

Escuela de
Artes

**ARTES:
TEMAS Y REFLEXIONES**

JUAN PABLO DUQUE CAÑAS
EDITOR ACADÉMICO

Artes: temas y reflexiones

Artes: temas y reflexiones

Edith Arbeláez Jaramillo, Augusto Solórzano Ariza,
Fernando Escobar Neira, Natalia Echeverri Arango,
Juan David Chávez Giraldo, Luis Eduardo Serna Vizcaíno,
Nadia Moreno Moya, Juan Guillermo Caicedo Díaz del Castillo,
Natalia Restrepo Restrepo, Véronique Mondéjar

Editor académico
Juan Pablo Duque Cañas



Medellín, 2022

Artes: temas y reflexiones

© Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín

Facultad de Arquitectura

Escuela de Artes

© Edith Arbeláez Jaramillo, Augusto Solórzano Ariza, Fernando Escobar Neira, Natalia Echeverri Arango, Juan David Chávez Giraldo, Luis Eduardo Serna Vizcaíno, Nadia Moreno Moya, Juan Guillermo Caicedo Díaz del Castillo, Natalia Restrepo Restrepo, Véronique Mondéjar (autores)

Editor académico: Juan Pablo Duque Cañas

Primera edición, agosto de 2022

ISBN impreso: 978-958-794-941-4

ISBN digital: 978-958-794-942-1

Edición

Sección de Publicaciones Sede Medellín

cenpubli_med@unal.edu.co

Diseño de cubierta: Rodrigo Lenis León

Diagramación: María Piedad León Cáceres

Corrección de textos: Felipe Restrepo David

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

707.1

A71 Arbeláez Jaramillo, Edith

Artes : temas y reflexiones / Edith Arbeláez Jaramillo [y otros ocho] ; editor Juan Pablo Duque Cañas. -- Primera edición. -- Medellín : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Arquitectura. Escuela de Artes, 2022.

1 recurso en línea (344 páginas) : ilustraciones.

ISBN : 978-958-794-942-1

1. ARTES – FORMACION PROFESIONAL. 2. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA (SEDE MEDELLÍN). FACULTAD DE ARQUITECTURA. ESCUELA DE ARTES. 3. ARTES - HISTORIA. 4. FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA. 5. ARTES – ESTUDIO DE CASOS. 6. ARTES – ENSEÑANZA. I. Solórzano Ariza, Augusto. II. Escobar Neira, Fernando. III. Echeverri Arango, Natalia. IV. Chávez Giraldo, Juan David. V. Serna Vizcaíno, Luis Eduardo. VI. Moreno Moya, Nadia. VII. Caicedo Díaz del Castillo, Juan Guillermo. VIII. Restrepo Restrepo, Natalia. IX. Mondéjar, Véronique. X. Duque Cañas, Juan Pablo, editor. XI. Título

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia. Sede Medellín

Tabla de contenido

CAPÍTULO

PÁGINA

9	Cruzando miradas desde y hacia las artes <i>Juan Pablo Duque Cañas</i>
1 13	Arte: investigación, formación, tradición y formalización <i>Edith Arbeláez Jaramillo</i>
2 33	Perspectivas futuras del arte: anclajes del pasado <i>Augusto Solórzano</i>
3 67	Prácticas artísticas contemporáneas y espacialidades urbanas: aportes para un debate inconcluso <i>Fernando Escobar Neira</i>
4 103	Pluralidad singular del arte <i>Natalia Echeverri Arango</i>
5 129	La experiencia del arte, el arte en la experiencia. Recorrido histórico <i>Juan David Chávez Giraldo</i>
6 173	La cartografía de controversias como método de investigación desde las artes. Una mirada al wéstern sudamericano <i>Luis Eduardo Serna Vizcaíno</i>
7 205	El arte como forma de conocimiento en proyectos colaborativos con incidencia social. Reflexiones a partir del proyecto “Museo + Comunidad” del Museo de Antioquia (2011-2013) <i>Nadia Moreno Moya</i>

CAPÍTULO

PÁGINA

8	Anomalías e iteraciones
235	<i>Juan Guillermo Caicedo D.</i>
9	Disculpe las molestias, por motivos de globalización estamos aprendiendo inglés
265	<i>Natalia Restrepo Restrepo</i>
10	Aleteo en el archivo. Intersubjetividad en la fotografía <i>El ángel de la esperanza</i> de Melitón Rodríguez
291	<i>Véronique Mondéjar</i>
337	Lista de figuras
340	Índice temático

Autores

EDITH ARBELÁEZ JARAMILLO

Maestra en Artes Plásticas (Universidad Nacional de Colombia). Magíster en Filosofía (Universidad de Antioquia). Doctora en Filosofía (Universidad de Antioquia). Profesora Jubilada de la Universidad Nacional de Colombia.

AUGUSTO SOLÓRZANO ARIZA

Maestro en Artes Plásticas (Universidad Nacional de Colombia). Especialista en Estética (Universidad Nacional de Colombia). Magíster en Estética (Universidad Nacional de Colombia). Doctor en Filosofía (Universidad Pontificia Bolivariana). Profesor Asociado de la Universidad Nacional de Colombia.

FERNANDO ESCOBAR NEIRA

Maestro en Artes Plásticas (Universidad Nacional de Colombia). Especialista en Estudios Culturales (Pontificia Universidad Javeriana). Magíster en Geografía Humana (Colegio de Michoacán). Doctor en Diseño y Estudios Urbanos (Universidad Autónoma Metropolitana). Profesor Asociado de la Universidad Nacional de Colombia.

NATALIA ECHEVERRI ARANGO

Maestra en Artes Plásticas (Universidad Nacional de Colombia). Magíster en Hábitat (Universidad Nacional de Colombia). Doctora en Artes Visuales (Universidad Federal de Rio de Janeiro). Profesora Asociada de la Universidad Nacional de Colombia.

JUAN DAVID CHÁVEZ GIRALDO

Arquitecto (Universidad Pontificia Bolivariana). Magíster en Historia del Arte (Universidad de Antioquia). Doctor en Artes (Universidad de Antioquia). Profesor Titular de la Universidad Nacional de Colombia.

LUIS EDUARDO SERNA VIZCAÍNO

Maestro en Artes Plásticas (Universidad Nacional de Colombia). Especialista en Estética (Universidad Nacional de Colombia). Magíster en Estética (Universidad Nacional de Colombia). Profesor Asociado de la Universidad Nacional de Colombia.

NADIA MORENO MOYA

Maestra en Artes Plásticas (Universidad de Los Andes). Especialista en Estudios Culturales (Pontificia Universidad Javeriana). Magíster en Estudios de Arte (Universidad Iberoamericana). Candidata a doctora en Historia del Arte (Universidad Nacional Autónoma de México). Profesora Asistente de la Universidad Nacional de Colombia.

JUAN GUILLERMO CAICEDO DÍAZ DEL CASTILLO

Maestro en Artes Plásticas (Universidad Nacional de Colombia). Master of Fine Arts (Bauhaus Universität Weimar). Profesor Auxiliar de la Universidad Nacional de Colombia.

NATALIA RESTREPO RESTREPO

Maestra en Artes Plásticas (Universidad Nacional de Colombia). Doctora en Artes (Universidad de Antioquia). Profesora Asociada de la Universidad Nacional de Colombia.

VÉRONIQUE MONDÉJAR

Licence d'arts plastiques (Université Paris). Maitrise d'arts plastiques (Université Paris I). Master of fine arts (Universidad de Syracuse). Doctora en Ciencias Humanas y Sociales (Universidad Nacional de Colombia). Profesora Asociada de la Universidad Nacional de Colombia.

Cruzando miradas desde y hacia las artes

El presente libro hace parte de una serie de publicaciones a través de las cuales la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, quiere hacer público lo que se discute en su interior cada día. Productos derivados del proyecto denominado “Temas y reflexiones de la Facultad de Arquitectura. ¿Para dónde vamos?”, acá están contenidos planteamientos de gran interés, no solo para quienes busquen formarse bajo el cobijo de esta institución académica, sino también para todo aquel que escudriñe buscando encontrar nuevos motivos de cavilación que le permitan una mayor comprensión del entorno que habita socialmente y de su propia condición como ciudadano.

El presente volumen se compone de diez capítulos entreteljidos estructuralmente por la necesidad de evidenciar las posturas y debates que se viven al interior de la Escuela de Artes y la heterogeneidad de visiones que tienen cabida en los procesos intelectuales y creativos del arte, desde planteamientos personales acerca del ejercicio y las experiencias artísticas y pedagógicas, hasta la necesidad de plantear nuevas visiones y estrategias sobre los significados ampliados del arte y su futuro. Esperamos que el lector encuentre en ellos motivos de inquietud que lo acerquen al ámbito de las creaciones artísticas y la comprensión de los fenómenos asociados.

Abriendo estas perspectivas, Edith Arbeláez Jaramillo plantea, en el primer capítulo titulado “Arte: investigación, formación, tradición y formalización”, que es necesario establecer estrategias que permitan relacionar el pasado y el presente ante las posibilidades de futuro del

arte, a partir de argumentaciones provenientes del ámbito de la filosofía kantiana, hegeliana y heideggeriana, en cuanto a que en el arte se materializan, sensiblemente, el sentido y la intención del obrar. Establece la autora, para ello, una serie de consideraciones que fundamentan su reflexión, entre las cuales están la formación, la investigación, la formalización y la tradición.

En la línea de la reflexión sobre lo que viene para el arte y su relación con el pasado, Augusto Solórzano lanza un cuestionamiento sobre las posibilidades de innovación del arte y su relación con las tradiciones imperantes en su momento. En el capítulo “Perspectivas futuras del arte: anclajes del pasado”, el autor establece la pugna entre la innovación y la resistencia al cambio, a partir de enfoques que se nutren de la filosofía, dejando válidas inquietudes a su paso.

En esta misma línea de discusión, tan pertinente y vigente en el contexto contemporáneo, se presenta el capítulo “Prácticas artísticas contemporáneas y espacialidades urbanas: aportes para un debate inconcluso”, en el cual Fernando Escobar Neira introduce nuevos elementos conceptuales relacionados con la formación del artista, en términos de nuevas categorías asociadas al mundo de las artes, como son las prácticas artísticas.

Por su parte, Natalia Echeverri Arango lanza, en la línea de pensamiento de Jean-Luc Nancy y Luis Caminster, una serie de cuestionamientos que incitan a reflexionar sobre el sentido de las artes hoy, y la heterogeneidad de sus expresiones, en el capítulo “Pluralidad singular del arte”.

En “La experiencia del arte, el arte en la experiencia. Recorrido histórico”, Juan David Chávez Giraldo presenta un recorrido histórico conceptual de lo que el arte ha significado para la humanidad, desde sus inicios, como parte de sus experiencias vitales, marcando incluso elementos de moralidad que han nutrido y definido el sentido de su propia existencia.

La noción de que del arte solo cabe esperar la producción de piezas materiales es puesta en cuestión por Luis Eduardo Serna Vizcaíno en el capítulo “La cartografía de controversias como método de investigación desde las artes. Una mirada al wéstern sudamericano”. Por el contrario,

como sostiene el autor, conviene ampliar las líneas de conocimiento, expandiéndolas a escenarios de diálogo horizontal que permitan abordar problemas sociales y culturales a partir de las prácticas artísticas.

La articulación de prácticas artísticas con procesos colectivos o comunitarios, así como el análisis de sus posibilidades de impacto en los territorios, fundamentan el capítulo titulado “El arte como forma de conocimiento en proyectos colaborativos con incidencia social. Reflexiones a partir del proyecto “Museo + Comunidad” del Museo de Antioquia (2011-2013)”, de Nadia Moreno Moya, texto en el cual se establece una reflexión a partir de las actividades desarrolladas por la autora con el Museo de Antioquia en el marco del mencionado proyecto, en torno a la creación de museos comunitarios en varias comunas de la ciudad de Medellín.

La experiencia de Juan Guillermo Caicedo en la práctica del arte en el espacio público motiva sus preguntas por el futuro de las artes, sus expectativas y potencialidades, en “Anomalías e iteraciones”, sin la intención de dar respuestas a situaciones que son imprevisibles, pero sustentando sus inquietudes en diversas y nutridas argumentaciones conceptuales presentadas por el autor.

Con el sugestivo título “Disculpe las molestias, por motivos de globalización estamos aprendiendo inglés”, Natalia Restrepo Restrepo relaciona, en este capítulo, su trayectoria personal como artista y docente con sus experiencias como emigrante, lo cual le permite establecer que el aprendizaje de un idioma distinto al propio constituye, en sí mismo, una posibilidad de comprensión del otro cultural.

Finalmente, Veronique Mondéjar nos recuerda, en “Aleteo en el archivo. Intersubjetividad en la fotografía *El ángel de la esperanza* de Melitón Rodríguez”, la importancia del trabajo fotográfico no solo como técnica expresiva sino también como fuente crucial de investigación, en una contemporaneidad en la que el flujo de imágenes, a través de los medios de comunicación masiva, ha ampliado el conocimiento de las perspectivas sobre el mundo.

En síntesis, los trabajos que componen este libro van desde la presentación, ampliación y actualización de conceptos, hasta los esfuerzos,

valientes por demás, por cuestionar muchos paradigmas aún predominantes alrededor de las artes, valiosos debates a los que no renuncia la Escuela de Artes. En este sentido, esta diversidad de posturas evidencia el compromiso de los integrantes de la comunidad académica de la Facultad de Arquitectura por generar reflexiones que impacten el ámbito social y cultural de nuestro país, característica fundamental de la Universidad Nacional de Colombia.

Juan Pablo Duque Cañas
Editor académico

Capítulo 1

Arte: investigación, formación, tradición y formalización

Edith Arbeláez Jaramillo

Profesora Titular
Universidad Nacional de Colombia

Desde el momento en que una obra es una obra, le hace sitio a esa espaciosidad. Hacer sitio significa aquí liberar el espacio libre de lo abierto y disponer ese espacio libre en el conjunto de sus rasgos [...] La obra, en tanto que obra, levanta un mundo
(Heidegger, 1996, p. 37)

Para generar una reflexión a partir de los aspectos que se consideran importantes desde la práctica artística actual, donde se conjuguen el hacer y el enseñar mediados por la relación entre la filosofía y el arte, se ha acudido a una estructura que plantea unas consideraciones generales desde la filosofía del arte y a unas consideraciones particulares que parten de aspectos importantes en el ejercicio del arte actual como son formación, investigación, tradición y formalización en la obra de cuatro artistas contemporáneos. Desde la formación entendida en su relación con la cultura y la tradición, y con el conocimiento del contexto que acompaña cada problemática, Doris Salcedo con su obra *Fragments* profundiza nuestra historia de cincuenta y tres años de conflicto armado. La investigación es considerada como un ejercicio dinámico que se desplaza por diversas fuentes y disciplinas e incluso trasciende la geografía hacia el lugar donde se encuentre el interés a profundizar, y el artista chileno Alfredo Jaar es un digno ejemplo para ahondar este aspecto y en especial su obra *Real Pictures*. Desde un interrogante por la memoria, el olvido, el trasegar de la existencia, con la materialización de la imagen explorada desde múltiples posibilidades hasta su desaparición, Óscar Muñoz nos recuerda que forma es contenido, aspecto que desarrolla en su obra *Narcisos*. Finalmente, se aborda otro de los aspectos seleccionados como relevantes desde una práctica artística contemporánea

como es la tradición, por los nexos que propone entre el arte y algunos contextos sociales, culturales, antropológicos, políticos, familiares, religiosos, entre otros, en ese sentido, hay obras de la artista Clemencia Echeverri, quien ha investigado y profundizado diversos contextos de la geografía colombiana para hacer señalamientos particulares. La obra *Duelos* surge a partir de la investigación a un sector de la ciudad de Medellín, en la comuna 13, la denominada *Escombrera*, montaña que guarda una memoria de desaparición y tragedia, que rodeó esta ciudad durante las décadas de los ochenta y noventa.

CONSIDERACIONES GENERALES

Partir de la premisa de hablar del arte con la intención de proyectarlo hacia el futuro no es tarea fácil porque se tiene la conciencia de querer generar una reflexión que más allá de proponerse como una guía o modelo, plantee estrategias que establezcan relaciones entre el pasado y el presente, pero con la perspectiva de un futuro abierto, donde se evidencie la forma como se relaciona con el mundo a través de los planteamientos de los artistas y sus múltiples maneras de manifestarse sensiblemente. Y cuando se piensa en posturas teóricas desde la filosofía que nos planteen qué es arte, es importante acudir a Kant y a Hegel. Para Kant el arte es una finalidad sin fin y para Hegel es la manifestación sensible de una idea. Entonces, intuición y razón estarán manifestándose en el obrar que nos propone el arte, expresando su sentido e intención por medio de su materialización sensible. La voluntad que hay detrás de cada propuesta artística expresa su relación con el mundo, su experiencia de vida y los aspectos fundamentales de su existencia. Además, está influenciada por las circunstancias que rodean cada momento histórico, pues el artista generalmente se adelanta a su tiempo para hacer un comentario o un señalamiento sobre hechos relevantes.

Si se mira la historia a través de las obras de los artistas se puede encontrar en ellas los aspectos más significativos de cada momento: la presencia de la tragedia humana, los tiempos de guerra, las hambrunas, los fenómenos de desplazamiento y migración, la vida cotidiana, el amor,

la muerte, las grandes crisis que ha experimentado la humanidad y también sus grandes avances, logros, además de los motivos de celebración y de exaltación de la vida. Es por eso que una ontología del arte en cada momento histórico debe partir de su relación con las grandes preguntas que aquejan a la humanidad, pues la obra entra en diálogo con sus contemporáneos y con su contexto. Es importante señalar cómo el arte cada vez necesita artistas más formados, acompañados de un trabajo de investigación que relacione la intención que genera su proceso con los distintos aspectos que este requiere, como por ejemplo sus nexos con la realidad, en ocasiones entablar diálogo con otras ciencias o disciplinas. Además, la conciencia de la tradición que precede esa intención puede aportarle un contexto importante que se constituya como un baremo temporal a manera de puente entre el pasado y un futuro abierto. Es necesario que estos intereses encuentren su lenguaje adecuado, ya que es a través de la formalización como los artistas desbordan su expresión hacia manifestaciones en profundidad. En este sentido, formación, investigación, tradición y formalización se afrontarán en la segunda parte de la nota presente como consideraciones particulares.

En la relación que surge entre el pensar y el obrar, entre lo inteligible y lo sensible acompañada de una conciencia y de una experiencia del mundo en el que se vive, se presenta la obra de arte. Es habitual que los artistas partan de un contexto especial motivado por los hechos que han marcado su vida, como las condiciones familiares, los momentos significativos que caracterizaron su infancia, las prácticas, los rituales, las creencias familiares, entre otros posibles intereses que aportan elementos importantes a trascender desde la obra para desplazarse de lo particular hacia lo universal. El conocimiento de estos rasgos o características singulares es un gran potencial para el arte y se torna en un sello personal que alimenta la obra de cada artista, especialmente cuando se parte de ese contexto para asumir problemáticas que con la sabiduría que da el conocimiento de lo propio se mira al otro, a lo definitivo en el arte: lo humano. En esa medida el resultado que se manifiesta a través de la obra entra en diálogo productivo con los demás y cumple una función para la sociedad y para su época.

El artista, además, debe poseer un conocimiento sobre el espacio que propone y sobre su relación con el tiempo, tanto con su presente como con el pasado, para poder proyectarse hacia el porvenir. El arte ha transformado su presencia a través de la historia pues cada momento de la humanidad ha necesitado diferentes manifestaciones sensibles. Por eso, es importante que los artistas resuenen con su presente pero sin desligarse de lo que los antecede y tampoco pueden dejar de lado su proyección, pues el arte posee un sentido para cada cultura. En este contexto Adorno nos ilumina:

La definición de lo que el arte es siempre está marcada por lo que el arte fue, pero solo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y la apertura a lo que el arte quiere (y tal vez puede) llegar a ser [...]. Que el arte haya llegado a ser remite su concepto a lo que el arte no contiene [...]. El arte solo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes. El arte se define en relación con lo que el arte no es [...]. El arte se especifica en lo que lo separa de aquello a partir de lo cual llegó a ser; su ley de movimiento es su propia ley formal. (Adorno, 2004, pp. 11-12)

Es habitual que la obra no se cierra en sí misma sino que se desborda tanto en sus contenidos como en sus posibilidades de afirmación a través del tiempo, y en los alcances proyectados por el artista. En esa medida, la obra revela y pone de manifiesto aspectos no previstos. Se despliega en el tiempo entre el pasado y su proyección futura abriendo posibilidades de continuidad tanto desde los medios empleados como desde los aspectos abordados. En ocasiones, revela aspectos que se adelantan a los hechos y reflexiones frente a los acontecimientos de su tiempo, que la obra en sí desconoce frente a sus alcances, logrando trascender más allá de sí misma, pues la fuerte carga intuitiva que hay detrás de todo proceso en artes hace que muchas ideas que transmite no sean totalmente racionales, ni predecibles, ni traducibles. Además, la experiencia que acompaña cada proceso de investigación y producción de una obra en particular permite que se amplíen sus proyecciones, desde aspectos generales hacia puntos de vista específicos, pues no se parte, por ejemplo, de una problemática universal, sino como cada sujeto artista la ha vivido. El contexto en el cual se ha formado y la cultura a la cual pertenece, le permiten hacer

interpretaciones para llegar a la comunidad donde ya lo humano general se privilegia sobre circunstancias particulares.

El epígrafe que preside este artículo crea la conciencia temporal y la claridad frente a la noción de espacio que edifica o propone la obra. Heidegger (1996) señala que ese erigir un mundo se relaciona con la manera como se elabora la obra, las estrategias que el artista encuentra para lograr materializar sus ideas de forma adecuada articulando técnica y concepto. Y la sabiduría a la que llegan los grandes artistas usualmente permite el desbordamiento de ese mundo hacia nuevas relaciones, que cargan la producción artística de otros contenidos y de complejas apropiaciones espaciales. Ese mundo que levanta la obra lleva el sello personal al que cada artista va llegando en la medida en que depura intencionalidades, experimentación, conocimientos y capacidad de riesgo. Así mismo, con las decisiones que toma para señalar unos procesos, materiales, ámbitos de circulación y problemáticas abordadas, permiten que la obra se la produzca.

CONSIDERACIONES PARTICULARES

Formación

Las complejas relaciones que propone actualmente el mundo requieren dejar de lado la actitud ingenua que creía que el arte era un asunto de musas y de seres virtuosos, porque con la proliferación de información y con su exceso de circulación, se va a requerir cada vez más de unos sujetos con una actitud crítica y selectiva, acompañados de un juicio reflexionante que les permita sobrevivir a todo esto; es decir, de una formación, concepto que está relacionado con la cultura, con la tradición que precede a cada individuo, con la relación que establece con el momento histórico en el cual está inmerso y con el contexto y las formas a través de las cuales accede a una educación. Además, con sus potencialidades personales para ejecutarlas a través de unas destrezas que adquiere y le van a permitir edificar su obra. El concepto formación lleva implícito el sentido de dar forma, transformar, construir, realizar. Es gracias a este concepto que el artista tiene la libertad de llevar a cabo

una propuesta como resultado de todos estos ingredientes que lo acompañan, los cuales son la reunión de todos los elementos mencionados. El potencial que posee este concepto “formación” es la fuerza que reúne aspectos exteriores a cada sujeto con condiciones interiores, pues entran en juego el ser que, de manera consciente e inconsciente se va transformando, las particularidades que le proporciona el medio en el cual nace, cómo evoluciona, documenta, explora y trasciende sus intenciones, su capacidad experimental y el cómo depura sus ideas para alcanzar a comunicarlas. Gadamer señala que hay cercanías entre cultura y formación: “La formación pasa a ser algo muy estrechamente vinculado al concepto de la cultura, y designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre” (1988, p. 39), sin embargo, acude Gadamer a Humboldt para señalar con agudeza una diferencia entre estos dos conceptos, cultura y formación:

Pero cuando en nuestra lengua decimos “formación” nos referimos a algo más elevado y más interior, al modo de percibir que procede del conocimiento y del sentimiento de toda la vida espiritual y ética y se derrama armoniosamente sobre la sensibilidad y el carácter. (p. 39)

Y es ese sentido, el qué interesa desde el arte, qué reúne en el obrar: conocimiento, emoción, y experiencia. El artista acompaña esa formación de la investigación que conlleva su interés, que le permite ir trascendiendo de lo general y universal hacia las especificidades que requiere su propuesta. La investigación complementa y amplía la formación para encontrar los énfasis y los procesos que cada obra necesita, llevando incluso a explorar otros campos, ciencias y áreas del conocimiento. Lo particular de la investigación es que en cada proceso de arte, las estrategias que se emplean para realizarla son diferentes, si bien puede darse una metodología algo irracional, también puede haber otras maneras de recopilar la información cercanas a las que emplean las ciencias básicas; sin embargo, el objetivo es diferente, pues la investigación que acompaña los procesos en artes no tiene como propósito alcanzar datos comprobables y demostrables sino que presenta algún aspecto relacionado con los intereses de la obra, un hallazgo, una intención. Las

maneras como se lleva a cabo y el material que de allí se explora puede verterse a los procesos de producción desde múltiples posibilidades, tanto al interior de las reflexiones como de las formas en que se transportan los lenguajes expresivos hacia imaginativos procedimientos.

Para no caer en una estéril abstracción teórica, deseo considerar en este apartado de “Formación” la obra *Fragmentos* de la artista colombiana Doris Salcedo (Bogotá, 1958), denominada por ella como un “contramonumento”. Esta obra surge como un encargo para realizar una producción con algunas de las toneladas de armamento entregadas por las Farc como parte de los acuerdos del proceso de paz, empleando treinta y siete toneladas de metal vaciado para la realización del trabajo denominado *Fragmentos*. Doris Salcedo llevaba varios años de acercamiento al problema por medio de una serie de investigaciones sobre la realidad nacional en diversas zonas de la geografía colombiana. Durante varios años ha realizado entrevistas a mujeres víctimas de la guerra que en muchas ocasiones habían sido sometidas a esclavitud sexual dentro de los mismos grupos armados. Este proceso de campo e investigación lo ha acompañado de lecturas y del estudio de temas relacionados con estas problemáticas. Además, con una trayectoria como artista que se ha interesado por hablar desde el lugar de las víctimas para generar reflexión a partir de múltiples estrategias formales y conceptuales. Doris Salcedo posee formación de pregrado en artes y posgrado en escultura, y una generosa aproximación teórica que ha alimentado desde diversas ciencias y disciplinas cercanas a los intereses que cada obra le genera. Además, posee un equipo de trabajo interdisciplinario que le permite explorar y profundizar todos los aspectos que cada obra le propone.

Con la conciencia de no querer erigir un monumento como algo conmemorativo a partir de unos elementos que han causado tanta muerte y dolor en Colombia, propone un “contramonumento” que conlleva la memoria de lo acontecido pero que acude a un gesto simbólico que reúne el silencio, la mirada que descende y el vacío significativo que habita el espacio. En una acción colectiva, veinte mujeres víctimas de la guerra, tomaron el metal fundido de las armas de las Farc para

forjar, por medio de golpes de martillo, unas baldosas que configuran el piso de *Fragmentos*, las cuales se cargan de heridas y huellas como un acto de exorcismo y sanación, y así, levanta un mundo de memoria sobre la historia de nuestro país. Estas mujeres le habían relatado su historia de maltrato y victimización que padecieron durante muchos años de esta guerra. Fueron cincuenta y tres años de conflicto armado y esta será la duración de este “contramonumento” del que harán parte otros artistas al intervenir parcial y temporalmente el lugar. Además, está erigido en una construcción que nombra el pasado y la tradición arquitectónica del sector, pues el estado en ruinas en que se encontraba el lugar cuando se dio inicio a la obra fue integrado y potenciado para entrar en diálogo con la obra de piso¹. Lo enmarca una arquitectura transparente que deja que la presencia de todos los elementos se articule de forma rotunda para llevar al espectador con la mirada baja a través del lugar. Asimismo, está ubicada en la ciudad de Bogotá, en el centro histórico y en un barrio que tiene como característica albergar el poder que gobierna el país, pues está a solo unas cuantas cuadras del Palacio de Nariño. Tanto el lugar seleccionado, como los elementos que hacen parte de él, se articulan para erigir un espacio de memoria y reconciliación, donde el diálogo, entre todos los elementos, simboliza la comunión que pudo darse para dejar de lado las diferencias.

Cada baldosa posee la fuerza del gesto bruto de golpear hasta olvidar o dejar atrás la tragedia que marcó la vida de estas mujeres, y también tienen la capacidad de quedar como cicatrices de cincuenta y tres años de lucha y dolor de un conflicto que ha dejado muchos huérfanos, desarraigado y el recuerdo de la barbarie en cada rastro que ha resultado de la fuerza humana descargada sobre el metal, como un acto de catarsis que busca hacer el duelo y depositar allí esa memoria de unos hechos que han vivido y han marcado su existencia. Y desde la intención de la obra hay una inteligente decisión que lleva a proponer una obra horizontal, a manera de superficie de piso sobre la cual camina el espectador para edificar una nueva circunstancia que le apueste a un país diferente.

¹ Consultar las imágenes de la obra *Fragmentos*, de la artista Doris Salcedo en: <http://www.museonacional.gov.co/micrositios1/Fragmentos/index.html>

El piso está al margen del lugar, es, de algún modo, una periferia, una plataforma protagónica sobre la cual se erige todo, lo que hay y lo que vendrá. No era tarea fácil no caer en una forma vertical que se erigiera hacia los cielos, y a cambio de generar un lugar, se hubiese propuesto un volumen para conmemorar, que posiblemente estaba más cercano a las expectativas de los dueños de las armas. Sin embargo, la capacidad de escucha y diálogo de la artista hace que logre instaurar este espacio de memoria que finalmente convenció a todas las partes como una posibilidad de restitución simbólica para los distintos actores. Es más un hecho espacial conmemorativo que un monumento matérico. En el lugar solo se levantan del piso las ruinas del espacio que, de alguna manera, estructuran el lugar, sobre una base que recibe las baldosas y que será el puente entre la carga del pasado y el devenir, que además acogerá las propuestas de otros artistas que llegarán a entablar un diálogo y a proponer nuevas relaciones y lecturas que potenciarán los contenidos del espacio hacia otros universos de significación.

