistencia. Esa “metida de pata que parecía no serlo” a que se refiriera Roca podría haberse tomado como un error oportuno que capitalizaría fácilmente un sector aglutinado bajo intereses comunes. Obviamente que ese no es el caso del campo local, por lo cual, la emoción de “Camilo” no deja de resultar conmovedora. Cuando propone la idea de un levantamiento masivo en medio de esta situación,⁵¹ lo que podría ser una aportación se transformaba en impedimento, puesto que dejaba de lado la observación de la manera en que fueron confeccionados los argumentos de la ministra y su pertinencia en el contexto de la discusión respecto al modo como se distribuía gran parte de los recursos destinados a la cultura en el país por parte de instituciones como el Museo de Arte Moderno de Bogotá o la fundación que promueve el Festival Iberoamericano de Teatro.⁵² Al olvidar las im-

⁵¹ “[...] miles de colombianos tenemos la obligación y el deber de levantar la voz, pero necesitamos que sea en coro, para que se escuche muy fuerte, porque mañana llega el señor [Bill] Clinton o se atraviesa un partido de la Selección [Colombiana de Fútbol]... y la cosa pasa a un quinto plano”, luego de esto añade: “[...] hoy le tocó al Festival Internacional de Jazz del Teatro Libre y a la Temporada de Ópera. ¿Y mañana?”, *Ibid.*

⁵² Además de la ministra de Cultura, dos de las personalidades citadas con mayor frecuencia en este debate fueron las directoras del Museo de Arte Moderno y del Festival Iberoamericano de Teatro, Gloria Zea y Fanny Mickey. Respecto a la primera, ella nunca dejó de aparecer como la representante del Museo de Arte Moderno de Bogotá y de la organización de la Temporada de Ópera, para discutir el tema de la distribución de recursos asignados a estas dos entidades, cosa que de hecho constituía un argumento fuerte en las declaraciones que emitiera la ministra. Según la redacción cultural del diario *El Espectador*, el Museo que dirige Zea se encontraba para el año 2000 entre los tres primeros en recibir transferencias económicas por parte del Estado, sumando un total de 4.290 millones de pesos (véase *ibíd.*). Al acercarnos a las declaraciones que emitiera Zea en este sentido, encontramos que la gestora bogotana asumía el debate en dos frentes. Uno, donde se refería en los términos más con-

plicaciones que conllevaba la mención de estas organizaciones, “Camilo” no tuvo en cuenta que, por concentrar su ataque en la posición de la ministra, dejaba sin determinar los objetivos por seguir en el proceso de dicho enfrentamiento. En este sentido, la referencia que hacía, por ejemplo, de la entrevista de Ramiro Osorio en el periódico *El Tiempo*, resultaba incompleta, al evitar hacer mención de la defensa que este funcionario hizo de la gestión de Gloria Zea al frente de una de las dos empresas culturales que ella mantenía en funcionamiento. De hecho, Osorio declaraba que

[...] salir a decir que el Museo de Arte Moderno (MAM) ha tenido más de 1.000 millones para traer exposiciones debería exponerse al revés, es un dinero que ha servido con creces.

Lo que pasa es que no tenemos un MAM, o un Museo Nacional en otras regiones. Estas políticas tienen un tufillo de revancha, un problema personal y de pelea [de Consuelo Araujonoguera] con Sonia Osorio y Gloria Zea. Un ministro no puede decir qué representa a Colombia y qué no. Decir que al MAM se le dan 600 millones y a los demás museos 500 millones es citar las cosas fuera de contexto, [y eso] me parece muy peligroso, porque es enfrentar a la sociedad.⁵³

Por descuidos como éste, “Camilo” terminaba dándoles la razón a las personas que atacaba. Al no elaborar unos argumentos lo suficientemente sólidos, impedía extraer de ellos motivos de resistencia para oponerse a la gestión que anunciaba ejecutar la ministra de Cultura. Si bien resultaba beligerante y apasionado, el texto de “Camilo” había sido elaborado mediante el empleo del “sentido común” como única herramienta de juicio, lo cual disminuyó la efectividad de sus acusaciones. Sin darse cuenta de que una inadecuada exposición de esta problemática podía serles útil a quienes abogaban por una intervención más fuerte desde las

vencionales hacia la persona misma de la ministra (“[...] No voy a convertir esto en una polémica personal. Por la ministra tengo respeto y respeto por el cargo. No hay una rivalidad de señoras [...]”, en *El Espectador*, *ibid.*); y otro dedicado a demostrar el presunto carácter arbitrario de las resoluciones proferidas desde ese despacho contra instituciones como la que ella aún comanda, señalando una actitud displicente por parte de sus funcionarios hacia los programas que se impulsaban desde allí: “He invitado a la ministra —decía Zea— y a los funcionarios del ministerio a que asistan a la ópera, pero no lo han hecho. Yo les aseguro que si van se morirán de la emoción”. Véase Redacción Cultural, “Tormenta en la cultura”, en *El Tiempo*, 25 de agosto de 2000.

⁵³ Véase “¿Dónde está la política cultural del gobierno?”, *art. cit.*

oficinas del Estado en los asuntos de la producción artística, “Camilo” repetía a pesar suyo las mismas apreciaciones que utilizaban personajes como la misma ministra, para atacar en apariencia una errática concepción de la gestión cultural en el país. Cuando dejaba sin resolver la cuestión de la movilización de los integrantes del campo, abría una brecha por la que se escapaba lo más interesante de su propuesta. Si se detuviera el flujo de recursos hacia instituciones que tradicionalmente manejaban una alta proporción de esos rubros, la situación no sería en últimas tan escandalosa (por lo menos para el conjunto total del campo) como sucedería si el gobierno interviniera activamente en la orientación del contenido de los productos culturales, al conminarlos a cumplir un modelo único de realización. La imprudencia de declaraciones como las de Araujonoguera, más que las consecuencias de aplicar efectivamente su proyecto administrativo, fue lo que se puso bajo observación. Casi se trató en últimas de debatir si la forma en que la ministra expuso su posición era la correcta.