Investigación

El artista debe estar atento al mundo que lo rodea y a la forma como su entorno le posibilita mayores conocimientos, pues en la actualidad hay una gran facilidad para investigar, para tener acceso a la historia del arte y profundizar algún tema por medio del empleo de los medios de comunicación. Sin embargo, el artista va a necesitar acudir a una formación más profunda que le ayude a un mayor discernimiento y que le permita detenerse en lo relevante para no perecer en el abismo que el exceso de información puede crearle. La formación educa los sentidos, agudiza la percepción, crea capacidad crítica y analítica y encauza lo inteligible y lo sensible por medio de unas adecuadas materializaciones. Además de la formación, es importante que los artistas resuenen con su presente, que tengan conciencia de las principales preocupaciones que enfrenta la sociedad en cada momento, pues de alguna manera el arte se constituye como un testigo formal de cada época. Debe existir un compromiso de los artistas por ayudar a construir un porvenir diferente por medio del arte y de sus estrategias.

Cuando se considera la relevancia de la formación que se imparte desde una pedagogía del arte es importante tener claro el contexto histórico, saber qué necesidades se tienen en cada época y cómo se forma a los artistas para comprender su tiempo. Esa conciencia sobre los hechos, las problemáticas, la capacidad de los lenguajes expresivos para ser elocuentes, permite que los programas tengan flexibilidad para poder ir interpretando y atendiendo los requerimientos pedagógicos y curriculares sin desconectarse de su tiempo y de ese sentido de contemporaneidad tan necesario para el arte y en general para cualquier área del conocimiento, no solo desde los problemas que aquejan a la sociedad a través de la historia, sino también de la capacidad que poseen los lenguajes expresivos de adecuarse a las necesidades de su tiempo y de poner en consideración de la sociedad otras alternativas posibles por medio de las estrategias a las cuales llega el arte en busca de situaciones más equitativas.

En este sentido, una de las grandes dificultades que aquejan a la comunidad mundial son los fenómenos de migración y cruce de fronteras en busca de condiciones de vida más favorables, de mejores oportunidades laborales, como también intentar dejar de lado las guerras y luchas territoriales que se dan en muchos contextos del mundo. El arte no ha sido ajeno a esto e incluso se ha tomado como aspecto temático para convocar a los artistas en algunos de los eventos más relevantes de los últimos tiempos. Y esta reflexión ha estado latente en la obra del artista chileno Alfredo Jaar (Santiago, 1956), en la que aborda los migrantes haitianos y cubanos inicialmente. Con formación profesional en cine y en arquitectura, se va a caracterizar por ser un artista investigador que viaja a través de la geografía mundial a los contextos que sus intereses requieran. De esta manera, se ha detenido a observar e investigar a los migrantes en México, Haití, Vietnam o de otros lugares como Miami y Canadá, además de diversas costas de Europa cruzando el Mediterráneo. También ha investigado y documentado a los trabajadores de las minas de Serra Pelada, el comercio de armas en Brasil, el último genocidio en Ruanda, las situaciones que se discuten en algunas de las cumbres mundiales, al igual que las rutas

de los desperdicios tóxicos desde los países desarrollados hacia lugares apartados en países menos desarrollados han sido tema de interés para Jaar, y algunas de las guerras como la del golfo Pérsico o la de Bosnia le han generado interés desde las investigaciones que acompañan su obra. Los habitantes de calle, en algunas capitales mundiales, se constituyen en un problema relevante que en ocasiones sus gobernantes prefieren dejar de lado, pero Jaar también se ha ocupado de esto. Además, ha articulado estos intereses con un cuestionamiento hasta llegar al descrédito de la capacidad comunicativa de las imágenes ante situaciones extremas que requieran suscitar alguna conmoción. La inmensidad de las tragedias que supera el sistema expresivo de la imagen.

De todos estos intereses documentados e investigados por Jaar a través de su producción es importante señalar su trabajo a partir del viaje a Ruanda, una vez acontecido el último genocidio en 1994, donde murieron alrededor de un millón de personas y se exterminó casi el 75% de los Tutsi, por el gobierno Hutus, uno de los tres grupos étnicos que viven en el Congo, Burundí y Ruanda. Ante este genocidio que duró cien días, la comunidad mundial no se pronunció. Entonces Jaar decide viajar al lugar de los hechos, en compañía de su asistente Carlos Vásquez; se trasladan desde Nueva York a París y luego a Kampala donde permanecen dos días para continuar hasta Kigali, Ruanda, el epicentro del genocidio. Lleva a cabo un registro de aproximadamente tres mil fotografías, pero concluye que ninguna imagen logra transmitir el sentimiento que ellos experimentaron frente a esta tragedia y a la orfandad que observaron en la mirada de los sobrevivientes. Se pregunta Jaar: “¿Cómo lograr que una imagen signifique, afecte?, ¿cuál es la eficacia real de las imágenes sobre hechos desgraciados en una sociedad proverbialmente saturada de imágenes hasta llegar a la ceguera?” (López, 1998, p. 61). Partiendo de este cuestionamiento lleva a cabo su obra *Real Pictures* que consiste en unas cajas negras para almacenar fotografías que contienen en su interior las imágenes de Ruanda y en la tapa superior la descripción de cada imagen escrita en blanco, para configurar con ellas una instalación que con el empleo de una iluminación baja genera un ámbito de penumbra para conformar un cementerio de imágenes y así acentuar el vacío

frente a la muerte y de esta manera crear un espacio de duelo que rinde homenaje a Ruanda².

A través de su obra Jaar documenta, investiga y da cuenta de situaciones de inequidad y de problemáticas relevantes en distintas partes de la geografía mundial, con una actitud que invita al espectador a explorar la obra, a completar las imágenes que en ocasiones presenta parcialmente reflejadas en espejos o dándole la espalda al espectador, pues se ha interesado por una actitud más activa de este, que explore, y a partir de las partes, complete el todo. También acude a la estrategia de reflejar las imágenes sobre superficies líquidas, especialmente cuando aborda la problemática de los inmigrantes que cruzan fronteras en hombros de los denominados *coyotes* o *boat people*. Las cajas de luz empleadas por la publicidad son un recurso formal que frecuentemente está en la obra de Alfredo Jaar, tal vez procurando que estos señalamientos se iluminen en la conciencia de los espectadores. Es importante indicar cómo la obra es el producto de una investigación que, en muchas ocasiones, requiere de tiempo y de desplazamientos a lugares equidistantes, además de la consulta a muchas fuentes, logrando que su resultado final nunca pierda el valor estético ni la capacidad de suscitar conmoción, dejando además un sentimiento crítico frente a nuestro presente. En la obra de Jaar el resultado es el producto del trabajo de campo, el registro y la recopilación de la investigación a través de diversos medios y el compromiso social y político frente al presente, independientemente de la procedencia geográfica del tema que lo inquiete. Las estrategias que emplea Jaar para comprometer al espectador lo vuelven un eximio representante de la *estética de la recepción*.

Formalización

Otro aspecto importante por considerar en el trabajo en arte es la manera como las intenciones de los artistas encuentran un lenguaje adecuado para su formalización. Sin embargo, los artistas más destacados, por lo general, buscan trascender ese lenguaje expresivo hacia aspectos inusitados, proponiendo en muchas oportunidades procesos desconocidos o

² Consultar las imágenes de la instalación del artista chileno Alfredo Jaar titulada *Real Pictures* en <https://bit.ly/35pCyEY>

arriesgadas intervenciones que le proporcionan una apertura a la formalización, pues como forma es contenido, muchas veces hay que desbordar estas estrategias para lograr trascender a la instancia que la obra necesita. La forma no es algo caprichoso que los artistas abordan sin consideraciones previas, sino que es igualmente importante a todos los aspectos que conlleva el obrar. Tomando como punto de partida una reflexión sobre la memoria y el olvido a través de la observación de su apariencia y encontrando como medio expresivo la imagen, el artista colombiano Óscar Muñoz (Popayán, 1951) lleva a cabo una serie de obras donde la esencia del dibujo como trazo permite materializar una idea. Su obra se desborda hacia múltiples operaciones, como por ejemplo, un rostro en tinta realizado sobre la superficie de un lavamanos que se desvanece a través del agua que fluye para hablarnos del olvido, de la desaparición. O el trazo de su rostro sobre la superficie de una piedra caliente realizado con un pincel humedecido que nunca logra culminar la imagen porque el calor de la piedra va evaporando el trazo antes de ser concluido.

Acude a diversas estrategias que le permiten crear una imagen inestable, efímera y en constante transformación hasta llegar incluso a su desaparición, y de esta manera hacer énfasis en el olvido, en la fragilidad de la existencia, en el desvanecimiento de la imagen fotográfica o el dibujo como tal. También toma las premisas del grabado como la serigrafía, y a partir de una serie de imágenes de cuerpos que se insinúan en unas cortinas de baño va produciendo una atmósfera tan evocadora como frágil y sutil. Imprimiendo polvo de carbón con su rostro previamente sensibilizado sobre una seda, permite que través de esta pase el carbón para depositarse de forma azarosa sobre cubetas de agua con distintos materiales en su interior, como recortes de periódicos, fragmentos de páginas de un libro, restos de mapas, fotografías, donde el proceso de evaporación ayuda a configurar una imagen que solo conserva un rastro de su identidad, porque todos los posibles accidentes que sucedan mientras se evapora el agua, inciden en el resultado, contribuyendo a su parcial desaparición, y de alguna manera a desdibujar una identidad. Es una obra que reflexiona sobre su propia imagen, sin embargo, su sentido apunta más hacia una desmaterialización de su identidad que hacia una

propuesta de autorretrato³. La imagen resultante se carga del azar y la incertidumbre, dejando consignada una apariencia que no busca ser fiel a la realidad de la cual parte sino que procura materializarse como rastro de un sujeto, que en este caso en especial es la imagen del artista.

Estas obras de Óscar Muñoz poseen el espíritu de una época marcada por la presencia de la violencia y la muerte a causa del narcotráfico en Colombia, especialmente en Medellín y Cali, esta última, ciudad de residencia del artista. Las desapariciones eran constantes y la vida era algo frágil, porque los hechos de terrorismo hacían parte del día a día y muchos inocentes murieron a causa de una guerra cruzada entre grupos de narcotráfico, paramilitarismo y las fuerzas del Estado. También los recortes periodísticos de los desaparecidos hicieron parte de sus obras, como en su serie *Aliento* (1995). Como coleccionista de archivos de periódicos con imágenes de desaparecidos, del material de fotógrafos callejeros que en las principales ciudades de Colombia se ubicaban en calles estratégicas para registrar a las personas que pasaban y querían dejar un registro del momento, y en muchas ocasiones este material fotográfico se quedó sin ser reclamado, Óscar Muñoz compra el archivo de los fotógrafos callejeros, también colecciona íconos de la historia de la imagen. Muñoz encuentra las estrategias para hacer de la imagen una pregunta y una búsqueda experimental constante. Esto le permite hablar de esos intereses reunidos alrededor de la memoria y del olvido, de la presencia y de la ausencia, ampliando cada vez más las estrategias formales que presentan una estética de la ausencia que en ocasiones priva al espectador de la imagen y acude a su evocación, a su rastro. La imagen es sugerida a través de recursos que hablan del recuerdo y del olvido, de vida y desaparición, donde los medios expresivos pueden ser el agua sobre una piedra caliente, la negación para visualizar una imagen a la que solo le da vida la exhalación del aliento humano, la disolución de un trazo por la activación de una llave de agua, el depósito de un polvo de carbón en un recipiente con agua que, aleatoriamente deja entrever un rostro, o las estrategias que remiten al revelado fotográfico por medios de los procesos análogos.

³ Consultar la obra *Narcisos* (2002) de Óscar Muñoz en <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/narcisos-secos.html>

En Muñoz, las preguntas por la materialización de la imagen están conectadas con la realidad nacional con un interrogante por la memoria, la existencia, la vida, la muerte y el vacío.

Tradición

La conciencia de la tradición a la cual pertenece una obra es importante porque le aporta conexiones culturales, sociales, antropológicas, políticas, familiares, religiosas, entre otras. Le da arraigo al contexto del cual se nutre, le aporta aspectos históricos que le proporcionan conexiones con un momento, época o suceso. También puede proporcionarle un contexto investigativo donde surjan diversos antecedentes familiares, religiosos, geográficos y una idiosincrasia que le aporta determinados rasgos y prácticas a los artistas y a las obras. En algunos contextos, las costumbres o prácticas ancestrales tienen un carácter importante que puede afectar el comportamiento de una población y atribuirle rasgos que pueden hacerlos más violentos. Las tradiciones religiosas pueden influenciar determinados comportamientos que hacen que algunas comunidades lleven a cabo prácticas y rituales que las caracterizan y que observados desde otra cultura pueden tener una lectura diferente. Sin embargo, desde los procesos de investigación que acompañan la producción artística, el conocimiento de determinadas tradiciones cercanas a las obras puede ayudar a comprender muchos aspectos significativos para el artista y aportarle aspectos importantes por considerar y desarrollar. La palabra tradición está asociada a costumbres, hábitos, rutinas, herencias, rituales, conductas, arraigos, historia, pasado, relatos, testimonios, antecedentes.

Esa relación con el pasado y con la tradición puede estar marcada por una historia que se lleva de generación en generación y en ocasiones tiene mucho de real pero también de ficción y de estigmatización. Cuando el arte visita el pasado para explorar y tratar de interpretar la historia por medio de sus manifestaciones formales, generalmente da una versión renovada de los hechos porque no tiene que ser fiel a ellos sino que capta su esencia y lo complejo de las emociones que los rodean, dejando al espectador cargado de preguntas y de un interés que supera la versión histórica porque logra conjugar presente y pasado por medio de una experiencia estética que interpreta los hechos desde las relaciones y afecciones humanas,

desde sus implicaciones culturales y sociales y desde la manera como las comunidades han sobrevivido al paso de los acontecimientos. Dentro de esa línea de trabajo, donde la conciencia de la tradición proporciona unos derroteros interesantes a investigar y proponer una producción desde el arte, cabe mencionar varias de las piezas inmersivas y audiovisuales de la artista colombiana Clemencia Echeverri (Salamina, 1950), como *Apetitos de familia* de 1998, *Treno* de 2007, *Juego de herencia* de 2009, *Versión libre* de 2011 y *Duelos* de 2019, entre otras. Sin embargo, es importante mencionar la obra *Duelos* por todos los aspectos que de forma directa o indirecta se presentan, y plantean, así, unas relaciones con una tradición que ha caracterizado la ciudad de Medellín.

La denominada *Escombrera* de la ciudad de Medellín, ubicada en la comuna 13, es una montaña que guarda en sus entrañas los restos de la historia de la violencia que, desde la época del narcotráfico y de la guerra impuesta por el narcotraficante Pablo Escobar, ha estigmatizado a la ciudad. De la misma manera que se han depositado escombros de la construcción, también se han dejado cuerpos de las víctimas del narco tráfico y de las luchas de poder entre los distintos grupos armados, así como los muertos de la *Operación Orión* que se llevó a cabo en el barrio San Javier durante dos días del mes de octubre del 2002, y que fue dirigida por el gobierno. La *Escombrera* es denominada como la mayor fosa común de América Latina y se erige como una montaña que simboliza una tradición violenta que ha marcado una ciudad por más de cuarenta años. En la obra *Duelos*⁴, Clemencia Echeverri propone una video-instalación que tiene como protagonista La *Escombrera*. Una montaña de escombros en constante movimiento rodea al espectador invadiendo todo el espacio de pared a pared, para asentarse en un piso de escombros que por momentos parece abrirse, pues posee una actividad constante e inquietante que no permite olvidar la historia que palpita en este lugar.

Es importante anotar que esta obra fue seleccionada para ser instalada en el espacio-obra *Fragments* de Doris Salcedo, anteriormente mencionado, para interactuar durante un año con el “contramonumento” que

⁴ Consultar imágenes de la obra *Duelos* de Clemencia Echeverri en <https://www.clemenciaecheverri.com/studio/index.php/proyectos/duelos-2019>

permanecerá por cincuenta y tres años, a través de los cuales pasarán obras de otros artistas que busquen generar actos de reconciliación con la historia de un país que ha estado marcada por la muerte y la presencia de la violencia en todos sus posibles estados. La video-instalación multicanal de Clemencia Echeverri ocupa la sala principal llenando el vacío resonante de la obra de Doris Salcedo y el estruendo de los escombros, creando una potente presencia de la montaña que parece tener vida propia.

El proceso de trabajo de Clemencia Echeverri en casi todas sus obras está acompañado de un trabajo previo de campo e investigación en diversas regiones de nuestro país, donde profundiza problemáticas que le permiten hablar de nuestra realidad nacional, marcada por un carácter violento a través de las distintas manifestaciones que registra y trasciende con su obra. La artista acude a prácticas ancestrales de determinadas comunidades, como por ejemplo, para la obra *Juego de herencia*, que viajó a El Valle, Chocó a registrar una práctica ritual que se da cuando los jóvenes pasan a ser adultos, y que fue traída a Colombia por inmigrantes españoles. En esta video-instalación el sonido del machete al rozar el piso posee una fuerte carga emocional. En *Apetitos de familia* exploró las prácticas y rituales alimenticios de nuestra cultura en la época decembrina y la manera como también están acompañadas de violencia. Es así como la conciencia de unas tradiciones y de una intencionalidad por hablar de la realidad nacional van acompañadas de la investigación y la exploración de diversas tradiciones ancestrales que nos caracterizan y crean conciencia sobre el espíritu violento que es necesario indagar en la sociedad colombiana.

Formación, investigación, formalización y tradición son los cuatro aspectos que se han planteado como relevantes dentro de un proceso artístico porque reúnen diversos elementos importantes en el ejercicio del arte, desde el contexto que rodea la obra, sus alcances, implicaciones y circulación posterior. Estos aspectos se han desarrollado en la obra de cuatro artistas contemporáneos y no se pretende que se interpreten como una fórmula sino como unas consideraciones que están latentes en las prácticas artísticas, y su comprensión ayuda al diálogo, al conocimiento y a la experiencia que podemos entablar con el arte.

REFERENCIAS

- Bal, M. (2014). *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Bogotá: Panamericana.
- Echeverry, Cl. (2008). *Sin respuesta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Hegel, W. F. G. (1983). *Estética*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Heidegger, M. (1996). *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza.
- Iovino, M. (2003). *Volverse Aire*. Oscar Muñoz, Bogotá: Eco.
- Jaar, A. (1998). *Hágase la luz, proyecto Ruanda 1994-1998*, Unión Europea: Actar.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
- López, A. (1998). *Hágase la luz*. Entrevista con Alfredo Jaar. *Lápiz*, 145.
- Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética*. Murcia: Cendeac.

Imágenes para consultar

- Doris Salcedo. *Fragmentos*, 2018, contramonumento, espacio de arte y memoria. Recuperado de <http://www.museonacional.gov.co/micrositios1/Fragmentos/index>
- Alfredo Jaar. *Real Pictures*, 1995. Instalación. Recuperado de <https://bit.ly/38QwFS5>
- Óscar Muñoz. *Narcisos secos*. Polvo de carbón sobre papel y vidrio. 35 x 35 x 7 cm. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/narcisos-secos.html>
- Clemencia Echeverri. *Duelos*, 2019. Video instalación multicanal. Recuperado de <https://www.clemenciaecheverri.com/studio/index.php/proyectos/duelos-2019>

Capítulo 2

Perspectivas futuras del arte: anclajes del pasado

Augusto Solórzano

Profesor Asociado
Universidad Nacional de Colombia

*Hubo un hombre con lengua de madera
que intentaba cantar.
Y en verdad era lamentable.
Pero hubo uno que escuchó el traqueteo
de esa lengua de madera
y supo que el hombre
deseaba cantar,
y con eso el cantante quedó contento.*

Stephen Crane

INTRODUCCIÓN

El debate en torno al lugar que ocupa el arte en la actualidad, su carácter contingente y desordenado, y su confusión permanente con la estética, requiere del reconocimiento histórico de las prácticas sociales que dieron lugar a una conflictiva modernidad. Pensar en cómo tomamos contacto con el transcurso del tiempo y aprendemos de él, abre una discusión sobre el contexto temporal y la manera en que el arte ha desenvuelto acciones y acontecimientos a lo largo de estos últimos siglos. De ahí que cualquier perspectiva a futuro no pueda ser apartada del pasado. Más allá de los datos, la conjunción pasado-futuro propicia el nacimiento de una conciencia temporal que cobra sentido toda vez que se interroge su permanente quehacer.

Sorprende que transcurridas dos décadas del siglo XXI aún se replique la metafísica, la genialidad y el talento como los criterios depositarios del hacer del arte. Decirlo, y más grave aún, enseñarlo, demuestra el escaso sentido histórico, al tiempo que desconoce cómo el arte requiere

complementarse con otros campos de estudio que le permitan al artista asumir los desafíos más allá de los instrumentos ya ensayados.

¿Para dónde vamos? Constituye sin duda una pregunta sugestiva que nos pone retos interpretativos frente a las imprevisibles variaciones del arte. Sabido es que las situaciones y acontecimientos de nuestro campo son tan cambiantes como la vida social misma. Ya en esto se entrevé que la única salida del estudiante de artes es comprender y estar atento a la irrupción y disrupción de los distintos puntos de vista de la realidad humana en contextos específicos. Lograrlo, implica desmontar la idea de que el pasado es un simple dato de la conciencia. En su lugar, es necesario hacer que la conciencia tome un rasgo definitorio de temporalidad que esté presente en sus maneras de hacer, prácticas y proyectos.

Con este telón de fondo, los tres momentos que articulan este escrito están dedicados a presentar el tránsito conflictivo del arte y de la estética desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Esto nos sitúa frente a asuntos eminentemente filosóficos, pensamientos de quienes acuñaron los fundamentos de la modernidad estética, fenómenos, ritos sociales, prácticas de la vida social y otra serie de asuntos que siguen siendo focos coyunturales de la investigación para el arte y la estética. En torno a este debate es que reclamamos la necesidad de una ontología y una epistemología del arte que marque los derroteros del campo artístico. Esta convicción viene acompañada de la imperiosa necesidad de apartarse de la tarea ideológica de legislar sobre el arte que han tenido los estetas, reforzando la idea de intérprete, traductor o mediador. En su lugar, se reclama que sean los propios artistas quienes asienten los fundamentos del campo del arte y para ello, se invita a la apertura de nuevas prácticas que vinculen el reconocimiento de la capacidad de comprensión e interpretación de lo que ellos mismos producen.

|

No existe innovación sin oposición. En el cambiante mundo de las artes este principio determina su fundamento. Ningún otro par de sustantivos tienen tanta vitalidad en el día a día del arte de hoy. Oponerse no es

solamente llevar al banquillo la relación entre pasado y presente, entre tradición y cambio, entre *homo faber* y *homo sapiens* o entre el artista que hace y el artista que piensa. Oponerse, implica acoger la idea de que la acción artística de nuestra época tiene el mismo carácter contingente que determina la vida fáctica y la experiencia humana que todo el tiempo fluctúa entre lo familiar y lo extraño.

La del arte es una historia de continua oposición. A la par de la permanente superación entre formas, estilos, géneros, enfoques o intereses, existe una oposición entre el arte y la estética que el sentido común pocas veces separa de su ser y de su actuar. Asumir que ambos conceptos son sinónimos es más común de lo que parece. El alcance de esta amalgama conlleva grandes equívocos que repercuten en la distorsión, desestabilización y deformación de los campos epistemológicos que los enmarcan. De hecho, pocas veces se entrevén los alcances de las incongruencias e inconsistencias cada vez que estos conceptos se fusionan, confunden o traslapan. Aun cuando la plataforma teórico-conceptual epistémica construida desde el siglo XVIII marcó la diferencia entre un campo y otro, arte y estética se siguen planteando como una sinónima que perdura hasta hoy. Por eso, no es equivocado asegurar que estamos frente a un modelo de la sensibilidad que favorece el surgimiento de un prejuicio. Sus matices son fácilmente identificables. Por un lado, rompe la continuidad del arte y la vida toda vez que se asume el arte como si se tratara de un reino aparte. Por el otro, propicia una visión museística de la estética que en su forma de instrumento ideológico valida en la historia, en el tiempo y en lo social todo objeto de arte.

Del arte se dicen miles de cosas. Sus asociaciones con la belleza, la expresión, la genialidad y la inutilidad son bien conocidas. Sin embargo, lo inefable de su definición no impide señalar asuntos claves que lo fundamentan. Sobre todo si estos asuntos se infieren a partir de objetos que son partícipes activos en el desarrollo de análisis y que generan reflexión y especulación conforme señala Bal (2004, p. 39). Desde esta perspectiva, por lo menos cuatro cosas vale resaltar. Lo primero, es que el arte es una actividad que no puede ser apartada de la vida social que tiene varias facetas y cumple distintas aplicaciones. Lo segundo, es que es icónico de la rea-

lidad, aun cuando se deban hacer correr verdaderos ríos de tinta para definir el concepto de iconicidad, contigüidad o sinécdoque que le construye. Lo tercero, es que está estructurado en el lenguaje social, que produce efectos del lenguaje, pero que también es capaz de disfrazarlos, distorsionarlos, ocultarlos o exagerarlos. Por último, que la experiencia que se deriva de sus objetos es un efecto inherente al sujeto que lo articula como significado o emoción.

De otro lado, en lo que se refiere a la estética sobra decir que permea todos los ámbitos de la realidad social, que es inherente a cualquier experiencia, que se traslapa con la ética en tanto se enfoca a la acción dependiente de la atracción o repulsión hacia un objeto, y que plantea un modo de conocimiento ya que es apertura con la que se ancla en el mundo todo ser viviente. A partir de estas diferenciaciones se vuelve imprescindible calibrar el juego de oposiciones que deriva en distintas miradas, críticas y alternativas a la hora de comprender el alcance del arte y la estética en la actualidad.

La claridad del concepto del arte, a diferencia del de la estética es un reclamo que aparece en el campo del arte y que propende identificar una pequeña teoría que facilite el análisis de sus objetos, situaciones, estados, así como otras teorías circundantes. Si bien es necesario reconocer la flexibilidad de los conceptos y la manera en que su indistinción promueve debates, no puede dejarse de lado la forma en que esa ambigüedad desemboca en una confusión intersubjetiva que el lenguaje ordinario no logra del todo despejar. Esta ambivalencia permanece anclada en el horizonte discursivo de nuestro programa de artes plásticas y permea los enfoques didácticos que se imparten en el día a día. Tal concepción de una estética que valida el objeto artístico desde la expresión, la representación y la evaluación del objeto y no del sujeto, se encuentra en la base formativa de nuestros estudiantes. Desde allí se termina por reivindicar una tradición filosófica europea que se convierte en su mayor recurso. Esta perspectiva no logra entrar en sintonía con la transformación histórica del arte contemporáneo, con el contexto sociopolítico del país, con sus problemas reales, ni mucho menos con la pregunta ontológica que recae sobre la producción artística de hoy.

Así, se mira el presente del arte con los ojos del pasado dejando de lado las preocupaciones propias del campo artístico y la manera en que este se reinventa permanentemente al trazar nuevas relaciones, crear sus propias disposiciones, insertarse en un universo social específico, determinar un horizonte de producción concreto y anticipar relaciones objetivas. Osborne ilustra de manera certera el panorama de lo que sucede en las aulas al mencionar la imposibilidad de no lograr una relevancia teórica convincente en el arte contemporáneo:

[...] Aunque estos discursos filosóficos sobre arte suponen un desafío teórico para la mayoría de lo que se escribe sobre arte contemporáneo, planteando cuestiones sobre “estética”, sobre el juicio y sobre la ontología de la obra de arte que los discursos semióticos y la teoría cultural no pueden plantear, han sido incapaces de responder a sus propias preguntas más que por la ilusión del arte pasado, por lo tanto, lo más que pueden ofrecer —cuando declaran que el arte ha llegado a su fin— es una recodificación conservadora de los valores del arte contemporáneo. (Osborne, 2010, p. 33)

Estas apreciaciones hacen parte de la discusión sobre cómo entender filosóficamente la contemporaneidad del arte. En otras palabras, cómo marcar los derroteros de la enseñanza de un arte contemporáneo con respecto al arte del pasado cuando es claro el agotamiento de la visión dieciochesca del *arte como estética* y del *arte como ontología*. Este desmonte no es sencillo y significa entrar en sintonía con preguntas quisquillosas que relacionan el presente y el futuro del arte con nuevas perspectivas históricas y filosóficas que difícilmente pueden ser abordadas y entendidas desde los modelos tradicionales. Adicionalmente, se introduce una valoración distinta sobre la idea de un arte cuya producción de significado es autónoma y su verdad distinta. En el epicentro de este cuestionamiento y de la discusión sobre el gazapo de más de ciento noventa años que confunde el arte con la estética, es que se enturbian de alcances que el arte tiene en la vida social al quedar restringido a una visión meramente contemplativa. Vale mencionar que las incidencias de todo esto no solo atañen al arte. Es claro que por esta vía también se opaca el poder transformador de la estética en cuanto a lo ético y político se refiere. Por ende, se limita la posibilidad de que

emerjan nuevas formas de interpretación referidas a la sensibilidad del presente en las que prime la comprensión enriquecida de lo cotidiano y el mejoramiento de la existencia. Como desde ya puede anticiparse, esta utilización despreocupada de los conceptos socava las bases epistemológicas de uno y otro campo. Sus repercusiones se ven a diario en las aulas y sus réplicas aparecen en las posturas ideológicas y políticas que se asumen a la hora de situar las problemáticas específicas del campo del arte.

¿Cómo asumir estas discusiones filosóficas en torno a las nuevas prácticas del quehacer del arte? La respuesta no solo requiere de una larga elaboración que amplíe la concepción de arte y brinde una madura comprensión de la noción de *campo*, sino que, además, contempla un mayor esfuerzo por comprender el alcance de su lenguaje, epistemología y ontología de acuerdo con la estructura que determina las formas que pueden tomar sus interacciones y la representación que de ellas se deriva. Esto demanda extender los horizontes del campo del arte hacia lo ético, lo estético, lo político y lo social, entre otros. Para hacerlo, se requiere de una hermenéutica que rechace la noción de verdad objetiva del arte porque esta es circunstancial a una visión moderna y producto de una base metodológica anclada en el modernismo formalista y en una dimensión metafísica que apuntala la tradición como un inamovible y, sobre todo, que define unos dogmas sobre el esencialismo visual incapaz de sintonizarse con el carácter contingente de las artes.

En este sentido, es necesario ahondar en el alcance y vitalidad de los conceptos. Esto significa reconocer de entrada que así como no hay conceptos sin historia, tampoco existe un concepto del arte meramente normativo. Por lo tanto, su uso depende de un juego opositivo con respecto a la tradición que le determina. Pese a esta pretensión esclarecedora, el balance y significado del arte con el que nos relacionamos hoy es más compleja de lo que parece. El traslape arte-estética ha propiciado que el significado crítico del arte esté atravesado por dimensiones estéticas inherentes a otras formas culturales que no necesariamente hacen parte del campo artístico pero que ingresan a la fuerza a los contenidos de las asignaturas a través de ejercicios forzados y descontextualizados

de propósitos. A esto hay que agregarle que el gran aparato visual del arte (del que también hacen parte el diseño, la publicidad y la exposición de mercancías), dificulta el abordaje y comprensión del campo del arte diferenciado del de la estética.

Con miras a despejar este panorama, Osborne (2010) parte de la necesidad de reconocer la existencia de un *arte* posconceptual que supere la estética. Este arte ahonda en la necesidad de formular una ontología diferente y tomar conciencia de que la transformación histórica es constitutiva de su contemporaneidad. Ello hace que los discursos y las preocupaciones del arte cambien sustancialmente su orientación y sea necesario situarlos “más allá de la estética”.

[...] No se trata de un concepto tradicional de la historia de la obra de arte o de la crítica del arte, construido con relación al medio, la forma o el estilo. En lugar de ello, ofrece nuevas condiciones interpretativas para el análisis de obras individuales, en la medida en que funciona como el registro crítico de la destrucción histórica de la importancia ontológica de dichas categorías. (Osborne, 2010, p. 50)

Lo que resulta más significativo, empero, es que al proponerse nuevas condiciones interpretativas del campo del arte se plantea la introducción de relaciones distintas entre el arte y su historia social, los feminismos, la semiótica, el psicoanálisis, la cultura visual y los estudios poscoloniales, entre otros. De esta forma, no solo se expande el campo, sino que su producción conjuga la posibilidad de demarcar nuevos derroteros investigativos permitiendo que sean los propios artistas quienes definan las bases epistemológicas y el reconocimiento de los horizontes aplicativos. En otras palabras, permitir una mayor articulación entre el arte y los diferentes fenómenos sociales, políticos y culturales que afectan los diversos ámbitos de la producción de sentido en las sociedades contemporáneas pero efectuada por los mismos artistas. En este caso, las propuestas apuntadas por el conceptualista Luis Camnitzer y la pedagoga María Acaso (2018) son paradigmáticas al proyectar unas necesidades del arte que se apartan de una definición del arte circunscrita a su pretérito y construida por especialistas de otros campos.

Las escuelas de arte no pueden seguir siendo subsidiarias de las interpretaciones de expertos preocupados por especificar lo que el arte no es

en relación con sus objetos de estudio. Se trata de pensar la manera en que sean los propios artistas que promuevan nuevas maneras de abordar, investigar y materializar la información de acuerdo con conceptos y problemáticas que mantengan una relación específica con el campo del arte. Por supuesto, ello implica la construcción de una red teórica que fundamente y enriquezca los contenidos a través de su especificación en los diversos contextos. Lo mismo habría que proyectar respecto a las relaciones entre los procesos artísticos y los procesos educativos o entre lo que producen los artistas y las nuevas maneras de edificar la propia historia del campo.

En este caso, lo que se pone en juego es la construcción epistemológica del campo del arte, lo que significa construir un conocimiento real en el que prime la conciencia de poner entre paréntesis las premisas modernas que hasta ahora se admiten como verdaderas y que siguen reivindicando el arte como un asunto formalista y centralizando la experiencia artística en el objeto y no en el sujeto y su contexto. El fundamento de una propuesta así puede hallarse en la sugestiva idea de que *el arte es una forma de hacer y no algo que se hace*. Se trata entonces de un proceso de interpretación y adaptación a un nuevo paradigma que toma distancia respetuosa con la herencia moderna y, al hacerlo, emprende una búsqueda por conocimientos y criterios de validez que otorguen visibilidad y credibilidad a las prácticas del arte sin ser subsidiarias de la estética o de otros campos del conocimiento que han abanderado la epistemología del arte. No debemos olvidar que este “epistemicidio” puede ser restaurado a través de lo que Boaventura de Sousa llama una ecología de los saberes que “[ofrezca] instrumentos analíticos que permiten, no solo recuperar conocimientos suprimidos o marginalizados, sino también identificar las condiciones que tornen posible construir nuevos conocimientos de resistencia y de producción de alternativas [...]” (2009, p. 12).

A la luz de estas palabras se abre una invitación para repensar las relaciones entre el arte y la educación, arte y política, arte y ciudad, arte y ética, entre otras. La especificidad de las prácticas del arte marca el enclave para identificar las prácticas que se les debe oponer. Ciertamente, este es un argumento que, aun siendo plausible, no es fácil de aplicar en

la experiencia educativa del arte de nuestras aulas. Frente al idealismo moderno que hoy sigue vigente en las distintas escuelas de la facultad de arquitectura, pueden anticiparse las voces de que un argumento así merece ser acusado de un *non sequitur*. Así lo han intentado defender algunos profesores y comentaristas modernos toda vez que la discusión sale a flote. De relieve se pone el tema de la tradición que termina dando pistas sobre las condiciones trascendentales que comprometen la enseñanza del arte con un modelo constructivista del conocimiento encajado a la fuerza en un cuerpo posmoderno.

Con vehemencia se olvida que toda tradición es un invento que establece o simboliza la cohesión social o pertenencia a una comunidad real o imaginaria, que instaura o legitima instituciones, estatus o relaciones de autoridad y que, inculca creencias o sistemas de valores (Hobsbawm y Ranger, 2002, p. 16). Lo que se considera la defensa de la tradición, termina dejando por fuera la pregunta sobre cuáles son las condiciones necesarias para apuntalar un campo del arte en el que la producción artística sea la que determine el conjunto de relaciones objetivas entre posiciones históricamente definidas e identificables.

Pero mostrar que las prácticas artísticas no dependen de estructuras intuitivas y metafísicas ni de relaciones forzadas de la estética y la historia, precisa de una reorientación de las estructuras y funciones subjetivas epistémicas del arte que fundamentan la experiencia hoy. A esto precisamente es a lo que le han apostado los diferentes giros que las afirman dentro del campo del arte. Estas prácticas no son algo distinto a una nueva episteme que traza rutas de diálogo, conflicto y tensión con otras tesituras teóricas. Al tiempo, resumen maneras de hacer, intervienen en la distribución general de esas maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad (Ranciére, 2000, p. 27).

II

Como es sabido, el problema de la experiencia del arte diferenciada de la experiencia estética es un asunto recurrente ya en las reflexiones del siglo XVIII que ve nacer una modernidad estética

[...] que se organizaba en torno a las diversas figuras de la obra como objetivo paradigmático de prácticas de artista que se materializaban en las formas de cuadro o libro, que se ponían en circulación en espacios públicos de tipo clásico y se destinaban a un espectador o un lector retraído y silencioso, al cual la obra debía sustraer, aunque no fuera sino por un momento, de su entorno normal, para confrontarlo con la manifestación de la exterioridad del espíritu o del inconsciente, la materia o lo informe. (Laddaga, 2010, p. 7)

Este telón de fondo es la base para orientar el punto de inflexión de las nuevas perspectivas de un arte que, al tender puentes restaurativos entre pasado, presente y futuro, diferenciados de la estética, asume que la educación y la enseñanza artística no pueden apartarse del campo ético, social y político. Ya en esto queda contenido el declive de la modernidad estética para introducir la discusión pragmatista del arte cuya vigencia se identifica en la vitalidad de las obras de Dewey (1934) y Shusterman (2000) que critican la separación entre el arte y la realidad, así como del desinterés moderno que aún hoy prevalece en el arte. El marco estructural para comprender este cambio de paradigma puede ser abordado desde Kant cuando mencionaba que la experiencia nos enseña que algo tiene estas u otras características, pero no que no pueda ser de otro modo [...] la experiencia nunca otorga a sus juicios una universalidad verdadera o estricta, sino simplemente supuesta o comparativa [...] (Kant, B3-4).

Al insistir en este cambio, emergen las condiciones necesarias de una experiencia artística que no depende del halo metafísico sino del modo de hacer de los sujetos, de sus tácticas, y que conduce a una revisión epistemológica del arte actual que fortalece el carácter democrático de las prácticas artísticas. Lo que dicha revisión pone en juego son preguntas relacionadas con los actos de apropiación del objeto, la forma de emplear los entornos y el empoderamiento del sujeto a través de actos sencillos que le permiten vivir y utilizar el arte como medio y entenderlo como proceso abierto y contingente. A su vez, esto significa ahondar críticamente en el papel profesionalizante del arte sin un basamento real en la investigación, apartado de preguntas estructurales que relacionan cómo se vinculan los distintos laboratorios del programa con la realidad del campo artístico y con convivencia social, convivencia que,

por demás, es condición indispensable para que exista una validez intersubjetiva y el reconocimiento plural del campo.

Ligado a lo anterior está el tema de la socialidad. Esto significa centrar el debate en el alcance y la responsabilidad que tanto el arte como la estética han protagonizado a la hora de fomentar la vinculación o la ruptura social durante más de dos siglos. Como puede anticiparse, se trata de un debate alrededor de la experiencia que permite constatar una visión del arte que es socialmente compartido y que define democráticamente oportunidades creativas que enriquecen la vida cotidiana, o una visión que fomenta el egoísmo estético, la complacencia individual, la desvinculación social. Más allá de la concentración del arte en objetos que engendra una concepción histórica del arte culto y europeo, la pregunta aquí gira en torno a la experiencia y a sus cambiantes formas, a partir de las cuales se genera una visión de lo vinculante y lo común.

Respecto a esto, podría decirse entonces que la herencia del arte contemporáneo tiene un fuerte anclaje en el siglo XVIII y su revisión sobre la socialidad sirve de guía para explorar nuevos matices en la actualidad. En aquella época, surgieron teorías explícitas, instituciones, saberes, rituales, prácticas culturales y formas de objetividad que modelaron el llamado *Siglo del gusto* que asienta temas clásicos pero que abre la puerta a la incorporación de asuntos estructurantes del arte actual como la experiencia, la interpretación, el arte popular, el cuerpo o la somaestética. A pesar de esto, volver la mirada hacia esta época también implica adentrarse en las turbulentas aguas de las que emerge el mito de que el arte es exclusivamente estético. En otras palabras, el origen de un arte desprovisto de utilidad, asociado con la universalidad de la belleza, la genialidad, apartado de la realidad cotidiana, que requiere de un distanciamiento estético para su apreciación, que demanda de una actitud estética, opuesto al mundo intelectual y un arte cuya potencialidad reposa en las obras de arte.

La concomitancia de estas dos perspectivas en un mismo momento histórico explica en gran medida la complejidad del andamiaje conceptual del arte y de sus compromisos sociales en la actualidad. Como puede anticiparse no es simple el abordaje de una experiencia del arte tan

resbaladiza, cuya amalgama con la estética es motivo de fuertes cuestionamientos. Shusterman, por ejemplo, señala que la separación entre el arte y la vida es causante de un empobrecimiento de la experiencia estética y que se evidencia en un fuerte rechazo a las sensaciones del cuerpo (Cardona, 2011, pp. 68-69). Mandoki va un paso más allá diciendo que se ha generado una inconmensurabilidad de la estética y la vida cotidiana, tan afianzada que los filósofos no consideran necesario hacerla explícita (Mandoki, 2007, p. 29). Para Saito (2010) por ejemplo, la consecuencia de la disrupción entre arte y vida es la responsable del apuntalamiento de una teoría centrista del arte haciendo que la experiencia estética se separe de los asuntos cotidianos. Frente a este panorama, surge la pregunta de ¿cómo llegar al trasfondo argumentativo que dé luces sobre las dinámicas de un arte más pluralista que extienda y fusione sus fronteras a otras formas sociales?

Para validar esta pregunta es necesario dar la vuelta a la página de la historia y anclarnos en un siglo que potencia el desarrollo de la teoría del gusto, reconfigura sus relaciones tradicionales, introduce nuevas valoraciones sociales en torno a lo agradable y lo placentero, y ramifica el marco histórico en el que surge. Todos estos factores son los que determinan el motor de arranque del arte y la estética moderna que llegará a nuestras escuelas plegadas en el intento de consolidar una estética filosófica con la que se intenta infructuosamente establecer las condiciones necesarias y suficientes para clasificar y garantizar que algo sea una obra de arte. Parecería entonces que es desde allí que se hace una apuesta por la visión individualista del arte y se abandona su noción como práctica y que solo hasta ahora vuelve a repensarse a la luz de una nueva epistemología.

En todo esto la historia del gusto juega un papel preponderante. Por distintas rutas, en los albores del siglo XVIII el arte y la estética son inseparables de las aproximaciones sociológicas y filosóficas circunscritas al proyecto ilustrado o proyecto moderno. Sin embargo, los objetivos a la hora de determinar las estrategias para concebir la sociabilidad moderna varían sustancialmente. La historia muestra cómo el arte en la modernidad sigue cargando a costas el lastre de la individualidad

que le servía al cortesano para validar su gusto personal y representar lo adecuado y lo oportuno resaltando su discernimiento individual. La resonancia de un arte al servicio de la comunidad concreta cuya pretensión era establecer criterios de identificación que garantizaran ser parte de una buena sociedad sigue vigente hasta hoy y sale a flote cada vez que nos preguntamos sobre las formas de valoración compartidas. Habermas (1994) en *Historia y crítica de la opinión pública* señala cómo los ideales de un gusto cortesano pliegan una forma del trato público cuyo trasfondo no es otro que un código de comportamiento noble a partir del cual se juzgan diversos actores sociales. Esta publicidad representativa enmarca una serie de atributos, estatus y reconocimientos asociados directamente con la distinción. A partir de aquí surge la pregunta fundamental sobre cómo el arte potencia o no lo compartible por todos los sujetos y qué tanto aporta para su entendimiento mutuo. En otras palabras, cómo el arte incide en un asunto estructurante de las sociedades modernas: la comunicabilidad.

Y es que, en efecto, aun cuando el gusto esté referido a fenómenos muy diferentes, el hecho de que los filósofos hayan puesto su atención sobre él, e indagaran sobre su fundamento y afirmaran su autonomía, fue lo que propició la separación del gusto de las concepciones morales, políticas, ideológicas, metafísicas y religiosas. Esto, sin lugar a dudas, constituye una de las mayores conquistas del sujeto moderno. Pasar de un gusto cortesano que se circunscribe a una cierta comunidad de juicios y que promueve el egoísmo para enfocarse en el asunto de la validez intersubjetiva, determina un giro que sitúa los objetivos del arte y de la estética en esferas distintas. Aquí la oposición entre el gusto cortesano y el gusto moderno enclava la subjetividad en el terreno del placer, un placer que, al rehusarse a ser generalizado y universalizado, orienta sus intereses hacia la intersubjetividad y la aspiración por lograr un consenso y reconocer la pluralidad de perspectivas. Los ecos de esta propuesta salen a flote hoy para contradecir las llamadas *teorías de cobertura* tan presentes en nuestra escuela y de las que Shusterman (2002) asegura:

[...] se limitan a cubrir o a contener la pluralidad del arte en ciertas definiciones, pero tienen poco valor explicativo en la manera de mejorar nuestra apreciación y comprensión del arte, ya que [...] solo se refieren las preguntas de la controvertida historia del arte y a la controversia de la crítica del presente. (Cardona, 2011, p. 54)

Conforme a estas palabras, es claro el panorama respecto a la manera en que el arte debe ser entendido y explicado, teniendo en cuenta el campo social y cultural en el que se halla. En este sentido, la revisión a las ideas fundacionalistas del arte instauradas por el romanticismo que indaga por la esencia se hacen urgentes a la luz de una nueva comprensión del arte y de la estética. Aunque se siga repitiendo, hoy es insostenible seguir difundiendo en seminarios que la creación artística está fundada en la experiencia personal o en una concepción del arte autónomo. Ya desde la década de los ochenta, Wolterstorff (1980) ampliaba el espectro de desconfianza a estas visiones recalcitrantes cuando aseguraba que las obras de arte no son autónomas ni son expresión de uno mismo en tanto dependen de una práctica social, una manipulación de materiales que se aprenden, ejercitan y miden en el contexto de la comunidad.

La idea de entender el arte como práctica cultural bastaría para superar el entuerto metafísico y posibilitar una visión del arte más pluralista, pragmatista y menos romántica. Sin embargo, la consideración a la hora de cambiar de creencias, afirmaciones y constataciones es una empresa que requiere de una masa crítica que derive en nuevos conceptos, preguntas, relaciones, contrastaciones que puedan ser abordadas heurísticamente y se acerquen al mundo social.

Retomando al punto central de este aparte que es la formación y perspectivas de la experiencia estética y artística que emergen en el siglo XVIII y cuyos enclaves guían nuestras prácticas hoy, vale mencionar como eje central de la discusión la llamada autonomía. A saber, la *autonomía* que adquiere el sujeto moderno a través del gusto constituye un pilar fundamental de las teorías estéticas anglosajonas y alemanas lideradas principalmente por Hume y Kant. De igual manera, sientan la base discursiva para abordar los asuntos del arte que afianzan en el siglo XX la llamada *teoría institucional* abanderada por Danto y

Dickie. Volver la mirada al gusto de época no es fortuito pues lo que de allí se deriva es la historia misma de determinadas formas y fenómenos artísticos y estéticos que hoy están disueltos en la vida cotidiana. Y cuando esto ocurre, es decir, cuando el campo de la acción del gusto se amplía y se debe interactuar con más personas y cosas diversas, se requiere de ideas más generales a través de las cuales aquellas puedan comprenderse entre sí y puedan interactuar (Durkheim, 1985, p. 341). No debemos olvidar que es en el llamado *Siglo del gusto* (Dickie, 2003) que emerge un juego de tensiones irresueltas entre el arte y la vida cotidiana cuya vigencia respecto a la recepción, crítica, circulación y enseñanza introducen puntos de inflexión en torno a cómo identificar nuevas problemáticas, interpretar la complejidad de los contextos culturales y construir nuevas epistemologías.

La formación de un gusto burgués que deposita su interés en los placeres sencillos para promover la vinculación social y que se aparta sustancialmente de los intereses metafísicos trazados por el arte, constituye un tema abierto que se reactualiza en las prácticas de hoy. Frente al surgimiento del egoísmo rampante y la anomia social que trajo consigo el paso de las gentes del campo a la ciudad, fueron esos placeres sencillos los que terminaron por acercar el arte a la vida en forma de práctica. Considerados como una estética menor o una estética doméstica, fueron responsables de la transformación de rutinas y generadores de nuevas formas de complacencia cuya prevalencia estaba más en el proceso y no en el producto. A diferencia del arte y la estética con mayúsculas, estas prácticas consolidaron un principio sociable que permitiera tener en consideración el punto de vista de otros y aquello que es común a todos. El gusto, tema central de la estética dieciochesca de la que emerge esta distinción, propendió por generar una comunidad en la que existiera una correspondencia de nuestros sentimientos con los de los demás. Por eso, no es del todo equivocado decir que una empresa estética así propendió por ser sociable en sociedad, mientras que el arte indujo a la formación del egoísta estético, recreada por Kant en la *Antropología en el sentido pragmático*. De acuerdo con esta descripción, se trata de una persona que se place en su propio juicio, se aísla y por ende se priva de progresar, se adula a sí mismo buscando lo bello del arte. En

otras palabras, es aquel al que le basta su propio gusto, por malos que los demás puedan encontrar o por mucho que puedan censurar o ridiculizar (Kant, 1935, p. 16). Como desde ya puede verse, en el ascenso de la esfera pública liberal el placer estético se convierte en un asunto que pudiera ser constatable con otros que compartían el enjuiciamiento de un objeto. De este modo, el placer se convertía en un asunto indispensable para la convivencia social.

Parecería entonces que la pregunta por el lugar —y los lugares— que el arte ocupa en relación con el placer, las formas de vinculación social y el enriquecimiento de la vida cotidiana sigue abierta. De ahí, la responsabilidad del artista de comprender cómo las distintas caras del campo del arte están articuladas con las prácticas y formas de interacción social contemporáneas. De ahí también la responsabilidad de cómo abordarlas como preguntas que revistan de valor paradigmático en el campo del arte y que posibiliten la invención creativa, nuevas lecturas, interpretaciones, materializaciones e instrumentos desde, para y con el arte.

Las nuevas formas y representaciones que de ellas se derivan son imposibles de abordar con los sistemas o dispositivos de interpretación modernos que hoy resultan totalmente inadecuados. La actualidad del arte no puede ser ciega a la manera en que los propios agentes comprenden, experimentan e interpretan el mundo social desde su misma praxis. Esto implica que la pregunta sobre el arte se traslapa con la realidad cultural, social e histórica, pero también con las oportunidades creativas que le permitan al sujeto empoderarse en el manejo de los problemas prácticos de la realidad. De igual manera, se requiere de una mayor comprensión de la forma en que arte y estética parecen tomar rumbos distintos pero por momentos vuelven a integrarse toda vez que son revitalizados gracias a la concreción de prácticas y la reorientación de objetivos que ponen de relieve el asunto de la vinculación social.

Junto con la aceptada indeterminación entre arte y estética se reconoce que de hecho valoramos más ciertas formas de arte moderno que conservan el halo metafísico, la pregunta por la forma y el carácter genial del autor. En palabras de Osborne, se trata del inicio de un repudio

conceptual e histórico que sale a flote en la reciente “recuperación de la estética”. Al respecto menciona que

[...] por un lado, la importancia crítica del concepto “arte” tiene que repudiarse si se quieren aplicar los “juicios no-conceptuales” de la experiencia estética pura (la belleza libre) a sus instalaciones, es decir, a las obras de arte. Por otro lado, un tipo de arte que corresponde a cierta particularidad histórica (el arte estético) debe tratarse como ejemplar para hacer que el arte ofrezca objetos apropiados para tal reflexión estética. Es decir, la importancia de la estética para el arte dependerá de que se privilegie un cierto esteticismo artístico. La estética alucina este esteticismo artístico en cuanto “arte”. (2010, p. 57)

Con estas palabras se aclara la manera en que los objetivos y alcances del arte y de la estética terminan produciendo un conjunto de formas críticas que salen a flote de manera particular en el arte contemporáneo en el que la “belleza libre” recaba en ser un concepto apartado de la utilidad e intemporalidad del arte. La posición adoptada por el arte moderno fundamenta la idea de un arte que está al servicio de sí mismo y que se aparta de las problemáticas sociales, los principios morales o las reflexiones filosóficas centradas en la comunicabilidad y lo vinculante. Y cuando lo hace considera indispensable la presencia operativa del *internalismo* definido por Danto como la adopción de una actitud según la cual todo lo pertinente para la apreciación está idealmente al alcance del crítico en todo momento, y eso es lo único pertinente para experimentar el arte como tal (2005, pp. 3-4). Apartado de las prácticas sociales, la existencia de un arte así revela principios frágiles y egoístas en tanto se basa en sistemas cerrados que aplanan las controversias y promueve el arte como una esfera apartada de la vida.

Entre líneas también es posible identificar en Osborne el llamado para que los mismos agentes del arte se interesen en la comprensión del mundo social y en la interpretación de fenómenos en los que el hombre común se entiende a sí mismo y a los demás. Así, el viraje de la estética hacia una analítica que comprenda temas como la exclusión, las representaciones sociales y simbólicas, los conflictos, la solidaridad, la justicia, los problemas de género y la incertidumbre, constituye también una carta abierta para los nuevos enfoques del arte. La reconstrucción de

categorías, la proyección de nuevos objetivos y la solidificación de conceptos propios de la vida social constituyen el horizonte reflexivo para el artista que defina su acción participativa a partir de la comprensión real de su contexto y sea capaz de incorporarlas como asuntos referidos al arte. Esa es parte de la apuesta de las prácticas artísticas.

Adicionalmente, hay que agregar que ya desde la modernidad el marco cultural de los fenómenos sociales fue el encargado de incorporar nuevas preguntas para el arte y la estética. Nuevas creencias, hábitos y ritos sociales produjeron un cambio de rumbo en los objetivos de la cultura, mientras la sensibilidad entraba en el epicentro discursivo de unas ciencias humanas que reconocían el protagonismo del lenguaje como aglutinante de fenómenos y dinámicas de las nuevas realidades sociales. El suelo común del consumo, el entretenimiento, la diversión, el espectáculo y el juego, sacaron a la luz la emergencia de cuestiones que requerían de la mirada crítica que los incorporara como nuevos instrumentos de análisis dentro de las realidades del arte. A esto hay que sumar la mediación de un aparato visual totalizante para el que el arte es un ingrediente más del pluralismo diseñístico al lado de la seducción publicitaria que coloniza nuestro día a día. Surge entonces la pregunta de ¿cómo propiciar las condiciones de posibilidad para que el arte asiente una epistemología en la que los agentes que participan de la producción artística pongan en juego presunciones de asuntos que vinculan a los individuos a los que está destinada? En otras palabras, ¿cómo reorientar la experiencia del arte dentro de los currículos universitarios de acuerdo con las nuevas realidades sociales?

III

Ya desde el siglo XVIII el arte es inseparable de la opinión crítica, la exposición y el público. La primera exposición institucionalizada de arte en Europa y de libre acceso surge en 1737 de la mano del ministro de hacienda Philibert Orry, exposición que por demás reveló los criterios de un público poco homogéneo y poco refinado. La razón de tanta disparidad puede hallarse en que cada hombre moderno trazaba una expectativa del ideal

de arte. De ahí que el egoísmo desplegado fuera convertido en principio de validez universal. Por eso, no es de extrañar el intento por consolidar una propedéutica del arte con la que garantizara la posibilidad de acuerdo entre los hombres. Interactuar con los otros, fomentar la diversidad individual y rescatar el trasfondo común que pone de relieve el asunto del espacio público llegó a ocupar un lugar central en la filosofía dieciochesca que apela a la estética como el bálsamo aglutinante de lo político y lo social. Del lado del arte, un burgués como Saint-Yenne, en 1746, se posiciona como crítico que publica e imparte indicaciones de cómo abordar los “valores emergentes” representados en las obras. El conjunto de apreciaciones para juzgar e imponer criterios corresponde a una empresa que busca independizar las artes plásticas de las artes dramáticas y literarias. Por otro lado, pretende superar los sedimentos del gusto cortesano que reconcilie la posibilidad de encontrar motivos en común, sin necesidad de abandonar la idea que cada quien tiene de sí como individuo. Ya en esto se entrevé el suelo movedizo del arte que define una serie de objetos separados de la vida real y respaldado en la teoría del confinamiento platónico de que el arte pertenece a un dominio diferente. ¿Cómo hallar la fórmula verbal adecuada que ofrezca una cobertura perfecta que permita decir qué objetos pertenecen y cuáles no al dominio de los objetos del arte? ¿Puede en esto hallarse la ruptura entre arte y estética?

El temprano surgimiento de las *teorías de cobertura* —que tomarán fuerza en la actualidad— busca dar respuesta a este interrogante. *Teoría institucional, círculo del arte o mundo del arte*, son conceptos con los que se ha buscado interpretar el estado de apreciación de ciertos objetos aun cuando en todo esto se revele una honda pobreza explicativa. De lado queda el hecho de que lo que el artista materializa en “obras” es una abstracción de las prácticas artísticas, críticas e historiográficas y no simplemente objetos que algunos versados en el tema del arte reconocen como obras. Por encima de la esencia de la obra de arte, existe una práctica que necesariamente deberá tener en cuenta el hecho de que más allá de objetos está el contexto cultural, los sujetos, creadores y receptores de las obras.

La complejidad del asunto hace que nos preguntemos por la manera en que surgen estas *teorías de cobertura* y cómo la modernidad del

arte se aparta de los procesos de la vida social en los que prevalecen los conflictos, demandas y necesidades intersubjetivas más que individuales. Si de lo que se trataba entonces era de pensar en una posible comprensión de los sentimientos del otro y los alcances de los nexos de interrelación, se entiende por qué es la estética y no el arte de galería la encargada de volcar sus intereses hacia actividades como la moda, la jardinería, el diseño de interiores o el mismo diseño objetual. A fin de cuentas, todas estas prácticas sociales tenían como telón de fondo fomentar la relación entre sujetos diversos atravesados por distintas expectativas y preocupaciones. Este terreno abonado es el que dio cabida a una *Teoría de los sentimientos morales* (1976), una *Antropología en el sentido pragmático* (1935) o una *Norma del gusto* (1989). Planteamientos que comparten desde distintas ópticas la pregunta sobre cómo generar y mantener un principio de comunicación en el que prime la capacidad de participar de los sentimientos del otro. El marco de esta modernidad estética descrita en estas obras asocia el ascenso de una nueva burguesía, el fortalecimiento de una esfera pública liberal, el posicionamiento de la figura del ciudadano y la soberanía del individuo. En medio de esta turbulencia social, la nueva subjetividad será el terreno en el cual el individuo logra experimentar cierta autonomía y libertad, bien sea de manera individual y egoísta en el arte o vinculante y prosaica a través del dispositivo estético.