Un mensaje donde se daban más luces sobre el problema fue el que enviara el colectivo Artistas Unidos para completar su misiva inicial, haciendo un inventario de algunos de los hechos que se habían observado en la realidad política y cultural del país y que de alguna manera habrían determinado la dirección que seguían las decisiones presidenciales en materia de designaciones ministeriales. Demarcando una interesante ruta de sucesos que determinaron la adopción final del nombre de Consuelo Araujonoguera como encargada de la cartera de Cultura, y justificando en cierta forma la errática administración cultural en el país al adjudicársela a instancias no relacionadas directamente con sus problemáticas, Artistas Unidos declaraba:

¿Y por qué nos sorprende tener una cacica (pura) de ministra de Cultura? Enigma. Enigmático el gesto de [el presidente Andrés] Pastrana de lucir desde el inicio de su mandato una pulsera hecha especialmente para él por los indios de la Sierra Nevada de Santa Marta. Eso nos hablaba de un presidente con una fuerte admiración y respeto por la cultura y costumbres de los habitantes de la Sierra [...] increíble la alocución presidencial con el cuadro del pintor indígena Carlos Jacanamijoy como señal de disculpas por no haber podido asistir a la inauguración de una exposición del artista en Miami. Comprensible el nombramiento de la cacica. Desastroso el resultado. Pero

no todo es malo: ha logrado cohesionar a un medio cultural disperso y apático. Siga así ministra, polarizando y estimulando.⁵⁴

Cabría preguntar si la desilusión expresada a través de este mensaje no era más que la reacción de un grupo de artistas preocupados por intervenir en la cuestión, estando convencidos de antemano de que no obtendrían ninguna consecuencia inmediata. Resulta bastante interesante observar cómo quienes decidieron comentar esta situación en *momentocrítico* la percibieron antes que nada como el fruto de una decisión desastrosa para el devenir del campo, a causa de un nombramiento desafortunado. De tal manera, el análisis estructural del problema fue deliberadamente descuidado por todos los interesados, lo cual hizo que el conjunto total de las intervenciones se tornara en una simple expresión de angustia, finalmente inofensiva para el ambiente donde se exponía.

De esta forma, incluso un sujeto anteriormente reconocido como funcionario del Ministerio de Cultura, volvía a aparecer en escena, asumiendo hablar con una retórica un poco más elaborada que la que utilizara en su presentación anterior, en defensa de la ministra.⁵⁵ Partiendo de la base de que muchas de las dificultades a que se veía permanentemente abocada esa cartera se presentaban en el momento de determinar los montos económicos para distribuir entre la población beneficiaria y destacaba que el núcleo del asunto tenía que ver en realidad con una definición del concepto de “inequidad”, contemplado conscientemente por parte del Ministerio y de los sujetos que se involucraran en la gestión cultural del arte del país en el momento de distribuir las asignaciones presupuestales que les correspondieran. Dicho esto, Sanabria se concentraba en hacer una lista de los diversos alcances que tenía la aplicación de este término en la administración de la cultura, buscando establecer una tendencia que fuera de lo global a lo particular. Según él, este “problema de INEQUIDADES [mayúscula sostenida del autor]” era entonces un asunto abordable desde varias perspectivas: la del lastre centralista he-

⁵⁴ Véase Artistas Unidos, colectivo, en <http://www.geocities.com/momentocritico/>, agosto-octubre de 2000.

⁵⁵ Véase Alberto Sanabria, funcionario de Mincultura, en <http://www.geocities.com/momentocritico/>, agosto-octubre de 2000.

redado de la Constitución regeneracionista de Rafael Núñez,⁵⁶ la de los problemas de enfoque que atacaban cada cierto tiempo a los funcionarios encargados de repartir los dineros estatales en las diferentes áreas de inversión,⁵⁷ la del bajo perfil que ocupa ese despacho en el espectro total de carteras ministeriales del país,⁵⁸ la de la miopía por parte de quienes diseñaban el régimen tributario nacional.⁵⁹ Después de hacer este recuento, aprovechaba para argumentar que “el problema no es *La Cacica*. Ella, por el contrario, ha encendido la polémica”.⁶⁰ Continuando con su amplia muestra de fidelidad, Sanabria remataba con una frase que, sin perder de vista su cinismo —puesto que utilizaba el término en la acepción neoliberal que ve en todo esfuerzo de resistencia una demostración de inconsecuencia histórica— ilustra de manera inapreciable la forma como es comprendido el campo artístico nacional desde la institucionalidad, al observarlo como un gremio desordenado y acrítico, por lo cual es también estructuralmente débil e indefenso:

El problema es que, como siempre, nos quedaremos ahí, dejaremos diluir todo y observaremos pasivos cómo se acaba una oportunidad histórica de buscar en la cultura el fundamento de las respuestas que buscamos para entender y manejar nuestra realidad.⁶¹

Con todo lo discutible que sea esta invocación idealista de la práctica artística, vale la pena detenerse en ella y notar cómo un argumento expresado de tal manera servía para entender la dinámica que caracterizaba a un alto número de las intervenciones presentadas. En realidad

⁵⁶ “La mayoría de las fuentes públicas y privadas de financiamiento de la actividad cultural se concentran en Bogotá y en Bogotá se queda la mayor parte de los recursos”. *Ibid.*

⁵⁷ “[...] cuando los monumentos nacionales estaban a cargo de Inviás del Ministerio de Transporte, contaban con una partida anual y decente para su sostenimiento y recuperación. Hoy, que se encuentran a cargo del Ministerio de Cultura, ese presupuesto no existe”. *Ibid.*

⁵⁸ “Cuando se trata de hacer ajustes fiscales en la nación o en las entidades territoriales, el primer presupuesto que se recorta es el de cultura”. *Ibid.*

⁵⁹ “La cultura para nuestros gobernantes y legisladores es suntuaria [...] hasta hace muy poco, en nuestra legislación de impuestos se consideraba que únicamente tenían categoría de expresiones de interés cultural la ópera, el ballet y la música sinfónica [...] fue necesario que la ley 397 de 1997 incluyera la música y la danza populares en el grupo de exenciones. Hoy, algunas administraciones municipales no lo admiten [...]”. *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

del descontento se pasó muy pronto al inmovilismo, cosa que Sanabria interpretaba en clave de oportunidad desaprovechada. Al señalar a los artistas desde una entidad que, en teoría, representa sus intereses, como sujetos apáticos e inactivos, la queja expresada por ellos solamente reflejaba una serie de motivos de molestia, a la vez que los mostraba como sujetos poco perspicaces para adivinar en la posición de la ministra una veta de oportunidades que se les abría, de no ser porque malgastaban su energía en atacar a una sola persona y no en solucionar problemas más apremiantes. A partir de aquí podría inferirse, desde la perspectiva de Sanabria, que la coyuntura ocasionada por la ministra no constituía en sí materia de mayor interés sino, por el contrario, pasaba a ser un “valioso aporte” para identificar los factores de crisis que aquejaban al campo. La lógica de esa postura era tan eficaz que lograba reducir los términos de la controversia, al asumir que la situación de la cultura en Colombia era un asunto más bien restringido a identificar aquellos destinatarios que pudieran dar fe de las bondades del gobierno. De esta manera, “Camilo”, Artistas Unidos y los periodistas que se involucraron en esta polémica resultaron siendo señalados como las cabezas visibles de una agrupación de profesionales en arte o relacionados con el campo, que se definía a partir de la desarticulación de sus intereses y que, según pensaba uno de los funcionarios del Ministerio, se caracterizaba por dejar pasar “oportunidades históricas” como la que les ofreciera el despacho de Consuelo Araujonoguera, responsable en esta polémica de haber puesto las cosas en un lenguaje que a muy pocos les resultó grato.

Uno de los motivos de preocupación que ofrecía esta situación era el de ver cómo una intención de recortar los aportes financieros a la producción cultural del país afectaba de manera directa a todos los profesionales formados bajo las premisas de las academias más reconocidas de Colombia. Resulta interesante notar la palpable ausencia de reacciones en este sentido, toda vez que la generación de piezas con inspiración en lo vernáculo no ha sido una fuente de interés para los artistas educados en el sistema universitario colombiano de finales de siglo. La diferenciación entre una producción basada en presupuestos nacionalistas y otra con motivaciones cosmopolitas fue ligeramente tocada en el debate. Por esta razón, un argumento como el de Sanabria no dejaba de resultar inquietante, sobre todo por la manipulación que hacía de unas afirmacio-

nes descaminadas para garantizar el éxito del espíritu de la proposición. Así, resulta difícil comprender la forma en que la ausencia de apoyo económico a las artes funcione como estímulo, o, en sus propias palabras, como “oportunidad”.

Dejamos para el final el mensaje que presentara Jaime Iregui en esta discusión, por cuanto nos muestra ya a un moderador que está comenzando a reevaluar el control que tiene sobre un espacio de discusión que ha impulsado durante un período tan prolongado. Iregui observaba el modo como algunos de los participantes habían adaptado ese espacio como uno de sus lugares favoritos para manifestarse.⁶² Aunque no los mencionara directamente, Iregui se estaba refiriendo entre otras, a las intervenciones de “Camilo” y Alberto Sanabria, donde cada cual tomaba la senda que creía más adecuada para identificar desde su punto de vista las características que definirían un problema tan difícil en un terreno tan complejo como lo era la adopción de políticas de financiación de la cultura por parte del gobierno. Por otra parte, al comentar la clara división que se presentó entre las dos opciones de debate que se abrieron durante el tiempo que estuvo abierta la polémica, el artista bogotano destacaba que para ambos casos la cuestión fundamental era similar. Según observaba, al hacer una relectura de las presentaciones difundidas en *Columna de Arena* y en *momentocrítico*, podría encontrarse que desde múltiples instancias el problema básico consistía en analizar la configuración que estaba adquiriendo el pensamiento crítico entre la comunidad artística, teniendo en cuenta las evidentes deformaciones ideológicas y la retórica que cada persona empleaba para desarrollar su participación. Anudando aquí el hecho de que la primera invitación tuvo que ver con la ampliación de una posibilidad de clarificar “ciertas inquietudes planteadas en el debate del primer semestre en torno al medio artístico y la ausencia de crítica”,⁶³ Iregui anotaba que uno de los objetivos que había impulsado su iniciativa se había cumplido satisfactoriamente, al observar el alto número de participantes que intervinieron en él.

⁶² Véase Jaime Iregui, artista, “Curaduría e instituciones culturales”, en <http://www.geocities.com/laesferapublica/debate2.html>, agosto-octubre de 2000.

⁶³ *Ibíd.*

En segunda instancia, reiteraba que la mayoría de los participantes tenía en claro la presencia de una serie de problemas complejos, cuya resolución se veía obstaculizada por la escasa relevancia que tenían los foros de discusión sobre arte contemporáneo y la baja incidencia política de las problemáticas que se ponían en discusión allí. Reflexionaba también sobre la posibilidad que existía de establecer un nuevo espacio de interlocución que tuviera en cuenta que una de las fallas estructurales de la población reunida en torno al arte contemporáneo era su escasa confrontación. En otras palabras, sí existían pautas de pensamiento que cada cual ponía en juego cuando emitía algún tipo de enjuiciamiento, y sin embargo, la tendencia general del campo a mantener esas aspiraciones confinadas en áreas muy estrechas conducía a la idea equivocada de que en ese terreno no había mayor actividad:

[...] creo que, en general, se ha discutido sobre problemas que pueden tener un punto en común: la falta de confrontación de criterios. Si entendemos criterio como “el conjunto de reglas para conocer la verdad” o “el punto de vista desde el cual un sujeto construye un modelo de la realidad”, podemos deducir que tanto el artista, como el periodista, el crítico, el funcionario, el estudiante y cualquier observador de la actividad cultural tiene un criterio para definir qué tiene sentido y qué no lo tiene. Pero ¿somos conscientes de esos criterios? Y si lo somos, ¿estamos interesados en confrontarlos?⁶⁴

BALANCE PRELIMINAR

En términos generales, los debates que tuvieron lugar en *Momentocrítico* sirven para revelar una situación que se venía fraguando desde hacía tiempo en los lugares de reunión de la población que integra el campo artístico local. Como puede leerse en muchas de las intervenciones, casi nadie dejaba de notar una situación delicada y casi nadie decidía intervenir sin denunciar a quien considerara responsable. La denuncia de un incremento en el número de factores nocivos para el desarrollo del campo no dejaba de manifestarse en la expresión de actitudes como, por ejemplo, la de hacer señalamientos sin aclarar expresamente su origen.

⁶⁴ *Ibid.*

A causa de ello encontramos a través de estos mensajes los contornos de un panorama virtualmente falseado del campo, donde la predominancia de unos supuestos “actores invisibles” nunca dejó de hacerse sentir. Obviamente que en una alta proporción, las alusiones eran lo bastante claras como para poder identificar a las personas referidas, sin embargo, al no ser mostradas con claridad desviaban el rumbo de la cuestión dejando el problema en manos de quien hacía el señalamiento por cuanto se circunscribía a quedar en la dimensión de las suspicacias.

No obstante, hubo quienes trabajaron desde otras perspectivas y pudieron ofrecer en sus intervenciones un mejor diagnóstico sobre lo que era el campo en ese momento. En este sentido podemos retomar una de las más valiosas reflexiones que encontramos en este foro. Se trata del aporte que hiciera Bernardo Ortiz en su intervención al debate ventilado en *Columna de Arena* 29, cuando contemplaba las consecuencias de la utilización del anonimato en un contexto como éste. Dicha lectura no perdía de vista las múltiples aristas del asunto al tener en cuenta, por ejemplo, que cuando se manifestaba una opinión contraria a la labor de una persona inscrita en la institucionalidad cultural del país, el problema no era constatar si ésta era o no válida, sino si iba a representar una reacción por parte del aludido.⁶⁵ Además, Ortiz no dejaba de agregar que “el silencio y el seudónimo [...] no sirven para proteger la vida [de los acusadores], sino la posibilidad de participar en las actividades citadas”.⁶⁶ Para el caso que nos ocupa, el mecanismo del que se sacaba provecho no era el de hacer una serie de atribuciones desde lugares no reconocibles, sino el de saber de antemano que el lanzamiento de dichas acusaciones no tendría mayores consecuencias, en una racionalización que salvaguardaba a su o sus emisores de la obligación de marginarse de un circuito confeccionado, básicamente, a partir del respaldo mutuo. Ésa era una de las circunstancias a que Ortiz hacía referencia cuando hablaba de “todo aquello que, por consenso, es detestable en el arte nacional”.⁶⁷ Ha sido tan insidiosa esta práctica que cuando al ge-

⁶⁵ “Cuando se propone debatir la forma como ciertas instituciones han manejado sus asuntos, siempre estarán presentes las represalias que podrían tomar contra aquellos que las cuestionan”. Véase Bernardo Ortiz, “Mercado de lágrimas”, *art. cit.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

neralizarse la actitud de identificar un problema sin señalar sus causas se afectaba también el espacio donde se hacía público dicho dictamen. Si suponemos que esos mensajes eran leídos por una población mayor que la de los participantes directos, el descrédito a que se sometía el *sí* donde eran expresados constituye en sí un asunto bastante complejo como para ser resuelto mediante el envío de una serie de textos aclaratorios transmitidos luego de que se hizo la intervención. Al girar en torno a los ejercicios de poder sobre los que se basa una alta proporción de la institucionalidad burocrática del país, sea ésta del sector legislativo, judicial o ejecutivo del Estado colombiano, la discusión pasaba fácilmente de una orilla a otra, favoreciendo finalmente los mecanismos de dominación que pretendía contrarrestar. Siguiendo a Ortiz, este comportamiento llevó a seguirles el juego a los responsables de dirigir la implementación de las actividades artísticas, al darles a entender de forma inequívoca “que el poder lo ejerce quien puede intimidar, y es oprimido quien se deja intimidar”.⁶⁸ En este caso, el poder se mantuvo donde estaba antes del debate y, hasta ahora, no ha dado visos de querer cambiar de orientación. Por otro lado, la crítica sí proliferó en un territorio nuevo para sus expectativas, pero aun no podía dar expresiones de lucidez que pudieran incidir en la planeación de acciones que transformaran las problemáticas identificadas.

⁶⁸ *Ibíd.*

PARTE IV

REFLEXIONES FORMALES

Vistas en conjunto, las opiniones recolectadas en los debates que alcanzaron a circular en *momentocrítico* fueron perfilando una nueva conformación del discurso crítico producido por un amplio grupo de sujetos no necesariamente vinculados con las estructuras operativas del campo artístico local. En un principio, los aportes constituían más una suerte de discusión diferida, debido tal vez al carácter epistolar del medio, que permitía conformar un acervo de forma paulatina según el tono y la cantidad de respuestas que circularan entre los diversos interlocutores. Sin embargo, ése no fue el único rasgo distintivo de esos espacios. A causa del incremento del número de personas que empezaron a intervenir se fue haciendo evidente poco a poco que la lógica conversacional no bastaba para evacuar tantos y tan complejos temas en, por ejemplo, un texto de dos párrafos. Muchos de los colaboradores fueron dándose cuenta de esta situación, y en ocasiones posteriores decidieron recurrir a la elaboración de estrategias argumentales mucho más trabajadas.¹ Sin restarles importancia a los méritos de esta transformación, hay que señalar que en un principio varios de los aportes difundidos en este foro eran poco menos que sondas de exploración enviadas a aventurarse en los terrenos de un área que apenas había empezado a existir. Antes de optar por la asiduidad, muchos de los concurrentes hicieron uno o