Vale mencionar que en las discusiones filosóficas expuestas en estas obras, pocas veces aparece referenciado el arte como un asunto estructural para la comunicabilidad del gusto. Solo hasta hace poco, y gracias a los distintos giros que se han dado en la cultura (lingüístico, hermenéutico, estético, antropológico, etc.), es que el arte vuelve la mirada a los vínculos con la cultura. La exclusión, las clases sociales, la solidaridad, el género y los nuevos malestares de nuestra cultura hoy se convierten en materia prima de un arte que acoge la condición intersubjetiva de la estética. De la búsqueda por la esencia se pasa a la práctica. Y en este paso, algunos estetas como Vilard (2000) y Shusterman (2000) validan que el arte es una práctica sociocultural definida por su continua historia, al tiempo que ponen en tela de juicio que las obras de arte tengan

un mayor estatus ontológico que el resto de los objetos del mundo. Pero mientras esto ocurre, el arte sigue planteándose como un concepto racimo para el que no existen condiciones necesarias y suficientes a la hora de su definición. Ya en esto puede leerse una aproximación antiesencialista del arte que tomará fuerza en el siglo xx. Según esta mirada, el arte no depende de una propiedad perceptible o estética sino, más bien, de una propiedad no visible e inabordable a través de las definiciones tradicionales de arte.

La influencia de esta postura abierta e inabarcable resguarda a varios artistas, profesores, galeristas, críticos y curadores. A la par suyo están las réplicas de la teoría institucionalista de la que Danto (2005) y Dickie (2003) son sus grandes exponentes. De ella, Shusterman dirá que “[...] las obras de arte, como los actos milagrosos de Dios transfiguran los lugares comunes y requieren una interpretación especial, mientras que las realidades mundanas y ordinarias no” (Carmona, 185, p. 75).

El escrito homónimo de Danto de 1964 pone a rodar la idea de que lo no perceptible del arte depende de una atmósfera de la teoría artística que rodea a las obras, un conocimiento de la historia del arte y un “mundo del arte” que es necesario entrecomillar dada su inefabilidad. Pese a los intentos por reconducir este enfoque y apuntalar una teoría más semántica que encarne el significado de las obras y las defina por lo que verdaderamente son, las influencias de la institucionalidad siguen estando al orden del día en nuestras aulas. Sus ecos, en la manera de entender el arte, radicalizan posturas en las distintas instituciones y terminan por reivindicar la esfera del arte como un reino aparte del de la vida. Así es como las distintas facetas del arte y sus distintas aplicaciones terminan aisladas de la realidad social. Al tiempo se aboga por fundamentar las experiencias individuales como el producto de las construcciones sociales.

Hablar de “mundo del arte” y de su “definición institucional” es reivindicar un cierto gusto social que cierra su discusión sobre las obras de arte. Más aún, sobre una ontología que indaga respecto a qué es realmente el arte y no por “cuándo hay arte”. De este modo se opaca el hecho de que el arte genera efectos en la vida cotidiana pero que

también es la vida cotidiana la encargada de alterar al arte, así como a las condiciones históricas y sociales que lo posibilitan. El carácter normativo de esta visión es indiscutible. A fin de cuentas, el modelo artístico sigue sometido al reconocimiento institucional. De este modo, la pregunta por el arte adquiere un carácter analítico que ahonda en el sentido descriptivo y clasificatorio de las obras de arte y no en su sentido valorativo. La manera en que esta teoría es subsidiaria de una comunidad del gusto guiada por modelos institucionales es expuesta por Carey (2007). Su ejemplo contempla la hipótesis de la existencia de dos corbatas exactamente iguales. Una ha sido pintada por un niño y la otra por un genio como Picasso. Frente a la pregunta de cuál podría ser considerada una obra de arte, la respuesta institucional es clara al reivindicar la del genio, pues en esta representación prevalece un carácter procedimentalista que valida unas reglas y operaciones propias del arte que han sido legalizados dentro del círculo del arte. Así, se deja de lado la posibilidad de considerar que la corbata pintada por el niño tiene un matiz funcionalista y que puede detonar una experiencia estética con el que podría evaluarse el concepto de arte en el medio social. En otras palabras, la corbata pintada por el niño no puede considerarse como obra en tanto no ocupa una posición en un contexto institucional que la valide dentro del llamado “mundo del arte”. El carácter prosaico de una corbata así no ha sido transfigurado en una obra porque adolece de una ubicación histórica que lo legitime.

La pregunta por las propiedades perceptibles que distinguen una obra de arte de algo que no lo es, continúa cobrando vigencia en los procesos pedagógicos y didácticos de nuestra escuela. La visión institucionalista está plegada incluso en una dependencia como Sala U, cuyo sugestivo subtítulo, Arte contemporáneo, realza el carácter exhibitorio de una producción que cierra el círculo del arte alrededor de profesores, egresados, estudiantes y artistas destacados. En esto se entrevén los sedimentos de la pregunta por la artefactualidad de la obra de arte y por las cualidades para que una cosa sea digna de consideración dentro de la esfera artística. Así, el rescate de la importancia que el arte tiene para la vida humana pasa a un segundo plano.

Las revisiones a esta perspectiva institucional no se han hecho esperar y se remontan a más de cuarenta años atrás. De hecho, han dado lugar a un verdadero giro que trae consigo una epistemología del arte totalmente diferente. Más allá de la pretensión de los legisladores del arte, el estatuto programático de lo que sería una obra, del grupo social que las reconoce y legitima, o de las propiedades esenciales de una obra, este giro concibe al arte como un conjunto de prácticas y convenciones cambiantes, heredero de otros tiempos y de otras obras. Se trata de un salto conceptual que orienta la pregunta sobre la creación del significado a otros horizontes y que, por lo tanto, altera los fundamentos mismos del campo. Por supuesto, esto implica una reorientación de modelos, teorías, enfoques, políticas y estrategias de investigación que requieren una mayor crítica en la historiografía y en las prácticas de la educación artística. Beardsley (1976) sostiene que hoy no parece coherente defender que una obra de arte venga definida por una determinada práctica de conferir la candidatura para la apreciación en nombre del mundo del arte, cuando no se han especificado las reglas de la práctica que configuran propiamente la institución capacitada para conferir esa candidatura. Según este planteamiento, el giro propone llevar al debate la idea dickeiana de que ser artista está relacionado con un comportamiento aprendido en la propia cultura, que son plenamente identificables los marcos en que se presentan las obras, que el medio artístico en el que se trabaja es plenamente identificable, que el arte produce artefactos que se presentan al público, que existe una equivalencia entre las características del artista y las del público para que haya entendimiento, que priman los objetos primarios del arte (obras) por encima de sus derivados como archivos, catálogos o memorias, etc. Pese a las infinitas respuestas que de aquí puedan surgir, lo que no queda en duda es que el arte seguirá definiéndose a través de otros términos que ampliarán sus intereses y posibilidades operativas. El acompasamiento antropológico de esta perspectiva gana relevancia en tanto reconoce que toda sociedad es productora de distintas formas del arte y que no hay arte por fuera de la historia.

IV

La consolidación de la estética viene articulada al surgimiento de prácticas culturales comprometidas con el simple disfrute de lo pasajero. Infinidad de objetos, juegos y pasatiempos cambiaron para siempre los intereses de una sociedad que ahora se permitía ampliar el repertorio de sus placeres. Desde allí se fortalece un cambio sustancial en el arte y la estética que catapulta la modernidad estética.

Al tiempo se introduce una nueva manera de asumir el compromiso y la admiración por las cosas. La atención que antes estaba puesta en el objeto se desplaza libremente hacia el sujeto. Así, lo transcendental de la belleza puede disolverse o reemplazarse sin mayores reparos frente a lo efímero y ligero. La ampliación del espectro del gusto en la estética dará lugar al surgimiento de nuevas categorías. Lo curioso, lo interesante y lo pintoresco son ahora cantera de placeres que se anclan en lo cotidiano con sus provocadores e inestables valores. De lo que se trata es de un cambio de paradigma en el que la atención ya no está en la búsqueda y comprensión de la belleza ni en los valores eternos, sino en la posibilidad de enfrentar lo nuevo en su contingencia. De esta forma, el tiempo es alcanzado en su propio límite. El remplazo de la solidez, el equilibrio y la armonía de la belleza en el arte por la inestabilidad de la novedad y lo interesante es a lo que Vilard (2000) atribuye ser la causa de *El desorden estético*. Dado que todo desorden lo es respecto a cierto orden, podemos asegurar que el surgimiento de la modernidad es la inversión del mundo clásico. O mejor aún, su oposición.

Hace doscientos años la poética reclamaba el papel que en la cultura occidental había ocupado la filosofía y la religión. Este momento coincide con el abandono de un arte focalizado en la imitación y el ascenso de un arte creador catapultado por la autonomía del artista. El posicionamiento de una capacidad imaginativa sobre una capacidad imitativa significa una acción totalmente diferente. Con Arendt (1993) entendemos que el concepto de acción supone una capacidad de “poner un principio”, lo que significa el surgimiento de algo nuevo y diferente. En otras palabras, un nuevo comienzo que nace justamente

de la oposición. Pero no basta con el simple desmantelamiento de las reglas y la reivindicación de su protagonismo en la vida práctica de nuestros días. La potencia de la innovación queda demostrada en tanto se convierte en el motor que modifica y renueva los estilos de vida hasta en sus más mínimos detalles. Lo que hay que anotar también es que su excesivo protagonismo puede llegar a convertirse en nuestra máxima condena al no permitir el mínimo asomo de estabilidad. El arte es solo la punta de iceberg que asoma esta realidad.

El desborde de lo nuevo no es el único detonante del llamado desorden. La incorporación del gusto por lo interesante en el seno de la sociedad catapultó el modo social del arte. La llamada *socialité* identificada desde los años setenta deja en firme la manera en que lo artístico gira hacia la *socialidad* y, por ende, hacia la construcción de un tejido social en cuya intersección de líneas está la comunicación humana, la cooperación y el intercambio en la vida social. Se entiende así porque el arte aparece en las distintas esferas culturales donde sirve de muchas maneras y para incontables fines. Allí donde sea necesario comprender al otro y al medio social de referencia, compartir el tiempo con los otros, fortalecer los lazos significativos, establecer relaciones de reciprocidad o identificarse con los demás, aparece esa noción de arte “desordenado”. Un proyecto que busca apropiarse del objeto de su propia experiencia. Medir su razón y su sentido en relación con la utilidad que puede aportar al saber empírico del hombre parece ser su fundamento. En su desorden, un arte así logra generar discursos particulares al margen de los géneros, medios tradicionales y campos temáticos reconocidos. Emerge una multiplicidad de verdades e ideas sobre el hombre y su capacidad de creación que ya no buscan la esencia del hombre mismo. Su concepción se deduce del análisis de la estructura de su propia producción. Por eso, la existencia de una sola obra se convierte en fundamento de la comprensión misma del arte en su estado contingente. Los nuevos hechos y experiencias nos sitúan frente a nuevos problemas que hacen necesario revisar los ya existentes. La relatividad e inconstancia de sus principios contrasta con la pretensión de la mente de apoyarse en postulados inquebrantables. El desorden es activado por el artista que

convierte la socialidad en tarea propia de un conocimiento esencial de la realidad.

¿Cómo sostener un edificio inestable con estas características al lado de instituciones ancladas en el núcleo de la razón?

Para el arte de hoy, la oposición puede entenderse como medio y como fin, como objeto y como objetivo. Más allá del establecimiento de un espectro estético distinto, la oposición a la institucionalidad del arte en la actualidad sienta la disyuntiva entre arte y no arte. A esto se atribuye principalmente la dificultad que enfrentan los diferentes públicos para saber distinguir y valorar lo artístico. En un mundo en el que la gran mayoría de objetos, prácticas, imágenes o acciones producidos por el artista no evidencian un modo general de cumplir con lo artístico, intentar establecer la *diferencia* entre lo que es arte y no lo es, se convierte en el rasero evaluador. ¿Cómo entender que la miseria captada en una fotografía se traduce en un arte estetizado que se exhibe en una elegante galería? ¿Qué pasa por la cabeza de alguien que interpreta lo irrepresentable de un *performance* que denuncia la violencia de las comunidades LGBTQ+ y termina confundiéndolo con un rito satánico? ¿Cómo explicar que un ensamblaje que reúne la custodia eclesiástica y la vagina no busca atentar y vulnerar “la libertad de culto y el libre desarrollo de la personalidad”? Al nuevo sujeto del arte, saturado y distraído frente al exceso de novedad, le cuesta establecer la diferencia. Ya los viejos esquemas de pensamiento le son extraños a la hora de abordar el desorden estético. Ni Kant con su idea de distinguir lo particular en lo universal, ni Hegel con su pretensión de superar la dialéctica de la contradicción son lazarillos confiables para abordar la experiencia del arte de hoy. La *diferencia* como la novedad son al mismo tiempo los motores, pero también las víctimas y los verdugos del arte. Frente a ellas el agotamiento de la estética para explicar la experiencia del arte es evidente. Víctima y verdugo desbordan los límites labrados por el artista y seguidos por el público que aún añora el criterio de la norma dictaminado por lo bello y la solidez explicativa de la filosofía.

Con su sagacidad para comprender la cultura, Benjamin establecía la pregunta por las relaciones sociales y la manera en que estas repercuten

en las relaciones de producción. El arte es el fruto revelado de este entrecruzamiento. En tanto se produce y se reproduce incesantemente termina por desnarrativizar la realidad. La pérdida de creencias en el edificio filosófico del arte refuerza la noción de fugacidad, condicionando el arte al peso de la novedad. Tal como sucede en el mito griego de Sísifo condenado a empujar una enorme piedra hasta la cima de una colina que, en su punto más alto, se devuelve y lo obliga a volver a empezar, el arte se repite una y otra vez, solo que cada repetición está determinada por nuevas mediaciones de poder, nuevas preguntas y nuevas formas de llevarlo a la práctica. Adaptaciones infinitas del pasado le permiten al artista adquirir una función de época y posicionarse como figura histórico-universal. Por eso, no es posible descartar nada. Técnicas, saberes y prácticas son susceptibles de ser incorporadas y reactualizadas en el espectro del arte actual. Como dirá Ritter (1976), es así como la sociedad convierte la alborada en leña, el templo en piedra y lo bello en cosa. Lo que queda por aclarar es que cada leño, piedra o cosa hacen las veces de detonantes sobre los que el arte puede volver a edificar.

El corolario de la novedad consiste en el rebasamiento permanente de los límites y en la reincorporación del escombros al circuito de las artes como punto de referencia que amplifica la multiplicidad de verdades. La consecuencia de su exceso se refleja en un público confundido, inseguro y hasta insatisfecho de que sus experiencias anteriores sean insuficientes a la hora de comprender la experiencia que el arte les aporta. Hombres concretos que buscan encontrar la diferencia entre lo que se les presenta como arte y los hechos objetivos que afectan y determinan su realidad. Al igual que sucede con el cuento de Borges “Aquiles y la tortuga”, en el que el poderoso y ágil héroe se perpetúa en su intento por alcanzar al lento reptil que ha partido de la meta con cierta ventaja, artista y público difícilmente se encuentran. La producción artística resulta ser tan novedosa que su comprensión se hace difícil de entender. Tal vez sea esa dificultad la razón por la cual el arte se resiste a disolverse en el flujo incesante de la información que coloniza los detalles del día a día. Su compromiso al revelar la realidad es pluri-significativo. A paso de tortuga logra resistir y desenmascarar múltiples

sentidos posibles de lo real. Al hacerlo muestra los embates de la rápida comunicación y pone de relieve su insignificancia.

Por eso, no podemos sustraernos a la multiplicidad de la verdad del arte, ni a sus diferentes verdades sobre una misma realidad. En manos del artista, esta o aquella cosa, el arte parece convertirse en otro distinto. Ante esta inestabilidad, Goodman (1990) plantea un cambio en la pregunta orientadora que define el estatuto artístico y las operaciones que fijan la categoría del arte. Ya no basta con indagar ¿qué es el arte?, pues sus determinaciones discursivas resultan escasas a la hora de abordar el entramado de relaciones intertextuales y la historicidad de la producción artística. En su lugar propone indagar por ¿cuándo hay arte? La inoperancia de la primera pregunta se asienta en su carácter esencialista. Algo puede ser arte en un momento y contexto determinados y, en otros, sencillamente, puede dejar de serlo. En esto se mide el valor de la diferencia. Establecer primeramente ¿cuándo hay arte? implica separarse tanto de los métodos como de las doctrinas del arte que lo reducen a la apariencia artefactual. Por su parte, la oposición aparece como un juego ontológico, una especie de corto circuito que propicia que las relaciones discursivas adquieran un carácter contingente.

Al igual que sucede en la paradoja zenoniana que le permite a Borges proponer nuevas interpretaciones del movimiento que incluso contemplan su anulación, en el arte sucede algo similar. Aun cuando artista y público estén circunscritos en la misma ecuación y se merezcan mutuamente, el arte, paradójicamente, propone dificultades de comprensión con la aspiración de que finalmente será comprendido por alguien. Igualmente paradójico resulta el exceso de obviedad que no deja nada a la imaginación ni a la confrontación de las ideas. Imposible no leer entre líneas la manera en que el artista hace suyo el planteamiento nihilista que Nietzsche (2006) expone en *Nihilismo y futuro* acerca de que lo que hacemos debe superar toda alabanza y comprensión. Por su parte, el público acoge con vehemencia el relativismo programático y el escepticismo, propios de la filosofía del “como si”. A fin de cuentas, tratamos de encajar en los sistemas de pensamiento la realidad subyacente que nos muestra.

El arte no propicia un conocimiento esencial, pero sí sugiere la apariencia de que es necesario un conocimiento esencial para su abordaje. Es por esta razón que no enfrenta problemas al vincular datos sobre hechos concretos y nexos objetivos. Del mismo modo, puede abordar ficciones y subjetividades fundadas en el ser-consigo-mismo, la vida interior y los sentimientos. La relación compleja arte-realidad se basa en que el primero no busca la representación completa de lo segundo. En su lugar, busca ser su doble y revelar aquello que compone lo real. Así, el arte replica la insignificancia de la realidad sin comprometerse con la solidez de otros discursos que buscan ser interpretados en un solo sentido. ¿Estaremos frente a la pretensión de consolidar por fin un arte como experiencia que sea indisociable de los fines trazados por los propios agentes sociales? ¿Asistimos a la mayoría de edad de un arte que, al criticar la realidad, termina realmente por transformarla? ¿Visualizamos tal vez un arte que está por fuera de la reclusión de galerías y que abre la posibilidad para la existencia de otras expresiones artísticas que nos cuesta reconocer?

Todas estas preguntas hacen parte de un extenso abanico de interrogantes que necesitan ponerse en consideración. De su respuesta o atención depende, en gran medida, la vigencia de una escuela que sea capaz de adaptarse a los cambios, a las contingencias que las distintas representaciones sociales imponen como retos interpretativos para los jóvenes artistas que aún son herederos de los sueños románticos trazados por los genios del arte. La desmitificación de estos héroes es una tarea urgente que requiere la ampliación de los horizontes comprensivos del arte. En resumen, el presente escrito no reúne la totalidad de cuestiones que hoy nos inquietan a quienes nos relacionamos de diversas maneras con el arte. Tampoco propone un único norte discursivo o un *pull* de recetas que indiquen el paso a paso de cómo proceder en el arte o de cuáles son los alcances ético-políticos de la estética. De lo que se trata más bien es de señalar algunos aspectos que, en su papel de preocupaciones, permitan cuestionar el orden de lo establecido por, desde y para la tradición que anquilosa las maneras de pensar en la escuela y cierra la posibilidad de abordar el arte desde un verdadero pluralismo.

Entender desde las propias experiencias es el deber ser de todo investigador. Para que esto ocurra se requiere de un cambio de mentalidad que reconozca que las cuestiones del arte, por distintas que parezcan y por distintos que sean sus abordajes, requieren ser materializados en escritos que revelen el verdadero pensar de los profesores. Es preciso dinamizar los procesos didácticos y pedagógicos que se imparten. Para que esto por fin ocurra se requiere del compromiso comprensivo de las nuevas representaciones sociales que plantean para el artista entender que el arte no puede situarse por fuera de las orientaciones prácticas del mundo. La permanente tensión entre pasado y futuro es un reto permanente que enfrentan las escuelas de artes en todo el mundo. Más aún, las que continúan guiadas por el rasero de una modernidad acuñada varias décadas atrás. Sin embargo, esa tensión requiere ponerla a la luz de las conexiones que el arte tiene con giros específicos y con las distintas rutas heurísticas, hermenéuticas y pragmáticas que sostienen las múltiples perspectivas de la episteme contemporánea.

REFERENCIAS

- Adión, E.; Lizarazo, D. y Zires, M. (2007). *Interpretaciones icónicas: estética de las imágenes*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Bal, M. (2004). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.
- Beardsley, M. (1976). Is art essentially institutional? En: Aagaard-Mogensen, L., *Culture an Art, Atlantic Highlands*. Humanities Press.
- Cardona, P. (2011). *Ética política estética neopragmática*. Medellín: UPB.
- Carey, J. (2007). *Para qué sirven las artes*. Buenos Aires: Debate.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.
- Dewey, J. (1934). *El arte como experiencia*. Ciudad de México: FCE.
- De Pascual, A. y Lanau, D. (2018). *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace). Reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso*. Madrid: Catarata.
- Dickie, G. (2003). *El siglo del gusto: la odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. Madrid: Balsa de la medusa.
- Durkheim, E. (1985). *La división social del trabajo*. Bogotá: Planeta.
- Gerard, V. (2000). *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hume, D. (1989). *Sobre la norma del gusto y otros ensayos*. Barcelona: Península.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Kant, I. (1998). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- Kant, I. (1935) *Antropología en el sentido pragmático*. Madrid: Revista de Occidente.
- Nietzsche, F. (2006). *Nihilismo: Escritos póstumos*. Barcelona: Península.

- Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La fabrique-éditions.
- Ritter, J. (1976). *Subjetividad. Seis ensayos*. Barcelona: Alfa.
- Saito, Y. (2010). Future directions for environmental aesthetics. *Environmental Values*, 19(3), 373-391.
- Smith, A. (1976). *La teoría de los sentimientos morales*. Madrid: Alianza.
- Shusterman, R. (2000). *Estética pragmatista*. Barcelona: Idea Books.
- Shusterman, R. (2002). *Surface & Depth: Dialectics of Criticism and Culture*. Ithaca: Cornell UP.
- Soussa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Vilard, G. (2000). *El desorden estético*. Madrid: Labor.

Capítulo 3

Prácticas artísticas contemporáneas y espacialidades urbanas: aportes para un debate inconcluso

Fernando Escobar Neira
Profesor Asociado
Universidad Nacional de Colombia

PRESENTACIÓN

Es interés central de este ejercicio presentar algunos aspectos relevantes para la formación profesional de artistas, a propósito de una discusión que ha tenido lugar a lo largo de las últimas dos décadas, sobre las producciones, procesos y proyectos artísticos que han alcanzado cierta relevancia por su capacidad de incidir en lugares de la vida social distintos a los lugares de lo artístico. La incidencia de estas *prácticas artísticas* —que es como se las conoce— se ha traducido en el reconocimiento de franjas poblacionales, circuitos culturales, organizaciones sociales de base comunitaria y grupos de activistas distintos a los artistas y colectivos artísticos.

Además de la precisión anterior, el conjunto de asuntos, sobre todo teóricos y conceptuales que involucra este texto, sugiere la eficacia de idearios y representaciones sociales de lo artístico que han animado diversas acciones colectivas en escalas barrial, local y global. Es importante señalar que tales idearios y representaciones sociales sobre ciertas producciones de arte han sedimentado los significados de lo político y lo socioespacial, que pugnan permanentemente entre sí al articularse a las denominadas *prácticas artísticas contemporáneas* —y obviamente sus agentes e instituciones dentro de las que son centrales las de formación profesional de artistas—.

Por estas razones, el presente capítulo implica una reflexión teórica amplia y heterogénea que incluye nociones y categorías provenientes de distintas disciplinas y campos de conocimiento como el de las teorías

del arte, los estudios urbanos, los estudios culturales, la geografía cultural y las políticas culturales. Tales amplitud y heterogeneidad teóricas son importantes en tanto recursos puestos en trabajo para mantener la tensión y riqueza de narrativas propias de esas distintas formas de pensar y producir la ciudad desde las artes plásticas y visuales.

Este capítulo incluye algunos insumos conceptuales y teóricos que fueron empleados en el análisis de casos concretos de estudio para la tesis doctoral *Nuevas espacialidades: Prácticas artísticas y acciones colectivas en Bogotá (2000-2015)*, del posgrado de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, línea de estudios urbanos, de la Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco (Ciudad de México). La investigación que sustentó esta tesis incluyó planteamientos relacionados con la espacialización de las prácticas artísticas en las ciudades latinoamericanas con énfasis en los principales centros urbanos colombianos, los procesos de gobernanza cultural involucrados en tal espacialización, los fenómenos de organización social alrededor del arte y la cultura, las luchas identitarias en clave de derechos culturales y la emergencia de nuevos sujetos políticos a través de un conjunto amplio de prácticas artísticas.

En este orden de ideas, el capítulo propone una serie de apartados que sitúan una discusión sobre las relaciones entre prácticas artísticas, cultura y espacio público, para luego esbozar algunas precisiones sobre la formación artística y las políticas públicas para el arte y las culturas. Esta discusión la recoge el primer apartado titulado “Un contexto inicial: las prácticas artísticas contemporáneas y la ciudad”. El segundo numeral, “De la idea arte a las prácticas artísticas contemporáneas: pugnas por el significado, recursos, los agentes y sus circuitos”, amplía la reflexión propuesta, al abordar las condiciones que han implicado y animado las nuevas disputas y el despliegue de repertorios renovados por parte de ciudadanos, organizaciones sociales y los agentes del campo artístico mismo, a partir del caso del denominado arte urbano. “Sobre el arte como intermediación de lo social” es la tercera parte del capítulo y quizá la más robusta y compleja de todo el documento. Su contenido es básicamente el despliegue de una serie de aproximaciones críticas a las articulaciones y significados posibles de lo que convoca la noción

“prácticas artísticas”. Implica una discusión sobre nociones provenientes de los activismos transversales, de la tendencia ciudadanista global y de la imaginación social que, articulada a prácticas artísticas contemporáneas, han animado las luchas por el derecho a la ciudad de amplias franjas de la población. El texto cierra con el apartado “Apuntes finales: actualidad y pertinencia de una discusión amplia sobre las prácticas artísticas en el espacio de la Universidad”, que sugiere un conjunto de asuntos urgentes para una discusión académica a propósito de los procesos de enseñanza, aprendizaje y apropiación social de lo que puede el arte hoy.

UN CONTEXTO INICIAL: LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS Y LA CIUDAD

La ciudad no es solo un tema; es también una construcción material e ideológica poblada de mecanismos y de dispositivos que posibilitan movimiento, circulación, procesos de intercambio. En permanente transformación, estimula la creación, acumulación y destrucción de obras que se producen a su *imagen y semejanza*. [...] Los artistas extraen sus referencias de la energía del contexto urbano y construyen sus modelos a partir de las dinámicas propias de la ciudad. (Zalamea, 2009)

Puede parecer obvio afirmar que de un modo similar a como se han superpuesto las distintas formas de ordenar, pensar y construir la ciudad mediante la planeación urbana por cuenta de los sucesivos cambios sociales, políticos y económicos que se han sucedido desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial, también las formas de hacer y pensar arte se han alterado radicalmente desde la década de los años sesenta del siglo pasado hasta hoy. Esto se observa con nitidez en el denominado “arte público”: en algo más de cincuenta años se ha pasado de producir esculturas monumentales conmemorativas (estatuas), realizadas en materiales artísticos canónicos como el mármol, la piedra caliza, el bronce o en otros metales fundidos o ensamblados, erigidos en espacios especialmente contruidos para recibir estos objetos, a prácticas y procesos casi invisibles que fluyen en los nuevos espacios y circuitos urbanos. Estas prácticas ocurren hoy en espacios más pequeños,

poco relevantes y hasta marginales, al lado de comunidades y colectivos activistas en los que muchas veces no hay un objeto claramente definido y cuyo emplazamiento está en los barrios, las calles de la ciudad, los centros comunales, las reservas naturales, las manifestaciones políticas, y que al contrario de sus antecedentes monumentales, son relativamente efímeras y producidas en el mismo material del que está hecho el mundo.



Figura 1. Proceso de intervención artística en un sector del Morro de Moravia (Medellín), durante un evento de despedida de antiguos moradores, por el proceso de reasentamiento establecido por el gobierno de la ciudad. Fuente: fotografía del autor, 2009.

El desborde del campo del arte, de las tácticas y estrategias puestas en trabajo por artistas contemporáneos que han articulado a los espacios urbanos su producción, han terminado por transformar epistemológicamente lo que se conocía como arte, sus instancias, sus discursos, sus alcances y sus agentes. Como se puede observar al revisar las referencias bibliográficas de este capítulo, en la actualidad es más frecuente encontrar textos que involucran la vida cotidiana, el trabajo colaborativo, el compromiso social, el derecho a la ciudad o la acción política para referirse a esa amplia y difusa categoría denominada genéricamente como “arte público”, que de gestos materiales, maestría, belleza, genialidad individual o estética como, al parecer, sucedía antaño. A pesar de

esta tendencia en la vida urbana, las transformaciones socioculturales son obviamente parciales y lentas. Por ejemplo, las evidencias materiales y de gestión cultural que dejó la alcaldía de Medellín del periodo 2016-2019 parecieran apuntar justamente en la dirección contraria: la fijación de algunos objetos “canónicos” soportados en convenientes discursos “expertos” que abiertamente responden al interés de una minoría de sus pobladores que acaparan la mayor parte de los menguados recursos económicos, políticos y, por lo visto, culturales de la ciudad. Lo mismo sucede con intervenciones con murales urbanos y grafitis de corredores urbanos visibles sobre todo para el turismo cultural.

La institucionalidad del campo del arte, es decir, las escuelas de formación artística con sus profesores y estudiantes, museos, galerías, curadores de arte, académicos, gestores culturales y, por supuesto, algunas instancias del gobierno encargadas del estímulo, circulación y promoción de este tipo de prácticas, han venido revisando sus narrativas, categorías de análisis y estrategias de gestión para la implementación de estrategias, marcos conceptuales, contenidos artísticos y políticas culturales que cobijen a estas nuevas prácticas y agentes del arte. De esta condición se ocupan documentos y publicaciones institucionales que respaldan la ampliación del campo del arte que, sirva para ilustrar este punto, acogen tanto las nuevas prácticas artísticas en el espacio urbano (el grafiti y los murales urbanos), como las prácticas de artistas callejeros que deben ser reconocidas por las autoridades encargadas de la gestión y reglamentación del usufructo económico del espacio urbano¹.

Es por estas razones que, variados discursos —algunos críticos y otros orgánicos a la institucionalidad artística—, relativos al derecho

¹ Sirva traer a la discusión el documento *Arte en espacio público. Intervenciones en Bogotá 2012-2015*, de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá (2015): https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/convocatorias_cartillas_y_anexos/glosario_beca_practicas_artisticas_en_espacio_publico_carrera_7ma.pdf. Es posible consultar el listado de artistas callejeros, elaborado con dos finalidades en el año 2013, por la misma institución: por un lado, para reconocer y respaldar las prácticas de nuevos agentes culturales-artísticos de cara a funcionarios y miembros de la policía de distintas instituciones distritales encargadas del control del espacio público; y por otro, para acompañar una convocatoria pública dirigida al fomento de las prácticas de dichos artistas.

a la ciudad, a la cultura ciudadana y a la renovación urbana que han circulado en Bogotá y Medellín a manera de correlato de distintos compendios de políticas globales sobre cultura y desarrollo social de los últimos veinticinco años, han abierto numerosas líneas de trabajo y puesto sobre distintas mesas de discusión (la académica, la artística, la gubernamental, e incluso la del mercado del arte), aspectos problemáticos de un nuevo tipo de arte público, que emergió hace un par de décadas y se ha venido consolidando en el país.



Figura 2. *Para no olvidar, no repetir y no permitir otra vez* (2007). Mural en memoria de jóvenes asesinados en el sector de Potosí, localidad de Ciudad Bolívar, Bogotá. Fuente: fotografía del autor, 2018.

De todos estos aspectos mencionados es posible encontrar una nutrida literatura de autores norteamericanos y europeos con especial intensidad desde la década de los años ochenta y noventa, y a partir de entonces, de autores latinoamericanos. En general, estos trabajos han llamado la atención sobre el vaciamiento del significado de muchas de las prácticas, objetos y discursos que se asocian de manera corriente y reiterada a la relación espacios urbanos y arte, que conducen a unos significados reducidos de la noción “arte público” (Szmulewicz, 2012, pp. 15-61). La inquietud central que se puede recoger de las posturas más críticas al respecto es si la categoría “arte público” puede englobar y significar socialmente lo que implica en la actualidad la dimensión pública de muchos espacios urbanos producidos en las ciudades latinoamericanas en nombre del arte. Esta categoría se tensiona al máximo cuando desde discursos expertos,

el espacio público es asociado a nociones tales como comunitarismo, acción directa, intervención espacial, cultura democrática, producción del espacio, vida cotidiana, saberes sociales, culturas populares, disrupción creativa, participación, y sobre todo, sirva insistir, el derecho a la ciudad (Stimson y Sholette, 2007, pp. 1-17).

Es explicable la contrariedad que resienten algunos sectores del establecimiento cultural por el quiebre de las nociones relacionadas con los proyectos de arte público en nombre de un nuevo género de arte denominado *site-specific art*, al ser incorporadas acríticamente a sus discursos e instituciones (Kwon, 2004, pp. 1-9). Este quiebre se expresa en el reemplazo de la noción amplia e inespecífica “arte público” por términos más complejos y especializados como arte de compromiso social, arte comunitario, arte de avanzadas, arte relacional, arte participativo, arte comprometido o nuevo arte público, entre otros. Esta nueva terminología se viene empleando con mayor frecuencia cada vez para señalar ciertas producciones y prácticas artísticas que, si bien permanecen vinculadas al “espacio público”, sin duda, se han establecido como recursos comunes y estrategias importantes en diversos procesos de construcción de ciudad que están en cabeza de actores sociales distintos a los mismos artistas (Blanco, Claramonte, Carrillo y Expósito, 2001).

Los supuestos conceptuales y teóricos derivados de estas prácticas pueden ser enmarcados con relativa facilidad en la disputa o apertura del campo del “arte público” mediante argumentos variados: que esas prácticas logran reaccionar creativamente a lo contradictorios que pueden resultar distintos procesos sociales, económicos, históricos y culturales específicos, derivados de procesos de transformación urbana propios del capitalismo avanzado; que son animados por reivindicaciones e intereses políticos diversos; que en su proceso de intervención-inserción en espacios concretos de la vida social, han devenido artefactos culturales productores de ciudad; o, que pueden ser una forma de gobernanza cultural y en esa medida son producciones espaciales capaces de transformar, aunque sea temporalmente, las relaciones de poder habituales entre actores sociales urbanos.

Para abordar la cuestión de la relación entre prácticas artísticas contemporáneas y ciudad, es primordial acercarse a los procesos

socioespaciales específicos y concretos que ofrecen las distintas prácticas artísticas vinculadas a los espacios urbanos, para entender el alcance de sus vínculos y significados en y con los lugares de los que emergen. Los vínculos no solo están dados por su evidente ubicación espacial, o porque participen de ellas sus habitantes, también son establecidos por la capacidad de transmisión cultural que poseen los “modos de hacer” o “repertorios tácticos de las artes”, que logran mediar entre el conocimiento experto del arte y los saberes sociales supuestos a las comunidades. Estos modos de hacer implican resistencia y confrontación política de cara a las luchas por el espacio frente a otros actores sociales, incluido el Estado mismo que paradójicamente provee de un marco político a estas acciones y actores a través de las políticas culturales que establece, tanto para los artistas como para las comunidades (Claramonte en Blanco *et al.*, 2001, pp. 360-365).

Las organizaciones sociales, comunidades, activistas y ciudadanos que integran en su proceso sociopolítico estos modos de hacer en articulación con repertorios artísticos, han irrumpido en su autorrepresentación, formas de organización y estrategias de negociación frente a los poderes de facto en los diversos territorios urbanos que habitan, defienden y “fabrican” —como explica De Certeau— (Blanco *et al.*, 2001, p. 396). Estos poderes *de facto* incluyen a los representantes del gobierno urbano y los delegados de los habitantes, pero también a políticos clientelistas, gestores y representantes de intereses privados, grupos armados ilegales, así como la delincuencia organizada.

A pesar de lo mencionado, algunas investigaciones producidas desde distintas disciplinas a partir de la década de los noventa indican que la profundización democrática y el avance en términos de derechos y garantías en las principales ciudades latinoamericanas, pugnan de manera desigual con los valores sociales más canónicos y conservadores adjudicados al arte, que permanecen sólidos e integrados a algunos agentes e instituciones del campo cultural y, sobre todo, a los idearios e imaginarios de los ciudadanos (Braig y Huffschmid, 2009). En este sentido las ideas legitimadoras del arte por el arte, el autor como el centro de la obra de arte, la forma artística autónoma con respecto al espacio social

que la recibe, la belleza y transparencia impuestas por el diseño global a los espacios urbanos y los objetos que contiene, entre otros, continúan siendo casi inamovibles en la idea de lo artístico, sobre todo de lo artístico inscrito en el “espacio público”.

En la dirección contraria, la cita de Zalamea con la que inicia este apartado señala lo que ha sucedido en el campo artístico colombiano a partir de la década de los noventa con las prácticas artísticas vinculadas con fenómenos urbanos, que derivan de ampliaciones y contracciones del mercado, de una transformación en la participación política de los colombianos como consecuencia —entre otras causas— de la constitución de 1991. Así, es posible entender cómo el proceso de democracia se ha profundizado en Colombia en clave de derechos culturales, sobre todo en sus principales centros urbanos, y con mayor claridad en Bogotá. El ideal que persigue esta profundización de la democracia es que en algún momento lo público del espacio urbano llegará a reflejar la misma ampliación que ha descrito la democracia en el sentido en el que distintos teóricos han insistido: democracia y espacio público están directamente relacionados tanto en su escala como en su intensidad.

DE LA IDEA “ARTE” A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS: PUGNAS POR EL SIGNIFICADO, RECURSOS, LOS AGENTES Y SUS CIRCUITOS

Las intervenciones artísticas contemporáneas de corte crítico implican el desbordamiento del límite moderno del arte así como también la reformulación radical de lo que entendemos como política. Cuestionaron nociones instituidas como “obra”, “arte”, “artista” a través de diversos rumbos que conjugaron la experimentación y la radicalidad tanto poética como política. Se plantearon relaciones de articulación nunca exentas de tensión tanto con proyectos políticos (como partidos o guerrillas) como con movimientos sociales (como el movimiento de derechos humanos y las disidencias sexuales), y postularon el cuerpo como territorio de la intervención artístico-política. (Longoni, 2017)

Dentro del conjunto posible de articulaciones entre espacios urbanos y prácticas artísticas contemporáneas hay una práctica que durante los

últimos años ha tenido una visibilidad inusitada en varias de las principales ciudades de Colombia, contando con importantes recursos públicos y privados, así como con amplia difusión en medios de comunicación, lo que ha garantizado su circulación y apropiación social. Por su flexibilidad, capacidad de respuesta y marcaje del espacio urbano, ha logrado recoger iniciativas activistas y discursos de crítica social en sus contenidos, así mismo ha sido cooptada por intereses estatales y de la empresa privada. Igualmente, en su gestión ha generado procesos de formación de nuevos artistas y agentes culturales, reproduciendo un amplio repertorio de técnicas y estrategias de trabajo en redes locales, nacionales e internacionales. Esta práctica por su complejidad y dispersión es un ejemplo preciso para abordar pugnas por el significado, recursos, los agentes y los circuitos de una práctica artística en contraste con la idea tradicional de arte.

Se trata de los murales urbanos y otras prácticas derivadas del grafiti que desde una perspectiva académica y de la formación profesional de artistas, han permitido interrogar estrategias tan ambiguas como la colaboración, la participación, la autogestión, el trabajo en colectivo, la dimensión pública de los espacios urbanos de los que emergen y la afirmación de lo local, entre otros aspectos que aborda directa o tangencialmente este texto. En este punto hay que señalar algo importante en términos de la pertenencia de los murales urbanos y grafitis al campo del arte: no deja de ser paradójico que en Cali, Medellín, Barranquilla y Bogotá, los supuestos políticos sobre esta forma de “arte urbano” con sus imaginarios contestatarios y contraculturales hayan terminado por reproducir las representaciones hegemónicas más conservadoras de arte, de la ciudad y de su “espacio público”. Es decir, valores como la autoría, el estilo, la coherencia formal, expresividad total y una supuesta universalidad de su lenguaje —tan propios del arte de otro tiempo histórico—, son aplicados sin resistencia aparente a estas producciones artísticas que representan, justamente, otras formas de vida posibles.

La paradoja radica en que estas representaciones ya habían sido incorporadas por las teorías del arte y la creación artística misma. Incluso, en un estadio histórico anterior se asumía que habían sido acogidos y

entendidos sus alcances. Sin embargo, en la producción actual del grafiti han tenido lugar otras articulaciones y algo fundamental: esta práctica ha sido objeto de nuevos usos sociales². Es posible que algunas de las confusas y contradictorias representaciones del grafiti hayan sido incorporadas estratégicamente a lo largo de su proceso de apropiación social al modelo de ciudad que al parecer se ha venido estableciendo para Colombia.



Figura 3. Mural urbano sobre el eje de la avenida El Dorado, Bogotá.
Fuente: fotografía del autor, 2018.

Dentro del entramado que sustenta su producción, algunos practicantes, gestores culturales, políticas públicas e iniciativas ciudadanas, entre otras, han constituido imaginarios de patrimonios urbanos frívolos, festivos y despojados de cualquier cualidad crítica. Dicho de otro modo, muchos grafitis y murales urbanos han terminado por reproducir estereotipos de estilos globales de arquitectura, urbanismo y turismo cultural en muchas de las ciudades de este lado del mundo. Es decir,

² Este asunto lo despliego en el trabajo “Arte urbano y memoria en Bogotá y Medellín: entre los derechos culturales y la ideología del espacio público”, en el que afirmo que el grafiti también ha sido convertido en un elemento más de la *marca ciudad* de Medellín y Bogotá, a través de políticas culturales para el arte y la cultura en clave de emprendimiento cultural. De este modo, una práctica tan compleja ha terminado, en muchos casos, enmarcada en modelos urbanos de diseño global, las industrias culturales y el boom de la economía naranja.

[...] para que el atractivo de un centro urbano se materialice, los procesos de internacionalización a cargo de su respectivo *bureau* implican a distintas franjas de población y del empresariado local, en códigos comunes que avanzan sobre “lo propio”, unificando la auto-representación local. Relacionados con estos avances están los eventos internacionales en los que artistas y cultores locales participan representando no solo al país, sino a sus respectivas ciudades de origen, ingresando así a un circuito internacional gracias a su aparente arraigo local. Algo cercano al paraíso multicultural de la posmodernidad predicado durante las últimas décadas del siglo pasado. (Escobar, 2019, p. 201)

La avenida El Dorado en Bogotá es un buen ejemplo de lo descrito: uno de los principales ejes urbanos de esa ciudad que une sus extremos occidental y oriental: desde el occidente de la ciudad —menos consolidado y menos denso en términos de urbanización con paisajes industriales—; al oriente consolidado completamente y cercano a importantes áreas patrimoniales como las reservas naturales representadas por los cerros orientales y el centro histórico de la ciudad, sector con una importante presencia de universidades y de prácticamente toda la institucionalidad del gobierno distrital y de una parte mayoritaria del nacional. Esta avenida ha sido transformada a lo largo de la última década por distintas intervenciones a cargo de distintos gobiernos. La principal y que más impactos implicó para el tejido urbano de los sectores más consolidados urbanísticamente fue la construcción de una troncal para el sistema de transporte masivo Transmilenio. Espacios residuales como las culatas expuestas de edificios que tuvieron que ser demolidos, espacios públicos construidos cuyas zonas duras y verdes no han sido solucionadas hasta el momento, zonas de circulación peatonal y mixta para peatones y bicicletas, que aún hoy no han sido resueltos urbanísticamente, entre otras.

El tramo centroriental de esta avenida fue el lugar en el que, entre 2012 y 2015, el gobierno de la ciudad, para contrarrestar la imagen negativa que había dejado el diseño y construcción de la troncal de Transmilenio y, al mismo tiempo fortalecer importantes procesos políticos y culturales, como las iniciativas de reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado y la construcción del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación que requería pedagogías sociales para su visibilización y activación. Por esta razón, el Gobierno impulsó una serie de inter-

venciones en numerosos muros ubicados sobre esta vía por medio de grafitis y murales urbanos, mediante concursos públicos. Como es de imaginar, muchos de estos muros ya habían sido intervenidos de manera espontánea por artistas urbanos y también en medio de las continuas marchas y manifestaciones sociales que recibe esta avenida, ya que conduce literalmente el corazón de la institucionalidad del país entero.

En la presentación de una publicación que recogía estas y otras intervenciones artísticas en Bogotá, la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte escribe:

Los concursos motivaron a los proponentes a trascender la concepción tradicional de escultura conmemorativa, a explorar una noción expandida de la inserción y creación del arte público en que las propuestas dialogaran con los contextos históricos, culturales y sociales del lugar. [...]. La gran actividad existente reclama una pléyade de acciones de investigación, de participación independiente, de actualización de normas, de inversiones, de acuerdos intersectoriales. Es toda una vena arteria de la ciudad que se abre si se busca que el espacio público sea el lugar donde se manifiestan las libertades, donde se escriben los valores, donde emergen las concepciones de muchos. (2015, p. 13)

Queda condensada en este fragmento la política cultural detrás de las intervenciones institucionales que impactaron esta vía y, en general, la que desde la segunda mitad de la década de los noventa ha impulsado a Bogotá en la ampliación de su campo artístico y coproducción del campo artístico local tal y como es entendido hoy. No se puede perder de vista que la ampliación del campo cultural se expresó, en principio, en la creación de un sistema distrital de arte, cultura y patrimonio, que estableció y garantizó distintos espacios de participación, producción, circulación y legitimación de las prácticas y producciones a cargo de cultores y artistas de la ciudad. Este sistema concertó junto a los artistas y otros agentes del campo una plataforma inédita para la interlocución con el gobierno de la ciudad, desde la que fueron puestas en marcha políticas, programas y proyectos que impactaron de manera inmediata en su profesión. Así, es posible hablar hoy en Bogotá de unas políticas públicas con perspectiva de derechos culturales que acogen a todos los ciudadanos, tal y como lo había anunciado Ana María Ochoa varios años antes (2003).



Figura 4. Mural en memoria de Tripido, grafitero asesinado por la Policía en la avenida Boyacá con calle 116, Bogotá.
Fuente: fotografía de Dedtmar Garcés, 2017.

Hay otras transformaciones que trajo consigo este giro descrito en las políticas culturales *públicas* de Bogotá que inició durante la segunda mitad de la década de los noventa. De estas vale la pena mencionar al menos tres: la articulación productiva entre las prácticas artísticas con la actualidad de su contexto espacial, político y económico inmediato; la multiplicación de las opciones y espacios de acción para los artistas, lo que redundó en la ampliación del campo artístico de entonces, que se encontraba sumido en una crisis derivada de la situación política, social y económica del país; y, por último, una afectación indirecta pero verificable en los espacios de formación artística profesional de Bogotá, en razón al volcamiento sobre la ciudad de estudiantes y profesores de artes plásticas y visuales, en medio de una relación renovada con lo urbano y con las obras para espacios urbanos específicos.

Esta nueva relación de muchos artistas jóvenes con su ciudad superó el hecho de asumir a Bogotá como tema o motivo “artístico” de trabajo. Por el contrario, esta relación devino “política” para decirlo más claramente, llevando a establecer a la ciudad como el lugar y la materia de sus prácticas artísticas. Tal volcamiento sobre la ciudad obligó, desde

finales de los años noventa, a artistas y gestores culturales a identificar y explorar otros circuitos culturales, extender los vínculos y referentes de las búsquedas artísticas en entornos no artísticos como barrios y localidades, y claro, a revisitar las herramientas y saberes con las que contaban quienes se formaban como artistas en ese momento y adquirirían visibilidad en el campo del arte colombiano del siglo XXI³.

Los alcances de muchas prácticas de creación, circulación y formación artísticas no se circunscribieron exclusivamente a los saberes y espacios artísticos, sino que comenzaron a involucrar prácticas políticamente significativas como la convergencia de conocimiento experto y saberes sociales, la colaboración, la participación ciudadana, la autogestión, el trabajo en colectivo, la afirmación de lo local, el acercamiento a comunidades específicas en los barrios, en una dimensión de lo que hoy se denomina *derecho a la ciudad*.

Para contrastar el tono aparentemente optimista de lo afirmado hasta este punto hay que decir que hoy es posible identificar un quiebre en los modos de hacer de los artistas y colectivos artísticos colombianos. Tal quiebre ha supuesto un nuevo mapa del conjunto de prácticas artísticas y políticas culturales que desde Bogotá ampliaron el campo del arte del país y que reverberan aún hoy en otras ciudades, a través de los modos de hacer de los artistas, en los currículos de distintas escuelas de arte, en la multiplicación de publicaciones especializadas, en el fortalecimiento de los circuitos convencionales y experimentales de circulación artística, y sobre todo, en la diversidad de voces que resuenan hoy en el campo del arte nacional. Así, han venido tomado forma discusiones epistemológicas y políticas, aún sin concluir, en distintos espacios académicos como el de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, en donde se vienen

³ En el 2016 la Facultad de Arquitectura publicó el libro *Procesos de investigación-creación en el arte contemporáneo colombiano* en el que participé con el capítulo “El Taller de la Ciudad en Bogotá, una práctica artística expandida entre el arte urbano y la ideología del espacio público”, que dediqué al Taller de la Ciudad como un caso virtuoso de articulación entre arte, ciudad y educación artística, desde la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. En ese capítulo está descrito y problematizado tal volcamiento sobre la ciudad.

reconociendo, reconfigurando y ampliando lentamente tales pugnas por la actualidad y pertinencia de las prácticas artísticas contemporáneas gracias, en parte, a la diversidad de trayectorias profesionales y de formación de sus profesores.

SOBRE EL ARTE COMO INTERMEDIACIÓN DE LO SOCIAL

Por medios radicales me refiero a medios, generalmente en pequeña escala, que de maneras muy diferentes expresan visiones alternativas a las políticas, prioridades y perspectivas hegemónicas.

Una de las razones para enfocarse en los medios alternativos radicales es llenar un vacío muy significativo. Otra razón, más pragmática que conceptual, es la urgencia de hacer más activos a los medios frente al evidente bloqueo de la expresión pública.

Estos bloqueos emergen de diferentes lados: poderes dentro de la dinámica capitalista, el sigilo gubernamental, el oscurantismo religioso, el racismo institucionalizado y los códigos patriarcales y hegemónicos que parecen naturales y sensibles; el insidioso impacto del populismo reaccionario, y los reflejos de todo lo anterior en los mismos movimientos de oposición. (Downing, 2009)

Con la finalidad de ampliar los supuestos y alcances de la dimensión dada a las prácticas artísticas, que es una de las unidades conceptuales de este trabajo, resulta útil traer a la discusión la noción “arte conceptual en forma urbana” propuesta por Rita González para explicar cierto tipo de arte producido a partir de la década de los noventa (2008, p. 26). Esta forma de arte aborda diversas preocupaciones sobre la identidad cultural, la política de la representación, la acción directa y las problemáticas asociadas al género y la sexualidad. También ha logrado abrir un importante espacio institucional en museos, galerías, organismos gubernamentales, centros culturales, escuelas de arte y organizaciones civiles, entre otras. Aunque es fácil imaginar que ese “arte conceptual en forma urbana” propuesto por González tuvo lugar sin dificultad alguna en las denominadas *ciudades globales* (Sassen, 2001), también ha sido producido en ciudades latinoamericanas pues en las condiciones globales actuales de producción del espacio urbano, tal situación es cada vez más común en las urbes del Gran Sur.

En estas ciudades el crecimiento de la mancha urbana ha configurado grandes mosaicos de fragmentos de modernidad representados por polígonos industriales, ciertos conjuntos habitacionales, museos y galerías de arte contemporáneo, parques metropolitanos, centros comerciales y autopistas, que se yuxtaponen a otros fragmentos urbanos producto de la improvisación, la precariedad económica de amplias franjas sociales, violencias sostenidas históricamente y una corrupción política que se expresa corrientemente en formas políticas de cacicazgo y clientelismo. Sin embargo, no hay que equivocarse: tales fragmentos se coproducen entre ellos, pues ambos tipos de fragmentos son resultado del avance global del capital y del mismo modo de producción espacial.

En los intersticios de esos mosaicos urbanos han emergido diversas formas de colaboración y participación desde las artes. Estas prácticas no presentan algún tipo de homogeneidad o de rasgos comunes fáciles de distinguir, todo lo contrario: difieren en las tácticas que emplean para insertarse y articularse a circuitos urbanos específicos; en las relaciones que entablan con gobernantes, gestores culturales y activistas; en las estrategias que han implementado para ubicarse críticamente con respecto a la institucionalidad académica y al establecimiento cultural que reconocen del campo del arte local y del gobierno de la ciudad; en el ideario que reproducen sobre lo político, lo social y lo artístico; y en las representaciones de lo artístico de las que se sirven para intervenir o para apropiarse recursos de todo tipo.

Se infiere que como resultado de esta transformación urbana de escala planetaria, tanto en las *tácticas* de los artistas como en las *estrategias* institucionales para contenerlas, se evidencia un desgaste en todas las dimensiones implicadas en su producción, inserción y apropiación social. En la dispersión experimentada por cuenta de los estallidos, ampliaciones y fugas en los campos político, cultural, económico y social, las prácticas artísticas más radicales han ingresado a espacios más complejos, pero también más públicos, exaltando de paso sus contenidos éticos, haciendo cada vez más visibles las relaciones de poder y económicas implícitas en los lugares en donde se dirime, entre otros muchos asuntos urgentes, lo artístico en la actualidad.



Figura 5. Sede de la sala de cine no comercial y autogestionada Potocine. Un proyecto de Arquitectura Expandida y La Escuela Audiovisual y Festival "Ojo al Sancho", Bogotá. Fuente: fotografía del autor, 2018.

En condiciones ideales, si llegaran a existir, las prácticas artísticas avoradas por lo social además de implicar técnicas y saberes específicos deben conectar a los activistas, a los participantes y a los mismos artistas, mediante una inclinación reflexiva constante de lo colectivo y con un espíritu solidario y crítico, con escenarios concretos de acción de escala local, nacional y global. Esa reflexividad esperada en los actores de este campo conformado por prácticas, recursos, discursos y representaciones sobre lo artístico y lo político que en primera instancia son distintos a los del *statu quo*, supone la producción de espacios y circuitos que impliquen una revisión constante de la idea de arte, artista, investigación, gestión y conocimiento que se manejan habitualmente. En otras palabras, en estos términos se espera de los actores y prácticas que configuran el campo cultural (como los profesores y estudiantes de arte), una producción artística relacionada con su entorno material inmediato, con lo político y la dinámica social, que ofrezca en realidad una opción a los idearios, representaciones y prácticas hegemónicas del arte, la cultura y el cambio social.

A lo descrito hay que sumar las narrativas con las que son explicadas, sustentadas y defendidas desde la universidad, por ejemplo, las posturas de las distintas iniciativas artísticas que intervienen el espacio urbano, sean estas de talante activista o "comprometido", o respondan a intereses de algún gobernante de turno o de alguna empresa nacional o multinacional. Dicho más claramente, hay que considerar no solo los efectos

impensados propios de las prácticas artísticas, sino también los discursos y representaciones del arte y la cultura a los que apelan artistas, activistas, gestores, políticos, patrocinadores, investigadores, docentes y comunidades en general; al igual que los discursos y representaciones del arte y la cultura del establecimiento cultural a los que dicen oponerse, o con el que se solidarizan, o a los que se pliegan los actores del campo implicados en cada caso. Estas son quizá las condiciones de posibilidad de ese “arte conceptual de forma urbana” (González, 2008), que dependiendo del lugar de enunciación, del actor en cuestión o de la institución que lo legitima, sus tácticas de producción y circulación, puede ser denominado “activista”, “público”, “participativo”, “comprometido”, “nuevo arte público”, “político”, “dialógico”, “relacional”, “colectivo”, “de la calle”, “resistente”, entre otras. En todo caso, es importante no perder de vista que cada uno de estos términos implican la definición de un posicionamiento con respecto a la institucionalidad del campo del arte para los distintos agentes del campo cultural y, por supuesto, el grado de compromiso con la transformación social de microespacios urbanos.

En el marco que proporcionan las condiciones concretas de Bogotá se puede acordar que, en años recientes, las prácticas artísticas contemporáneas desde una perspectiva de las políticas culturales públicas han involucrado dimensiones cada vez más definidas de creación, circulación, investigación, formación y apropiación, que permiten entender la complejidad de la producción artística actual así como la participación de diferentes agentes culturales e instancias de legitimación, distintos al artista (Alcaldía Mayor de Bogotá - IDCT, 2005).

La producción discursiva que ha derivado de las dimensiones ya mencionadas de las prácticas artísticas ha posibilitado, de maneras más eficaces y especializadas cada vez, la emergencia de prácticas sociales involucradas en la producción de espacios que proponen otras relaciones entre los poderes *de facto* y la vida diaria. Tales prácticas representan una alternativa a las estrategias propias de la *institución arte*⁴, esto es, configu-

⁴ La *institución arte* refiere el cúmulo histórico de modos de hacer, técnicas, espacios, circuitos y relaciones sociales implicadas en la constitución de hitos, circuitos y discursos expertos.

ran un *corpus* de tácticas y saberes sociales de los que se puede valer un ciudadano en adversidad, en emergencia o en evidente desigualdad frente a poderes legales o ilegales, en el entorno urbano bogotano, en este caso.



Figura 6. *Banderas negras*, intervenciones con carteles en el espacio público del centro de Bogotá en la conmemoración del Bogotazo del 9 de abril. Fernando Escobar en colaboración con Vanessa Negret, Victoria Jaramillo, Yorely Valero y Daniel Castellanos. Fuente: fotografía del autor, 2013.

Se pueden identificar prácticas artísticas que se han plegado a la agenda política de organizaciones sociales, culturales y activistas, con el fin de representar en otro lenguaje sus objetivos y reivindicaciones en espacios externos a los del campo del arte y con estrategias distintas a las de la protesta social tradicional. Hay incluso prácticas que apropian el lenguaje de organizaciones sociales y políticas para producir nuevos artefactos culturales que circulan exclusivamente en circuitos artísticos y jamás se articulan a las organizaciones que dicen acompañar. El punto es que las articulaciones entre prácticas artísticas y acciones colectivas se han multiplicado proporcionalmente a los supuestos sobre arte, cultura, política y espacio público desde los que actúan y se pronuncian los artistas, los curadores, los funcionarios públicos, los gestores culturales, los profesores, las organizaciones sociales, los activistas, así como los investigadores que producen discursos y reclaman diferentes significados sobre el papel de “el arte” y “la política” en cada caso.

La teórica Nelly Richard (2009) propone una genealogía a propósito de la relación histórica que han mantenido arte y política a lo largo del siglo xx en América Latina, que resulta muy útil para abordar los problemas presentados aquí. Los aportes de Richard son pertinentes en las discusiones sobre estos problemas en la región porque se establecen como una alternativa a la hegemonía de los discursos norteamericanos, cuya academia ha dedicado grandes esfuerzos en comprender las prácticas del arte en el entorno multicultural de ese país en los escenarios sociopolíticos de los años setenta, ochenta y noventa, que no tienen una relación directa con América Latina. De otro lado, Richard conoce bastante bien la producción discursiva norteamericana y latinoamericana sobre las artes, que ha revisado desde los estudios culturales, distanciándose al final de otras corrientes de pensamiento crítico que, entiendo, están desancladas de los procesos históricos de este subcontinente. Desde las historias y teorías del arte, autoras como Nina Felshin (2001), Lucy Lippard (2001), Suzanne Lacy (2003) e incluso el teórico Hal Foster (2001), que fueron fundamentales en la discusión norteamericana posmoderna del giro cultural, aparecen hoy un tanto lejanas a las preocupaciones o nodos de preguntas que propone Richard.