¹ O incluso barrocas, como sucede en gran parte de los mensajes enviados por uno de los participantes más constantes de *esferapública*, el fotógrafo y ex miembro del Consejo Distrital del área de Literatura del Instituto de Cultura y Turismo, Pablo Batelli.

varios paneos de este tipo, para reconocer la zona y moverse luego con mayor familiaridad. En este punto podemos enlazar la reflexión de Iregui sobre la visibilización del criterio que se había logrado desarrollar en este espacio, cosa que resultó siendo en últimas una ardua y dispendiosa labor. Tras reconocer más o menos qué tipo de espacio y de interlocución habría de darse en cada uno de los debates, los colaboradores en estos foros iniciales iban abriendo camino progresivamente. Su criterio se iba sofisticando y perfeccionando de tal manera que, cuando se establece una diacronía en la lectura de las varias apariciones de un solo autor (posiblemente amparado en el semianonimato), o de un seudónimo, o de un autor cuyo nombre parece un seudónimo,² puede rastrear-se la forma en que aquel sujeto hubo de estructurar su discurso. Incluso si se analizan las aportaciones que aparecieron por primera y única vez o de quienes no realizan ese ejercicio dialéctico sino entre largos períodos de tiempo, el hecho mismo de no volver a intervenir o de dilatar la regularidad de sus envíos demuestra el alto valor que tiene en el campo la exposición de opiniones en estos *sites*. Muchos de los integrantes de la plana de escritores que aparecen en *esferapública* actualmente lo son porque se toman —a veces demasiado en serio— la tarea de testificar de algún modo sobre las problemáticas que se debaten y, en el curso de las disputas han ido perfeccionando, abandonando, debilitando, actualizando o intercambiando sus herramientas argumentativas.

Otro de los ingredientes que facilitó esta nueva situación del pensamiento crítico local fue el perfil que adquirió la única figura de autoridad reconocible como tal en este espacio. El papel que cumplió el moderador de estos debates fue mucho más significativo de lo que parece a simple vista. No se trataba del “mayordomo” que se encargaba juiciosamente de enviar los mensajes limpios de “caracteres basura”, a que hiciera referencia Ortiz; así como tampoco tomaba parte en las controversias asumiendo el rol simultáneo de árbitro y dueño del campo de juego, como sucede en el caso del *site* de José Roca. En realidad, la conjunción de una progresiva maduración en el carácter de las intervenciones y la reducida notoriedad de su administrador, fueron dos factores que deter-

² Esta fórmula fue tomada de Pablo Batelli, “¿Cuáles críticos? ¿El IDCT? ¿William López? ¿Kalmnovitz *power*?”, *art. cit.*

minaron el buen semblante de esta propuesta de sala de debate virtual. Puede que, en términos de aceptación, *esferapública* sea percibida como una articulación de opiniones sin mayor importancia para un sector del campo, sin embargo, la gran mayoría de debates que se han dado allí ha sido comentada de una u otra forma en un amplio circuito de exposiciones o de eventos:³ las expectativas de reforzar la participación de los diversos actores del campo se han cumplido sobradamente.

Además, y no obstante se le considere un *site* perteneciente a un sujeto claramente reconocible, *esferapública* no ha sido sometida de forma rigurosa a exponer constantemente los criterios de su gestor. Por supuesto que en su labor de moderador, Iregui habrá de intervenir en la edición de una gran cantidad de los mensajes que recibe. Pero, observado el grupo de textos que ha difundido, es posible acotar su interés por abrirle lugar a una gran variedad de discursos. Jaime Iregui ha relajado de tal forma su participación en este foro que le ha permitido respirar con tranquilidad.⁴ Su actuación en este sentido permitió expandir el conjunto de personas interesadas en las problemáticas que afectaban al campo, como por ejemplo los despachos administrativos de algunas instituciones culturales. Igualmente, su labor facilitó la llegada de una población de escritores que quizá antes no habían ejercido esa actividad, difundiendo una serie de manifestaciones privadas sobre asuntos públicos; el problema a que se vio enfrentado radica más en la confusión metodológica de los participantes. Pero eso fue solucionado con posterioridad.

³ Sobre esta cuestión afirmaba Carolina Ponce de León: “Nuevas generaciones de artistas, curadores y pensadores del arte han contrarrestado su frustración con las deficiencias institucionales del sistema artístico del país. Los ejemplos incluyen [...] los colectivos artísticos, las curadurías experimentales y la proliferación de proyectos de arte comunitario, de revistas y foros electrónicos como *Columna de Arena*, *esferapública* y *momentocrítico*, en los que se da voz a las inquietudes, opiniones, análisis, quejas y aspiraciones de la comunidad artística colombiana”. Véase Carolina Ponce de León, “Caballitos de Troya: arte e intervenciones en el espacio público”, en *Políticas culturales urbanas. Experiencias europeas y americanas*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2003, p. 139.

⁴ Incluso si fuera uno de los seudónimos que constantemente aparecen en el foro, su participación no ha dejado de marcar un deseable contrapunto en la evolución de las polémicas, regulándolas sin asfixiarlas.

Esferapublica

Bogotá, diciembre 18 de 2001

Srs.

Miembros Comité de Arte

Programa Arborizarte

Rocío Londoño, Gloria Zea, Elvira Cuervo de Jaramillo, Eduardo Serrano,
Alonso Garcés, Luis Fernando Pradilla, público en general

Estimados señores:

En meses pasados fui invitado a participar en el Programa Arborizarte, organizado por la fundación Corazón Verde. De acuerdo a las instrucciones, a cada uno de nosotros, los artistas, se nos asignaría un “árbol” metálico de 250 kilos de peso y tres metros de alto que debíamos intervenir “artísticamente”. Una vez intervenidos, los árboles serían exhibidos durante cinco días en la plaza de Bolívar de Bogotá, y luego, ubicados en diferentes lugares de la ciudad. Cordialmente acepté la invitación, convencido de la bondad de la Fundación y lo aprovechable de la idea, dando la bienvenida a la oportunidad de realizar una pequeña obra pública.