En una dirección contraria, Richard coincide en algunos aspectos con las posturas de autoras como Miwon Kwon (2004), Rosalyn Deutsche (1998) y Claire Bishop (2006), al explicar la compleja multidimensionalidad de los activismos culturales, es decir, esas articulaciones que pueden reconocerse como *intermediaciones del arte con lo social*. Estas últimas autoras coinciden en que estos activismos y rearticulaciones artísticas han sido posibles gracias al avance de la globalización. También concuerda Richard con la figura que emplean Stimpson y Sholette para explicar la relación reactiva entre el colectivismo artístico —que recoge todas las formas organizativas probadas a lo largo del siglo xx—, y la globalización capitalista: el de un espectro que quiere espantarla (Stimpson y Sholette, 2007, pp. 1-15).

Richard ha permanecido articulada a una extensa y diversa red de intelectuales latinoamericanos que desde la ubicación blanda, transdisciplinar y problemática de los estudios culturales ha mantenido una reflexión permanente sobre las transformaciones culturales y sociopolíticas, desde sus distintos enclaves académicos y activistas.

Esta reflexividad ha arrojado réditos importantes, el principal ha sido la posibilidad de reconocer las genealogías bien diferenciadas de la articulación arte-política en las diferentes narrativas nacionales. Un efecto de la visibilización de las distintas narrativas nacionales de la articulación arte-política es que es posible encontrar hoy voces alternativas para abordar estos temas en Suramérica, distintas a las del Cono Sur que habían sido las más visibles durante décadas y que habían borrado narrativas como las de los países de la región andina. Esta es una discusión vigente en este momento.



Figura 7. _ _ _ AZO, intervenciones con carteles en el espacio público del centro de Bogotá en la conmemoración del Bogotazo del 9 de abril. Fernando Escobar en colaboración con Vanessa Negret, Victoria Jaramillo, Yorely Valero y Daniel Castellanos. Fuente: fotografía del autor, 2013.

La autora identifica cuatro estadios que se suceden en una línea de sentido desde los años sesenta hasta hoy en Chile, pero que por algunas condiciones sociales y geopolíticas comunes de los países suramericanos y las características de sus respectivos campos artísticos, pueden ser útiles para entender las transformaciones de las articulaciones ya mencionadas —sin idea de progreso, claro está—, que han tenido lugar entre lo social, lo político y lo artístico. Sirva insistir en que Richard identifica genealogías de pensamiento y no líneas temporales, que se

pueden encadenar coherentemente unas a otras. Esto quiere decir que, en general, cada una de estas narrativas pervive en las prácticas y discursos del arte en el aquí y ahora. Estos son los estadios que propone Richard (2009) a manera de entradas analíticas posibles para entender la articulación entre prácticas artísticas y acciones colectivas. Es claro que los idearios y representaciones que han acumulado y movilizado los distintos estadios que describe la autora, siguen resonando y continúan siendo productivos de manera simultánea y contradictoria en muchas ciudades de la región como Bogotá:

Arte de compromiso: corresponde al mundo ideológico de los años sesenta atravesado por idearios revolucionarios, según el cual el artista, además de lidiar con su marginalidad laboral, también debería implicarse en la transformación social mediante la representación del sujeto histórico privilegiado de la revolución social: el pueblo. Es decir, el artista debería hablar en nombre y en lugar del pueblo guiado por el convencimiento de que el arte debe y puede penetrar lo social. Para esto, el artista se asume y es identificado como un trabajador de la cultura.

Esta categoría social supone una subordinación de la obra del arte al discurso político, es decir, la condición de la obra o su “deber ser”, es la cooptación ideológica por parte de la organización política de la que hace parte. Sin embargo, con el avance de los años setenta, se percibe una interrupción de las prácticas y discursos artísticos con respecto a las políticas nacionalistas y populistas, marcadas a su vez por las teorías de la dependencia, el *hippismo* y el movimiento *anti-yankee*, que evidenciaron que la condición de la obra de arte no podría funcionar por mucho más tiempo en esos términos.

La principal inquietud que resulta de esta articulación entre arte, política y sociedad, consiste en la supuesta legitimidad histórica que poseería el artista para hablar en nombre de ese “pueblo”. La cuestión radica en que, con seguridad, quien lo autoriza no es precisamente ese pueblo revolucionado, sino el *statu quo*, el establecimiento cultural, frente al cual dicen alzarse tanto el movimiento revolucionario como el artista.

Arte de vanguardia: desde esta perspectiva de los setenta se apostó por una “democracia radical” y ya no una revolución transformadora del sistema entero. Este giro es el resultado central e indiscutible de Mayo del 68 (Hirsch, 2009; Richard, 2009). En palabras de Richard, el arte de vanguardia responde a “una articulación múltiple y diferencial de las luchas particulares (clases, grupos e intereses) que ya no aspiran a una representación universal de una voluntad colectiva, sino a la conexión transversal de diversas reivindicaciones sectoriales” (2009, p. 44). En estos términos, el arte estaría adelante de todo proyecto de transformación social, como utopía, tal y como lo proyectaron las primeras vanguardias artísticas del siglo xx en las que el arte antecedería y prefiguraría el cambio social. Es decir, la irrupción del arte en tanto herramienta debía jugar un papel central en el enfrentamiento al que aspiran los activistas frente a las lógicas del poder traducidas en instituciones. A pesar de todo, para esta postura es imprescindible la esperanza en el futuro, en el arte, en la progresión, esperanza —o fe— que desconoce lo diferencial y la multiestratificación de lo cultural y lo social.

De allí que la academia, la tradición y el museo —la tríada que configura el “fondo de contraste” cultural según Richard (2009) citando a Jameson— se hayan disuelto de algún modo o por lo menos hayan sido replanteadas como consecuencia del uso de las nuevas tecnologías y del avance del mercado. En este orden de ideas, el arte a lo sumo lograría transformar la sociedad en imagen con una consecuente banalización estética de la política y de la vida cotidiana, hasta llevarla a un punto de no retorno. Es decir, la unidad en lo banal del arte, lo popular y lo imaginado agotado todo, incluso el impulso para alcanzar la articulación arte-vida (cotidiana).

Arte de avanzadas: en su demarcación, este tercer estadio supone para Richard un posicionamiento neovanguardista que respondió a tres grandes deseos: una politización total del arte, una radicalidad formal, o sea, una radicalización del lugar donde se produce la obra, los materiales y procesos con los que se hace (o incluso su desmaterialización) y la experimentación crítica. El lugar de estos tres deseos serían el cuerpo —el del artista y el cuerpo social— y la ciudad. El sueño de la articulación arte-vida que había sido instaurado por el

proyecto ideológico de izquierda y luego convertido en ideal estético con importantes resonancias aún hoy, dejó de lado los activismos de tipo transversal propios de distintas luchas políticas, abrazando las eminentemente culturales que a su vez presentaban distintas “intensidades” y fluctuaciones en términos del ejercicio de la ciudadanía, tal y como lo describen Braig y Huffschmid (2009).

Braig y Huffschmid aseguran que la “ciudadanía de baja intensidad” es una de las condiciones sociales comunes de los países latinoamericanos, es decir, un colectivo social que no es muy consciente de sus derechos y capacidad de gobierno de los poderes democráticamente instituidos. Señalan también que esta baja intensidad en el momento de pugnar por los espacios públicos se puede transformar, momentáneamente, en una “ciudadanía de alta intensidad” vía prácticas artísticas, como es dable suponer (2009, pp. 11-26).

Por otro lado, es innegable el papel que han venido jugando iniciativas de arte contemporáneo como punta de lanza en procesos de gentrificación y de renovación urbana en las ciudades colombianas, latinoamericanas y en el mundo globalizado en general. Tampoco se puede soslayar que la creciente institucionalización del campo de arte ha minimizado la tendencia contestataria, experimental y crítica de muchos procesos artísticos, y ha propendido por una aparente homogenización formal y política. Las explicaciones al respecto, planteadas por la crítica cultural y artística en Colombia, han establecido que puede ser un efecto de una mayor circulación de dinero, la circulación en el campo local de recursos internacionales, y también, nuevas formaciones institucionales cercanas a los coleccionistas de artes y otros agentes del campo empresarial⁵.

A pesar de lo anterior, puede asumirse con facilidad que algunas de las nuevas prácticas artísticas se mantienen en su intención de transformar la vida cotidiana de muchos ciudadanos en espacios concretos de la ciudad. Es llamativo que esta intención de transformación de las condiciones materiales de vida, de comunidades

⁵ Es posible consultar esta plataforma, que está activa desde el 2000 y ha recogido las líneas gruesas de las distintas discusiones que han tenido lugar en el campo del arte local: <http://esferapublica.org/>

e individuos desde las prácticas artísticas, se sostenga a pesar del evidente proceso de normalización, institucionalización, profesionalización y homogeneización de los formatos empleados en las iniciativas artísticas para su gestión y circulación. Esta nueva situación hace aún más difícil actualizar lo político en el arte, que no es lo mismo que el “arte político”, ya que este último corresponde a un estadio dentro de la tradición más especializada del arte (Richard, 2009).

Acto y situación: Este es cuarto y el último estadio, el más actual. Según Richard, el acto de situar el cuerpo vivo en el espacio público es el máximo acto político al que podría aspirar un ciudadano en la actualidad. En América Latina esa posibilidad de *actuar en situación* correspondería, como horizonte de sentido, a una “coyunturalidad táctica”, una operación hiperlocalizada, un contextualismo radical, un emplazamiento preciso que responde a una no-globalidad paradójica, esto es, una condición política y ética que a pesar de alimentarse abiertamente de flujos económicos, políticos, ideológicos, tecnológicos y culturales globales, aspira a actuar localmente. En esto se refleja su radicalidad. Los casos de ciertas expresiones de los movimientos estudiantiles de Chile y Colombia que han ocupado la atención mediática del último año pueden enmarcarse en articulaciones de prácticas artísticas de acto y situación, con acciones políticas hiperlocalizadas.

A partir de estas cuatro líneas de articulación entre lo artístico, lo social y lo político descritas, es decir, del arte como intermediación de lo social, es posible inferir que el entramado de productos, prácticas, lugares, discursos y agendas políticas presentes en las prácticas artísticas actuales, más que afirmar una correspondencia estable y permanente entre arte y vida cotidiana, reitera que el arte, en tanto producción cultural, resulta de una construcción colectiva y heterogénea, envuelta en pugnas constantes. Estas cuatro líneas afirman también que las prácticas artísticas son “medios radicales [...], generalmente en pequeña escala, que de maneras muy diferentes expresan visiones alternativas a las políticas, prioridades y perspectivas hegemónicas” en las palabras de John Downing (2009) que abrían este último apartado.

APUNTES FINALES: ACTUALIDAD Y PERTINENCIA DE UNA DISCUSIÓN AMPLIA SOBRE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO DE LA UNIVERSIDAD

Las producciones artísticas no pueden tratarse como un gran conjunto homogéneo que atiende a los mismos problemas y es posible observar que dentro del propio campo se gestan tensiones discursivas muy poderosas que luchan por reorientar las líneas de producción, los modos de circulación y la recepción de las obras. Porque el arte como disciplina goza de buena salud con sus mecanismos de mercado –entendidos aquí más como modalidades de reconocimiento, asociadas o no a su valoración en lo económico– se puede afirmar que es un excelente instrumento de construcción y afirmación de representaciones sociales –de clase según Camnitzer (1994, p. 55) o de propaganda según Giunta (2000, p. 59)– y por ello, su estudio debería formar parte de una agenda orientada a redimensionar sus posibilidades desde una perspectiva contextualizada en beneficio de una acción social más amplia. (Hernández, 2002)

Para cerrar esta reflexión, este apartado recoge un ejercicio reflexivo alrededor de ciertas prácticas artísticas que, en algún momento de su proceso de producción y apropiación social, pudieron parecer periféricas, pero que hoy conforman uno de los cimientos de las discusiones en el campo del arte, pues recogen la actualidad, potencia y posibilidad de la investigación artística.

Hay que señalar que como resultado de las transformaciones de cómo es posible pensar, producir y discursar los modos de hacer artísticos contemporáneos, que incluyen tanto las *tácticas* de los artistas, como las *estrategias* institucionales para contenerlas, o al menos, controlar de algún modo su significación a través de su circulación y apropiación social (De Certeau, en Blanco *et al.*, 2001), se evidencia un desgaste en todas las dimensiones implicadas en su producción, inserción, recepción y formación profesional. Por otro lado, en la dispersión experimentada por cuenta de los continuos estallidos, ampliaciones y fugas en los campos político, cultural, económico y social, las prácticas artísticas más radicales han ingresado a espacios más complejos pero también más públicos, exaltando de paso sus contenidos y conflictos éticos, haciendo cada vez más visibles las relaciones de poder implícitas en los

lugares en donde tienen lugar, entre otros muchos asuntos urgentes de lo artístico hoy.

Las condiciones de posibilidad de las prácticas artísticas implicadas en “lo social”, además de incluir técnicas, conocimiento experto y saberes específicos, deben estar en capacidad de conectar a los activistas, participantes y a los mismos artistas, en una labor reflexiva constante sobre lo colectivo y la dimensión crítica de su hacer. Esa reflexividad esperada en los productores de este tipo de práctica artística supone, por supuesto, la revisión constante de la idea de arte, artista, investigación, gestión y conocimiento que se manejan habitualmente en las escuelas de arte donde se forman, justamente, los artistas profesionales. En condiciones ideales, entonces, se espera de los artistas, investigadores y docentes, un arte en relación compleja con lo político y la acción social que ofrezca una opción a las dinámicas, idearios, representaciones y prácticas hegemónicas del arte, la cultura, lo político que siguen vigentes en la universidad.

Por su inestabilidad es preciso intentar un esbozo de algunas categorías de análisis que sitúen ese tipo de prácticas artísticas que han sido descritas a lo largo del texto. Así, si la atención se dirige al campo social de procedencia de tales prácticas, podrían establecerse tres grupos muy amplios y más o menos diferenciados:

- El de las prácticas artísticas que provienen del campo del arte y están interesadas en problemáticas sociales y políticas, pero que su práctica no sobrepasa el campo mismo del arte. Es decir, circulan y funcionan exclusivamente en los circuitos propios del arte.
- El de las prácticas artísticas que surgen de organizaciones y movimientos sociales, y plantean una relación instrumental con ciertas prácticas que consideran artísticas. Estas prácticas terminan, la mayoría de las veces, ilustrando el repertorio ideológico de tales organizaciones y movimientos, pero difícilmente se articulan productivamente al proyecto político de las organizaciones sociales.
- El de las prácticas artísticas resultantes de una apuesta muy clara desde la agenda política de las organizaciones y movimientos, que convergen con estas prácticas en artefactos que garantizan

formas efectivas de comunicación, por fuera de los circuitos habituales del arte y por fuera de los repertorios comunicativos de los movimientos sociales.

Otro acercamiento posible resulta de interrogar el marco disciplinar o de conocimiento experto del que emergen tales prácticas artísticas:

- Grupos de artistas profesionales con claros intereses en la transformación social que se acercan a organizaciones y movimientos para apoyar, articuladamente desde su práctica, las reivindicaciones que comparten con tales organizaciones sociales.
- Colectivos y organizaciones sociales que, entre sus formas de acción, han establecido una agenda artística, e integran a artistas y colectivos artísticos para el desarrollo de iniciativas concretas y puntuales de forma orgánica.

Es posible establecer un tercer escenario: el resultante de la articulación entre prácticas artísticas, movimientos sociales y creatividad social. Esta opción difiere de las dos precedentes en que incluye las prácticas y saberes sociales, que en las anteriores no se integraban con claridad. La articulación de prácticas artísticas, movimientos/organizaciones sociales y creatividad social, da lugar a ubicaciones concretas y diferenciadas de los artistas y activistas, es decir, reconoce a actores sociales implicados en un ejercicio de ciudadanía intensivo, relacionados con procesos históricos, económicos, ideológicos, políticos y creativos. En este escenario se pueden reconocer al menos tres formas de implicación:

- Las prácticas artísticas que abren nuevos campos de diálogo con otras esferas sociales, políticas y de la cultura, es decir, que establecen otros espacios de intermediación en relación con lo social. Dicho de otro modo, las acciones colectivas que articulan prácticas artísticas en sus repertorios de intervención.
- Los movimientos y organizaciones sociales o acciones colectivas que articulan con claridad a su agenda componentes artísticos, —algunas veces estableciendo relaciones horizontales y otras asimétricas o desiguales—, en relación directa con su capacidad de transformación social, su potencia en la impugnación política y

su eficacia al producir procesos de identificación entre quienes participan de ellas. Es decir, prácticas artísticas y acciones colectivas articuladas en acciones y procesos culturales, comunitarios y participativos.

- Las organizaciones sociales y las formas de participación ciudadana que hacen uso de repertorios y herramientas del “arte” o las “prácticas artísticas” sin ser nombradas. Es decir, no se hacen explícitas las apropiaciones que hacen de los modos de hacer artísticos. Al final, se materializan en procesos de comunicación efectivos de los movimientos y organizaciones sociales. Estas son prácticas artísticas y acciones colectivas entendidas como saberes útiles.

En cuanto a las agendas políticas que movilizan estas iniciativas hay que insistir en que, a pesar de presentar tendencias y objetivos concretos sobre ciertos problemas sociales, con contadas excepciones sus objetivos logran establecer una cierta coherencia con muchas de sus acciones. Sirva señalar que la reivindicación de víctimas y memoria de desaparecidos en el conflicto armado interno del país, las nuevas identidades de género, los activismos LGBTQ+, los movimientos feministas, las retóricas de marginalidad, la comunicación popular y los procesos de territorialización, son algunos de los grandes asuntos en los que están situadas las prácticas que son del interés de esta indagación.

Es útil remarcar en este punto algunos aspectos que han sido mencionados a lo largo del texto. Lo primero es que no basta con que sea comprensible que las prácticas artísticas contemporáneas involucran dimensiones definidas de creación, circulación, investigación, formación y apropiación. Tampoco es suficiente reconocer la cada vez más numerosa producción discursiva que deriva de estas prácticas artísticas. No agota la discusión el hecho de que hoy se entienda con poca resistencia “la esfera del arte como segmento cultural profundamente institucionalizado” como afirma Carmen Hernández (Mato, 2002, s.p.). Lo significativo al final es que estas prácticas, aunque han dejado de ser potencialmente impredecibles, por cuenta de la tarea de control de su significado que han hecho expertos e instituciones del campo artístico,

es especialmente difícil y hasta estéril, persistir en abordarlas desde discursividades disciplinares “puras” y cerradas sobre sí mismas.

Un segundo aspecto está relacionado con las posturas disímiles que convocan las prácticas artísticas para sobrepasar su nicho “natural” o habitual. Estas posturas hacen que los sectores académicos más comprometidos reclamen desde ellas y para ellas un uso rigurosamente crítico del lenguaje y una reflexividad permanente sobre su dimensión política, asunto de por sí improbable. Pensadores cercanos a las indagaciones situadas y específicas para la circulación y gestión de estas prácticas, exigen sobre todo una suerte de especificidad contextual en el trabajo conceptual que acompaña las prácticas, otro asunto bastante difícil de garantizar.

Las posturas descritas invitan a pensar y a asumir decididamente la necesidad de actualizar las perspectivas, herramientas y marcos de las disciplinas que se ocupan de los discursos del arte y de la ampliación de la creatividad social, gracias a la intervención de lo artístico. Es insuficiente que los procesos y recursos puestos en juego por una amplia diversidad de actores sociales en estas prácticas artísticas (que incluyen a los estudiantes y profesores de las escuelas de arte, no hay que olvidarlo), sean abordados solo desde categorías artísticas o estéticas, ya que por lo general dejan de lado elementos y significados fundamentales que entran en diálogo con estas prácticas y que a su vez, las reproducen socialmente.

Si no se implementan aperturas epistemológicas y políticas a la actualidad de las prácticas artísticas en el país, los centros de formación superior de artistas seguirán reproduciendo interminablemente supuestos ya discutidos y superados tanto en la práctica como en la teoría: que estas prácticas son posibles gracias y en razón “al arte”. La consecuencia más clara es que —como fue expuesto a lo largo de este capítulo—, muchos significados sociales, culturales, políticos y económicos movilizados en el proceso y producción de las prácticas artísticas contemporáneas quedarían minimizados por la preeminencia arbitraria de los valores y categorías institucionalizadas del arte, describiendo una borradura tal que las mantendrá desancladas de las dinámicas socio-históricas, culturales y económicas concretas y cercanas —como su entorno urbano inmediato—, de las que provienen y las que pudieran retornar.

REFERENCIAS

- Bishop, Cl. (ed.). (2006). *Participation. Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel y MIT Press.
- Blanco, P.; Expósito, M.; Carrillo, J. y Claramonte, J. (coords.). (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Braig, M. y Huffschmid, A. (eds.). (2009). *Los poderes de lo público. Debates, espacios y actores en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Deutsche, R. (1998). *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press.
- Downing, J. (2009). Medios radicales: comunicación rebelde y movimientos sociales. En J. Pereira, y A. Cadavid. (eds.), *Comunicación, desarrollo y cambio social*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Escobar, A., Dagnino, E. y Álvarez, S. (eds.). (2001). *Política Cultural y Cultura Política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Bogotá: ICANH-Taurus.
- Escobar, F. (2016). El Taller de la Ciudad en Bogotá, una práctica artística expandida entre el arte urbano y la ideología del espacio público. En AAVV., *Procesos de investigación-creación en el arte contemporáneo colombiano*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Escobar, F. (2019). Arte urbano y memoria en Bogotá y Medellín: entre los derechos culturales y la ideología del espacio público. En C. Salamanca y J. Jaramillo (eds.), *Políticas, espacios y prácticas de memoria. Disputas y tránsitos actuales en Colombia y América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Javeriana.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco, M. Expósito, J. Carrillo y J. Claramonte (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo.
- González, R. (2008). Sitios de fantasmas: lo oficial, lo no oficial y lo "orificial". En R. González et al., *Apariciones fantasmales. Arte después del movimiento chicano (catálogo de la exposición)*. Ciudad de México: Fundación Olga y Rufino Tamayo.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

- Hernández, C. (2002). Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano. En D. Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso) y Ceap, Faces, Universidad Central de Venezuela.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- Jameson, F. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Kwon, M. (2004). *One place after another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Londres: MIT Press.
- Lacy, S. (2003). Hacer arte público como memoria colectiva, como metáfora y como acción. En AAVV., *Arte, memoria y violencia: reflexiones sobre la ciudad*. Medellín: Corporación Región.
- Lippard, L. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En P. Blanco, M. Expósito, J. Carrillo y J. Claramonte (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución*. Buenos Aires: Ariel.
- Longoni, A. (2017). Arte y política en Argentina y América Latina desde los años sesenta: algunos relatos descentrados. (Programa de seminario de la Universidad Nacional de Tres de Febrero). Buenos Aires: UNTREF.
- Mesquita, A. (2011). *Insurgencias poéticas: Arte Ativista e ação coletiva*. Sao Paulo: Fapesp.
- Ministerio de Cultura. (2013). Sistema Nacional de Cultura. Estado, retos y perspectivas. Mincultura: Bogotá.
- Montiel, E. (2010). *El poder de la cultura. Recurso estratégico del desarrollo durable y la gobernanza democrática*. Lima: FCE.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Richard, N. (2009). Lo político en el arte: arte política e instituciones. *E-misferica*, 6.2, s/p.
- Richard, N. (ed.). (2010). En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas. Santiago de Chile: Arcis-Clacso.
- Raunig, G. (2007). *Art and Revolution. Transversal activism in the Long Twentieth Century*. Los Ángeles: Semiotext(e).

- Sassen, S. (2001). *The global city*. New York, London, Tokyo. Princeton: Princeton University Press.
- Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (2015). *Arte en espacio público. Intervenciones en Bogotá 2012-2015*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Stimson, B. y Sholette, G. (eds.). (2007). *Colectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Szmulewicz, I. (2012). *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Szurmuk, M. y McKee Irgwin, R. (coords.). (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Ciudad de México: Siglo XXI, Instituto Mora.
- Thompson, N. y Sholette, G. (2004). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Massachusetts: MIT Press.
- Yúdice, G. (2009). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zalamea, Gustavo. (2004). *Urbanía. Los noventa, en las artes plásticas (Bogofrankenstein en la autopista)*. En C. Torres, A. Espinosa, y M. Monsalve (coords.), *Arte en los noventa*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Capítulo 4

Pluralidad singular del arte

Natalia Echeverri Arango
Profesora Asociada
Universidad Nacional de Colombia

*Es como hacemos lo que hacemos que confiere significado a lo que hicimos*¹.
Serra, 2014, p. 237

Más allá de asumir una posición frente a “el arte hoy”, quisiera proponer una serie de cuestionamientos en torno a pensar el sentido actual y plural del arte, esto debido a que en el sentido amplio de la palabra, su significado y sus límites se están redefiniendo continuamente. De hecho, la cineasta Agnes Varda en una entrevista realizada por Hans Ulrich Obrist (2010) expresa que “la palabra arte debería ser retirada del vocabulario [...] la palabra importante es HACER. Es preciso hacer lo que se sabe o lo que se desea hacer” (p. 119)².

Para realizar estos cuestionamientos me basaré en reflexiones especialmente del filósofo Jean-Luc Nancy y de algunos otros más como el artista Luis Camnitzer.

Jean-Luc Nancy argumenta que “no hay el arte, sino las artes, hay prácticas múltiples y heterogéneas entre sí, irreductibles las unas a las otras, singulares y plurales, mezclables, combinables o articulables” (2014a, p. 12); esta concepción da pie al carácter abierto y plural del arte, disciplina que permite la apertura preposicional (de, a, hacia, a través) en él y del mundo; en este sentido se proponen como prácticas múltiples porque no solo hay una manera de hacer; como prácticas heterogéneas

¹ Traducción propia: “É como fazemos o que fazemos que confere significado ao que fizemos”.

² Traducción propia: “a palavra ‘arte’ deveria ser retirada do vocabulário [...]. A palavra importante é ‘fazer’. É preciso fazer o que se sabe fazer ou o que se deseja fazer”.

entre sí, porque permiten el vínculo con; son irreductibles las unas a las otras porque no se reducen entre sí, se contagia lo singular y lo plural mezclándose unas a otras. El arte-las artes se pueden deducir como una “zona híbrida en términos del saber”³ (Obrist, 2011a, p. 191), en la que se construye gradualmente por las distintas visiones y heterogéneas que se permean en ellas y convergen entre sí; la exploración de variadas perspectivas y la integración incesante de diferentes visiones configuran su sentido abierto y variable.

Similarmente, y reforzando lo anterior, el artista Luis Camnitzer define el arte como una *metadisciplina*⁴, lugar donde es posible la hibridación de fragmentos de disciplinas, de abarcar y utilizar otros métodos o teorías. Al igual, lo define como “un campo donde se puede imaginar lo posible y lo imposible” (Camnitzer, 2015) para salirse de los lugares comunes y así “favorecer el diálogo creativo y fomentar el desarrollo” (Camnitzer, 2018, p. 89) dinámicamente, lo que va a propiciar la ampliación del conocimiento y la apertura de otras posibilidades, en el que la innovación y la creación tienen lugar como área de probabilidades.

De esta forma, el artista propone el *Art Thinking* (pensamiento artístico) como un espacio en donde

los arthinkers trabajan para hacerse preguntas y esperan un número infinito de respuestas o la ausencia total de ellas como resultados igualmente válidos. Al art thinking no le interesa demostrar, sino encender la curiosidad para activar procesos de investigación permanentes, le interesa activar el deseo de pensar⁵. (Camnitzer, 2018, p. 89)

Como resultado, esta “visión se fundamenta en la insistencia en que el arte es un medio para la creación de conocimiento” (Camnitzer, 2018, p. 89). Este conocimiento, parafraseando a Feyerabend, se asemeja a un campo de fuerzas, en el que no se privilegia ninguna perspectiva particular y al contrario se promueve el intercambio de ideas, en él no existen valores absolutos y cualquier criterio tiene eficacia limitada a

³ Traducción propia: zona híbrida em termos de saber.

⁴ “[...] el arte es una metadisciplina que sirve de sombrilla a todas las disciplinas”.

⁵ “El Art Thinking reposiciona los pensamientos divergentes al mismo nivel de importancia que los convergentes”.

un contexto específico (Feyerabend, 1991) y aún más, para reforzar esta idea, dado que “el arte mantiene suspendida y retenida toda conclusión en la significación o en la interpretación y que abre nuevamente la prueba del pensamiento” (Nancy, 2014a, p. 77) es el lugar en donde el relativismo funciona como una aproximación bastante útil, en las que muchas veces el proceder de modo caótico y casual genera otras formas de conocimiento.

Por ejemplo, esto podría visualizarse en el ámbito internacional, a través del dibujo ampliado del artista William Kentridge⁶, quien abarca prácticas múltiples y heterogéneas, pues en su proceso abierto y continuo reconfigura, a través del dibujo, la fotografía, el video, el objeto, la instalación y el *performance*; mezcla, combina y articula medios, impresiones, vivencias, sensaciones, emociones y reflexiones de sus intereses de la vida política y sociocultural en sus modos de hacer. El artista se presenta generalmente inmerso en sus procesos creativos, se circunscribe al interior, al borde y afuera de su propio trabajo vivenciando y ampliando las maneras de conocer y experimentar el mundo. Traza y re-traza, dibuja y desdibuja y así reconfigura su experiencia plástica, abarcando y presentando paso a paso su experiencia artística, “el artista rompe o trasgrede barreras y tabúes en aras de explorar nuevos terrenos artísticos” (Rapko, 2014, p. 16) y por consiguiente amplía los medios para la *creación de conocimiento*. Rapko señala que, “en reiteradas ocasiones, Kentridge ha descrito el proceso del dibujo como un tránsito del conocer al ver”⁷ (2014, p. 34).