De todos es sabido que el arte contemporáneo reciente —que es el tipo de arte que la mayoría de artistas invitados a Arborizarte hacemos— se ha ocupado de concientizar a los diferentes públicos acerca de la existencia de los *contextos* en los que se exhiben y desarrollan las diferentes manifestaciones artísticas. En otras palabras, el *contexto* es un material usable para el artista contemporáneo. Y no sólo eso, la idea de que una pieza de arte es un punto de encuentro de muchas tensiones y vivencias en un *contexto* dado es el logro más importante del arte del siglo XX, y supera en mucho a las concepciones decorativistas en boga en siglos pasados para satisfacer a cortes decadentes que, por fortuna, han casi desaparecido en nuestra noción de democracia actual.

Teniendo en cuenta que los árboles iban a ser mostrados en diferentes lugares de la ciudad, se me ocurrió que la ubicación de estas piezas en múltiples esquinas de la ciudad era un “papayazo” perfecto para que cualquier individuo “redecorara” tan pesados armatostes de hierro. Decidí que yo no iba a dejar que un hecho tan lamentable sucediera con mi obra maestra pública. Yo mismo iba a hacer lo que cualquier espontáneo va a hacer cuando estas linduras estén por doquier en los rincones solitarios bogotanos: reintervenirlos con la ya clásica técnica de la pintura en aerosol. Para cumplir con este cometido, me dediqué a recolectar palabras y frases tatuadas cuidadosamente en las ebúrneas paredes alrededor del área de Corferias. Al final, y

después de descartar muchas palabras atractivas para mí y para los que las escribieron, seleccioné unas 25 palabras, signos y tachaduras. Mi hermoso árbol metálico, pintado de blanco, me estaba esperando precisamente al interior de Corferias, listo a que yo trasladara mi selección final de grafismos en cada una de sus omnipotentes ocho caras. Cumplido el cometido a cabalidad, me sentí muy seguro de desanimar a cualquiera que intentara “grafitear” mi obra en una segunda instancia cuando estuviera en alguno de los miles de barrios de Bogotá: el hecho mismo de estar ya “grafiteada” era la mejor garantía. De alguna manera, lo que hice fue adelantarme a algo que inevitablemente iba a pasar —y va a pasarles a muchos de estos arbolitos. Dejé la pieza lista en las instalaciones de Corferias hacia el final de noviembre, con la satisfacción que deja un trabajo bien hecho. El día 8 de diciembre, una vocera del Programa Arborizarte me llamó y me comunicó que la Junta Directiva de la Fundación Corazón Verde me sugería que cambiara algunos de los caracteres que yo con mucho cariño había pintado “al aerosol”. Obviamente, yo me negué a hacer tal cosa, no sólo porque me dio una pereza enorme volver a reformular todo ese proceso, sino porque en realidad todas esas palabras, signos y tachaduras no fueron ideados por mí. ¿Con qué derecho iba yo a cambiar sagradas invenciones populares? Sin embargo, se me aseguró que la pieza iba a ser exhibida en la plaza de Bolívar la noche del 12 de diciembre. Esto me tranquilizó, ya que el destinatario final de la pieza era la población bogotana.

La noche del 12 de diciembre, 19 de mis invitados —incluyendo niños— y yo, acudimos a ver los 133 árboles intervenidos por otros tantos artistas. Al finalizar los espectaculares juegos pirotécnicos, los miles de concurrentes nos dirigimos a examinar los árboles detenidamente. Después de recorrerlos varias veces, me encontré con que mi árbol no fue exhibido. Este hecho me apenó bastante, no sólo porque estaba siendo acosado por mis invitados, y uno que otro seguidor, que estaban curiosos por ver mi trabajo, sino porque, después de atar cabos, mis sospechas acerca de un veto de censura hacia mi árbol se estaban evidenciando. El día 17 de diciembre mis sospechas se confirmaron totalmente. Mónica Alzate, la directora ejecutiva del Programa Paz en Todas Partes, me comunicó oficialmente que mi árbol había sido vetado por la Junta Directiva de la Fundación Corazón Verde. Al parecer, decidieron que la “pieza no era muy amable” y, sin tener en cuenta la opinión de ustedes, los miembros de la Comisión de Arte, ni mi trayectoria como artista y como invitado, ni el tiempo y el dinero que invertí confeccionándola, decidieron arbitrariamente no mostrar la pieza. Desafortunadamente firmé un documento en el que cedí mis derechos de propiedad. Sin embargo, no es la obra como tal lo que me lleva a escribirles, sino las irregularidades que se presentaron al pasar por encima de su opinión y el asqueroso veto resultante.

La intención de esta carta es sentar un precedente para que, con la ayuda del cielo, bochornosos hechos de este tipo no vuelvan a presentarse. Es totalmente anacrónico, no sólo con respecto a los logros del arte contemporáneo en general, sino de la democracia como tal, que sucedan vetos y censuras en nombre de la “amabilidad” o la decoratividad. Y aunque me parece un honor engrosar las filas de ilustres colegas cuyas obras han sido vetadas en algún momento —entre los que se cuentan Débora Arango, José Rodríguez Acevedo, Alejandro Obregón, Álvaro Herrán y Antonio Caro—, también me aterroriza pensar que hechos como el denunciado arriba puedan terminar algún día en demostraciones exorbitantes de intolerancia como la infame exposición de “Arte Degenerado”, organizada por los nazis en Alemania, en 1937, y que incluía obras de Picasso, Matisse, Mondrian y Duchamp, entre muchísimos otros. O los “cambios” que por causas parecidas hizo el Ministerio de Educación de Colombia a la delegación de artistas y obras que iban hacia una bienal en España, en 1960. La delegación inicial estaba conformada por Obregón, Negret, Ramírez Villamizar y Botero, y se los cambió por artistas más “autóctonos” —léase, más amables. Estos y otros hechos demuestran que los vetos del presente conforman lo que será el arte del futuro, pero prefiero caminos más expeditos para obtener popularidad.