De igual forma, a través del proceso creativo del artista Nicolás Paris⁸, en el caso de nuestro contexto nacional, se puede visibilizar lo expuesto anteriormente, debido a que la exploración de sus intereses está abierta a las posibilidades de la prueba y el error, si bien reconoce que

⁶ Ver enlace <https://proyectoidis.org/william-kentridge/>

⁷ “El dibujante inspecciona la superficie sobre la que ha hecho el trazo, la *conoce como tal*; pero entonces (o tal vez uno debería decir solamente *entonces*, pues lo que sigue puede experimentarse de manera simultánea en el *conocer*) *ve algo*. Lo que *ve* es un potencial que necesita actualizarse, un dinamismo que necesita extenderse, una disonancia que requiere resolución. El trazo siguiente apunta a registrar ese acto de ver”. (p.35)

⁸ Ver enlace http://es.arteldia.com/International/Contenidos/Artistas/Nicolas_Paris

en la estructura mental de la formación cartesiana que conllevamos, de la lógica enfocada al resultado por la idea de progreso, él encamina su proceso y utiliza como estrategia en su actividad artística los talleres, para producir conocimiento con los otros; comparte ejercicios y crea situaciones, “*micro-eventos de estados utópicos*” (Paris, 2018) en los que va a proponer la realización de ejercicios de especulación, en los que la situación de duda y del tomar riesgos acompañan tanto su hacer artístico como la misma difusión de las ideas. Es así como, para Nicolás, el arte es un intercambio de reflexiones, debido a que lo asume como un laboratorio propicio para circular pensamientos o contemplaciones y un escenario donde se pueden ensamblar sus intereses.

Precisamente, el artista expone que su sistema de pensamiento está basado en el HACER, y este hacer es asumido como una estrategia para “acercarnos”; en la misma línea, se basa en sus experiencias, en sus fragmentos de aspiraciones, y configura ambientes de intercambio para hacer estudios a través de diversas herramientas visuales, cognitivas y de lenguaje; es su manera de contagiar lo singular y lo plural, creando zonas híbridas que resultan de sumar los pequeños sucesos, para convertirlos en un sistema para pensar “ideas que tengan posibilidades de crecimiento y desarrollo” (Paris, 2018).

Consecuentemente, Paris expone que el arte es aquello que no ha sucedido y que puede ser una serie de encuentros que confronta nuestra estructura de aprendizaje y la forma como nos relacionamos; en su producción artística las ayudas visuales y materiales como instalaciones, objetos, dibujos, videos o herramientas pedagógicas que utiliza, le sirven para unir cabos sueltos, de aquí que, el poner en juego y activación esta materialidad, el interactuar con el público, los espacios expositivos se convierten en puntos de partida, en lugares o soportes donde se siguen produciendo “ejercicios de creación colectiva para activar nuevos conocimientos y de relación” (Paris, 2018). Por consiguiente, tanto el arte como la misma exposición, se asumen como un proceso para desenvolver e ir tejiendo ambientes de construcción de conocimiento, así como el acto de dibujar es apropiado como una herramienta y el dibujo como “un sistema para proyectar ideas” (Paris, 2018).

Estas maneras de relacionarse en el mundo y con el mundo a través del arte, dan cuenta de cómo el proceso / el lugar / el objeto artístico, actúan como mediadores e integradores para la creación de conocimiento, un integrador que traduce subjetividades acompañado por estudios de la realidad, un mediador que articula experiencias existenciales y experiencias del ser-en-el-mundo y se configuran en modos de pensamiento.

Teniendo en cuenta esto, el arte actual puede asumirse como un campo abierto en el que además que las premisas son pretextos, estas se experimentan para analizar y comprender intereses o problemáticas que son desafiadas de una manera empírica, a la vez que promueven encuentros. “La naturaleza intrínseca (del arte) nace de que su práctica combina hechos y sueños, conocimientos y creencias, deducciones racionales y emocionales, tecnología, inteligencia e intuición, así como las dimensiones temporales del pasado, el presente y el futuro” (Pallasmaa, 2018, p. 101) del mundo en que vivimos; en este campo se alía y articula el conocimiento, “el arte es una forma de conocer el mundo”⁹ (Obrist, 2011a, p. 223).

Por más que el arte conlleve la especificación académica y disciplinar como herramientas que apoyan la investigación y el hacer de la práctica artística, la noción de arte hoy es extensa, pues este se entiende como una manera de pensar, de asumir y comprender el mundo, como una forma de problematizar y generar desafíos, de preguntarse por diferentes situaciones, sean socioculturales, políticas, reales o imaginarias, y del cómo experimentamos el mundo y cómo se llega a posibles respuestas o salidas. Al mismo tiempo, es un territorio amplio que invita al diálogo, a un intercambio de reflexiones, a *ser-con* y evocar el mundo mediante las experiencias y el hacer.

Retomando a Jean-Luc Nancy, “las artes nacen de una relación mutua de proximidad y exclusión, de atracción y repulsión, y sus obras respectivas actúan y se sustentan en esa doble relación” (2014a, p. 13). Es pues en esta relación del *ser-con*¹⁰ donde las técnicas y prácticas del

⁹ Traducción propia: “a arte é uma forma de conhecer o mundo”.

¹⁰ “Proximidad, exclusión, superposición, metamorfosis, montaje, incorporación, roce, contacto, contagio”.

hacer artístico contemporáneo enlazan diferentes elementos en determinado orden, seleccionan, insertan, multiplican y toman prestado conceptos, métodos, teorías para apropiarse, generando un territorio plural, en donde los diálogos y métodos no se rechazan y proporcionan un conocimiento de la realidad, de mundo trascendiendo la experiencia personal, aunque sí teniendo en cuenta el modo de expresión, o sea, el gesto artístico, gesto en el sentido propuesto por Jean-Luc Nancy, como “una pequeña señal”¹¹ (2014a, p. 33) que da cuenta de los diversos modos de hacer de cada artista.

Por lo tanto, en la exploración artística, la construcción se manifiesta igualmente como un continuo proceso de intercambio, una forma de diálogo con lo otro, sin perder la propia identidad (lo singular) y sin la pretensión de dominar los otros campos. Ese diálogo indisciplinar, no solo es visto como una experiencia personal, sino como un método de conocimiento de la realidad, pues el arte “media entre el mundo exterior y el territorio interior” (Pallasmaa, 2018, p. 108) creando sentidos; según Jean-Luc Nancy “el arte da a sentir y crea sentidos” (2014a, p. 14). Así mismo, “el arte es siempre al mismo tiempo un modo de percepción, un modo de visibilidad y una idea” (Obrist, 2011b, p. 176) que propone señales que abren, invitan, incitan, propician y configuran otras visiones de mundo.

Respecto a la producción artística, esta se puede asumir como resultado de un proceso de búsqueda, de experimentación y de exploración que reúne las diferentes reflexiones y acercamientos a una problemática o interés, y se presenta como tal para proporcionar otros diálogos y para señalar y suscitar impresiones, percepciones y maneras de recrear el mundo. La materialización o desmaterialización de los resultados en arte no son resultados cerrados, sino acciones de un proceso interminable y empírico que parten de la experiencia vivida-fenomenológica y ofrecen la oportunidad para generar condiciones que se despliegan en un conocimiento inesperado; podría decirse que es un proceso de traducción del mundo, transfiguración y reinterpretación, a través de un pensamiento asociativo que establece conexiones y separaciones,

¹¹ *Wink*, que designa, en alemán, un pequeño gesto como una pequeña señal.

lo que el arte da a sentir es el mundo, y más precisamente una forma del mundo. El artista presenta y representa un sentido ya dado en el mundo al mismo tiempo que crea un mundo, es decir una nueva posibilidad de sentido. (Nancy, 2014a, p. 16).

Alternativamente, el profesor e investigador José Antonio Sánchez (s. f.) propone para la investigación en las artes, prácticas interdisciplinarias, y afirma que debido a que el núcleo del arte es inestable y este no está asociado a lo normativo, las prácticas del hacer y de producción artística pueden ser entendidas como un modo de organizar las cosas; en la medida que los artistas organizan, se ven obligados a transitar físicamente de un lugar a otro, de un contexto, un enunciado a otro, a manipular objetos y articular ideas, a invitar, a conversar, observar en compañía de desconocidos; lo que requiere una práctica metadisciplinar, un intercambio de puntos de vista o un descentramiento de lo disciplinar, y gracias a esta totalidad de perspectivas se ofrecen múltiples índices de la realidad.

Por cuenta de que el arte establece diversas relaciones de diferentes campos, este puede ser contemplado como un área gris, que se expande por los diferentes matices que van del blanco al negro, como un espacio intervalar de continuidades y discontinuidades. Su mismo término plurisignificante lo lleva a ser una zona de coexistencias, de traducción y de diálogo, imposible de definir.

El arte es un *modus operandi* en el que se aventura, se pierde por el campo laberíntico para llegar a un destino correlacionado e incierto. Con su método procesual, la simultaneidad de acciones y cambio de funciones permite el proceso de extracción y selección de determinadas características, de apreciación y de conseguir vislumbrar, a través de ellas, unos posibles resultados de asociaciones que se deshacen y rehacen en el tiempo, actualizando siempre nueva información y generando diversos lenguajes.

Esto es lo que nos lleva a considerar el arte como un agente posibilitador para establecer relaciones, en vez de asumirlo como un mero objeto material, y más bien considerarlo como un dispositivo de interacción y vinculación comunicativa que abre la posibilidad de construcción de nuevas experiencias y de inventar otras formas de mundo.

Acorde con estas ideas, en mi proceso artístico desarrollé hace algunos años cinco lineamientos conceptuales y ejes constructivos de las experimentaciones que me sirven como directrices para hacer y recrear el mundo, que resultaron de combinar, mezclar, extraer y tomar prestado ideas de artistas, filósofos u otros que resonaban con mis reflexiones y que se imbricaban y entrelazaban entre sí. Estas son: los *lineamientos de combinaciones imprevisibles e impermanentes* (figura 1), basados en formas repetitivas, acumulaciones y yuxtaposiciones, con lo que se pretende activar la noción/acción/técnica del collage; los *lineamientos de espontaneidad* (figura 2), en los que el azar es el mapa provisorio a seguir por territorios inestables, meridianos y paralelos desconocidos e improbables; los *lineamientos de torsión y retorsión* (figura 3), son pliegues que entrelazan el interior y lo exterior, donde las fronteras se desvanecen fusionándolas y lo que se busca es la impregnación en el mundo y del mundo; los *lineamientos de imprecisión* (figuras 4, 5 y 6), hacen referencia a los enlaces discontinuos y lo inacabado, a lo vinculado al errar y el error, enfatizan y valorizan lo procesual y aluden a la idea de cambio y transformación; los *lineamientos aleatorios* (figuras 7 y 8), que están marcados por la asociación y no asociación, la articulación y la desarticulación de acciones como el pegar, juntar, componer, construir, deconstruir, reconstruir, sobreponer, colocar, entrelazar y dejar surgir encuentros y experiencias fortuitas.

Estos lineamientos se reflejan específicamente en los procesos constructivos de *viviendas precarias*, construcciones que cambian constantemente, tanto al interior de estas por los elementos y materiales que las componen, como de territorios. Así, los lineamientos de combinaciones impredecibles se destacan en estas casas transitorias en sus usos y funciones de los diferentes y variados materiales con que las construyen, y en mi proceso artístico se destacan en el uso indistinto de los diferentes materiales y elementos extrapictóricos. Igualmente, los lineamientos de espontaneidad, se manifiestan en ellas por sus maneras autoconstructivas, que no se guían bajo ninguna planeación anticipada y se construyen según se va dando la necesidad del momento; en mi hacer artístico, se manifiestan en un hacer sin fines

claros, en dibujar, pasear, recorrer, hacer maquetas sin fines establecidos. En cuanto a los lineamientos de torsión y retorsión, estos se revelan en esos espacios de las viviendas, en los que la interioridad se funde en la exterioridad y viceversa, como descubrir una sala de casa con columpios colgados en el interior de ella, o tan común en nuestro paisaje urbano, como observar ropa colgada en las fachadas de las casas. De la misma manera, en mis pinturas se revelan los lineamientos de torsión, en instalaciones pictóricas que no tienen adentro ni afuera, son superficies espaciales creando otros microespacios. Por otro lado, y referente a los lineamientos de imprecisión, estos se presentan en las casas precarias, como su nombre lo dice en la imprecisión, lo ambiguo, lo vago, lo que oscila, que no encaja, como se observa en la cantidad de remaches de las fachadas o rincones de estas moradas, y además, porque estas viviendas dan la sensación de ser apenas bosquejos de lo que podrían ser o llegar a ser, casas inacabadas en un continuo hacerse, rehacerse y hasta deshacerse.

Así mismo, se presentan estos lineamientos en mis series pictóricas, donde los collages bidimensionales y tridimensionales se componen sin encajar, se realizan como bocetos de ideas dando la impresión de quedar a medio camino y sin llegar a nada concreto. Por último, los lineamientos aleatorios se visualizan en estas viviendas precarias por su misma contingencia, de sus acciones imprevistas al invadir y apropiarse de un terreno y construir aleatoriamente con lo que se tenga a mano, y por consecuencia en mi proceso, se visualizan estos lineamientos a través de los trazos y sobretrazos y usos del color contingentes, imprevistos y repetidos.

Por consiguiente, se puede deducir que estos lineamientos han sido los parámetros por los que mis reflexiones artísticas deambulan y se desdoblán en un constante hacer, tanto en un proceso abierto como en el acto de crear unas conspiraciones con el mundo alrededor¹².

¹² Ver libro *Cartografías visuales de lo intermediario: trayectorias y deambulaciones* (tesis doctoral).



Figura 1. Paisaje evanescente [collage - fotografía] (2014)
Fuente: archivo personal.



Figura 2. Recorrido amarillo [serie fotografía] (2012-2013)
Fuente: archivo personal.



Figura 3. Derivas cartográficas [serie pictórica] (2012-2013).
Fuente: archivo personal.

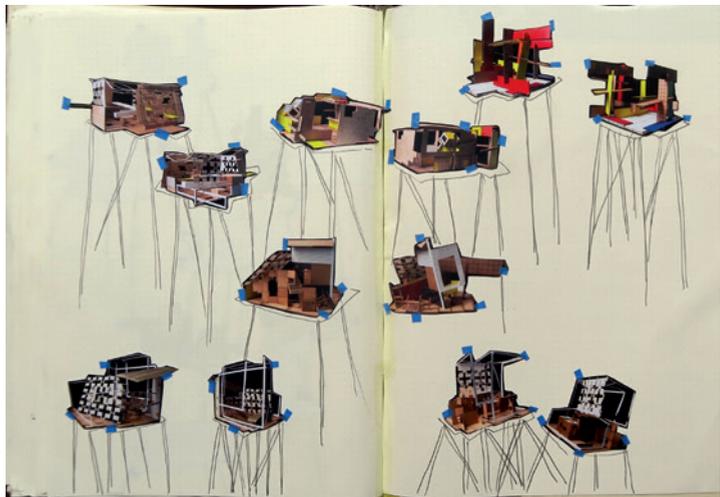


Figura 4. Objetos topológicos [objetos] (2012-2015).
Fuente: archivo personal.



Figura 5. Objetos topológicos [objetos] (2012-2015).
Fuente: archivo personal.



Figura 6. Objetos topológicos [objetos] (2012-2015).
Fuente: archivo personal.



Figura 7. Proyecto *devenir rincón-casa* [instalación pictórica] (2015).
Fuente: archivo personal.



Figura 8. Proyecto *devenir rincón casa* [instalación pictórica] (2015).
Fuente: archivo personal.

SOBRE LA INVESTIGACIÓN PLURAL EN ARTES

Se podría argumentar que la investigación/creación en artes abarca aspectos materiales e inmateriales, se centra en procesos y productos artísticos, lo que sugiere puntos de vista bien sea estéticos, hermenéuticos, representativos, expresivos o emotivos, de la misma manera que se basa en la intuición, sensaciones o percepciones, lo que implica moverse por terrenos irracionales, dados a través de guías cognitivas; es así como, al echar mano de elementos subjetivos, se estimula el conocimiento y esto contribuye a fortalecer la pesquisa.

Además de esto, la investigación artística se convierte en generadora de conocimiento, cuando se concibe como un modo de pensamiento y cuando implica la profanación de dispositivos (Agamben, 2005), o sea de las condiciones de enunciación, vuelve visible lo escondido, reorganiza elementos absurdos o invierte sentidos. Las artes llevan “el hacer” al campo de la investigación, donde se buscan otras maneras de observar y representar/presentar la experiencia, persigue y resalta perspectivas, señala matices y lugares no explorados, pretende ver otros fenómenos a los que se dirige el estudio. Trata de develar aquello de lo que no se habla, plantea una conversación más amplia y profunda, pretendiendo sugerir más preguntas que ofrecer respuestas, incita a explorar nuevos caminos.

Por otro lado, la investigación/creación en artes se diferencia de otras áreas, en la medida que su objeto de estudio no puede ser *a priori*, este “llega-a-ser” y se construirá simultáneamente con la elaboración de la metodología. El objeto de estudio se va conociendo y descubriendo en la medida que el estudio avanza, lo que hace que las hipótesis u objetivos sean “posibilidades de crecimiento y desarrollo” (Pallasmaa, 2015) y que constantemente se vuelvan a evaluar y reevaluar. Pero, incluso, a la investigación en artes le correspondería interrelacionar instancias históricas, teóricas y críticas, pues ella necesita parámetros científicos y metodológicos que la norteen, ya que estos parámetros estructuran la reflexión sin dejar sus componentes básicos de pasión, placer y creación.

El descentramiento de lo disciplinar sitúa al artista, al individuo inmerso en un campo de investigación en el que afecta inevitablemente

la subjetividad, y esta se convierte en una de las premisas, incentivar la intervención subjetiva, no para imponer una visión o forma, sino con el fin de producir una colaboración, un diálogo, un intercambio,

el trabajo de los artistas no es el de hacer un análisis permanente de lo que está sucediendo, sino señalar lo que les interesa en medio del desorden, fallas, separaciones, dolores, incomprensiones y misterios repetidos y después reimaginar esas realidades no apenas para sí mismo, sino para los otros¹³. (Obrist, 2010, p. 127)

Es así como la investigación artística atraviesa experiencias que generan pensamiento y se permea en el campo de la subjetividad, se va por líneas de la curiosidad, la expresión sensorial, del mirar y percibir activo diferentes dispositivos de pensamiento que constituyen a la acción.

En cualquier caso, la investigación/creación en artes es una modalidad específica con características propias de su campo. Presupone un abordaje único del objeto artístico y requiere cuestionamientos metodológicos propios. No hay un solo modelo, lo que implica que existen tantos modelos como artistas. Son innumerables las estrategias que le toca inventar a cada investigador en artes pues los procedimientos están en las mentes. El arte requiere un proceso en el cual el artista, al hacer su trabajo, traza su propio modo de hacerlo.

Normalmente, la metodología de la investigación en artes no presupone la aplicación de un modelo establecido previo, porque el investigador/creador construye su objeto de estudio al mismo tiempo en que se desenvuelve la investigación.

El artista investigador necesita producir su objeto de estudio con la investigación en marcha, y de ahí extraer las preguntas que investigará por las vías de la teoría.

El objeto de estudio no se presenta parado en el tiempo, está en proceso, el objeto de estudio necesita ser creado como el cuerpo de la investigación, se direcciona como una flecha, en donde las interrelaciones de la práctica indican y delimitan la investigación teórica.

¹³ Traducción propia: “O trabalho dos artistas não é o de fazer uma análise permanente do que está acontecendo, mas apontar o que lhes interessa em meio a desordens, falhas, separações, dores, incomprensões e mistérios repetidos”.

Usualmente, la investigación/creación en artes se aproxima a la utopía en el sentido que no tiene lugar, o no tiene un lugar definido en el tiempo presente, se permea por territorios intangibles, con objetivos presentes que muchas veces no se realizan y cambian en el transitar.

De la misma manera, no se puede prever el punto de llegada ni los caminos que tomará y concretizará. El deseo de llegar siempre está presente, sin embargo, siempre hay algo que va a faltar.

No obstante, se inscribe en los procesos comunes involucrados en la indagación como cualquier investigación, si bien todo proyecto nace de una obsesión, un interés o una insatisfacción, tiene una pregunta, un problema que se abre a indagaciones, así sean confusas o con enfoques deliberados.

A partir del estímulo e interés general y particular se formula una pregunta como motivación intrínseca, en la búsqueda de posibles respuestas sin saber de antemano lo que se encontrará y a lo que se llegará, incorporando formas de indagación visual, performativa, sensitiva, auditiva o narrativa para expandir las prácticas de la investigación.

Otro aspecto de la investigación en artes es que implica un tránsito ininterrumpido entre la práctica y la teoría. Los conceptos extraídos de los procedimientos prácticos son investigados por los canales de la teoría y nuevamente ensayados en experimentaciones prácticas, se pasa sin cesar de un lado al otro.

La producción artística es un proceso de formación, en el sentido de procesamiento, de formación de significados; la investigación en artes es un proceso de acción, reflexión, no se separa el conocimiento teórico del práctico o sea que integra lo cognitivo, emocional, individual y social. Los conceptos, teorías, experiencias y convicciones están entremezclados con la práctica y el hacer artístico, de ahí que el arte es reflexivo. Por esto, la investigación en artes articula parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico.

La experiencia del artista le proporciona una libertad de conexiones que permiten comprender de una manera diferente las cosas, y su producción es articulada en red. Se podría decir que no hay práctica artística sin experiencia y a la inversa, y no hay acceso teórico o interpretación sin práctica.

Para llevar a cabo una investigación en artes es importante identificar estrategias, lo que guiará una metodología apropiada para adquirir un conocimiento; tomar prestado técnicas metodológicas, fenómenos etnográficos y asumir el riesgo de inventar dispositivos, herramientas metodológicas a partir de indefinir, redefinir conceptos.

No es de sorprender que, por su propia naturaleza, en las artes son usados los antimétodos, pero incluso hasta la casualidad, el caos, la alteridad son metodologías. La noción de tener un procedimiento o un proceso de trabajo es parte vital de la actividad artística, por muy caótico que sea. La metodología equivale a un método de producción, pues las artes se liberan del mito del método y crean discusiones.

Feyerabend (1991) en su libro *Diálogo sobre el método* recalca la idea de partir, a través de una investigación experimental y del no dejar influenciar los resultados por concepciones teóricas. Propone como alternativa al método, una teoría del error y del imprevisto, de estar abiertos a las posibilidades de la prueba y el error, de ser flexible y proponer campos adaptables a través de la duda para ir construyendo pequeñas conquistas. Insiste en la importancia de la práctica y en el uso de esas prácticas, nos invita a considerar el uso que se le da a la teoría.

Para un investigador en artes, el conocimiento de los conceptos va a la par con el reconocimiento de campo en que esos conceptos se muestran operacionales. Esto configura una interacción dialéctica entre lo teórico y la exploración creativa.

Metodológicamente para el artista es importante trabajar en simultáneo en dos sistemas de pensamiento diferentes, que resultan en dos producciones distintas. Consignar sus intenciones, sus dudas, su proceso creativo en un diario de bordo, durante la elaboración de su trabajo; esto forma parte y da cuenta de un proceso activo del pensamiento visual. Y la presencia de la reflexión verbal, teórica debe ser asumida no como traductora una de la otra, sino complementaria y develadora del proceso de elaboración de la investigación.

Generalmente, la investigación/creación en artes busca el rigor del análisis aliándose la sensibilidad de la observación o la percepción sensitiva con la profundidad de la formación teórica, pues el arte

“estructura y articula nuestras experiencias del ser-en-el-mundo, [...] hace posible un encuentro experiencial y existencial intenso” (Pallasmaa, 2014, p. 143). La investigación en artes se desdobra a través del campo de la producción, la invención, la descubierta, y así se va conformando el campo de la creación.

El campo de la investigación en artes se puede asumir como un proceso de creación que busca trascender los resultados puntuales. Al concebirla como un proceso, la investigación no concluye en la presentación de un producto, sino en la adquisición de conocimiento a partir de la práctica, ya que “el carácter intempestivo de su potencia radica en que su espíritu no progresa sino que se transforma, no conoce sino que investiga y no acumula sino que experimenta” (Nancy, 2013, p. 6); apelando por los diferentes formatos disciplinares y suponiendo un ir más allá, o incluso a ninguna parte, se anda a la deriva por campos que se transforman y se suponen realidades sin estructuras permanentes.

Estas reflexiones se pueden evidenciar en el trabajo artístico de muchos artistas contemporáneos, entre ellos en el contexto internacional, el artista Francis Alÿs¹⁴, quien investiga en la calle, recorriendo, dejando fluir su hacer, atento a las posibilidades que le ofrece el mundo a su alrededor; señala situaciones cotidianas de la vida en las ciudades, políticas, económicas y socioculturales, genera acciones participativas y usa la experiencia como factor expansivo en sus intervenciones. Alÿs incorporó “la idea del ensayo en el centro de su práctica” (Ferguson, 2009, p. 2), lo que da cuenta de un proceso abierto, de un proceso interminable y cambiante tanto por sus maneras de hacer expresivas y formales (acciones, pinturas, dibujos, videos entre otros) como por la serie de encuentros fortuitos e inesperados que se le atraviesan en su andar.

Si bien se ha resaltado de alguna manera la profanación de dispositivos en el arte para invertir sentidos, a través del ejemplo de algunos artistas, en el caso de Alÿs, se puede entender esta profanación en sus maneras de revertir conceptos y generar ambigüedad en sus reflexiones y acciones, como por ejemplo, cuando hace una serie de *actividades que no*

¹⁴ Ver enlace <http://francisalys.com>

llevan a nada, como presentar un video de un carro subiendo y bajando una colina, arrastrar un hielo hasta que se derrita, desplazar un pliegue de una duna en un desierto, pintar una línea amarilla que separa dos carriles de una calle, entre otros.

Igualmente, y dado que en sus procesos de investigación/creación el artista “ha adoptado una manera de trabajar que tiende a rechazar las conclusiones” (Ferguson, 2009, p. 2), esto se relaciona de cierta forma con la idea de que el objeto de estudio en la investigación en artes se va construyendo a la par que se camina sin saber a dónde se va a llegar, trascendiendo esos resultados puntuales.

Podríamos apropiarnos o tomar prestada la *política de ensayo* de Alÿs, para concluir que, en el amplio campo actual y plural del arte y en la exploración artística, *el ensayo* juega un papel primordial y necesario, pues en la prueba, en el tanteo y el intento, y hasta en el reconocimiento se va configurando el campo de conocimiento y esta práctica se va revirtiendo en la experiencia artística que bien o conlleva a alguna parte o también a ninguna, de nuevo en palabras de Alÿs, experiencias artísticas / *actividades que no llevan a nada* pero que sí abren y generan otras posibilidades de sentidos.

En el medio nacional, la práctica artística experimental del artista Danilo Dueñas¹⁵ resume muchas de las ideas presentadas, puesto que para él, el arte, además de ser “la celebración de la vida y un ejercicio de experimentar la realidad”, es una suposición y lo asume como un ejercicio que abre posibilidades en el encuentro con nuevas cosas; en su práctica, el artista acepta lo que está a su lado, trabaja con las circunstancias y elementos que están presentes, trabaja con lo que hay, se implica en un sentido de complicidad en y con el espacio, siempre atento al lugar donde va a estar y presentar, responde momento a momento con lo que va sucediendo.

Su proceso creativo no está limitado por una intención específica, ni llevado por una definición preformulada, ni por ideas *a priori*, más bien, el mismo lugar le va a ir determinando lo que va a ir construyendo, toma

¹⁵ Ver enlace <https://www.daniloduenas.com>

riesgos y deja que surjan coincidencias racionales e intuitivas sin tener conocimiento del producto final, evita “puntos de reunión” y propone más bien en sus palabras “puntos de contacto” (2014).

Si bien a Dueñas le inquieta la fragilidad en la composición, no la predetermina, al igual que ni el color, ni la textura en sus pinturas instaladas, espontáneamente selecciona sus materiales, toma en cuenta las características de cada material y del espacio para ordenar, clasificar, acomoda y desacomoda, no piensa en planos, ni traza líneas previas, se deja llevar.

De modo semejante, Danilo señala que en el arte, en el ejercicio artístico, se acogen las diferencias, situación que no aparece en el diseño, pues este establece gramáticas que uniforman, por el uso de retículas que definen un idioma universal y el trabajo efectista, dado que tiene que ver con la aplicación de teorías. Estos dos campos los compara con el “espacio físico y espacio social” (2014), en los cuales se manejan dinámicas opuestas, siendo el espacio social un lugar que se rige a partir de las predeterminaciones, el uso y la función; por el contrario, el espacio físico es el lugar del movimiento, donde surge libremente lo espontáneo, donde el trabajo brinda algo que el artista no sabe, le indica cosas de las que no sabe ni el porqué, para él es el espacio del arte.

Expresa que lo que un artista hace debe ser un ejercicio experimental sin procedimientos correctos ni preinscripciones cualitativas o estrategias aseguradas, ni patrones absolutos, más bien, debe tocar la realidad y mezclarse con ella.

A su vez, considera que el arte debe romper y cambiar formas de pensar, así, el objetivo del hacer en el campo plural del arte es el de cambiarse a sí mismo y dejar de pensar igual que antes. Por esto, su producción artística la asume como un lugar de pensamiento en donde el artista es solo un instrumento que la construye. Para Danilo, el pensamiento es acción y la producción artística es el lugar del pensamiento; en este sentido el proceso artístico es el vehículo de ideas que se materializan en acciones.

Podríamos decir que si las maneras de producir en el arte y esta producción formalmente inventiva ayuda a cambiar nuestra precepción,

nuestras emociones y nuestra experiencia, el arte deviene en un catalizador de pensamiento, y en este sentido, podríamos aludir a lo que el artista Richard Serra menciona: “Ver es un modo de pensar y, al contrario, pensar es ver”¹⁶ (2014, p. 235), pues si se consigue cambiar el modo de ver de una persona, puede cambiar su manera de pensar; esto da la oportunidad de cambiar el pensamiento y las actitudes.