Fernando Uhía.⁵

La situación de los espacios de discusión virtual de Iregui cambió radicalmente luego de que el artista Fernando Uhía decidiera rearticular la retórica predominante en los encuentros anteriormente realizados. Cuando decidió enviar a través del medio semiconsolidado de estos foros su comunicado, Uhía también estaba dando uno de los más importantes apoyos que estas experiencias hubieran recibido hasta el momento por parte de una persona distinta a Iregui. Con la difusión de su carta dirigida a los miembros del Comité de Arte del Programa Arborizarte, este artista pasó del casi generalizado saludo protocolario⁶ a la intervención activa sobre un asunto específico. Haciendo público este pronunciamiento por intermedio de la plataforma que asentara Iregui, Uhía pudo aplicar un principio que circulaba, hasta ese entonces, de forma

⁵ Véase “Debate Arborizarte”, en *esferapública*: <http://www.geocities.com/laesferapublica/arborizarte.html>.

⁶ Del tipo de David Conto, Antoni Muntadas, Adriana Sabogal, Mariana Varela, etc. en el debate “¿Qué percepción tiene usted del medio artístico colombiano?”, en <http://www.geocities.com/laesferapublica/debate1.html>.

vaga e indefinida, en varios de los mensajes difundidos en ese *site*, y que a grandes rasgos estribaba en desarrollar una actividad crítica sólo a nivel del grado de convicción que destilara una intervención. Con su aporte revitalizó una práctica que como consecuencia de la baja calidad de la mayoría de las opiniones, pronto podría caer en desuso.

Indudablemente que su propuesta no dejaba de revelar la existencia de ciertas imprecisiones, sobre todo a nivel teórico. Una de ellas consistía en la forzada inclusión que hacía el artista de su caso en una genealogía de autores nacionales y extranjeros que en algún momento de sus vidas habían sufrido los rigores de la censura (invocando, en un acto reiterativo de este medio, la realización de exposiciones de descalificación de cierto tipo de arte por parte de regímenes totalitarios en el pasado). Pero esta ilustración de la situación a que fue sometido su trabajo en el contexto de la muestra “Arborizarte” no pretendía la rigurosidad en el tratamiento de las fuentes ni una reflexión sostenida sobre un problema de inherencia indebida por parte de un actor no calificado. Era una denuncia menos grandilocuente que otras y su efecto se ampliaba al ser expuesta de ese modo. De otro lado, al hacer una construcción ligera de sus argumentos y al elaborar una reflexión menos enfocada en provocar una explosión de respuestas y de transformaciones súbitas en la estructura atacada, en este mensaje se hacía notar una circunstancia particular de un evento artístico de convocatoria masiva, mostrando unas evidencias sobre las que cada lector podía —o no— tomar partido. Al elevar el contenido del sarcasmo y la ironía, desplegando una presentación no compleja por el exotismo de las palabras de que hiciera uso, sino por las modulaciones que imponía sobre el tema principal, y por dirigirse a unos personajes identificables, activos aún en la sección gerencial del campo, Uhía redactó el acta de nacimiento de *esferapública*, como un árbol del que en adelante se podrían esperar sus frutos. Entre éstos podemos destacar ahora la atención que han puesto los medios de comunicación sobre las controversias alimentadas en este tipo de foros. En no pocas oportunidades, las polémicas desarrolladas en *esferapública* han arrebatado el lugar de la jerarquía mediática sobre el manejo de la información. Por su parte, una de las reacciones en contra de esta nueva condición ha sido la tentación evidente de los medios escritos de disminuir el impacto de las opiniones expresadas en espacios como éste, al tomarlas

como simples versiones no localizadas de un sector de actores sociales⁷ reconocibles por su filiación gremial. A pesar de todo, el campo periodístico también impuso sus defensas, y una de ellas fue la invisibilización textual de uno de los actores de este conflicto. En el caso del debate donde se dio esta situación, la lógica del campo periodístico hizo inaceptable, ocultándolo, el interés de los antagonistas de Zea en el debate que se dirigió expresamente contra ella y el modelo administrativo que representa. Podemos pensar que una contraparte de este sistema ya había sido enunciada por Uhía en la difusión que hiciera de su carta, dirigiendo un mensaje explícito a los participantes de este foro donde mostraba que la transmisión de sus problemáticas no era competencia exclusiva de un sector ajeno a su área y que sus iniciativas bien podían eludir la explotación por parte de otros cuerpos institucionales. Al escribir para un grupo reconocible y hacer público este mensaje, también sugería que toda obra artística podía quedar relegada en la inspección de postulados estéticos y dejar su análisis en manos de especialistas en historia del arte, o que en cambio era posible incrementar un mayor nivel de reflexión desde la producción sobre los mecanismos sociales que ponía en funcionamiento la obra de arte luego de su exhibición.

Todas estas cuestiones fueron tratadas en este y otros debates. De hecho, la cuestión más importante no es tanto la de determinar la repetición de estos tópicos, sino la de saber que con esa estrategia de participación, el discurso crítico contemporáneo que se hace en Colombia obtuvo una victoria significativa al afianzar su posición en un entorno inclinado a la presentación de declaraciones protocolarias. De ahí en adelante, la lista de fracasos y luchas perdidas se ha ido incrementando, casi a la par con el número de controversias realizadas. La comparación entre ambos elementos resultaría de importancia para apreciar mejor el carácter de dicho espacio y su incidencia en la configuración del campo. Pero, por ahora, creemos necesario terminar.

⁷ Todas las referencias que se hicieron en la entrevista que Gloria Zea concedió a la revista *Semana* respecto a la acalorada discusión que tuvo lugar en ese *site* luego de que fuera abierta la exhibición de muñecas Barbie en su recinto, fueron elaboradas mediante la utilización de frases donde los sujetos que ponían en cuestión el manejo curatorial del Museo de Arte Moderno de Bogotá no recibían un nombre sustantivo nominal. Por ejemplo, el encabezado del artículo decía: "Gloria Zea [...] responde a las críticas por haber permitido una exposición con 90 Barbies" y una de las preguntas que tenían que ver directamente con los comentarios suscitados en *esferapública* sobre este tema aseguraba: "Sin embargo, muchos dicen que ésa no es la forma de atraer público" (el énfasis es nuestro). Véase "Estoy enfurecida con los puristas", en revista *Semana*, 7 de abril de 2003.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *X Salones regionales de artistas*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2004.
- AA.VV., *39 Salón Nacional de Artistas. Guía general*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo/ Ministerio de Cultura, Bogotá, 2004.
- AA.VV., *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*, Aguilar Editores, Bogotá, 2003.
- AA.VV., *Políticas culturales urbanas. Experiencias europeas y americanas*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2003.
- BARRIOS, Álvaro, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1999.
- BAZZANO-NELSON, Florencia, *Theory in Context: Marta Traba's Art-Critical Writings and Colombia, 1945-1959*, UMI Dissertation Services, Michigan, 2001.
- CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1993.
- CALLINICOS, Alex, "La teoría social ante la prueba de la política: Pierre Bourdieu y Anthony Giddens", en *New Left Review*, No. 2, Akal, Madrid, 2000.
- CROW, Thomas, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Nerea, Madrid, 1989.
- DOMÉNECH, Antoni, "Prólogo a la edición castellana", en Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- EAGLETON, Terry, "Capitalismo y forma", en *New Left Review*, No. 14, Akal, Madrid, 2002.
- , *La función de la crítica*, Paidós, Barcelona, 1999.
- GAITÁN, Andrés, "Del termómetro al barómetro", en *Premio Nacional a la Crítica de Arte. Ensayos críticos en torno al programa 39 Salón Nacional de Artistas*, Universidad de los Andes/Ministerio de Cultura, Bogotá, 2005.

- GUASCH, Anna María (ed.), *Crítica de arte: historia, teoría y praxis*, Akal, Madrid, 2003.
- HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- LÓPEZ, William, “La crítica de arte contemporáneo”, grabación fonográfica, Lima, 2004.
- LÜTTICKEN, Sven, “Rayas, no estrellas”, en *New Left Review*, No. 20, Akal, Madrid, 2002.
- LYOTARD, Jean François, *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid, 1987.
- OSPINA, Lucas, “Una conferencia. Pedro Manrique Figueroa. Precursor del collage en Colombia”, en *X Salones regionales de artistas*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2004.
- PONCE DE LEÓN, Carolina, *El efecto mariposa*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2004.
- VALLEJO MEJÍA, Mariluz, “Revista *Semana* (1946-1961). Plataforma periódica del Frente Nacional”, en *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*, Aguilar Editores, Bogotá, 2003.
- VARGAS QUISOBONI, Guillermo, *Arte entre paréntesis. Un ejercicio antropológico en el interior del mercado del arte en Bogotá*, tesis de pregrado en antropología, Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona, 1997.
- ZIZEK, Slavoj, *Mirando al sesgo*, Paidós, Buenos Aires, 2000.

HEMEROGRAFÍA Y PÁGINAS EN INTERNET

Periódico *El Tiempo*, Bogotá, 24 de agosto de 2000.

—, Bogotá, 27 de agosto de 2000.

Periódico *El Espectador*, Bogotá, 25 de agosto de 2000.

Revista *Semana*, Bogotá, 7 de abril de 2003.

Revista *Valdez*, No. 3, Bogotá, 1999.

http://www.esferapublica.org/red_alterna/conv01.html

<http://www.geocities.com/Momentocrítico/>

<http://www.geocities.com/laesferapublica>.

<http://www.universe-in-universe.de/columna/col29/foro/index.html>

**Colección de
Ensayos sobre el
campo del arte**

**Premio Ensayo
Histórico, Teórico o
Crítico sobre Arte
Colombiano**

**Modalidad
Ensayos de autor
2005**

Aprender a discutir

Dinámicas de conversación en tres foros virtuales sobre arte contemporáneo en el campo artístico colombiano 2000-2002

Guillermo Vanegas

**Modalidad
Compilación de
ensayos 2005**

Actos de fabulación.

Arte, cuerpo y pensamiento

Año 2000: memorias de una itinerancia

Consuelo Pabón

**1.645 horas / Tecnología
de la desilusión, 2005-2003**

Julia Buenaventura

Subámonos al colectivo

Revisión y reflexión sobre lo colectivo en nuestro territorio

César Ernesto Agudelo

El punto de partida de esta obra fue la activación de una escena crítica alterna, en la plataforma de Internet, que como espacio de circulación pública ha parecido suplantar a los medios de comunicación tradicionales en la difusión de la crítica durante la modernidad. Ante el monopolio que desempeñaron los medios de comunicación impresos en la difusión de la crítica en la década de los ochenta y comienzos de los noventa, los sites de Internet, que aborda su autor, generaron una expansión en la esfera de la crítica similar a la que ocurrió en otras dimensiones de las prácticas artísticas. Esta transdisciplinariedad de las discusiones de carácter crítico se asemeja a la que ha determinado el trabajo de los artistas que abandonaron los soportes y medios canónicos, cargados de implicaciones coloniales, para apropiarse de conocimientos, experiencias y tecnologías que habitualmente no habían sido considerados como parte del campo del arte. Siguiendo esta misma idea, podría decirse que el carácter coloquial de algunas intervenciones en estos sites acerca la crítica al ámbito doméstico, en donde parece haberse recluso un importante segmento de las prácticas artísticas contemporáneas.

ISBN 958-8232-88-0



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D. C.

Instituto Distrital
CULTURA Y TURISMO

Una Expedición por el Orgullo

Bogotá sin indiferencia