Una vez más, es de resaltar el carácter abierto y plural del arte, disciplina que permite la apertura preposicional; se podría plantear la palabra “arte” como un verbo en gerundio, como la manifestación del hacer, en el sentido de simultaneidad con la experiencia, del observar y andar en y con el mundo, de la misma manera que Richard Serra propone que el dibujo es un verbo en transitivo: hacer arte/arte-haciendo, se convierte en un instrumento de conocimiento, un dispositivo interrelacionado y una herramienta de intercambio.

Por último, en la interacción con el mundo, el arte crea su propio lugar, crea sus propias situaciones, declara su propia área, y en la emergencia de estas nuevas relaciones, siempre se van a producir nuevos significados, nuevas observaciones, nuevos modos de ver y hacer, acciones que van a redefinir constantemente el campo del arte, pues se continuará redescubriendo procedimientos inesperados y reinventando nuevos medios.

En conclusión, se podría decir que en el arte se manifiestan, además de una serie de encuentros, la posibilidad de la relación y del contacto, en un intercambio permanente del “tocar y ser tocado” (Nancy, 2013, p. 18) que confronta nuestra estructura de aprendizaje, de conocimiento y las maneras de relacionarnos, que articula nuestras experiencias existenciales y cómo representamos diversos modos de pensamiento (Pallasmaa, 2014, p. 133) para circular y compartir, circular –con y compartir– con, una cuestión de dar.

¹⁶ Traducción propia: “Ver é um modo de pensar e, contrariamente, pensar é ver”.

REFERENCIAS

- Acaso, M. y Megías, C. (2017). *Art thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Madrid, España: Paidós Educación.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Camnitzer, L. (2015). Espacio fundación telefónica, Escuela de Educación Disruptiva 2015: De Rubens a Damien Hirst, el arte contemporáneo como herramienta didáctica. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eTs-pmpl-hs0>
- Camnitzer, L. (2018). *Hospicio de utopías fallidas*. Madrid: Catálogo, Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía.
- Feyerabend, P. K. (1991). *Dialogo sobre o metodo*. Lisboa: Editorial Presença.
- Ferguson, R. (2009). *Francis Aljys, política del ensayo*. Bogotá: Catálogo, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República.
- Nancy, J-L. (2013). *Archivida. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Quadrata.
- Nancy, J-L. (2014a). *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Nancy, J-L. (2014b). *Ser singular plural*. Madrid: Arena libros.
- Berger, J. (2018). *Panorámicas*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Obrist, H. U. (2010). *Entrevistas vol. 3*. Río de Janeiro: Cobogo y Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim.
- Obrist, H. U. (2011a). *Entrevistas vol. 4*. Río de Janeiro: Cobogo y Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim.
- Obrist, H. U. (2011b). *Entrevistas vol. 5*. Río de Janeiro: Cobogo y Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim.
- Pallasmaa, J. (2014). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2015). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2018). *Escencias*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Rapko, J. (2014). *Logro, fracaso, aspiración: tres intentos de entender el arte contemporáneo*. Bogotá: Uniandes.
- Sánchez, J. A. (s.f.). *In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes, proyecto de investigación "Teatralidades disidentes"* España, con la colaboración del Museo Reina Sofía.
- Serra, R. (2014). *Escritos e entrevistas 1967-2013*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Tone, L. (2013). *William Kentridge Fortuna*. Río de Janeiro: Catálogo exposición Pinacoteca, Instituto Moreira Salles.
- Paris, N. (5 de julio de 2018). *Entrevista con Nicolás Paris*. Radio Web macba. Recuperado de <https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-265-nicolas-paris>
- Dueñas, D. (3 de octubre de 2014). *Con los ojos del artista*. [video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PW7h-1BFWdg>
- Dueñas, D. (s. f). *Danilo Dueñas*. Recuperado de <https://www.daniloduenas.com>
- Alys, F. (s. f). *Francis Alys*. Recuperado de <http://francisalys.com>

Capítulo 5

La experiencia del arte, el arte en la experiencia. Recorrido histórico

Juan David Chávez Giraldo

Profesor Titular
Universidad Nacional de Colombia



Portón doméstico, Santafé de Antioquia.
Fuente: fotografía del autor.

Hablar del arte no es tarea fácil. Menos aún en tiempos de crisis, como en estos albores del siglo veintiuno. Pero hay que intentarlo para trazar sendas de comprensión de un universo simbólico arraigado en lo más profundo del ser humano, pues si algo caracteriza al hombre, es la conciencia de su existencia, sobre la cual construye nociones, conceptos e ideas asociados a su experiencia espacio-temporal, y el rasgo artístico de su hacer en el mundo y hacer mundo, le dan sentido a su fugaz permanencia. Así entonces, una reflexión sobre lo que ha sido el arte en la experiencia histórica y su significado profundo, desde las primeras manifestaciones conocidas, hasta hoy, abre rutas de entendimiento para proyectar el futuro, teniendo en cuenta precisamente que el arte, en lo fundamental, es una experiencia.

LA EXPERIENCIA DEL ARTE EN EL ORIGEN, EL ORIGEN DE LA EXPERIENCIA DEL ARTE

La noticia que circuló en los medios de comunicación en diciembre de 2019 sobre el descubrimiento de la “obra de arte” más antigua, de por lo menos cuarenta y tres mil novecientos años, en Leang Bulu Sipong, Indonesia, que representaba una escena de caza pintada en un recinto rocoso, no solo modifica el mapa temporal y territorial del arte, sino que corrobora que las manifestaciones plásticas han acompañado al hombre por mucho tiempo, más del que se había establecido (Aubert, 2019). Ahora bien, si se incluyen como manifestaciones plásticas los primeros dibujos realizados por individuos de la especie *homo sapiens*, habría que

hablar de las pequeñas líneas rojas pintadas en la cueva Blombos, Sudáfrica, datadas con setenta y tres mil años, y aunque el arqueólogo francés André Leroi-Gourhan (1911-1986) afirma que la aptitud para fijar el pensamiento mediante símbolos es un hecho representativo de la evolución de los antrópodos que aparece con el *homo sapiens* (1971, p. 185), quizás podrían tomarse en cuenta los dibujos lineales de geometría zigzagueante hechos sobre una concha por un *homo erectus*¹, hallados en Java, Indonesia, con una antigüedad de cuatrocientos mil años. No obstante, es indispensable tener en cuenta que estas prácticas derivaron en fenómenos que hoy se estudian desde la estética, entendida como un problema relacional ente el individuo y la realidad, y no como una propiedad de los objetos.

El hallazgo de la cueva Sipong, descubierto en 2017 por investigadores de la Universidad Griffith, Australia, al igual que otros, como la pintura hallada en la isla de Borneo, Indonesia, de hace cuarenta mil años, representando un animal ensartado (Aubert, 2018), abren la discusión del entorno geográfico en el cual apareció el arte, que hasta hace poco se creía que era Europa, porque la fecha de elaboración de las pinturas de bisontes en la cueva de Altamira, España, ponía en los quince mil años la fecha más antigua y luego las pinturas parietales encontradas en la cueva de Chauvet, Francia, determinaron en treinta y cinco mil años la primera representación, que contiene rinocerontes, bisontes, osos y leones. Quizás hallazgos futuros replanteen una vez más estos escenarios y habrá que volver a revisar las verdades. De todos modos, por lo menos hasta ahora, no es factible determinar con certeza las explicaciones, los propósitos, ni las motivaciones que hay tras estas manifestaciones humanas; tan solo se plantean hipótesis e interpretaciones en medio de incertidumbres apoyadas en deducciones lógicas.

Es posible por ejemplo, que el ser humano, de forma general, dentro de la especie, por homología filogenética, tenga maneras intelectivas similares, tienda a establecer sistemas binarios y que su

¹ Homínido extinto que vivió entre dos millones y setenta mil años antes del presente. Se considera que el *homo sapiens* evolucionó del *homo erectus* en África, de donde habría migrado a otros continentes.

cerebro opere mediante procesos físicos y químicos que producen resultados y comportamientos parecidos, independientemente de la geografía y del grupo particular al cual pertenece. Estas ideas incluso pueden extenderse a otras especies animales, en las que es viable identificar rasgos evolutivos análogos, así como conductas y respuestas automáticas a los estímulos, muy parecidos. Al fin y al cabo, todos son producto de la materia celeste –carbón para los músculos y órganos, calcio para los huesos y hierro para la sangre– que ha evolucionado bajo condiciones heterogéneas pero con denominadores comunes, como las leyes universales de la física. Pero, aunque en esencia los individuos que pertenecen a un tipo biológico tienen atributos comunes, cada uno es diferente al resto de los miembros del mismo grupo y tiene sus particularidades.

En el arte también parece aplicarse esta idea. Obsérvese, por ejemplo, que en las cuevas que soportan las obras pictóricas paleolíticas y neolíticas hay muchos elementos comunes, como la representación de animales, la simplificación y zoomorfización del cuerpo humano, y la impresión de la palma de la mano; así mismo, se evidencia el palimpsesto y la sobreposición de figuras en el tiempo. Además, desde una versión expandida del arte que incluya la arquitectura –tanto los espacios como sus objetos (funerarios, útiles, decorativos, textiles, etc.)–, tal situación también ocurre en diversos sitios de habitación en todo el planeta, donde pueden encontrarse hallazgos arqueológicos que evidencian el uso de emplazamientos, elementos constructivos y objetos domésticos, por muchas generaciones. De esta manera, se observa un interés por trascender el tiempo, por conectar dimensiones y universos, por superar la condición finita del cuerpo y encontrar un sentido a la existencia más allá del aquí y el ahora, a través de una experiencia de raigambre metafísica, mágica, numinosa o religiosa, en el sentido de “re-ligar”, de volver a, de encontrar de nuevo.

Así mismo, por ejemplo, la cabaña primitiva se entiende como un ombligo cósmico que une el plano de los mortales con los distintos niveles del inframundo y con los ámbitos del supramundo. La casa se concibe como un lugar en el que confluyen dioses, antepasados, demonios

y humanos. Es casa cielo. Es recinto para estar a la espera del tiempo eterno en otra dimensión futura prometida (Chávez, 2017, pp. 41-77). El hogar es reproducción fractal de la geometría universal y mantiene la estabilidad y la armonía; es un artefacto simbólico de condiciones supraterráneas, de consistencia emotiva y metafísica que asegura el sentido vital. Tales referencias se transmiten de generación en generación, están aferradas a la tradición de numerosos grupos y se mantienen de manera oral y vivencial hasta el presente. La experiencia del origen, de la fundación ancestral de mundo, marcando un territorio diferenciado del espacio infinito, se convierte en ancla eterna que hala lo superior y atrae lo inferior para amalgamarlo en el mundo de los mortales, no es casual “que las primeras casas conservadas, coincidan con la aparición de las primeras representaciones rítmicas” (Leroi-Gourhan, 1971, p. 304).

Volviendo a las pinturas parietales, estos conjuntos “son, en realidad, ‘mitogramas’, algo que se emparenta más con la ideografía que con la pictografía, más con la pictografía que con el arte descriptivo” (Leroi-Gourhan, 1971, p. 190). Este anhelo, quizás es una posible explicación de las figuras antropomórficas que representan seres imaginarios sobrenaturales en escenas de supervivencia y de caza en las pinturas rupestres. En estas obras, se mezclan mundos, se enlazan y acoplan los diversos planos que componen las visiones cosmogónicas. Pero en ellas también hay un interés por crear historias, por narrar algo, por anticipar o mantener la huella de eventos, objetos y seres. Aparece entonces la intención comunicativa de un mensaje hermenéutico, del diseño de quien produce la obra, asociada a un mundo filosófico creativo que fabrica algo con características estéticas. En estas creaciones, como en la cultura de su momento en general, prima la conexión con el mundo inconsciente, con lo invisible, con la energética de lo inmaterial y con órdenes y lógicas propios de un universo emotivo y mágico, que no tiene tiempo ni espacio limitado, y por ello, el matemático polaco Jacob Bronowski (1908-1974) asoció la práctica parietal a esta posibilidad afirmando que “en cualquier dirección, las pinturas rupestres actúan como una especie de telescopio de la imaginación: dirigen la mente desde lo que se puede ver hasta lo que se puede inferir o conjeturar” (1983, p. 54). Estas

imágenes pueden compararse con las que se imprimieron en la placa de aluminio anodizado en oro de la sonda espacial estadounidense Pioneer 10² en busca de comunicación con otros seres inteligentes en los confines del cosmos; en ambos casos la “idea que lo rige es que la lógica de la abstracción matemática, traducida en figuras elementales, es la expresión más completa de un proceso mental que nos ha conducido a dominar la naturaleza” (Vitta, 2003, p. 18), de tal manera, la interpretación de la experiencia y del mundo en símbolos visuales ha establecido un mecanismo de autoconciencia y afirmación humana desde tiempos prehistóricos hasta el futuro impredecible de la especie, porque el poder de las imágenes radica en su capacidad de diferenciar entre un ser superior civilizado y otro inferior salvaje.

Como se ha dicho, el ser humano es fundamentalmente un ser simbólico que otorga valor conceptual a sus productos y las obras de arte son de las de mayor carga espiritual, poseen la cualidad evocadora que estimula al alma y se relaciona estrechamente con la interioridad del ser. Este mensaje intencionado del arte es abierto, plurivalente, incluyente y catalizador; es interpretable, repleto de alcances y direcciones, es inagotable y multiplicador; es un mensaje que no se cierra ni se basa en verdades únicas, sino que presenta, desde una perspectiva o un punto de vista, la aproximación a una realidad despertando emociones, estimulando la sensibilidad y conduciendo a reflexiones intelectivas.

En este orden de ideas, la obra de arte es como un vestíbulo que se abre al orbe ideológico y onírico, es un mecanismo que permite romper los bordes materiales de la realidad visible o tangible para acceder a la galaxia del espíritu, al océano de lo ideal, al ciclo de lo infinito. Es máquina del tiempo y de la experiencia, para perpetuar vivencias, para eternizar héroes, para recordar acontecimientos, para adelantar lo esperado, para avanzar, retroceder o congelar el momento. La obra de arte es dispositivo mágico, los únicos obstáculos de su potencial son las

² Lanzada al espacio en 1972, atravesó la órbita de Neptuno en 1983. Su última señal se recibió en 2003, ahora se dirige a la estrella Adebarrán en la constelación de Tauro, a donde llegará en 1 690 000 años.

fronteras de la creatividad de quien la obtiene. El espacio simbólico que opera la obra de arte involucra un mundo figurado (Vitta, 2003, p. 66).

Por eso, aunque “parece que, en ocasiones, viven en una especie de mundo imaginario en el cual pueden ser hombres y bestias al propio tiempo” (Gombrich, 1990, p. 23), todo indica que para los hombres primitivos la disfunción entre un mundo real y uno fantástico no existía y que su figuración alegórica era completamente diferente a la que prima en la globalizada actualidad. Así, lo que desde esta lógica es un mundo irreal, para el pintor de estos muros, tal vez era completamente real y no había tal distinción, sino que para él, el arte era la reproducción de una experiencia existencial que navegaba entre la magia, el símbolo, la fantasía, la materia, lo concreto, las pesadillas, lo natural y lo sobrenatural, porque el artista del paleolítico no estaba atado a una concepción racional del mundo; sus “normas y reglas” de representación obedecían a una práctica proveniente de lo invisible, de lo natural y lo mitológico; el exterior y el interior del hombre primitivo se fusionan, “la imagen no es el lugar inerte en el que la conciencia se mide de forma mecánica con la objetividad del fenómeno, sino el crisol en que se funden los dos momentos condicionándose uno al otro” (Vitta, 2003, p. 79). La experiencia del arte en aquellos orígenes se acerca a lo sublime en tanto se aproxima al mundo desde un alma no contaminada, desde la esencia natural y sin estar corrompida por la razón. Lo inexpresable mediante el lenguaje era asumido por la expresión gráfica.

El filósofo e historiador británico Robin George Collingwood (1889-1943) confirma que el objeto del arte paleolítico era mágico y como tal era un medio para un fin preconcebido que despertaba emociones y “pre-paraba” una realidad adelantándose a un acontecimiento en el mundo material y concibiéndolo en su otra dimensión: la de lo intuitivo contenido en el símbolo; así, el arte paleolítico se desprende de la limitación del mundo y se hace completamente autónomo convirtiéndose él mismo en otra realidad (1993, pp. 61-79), por eso estos sistemas de representación mitográficos evolucionaron durante milenios para dar lugar a la escritura mediante una anotación lineal del pensamiento.

Ahora bien, para avanzar en el discurso, se hace necesario aclarar qué es el arte, sobre todo porque como muchos de los productos culturales y como el hombre mismo, ha evolucionado a lo largo del tiempo³. Hoy no se entiende el arte de la misma manera que unos años atrás y mucho menos como se comprendía en la antigüedad o en la prehistoria, como se ha visto hasta aquí. De la prehistoria, como ya se adelantó, no se podrá tener con plena claridad o certeza, las condiciones de su producción y su experiencia. De hecho, es también improbable, a pesar de la cercanía temporal y de la evidencia documental, que se pueda afirmar con toda convicción, cuál era el papel del arte en momentos más recientes y próximos o cuál es en la contemporaneidad, caracterizado por la plasticidad, la flexibilidad, la ambigüedad, la adaptación permanente y la veloz transformación. La complejidad y la cualidad ontológica misma del arte, impide, por fortuna, tener aseveraciones absolutas sobre él.

Al respecto, el británico, historiador de arte y escritor, Ernst Gombrich (1909-2001), explicó que para comprender el arte de otro tiempo es necesario conocer los fines a los que sirvió y que estos propósitos son más extraños en la medida en que más alejados están de la actualidad temporal (1990, p. 19). Es decir, el extrañamiento y la percepción de irrealidad o fantasía que producen las expresiones culturales y artísticas de algún grupo humano lejano en el tiempo se debe a la distancia conceptual que se tiene de los significados y del pensamiento de quienes las concibieron. Como ejemplo, puede observarse el sentido estético de las denominadas venus paleolíticas, como la de Willendorf, las de Malta, la del valle del Indo, la de Chipre, Laussel, Amlash, Savignano, Buretj o Siria, que comparadas con los cánones posteriores o actuales de la belleza femenina contrastan radicalmente y dan cuenta de que la belleza es concebida de manera diferente en cada tiempo. En la Grecia antigua, por ejemplo, “el adjetivo ‘bello’ (καλός) supone una idea de perfección tanto sensible como espiritual” (Jiménez, 1986, p. 25) y aunque no es otra cosa que una de las consecuencias de la urgencia

³ La descripción histórica que se detalla aquí contiene algunos apartes ampliados y actualizados de Chávez, 2015 y 2019.

taxofílica del cerebro humano (Morris, 1980, pp. 279-283), “la belleza es un valor, renunciar a ella es renunciar a la felicidad” (Pérez, 2014).

Y no solo el sentido de lo que se considera bello depende del momento histórico, porque incluso con el caso de las venus prehistóricas también pueden confirmarse ciertas intenciones aparentemente incomprendibles si son comparadas con los principios estéticos de las pinturas rupestres de periodos colindantes con ellas. Pero estas limitaciones de interpretación o comprensión no son obstáculo para teorizar sobre el significado del arte, su práctica y sobre las experiencias que allana. Es precisamente su expedito carácter, su exployado campo de acción, su inacabable y fecundo terreno, en lo que radica su interés y riqueza.

De otro lado, también es conveniente comprender que algunas veces lo que en la actualidad se acepta como ciencia, y que en muchas oportunidades se considera opuesto al arte, en el pasado estuvo inmerso en el mismo concepto de arte, o en ciertos momentos históricos no se diferenciaba lo uno de lo otro, como se verá adelante, pues el afán taxonómico de clasificación y diferenciación es un interés relativamente nuevo en la historia humana, que surge como consecuencia del impulso racionalizador sobre el mundo que se instaura hacia los siglos XIII y XIV en Europa. Y si la producción artística, como se ha visto, ha acompañado al hombre por lo menos unos cuarenta y cuatro mil años y la aproximación empírica, lógica y racional al mundo tiene solo unos setecientos, su estudio y comprensión no debe hacerse solo desde este ángulo. Se requiere una postura holista que complemente la racional con la polaridad visceral, emocional y simbólica.

La Real Academia Española de la Lengua dice que arte es la “capacidad, habilidad para hacer algo”. Bajo esta definición se puede designar cualquier actividad humana hecha con cuidado, dedicación y juicio cuya repetición, entrenamiento y disciplina conduce a un talento especial; esta noción no interesa para los efectos de este texto y alude más a un oficio, una técnica o procedimiento. Pero, en una segunda acepción del término, dice que es una “manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros” (2020), de esta manera,

se puede afirmar que el arte expresa una visión personal que expone la experiencia, real o imaginada, con una materia —cósica o no—, a lo cual se podría agregar que es el producto de una actividad o práctica en la cual se incluye una reflexión profunda de un ejercicio cultural creativo que a través de diversas sustancias —tangibles o no—, y según cada manifestación, expone simbólicamente un aspecto del mundo abordado estéticamente, teniendo en cuenta, como se ha dicho, que el concepto contemporáneo de estética va más allá de la belleza y, por esto, el arte hoy puede incluir la fealdad, el horror, lo putrefacto, lo descompuesto, lo kitsch, lo torpe, etc.

Etimológicamente la palabra tiene una raíz latina: *ars, artis*, que encarna la habilidad y la creatividad, y una raíz griega: *téchnē* (τέχνη), que consigna la técnica. La habilidad porta un territorio eminentemente subjetivo, mientras que la técnica implica el manejo adecuado del elemento, la materia y los instrumentos o herramientas de trabajo bajo condiciones propias de lo objetivo; esto determina el carácter dual del arte y de muchas de las actividades humanas que se han considerado o se consideran hoy como artísticas. Además, hay que tener en cuenta que *artis* remite a una condición superior, de orden y composición, ya que viene de la raíz indoeuropea *ar*, cuyo significado es mover, ajustar, hacer, colocar, actuar. En sánscrito *arya* es noble, alto, grado; en griego *arithmos* es número, *aristoi* es mejor, noble, *armos* es ajustamiento y combinación, y *arthron* es articulación (Roberts y Pastor, 1996, p. 12). De esta procedencia etimológica se puede inferir que el arte es lo que está por encima, sobre o delante de la técnica, lo que la ordena o conduce, lo que la mejora y la ennoblece. Entonces, la acción creativa es base fundamental para producir una verdadera obra de arte, que trascienda o supere la mera aplicación adecuada o correcta de las herramientas y sistemas para hacer algo con un determinado medio.

Así, la definición establecida por el filósofo e historiador polaco Władysław Tatarkiewicz (1886-1980) de que “una obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque” (1992, p. 67), se aproxima bastante a la noción contemporánea del

concepto, en la cual se excluye lo natural y lo exclusivamente funcional para viajar a un reino intencionado, emotivo y metafísico. Una definición usual, que se utiliza en el argot popular de la actualidad es la que plantea que arte es lo que hacen los artistas; esta interpretación, que parece una broma lingüística, tiene más sentido del que aparenta. Permite incluir cualquier posibilidad expresiva, cualquier medio de manifestación, impensables escenarios y mensajes, tecnologías inexploradas y resultados insospechados; alude a la enorme complejidad de su campo y acepta la imposibilidad de establecer territorios constreñidos dentro de un universo en el que todo está por hacerse, en el que todo es posible, en el que no es factible preconcebir reglas o normas. Bajo esta idea, la genialidad del artista está por encima de los objetos artísticos y sin ella no es posible concebir las obras; el mapa del arte no está trazado, se va estableciendo en la medida del recorrido, de la experiencia.

LA EXPERIENCIA HISTÓRICA DEL CONCEPTO DE ARTE

Del aparte anterior puede subrayarse que el motivo mágico-religioso es el motor de la experiencia artística paleolítica –tanto de la acción creativa, como de la perceptiva–, al mismo tiempo la determina y la proyecta a otra dimensión, se sale de lo simple del mundo racionalizado para entrar en lo complejo y polivalente, tiene múltiples explicaciones, orígenes, direcciones, sentidos y objetivos, es más universal y dinámica. En el neolítico ocurrió un cambio básico para la historia de la cultura humana, el tránsito de lo nómada a lo sedentario y sus implicaciones en el orden material trajeron consecuencias en lo emotivo y en la concepción del mundo; este periodo se define como un momento más racional, empírico y concreto. El péndulo de la historia se desplazó hacia la razón y por supuesto el arte no escapó a ello, “la obra de arte ya no es solo una representación del objeto, sino también una representación conceptual; no es solo una imagen del recuerdo, sino también una alegoría” (Hauser, 2004, p. 25), próximo y afín a la dimensión racional, el “arte” neolítico fue menos autónomo, más dependiente de la razón.

Ahora, en las civilizaciones antiguas del oriente próximo (Mesopotamia, Sumeria, Acadia, Babilonia, Asiria, Kasita, Mitanni, Hatti, Anatolia, Urartu, Persia, Irán, Elam, Fenicia, Israel), se puede interpretar que la recurrencia al poder de creación de las imágenes en las expresiones artísticas fue una de las claves fundamentales para la concepción del arte como experiencia liberadora. Lo que hoy se entiende como productos artísticos —pinturas, esculturas, arquitecturas, etc.— conformaron un ámbito mítico que soportó la cotidianidad. Una de las características básicas de las expresiones culturales en estos imperios es la relación del hombre con las deidades y el cosmos, y particularmente la ocupación del territorio, la organización urbana de los asentamientos, sus monumentos y templos. Todos, determinados por una toma de conciencia del carácter espacial del universo y de su relación con el tiempo, establecidos de manera sistémica por un plan cósmico comandado por agentes de una dimensión extraterrenal. En los productos culturales, especialmente en la escultura monumental, la arquitectura y el urbanismo de estos pueblos, hay un impulso ritual de conciliación de los poderes divinos que controlan el curso del mundo y el destino del hombre. Las obras, como expresión material de fuerzas cósmicas, abrieron la posibilidad de una religión trascendental dando un salto cualitativo en el proceso evolutivo hacia la dimensión espiritual; no obstante, la idea de arte, como se comprendería en la modernidad o se concibe en la actualidad, no estaba aún entre las preocupaciones de estas gentes; las obras eran más bien un mediador entre los humanos y los dioses, y la práctica del arte estaba gobernada por el manto mítico aludiendo a lo sobrenatural.

En este sentido, las imágenes tuvieron un gran poder evocador y simbólico, incluyendo a la arquitectura, tal como lo dejan ver las maquetas de casas de personajes distinguidos o incluso anónimos. Los modelos siempre tenían una función sagrada, no eran la representación del diseño para adelantar una realidad, sino que eran dobles o sustitutos de las construcciones reales, parece ser por ejemplo, “que estas maquetas colocadas en tumbas, sustituían la casa de los vivos o de los ancestros, o eran verdaderas casas para los muertos; depositadas en los templos, a la vez que podían hacer de portapaz o de altar, representaban mágicamente a un edificio real que se

quería poner bajo la protección divina” (Azara, 1997, pp. 11-14). Modelos enterrados bajo los cimientos de algunas viviendas se han encontrado en numerosas excavaciones mesopotámicas, estos modelos no poseen el estilo arquitectónico de la época, sino que representan arquetipos de planta circular u oval semejantes tal vez a las que ocuparon los ancestros de los habitantes de estas edificaciones. Esto subraya que el lugar donde se establecieron estas construcciones es el mismo que por varias generaciones se ha ocupado y que las maquetas son una forma simbólica de conexión con el pasado para asegurar la permanencia en el tiempo. En algunas ocasiones, las maquetas servían de depósito para las cenizas de los muertos y tenían bastante similitud con las construcciones de los difuntos en vida, estas arquitecturas en miniatura no se diferenciaban de la habitable, eran una misma continuidad bajo otras circunstancias, la misma realidad trasladada de dimensión. Así, se confirma el carácter simbólico de la arquitectura de estas culturas, que no solo estaba presente en los grandes monumentos funerarios, zigurats, mastabas y complejos de pirámides, sino que estaba presente en la cotidianidad sin barreras entre el aquí y el más allá.

De otro lado, como se sabe, Egipto y su milenaria cultura constituyen un pilar básico de la civilización occidental. El mundo egipcio y sus productos, considerados en la actualidad artísticos, son una transición entre la visión intuitiva y simbólica de los imperios agrarios, y la actitud racional que vendría posteriormente con la cultura griega. El Egipto antiguo es aislado del mundo exterior, es un imperio sin deseos expansionistas, ensimismado, estable y seguro, lo que influyó los productos pictóricos, escultóricos y arquitectónicos, que debían representar la realidad tan fielmente como fuera posible; en él la innovación y el cambio estaban en contravía con lo permanente y lo eterno; la simetría y la frontalidad son consecuencias de aquellas condiciones. El rechazo a la originalidad, el deseo de mantener los principios para la eternidad y el espíritu conservador, ataron las posibilidades expresivas y de concepción de las obras, limitando la experiencia creativa. La inmortalidad era un asunto fundamental y la relación entre la vida y la muerte, marcó toda la cultura. Por ello, el “arte” egipcio estaba basado en normas

estrictas que aseguraban la correcta representación de lo importante; la intención de permanencia, atemporal e inmortal, la concepción del tiempo infinito y el deseo mágico estaban por encima de cualquier búsqueda particular, el objeto último era mantener este proceso interminable; de hecho, el templo egipcio por ejemplo era un objeto que nunca se terminaba, se concebía en perpetuo crecimiento, como la Naturaleza. La cultura egipcia era dual: muerte y vida, oscuridad y luz, orgánico y abstracto, y ello se refleja en los artefactos y en los objetos que produjo. La presencia de lo conocido y el significado hicieron de la plástica egipcia una de las más neutrales; en ella, la razón y lo simbólico están en equilibrio, su experiencia no se ciñe a los límites de la razón pero tampoco se abre al mundo infinito de lo mágico. Las normas presentes llevan a un sentido de armonía que no se queda en lo formal y en lo compositivo, sino que se asienta también en el origen, el tema y el fin, su alma está en consonancia, no hay coerción ni liberación. El poder de la imagen y su potencia materializadora se tamiza con el orden y la ley representativa, sin embargo, y a pesar de sus valores de grandeza, equilibrio y trascendencia, no porta el estandarte del arte en sentido estricto.

Posteriormente, dentro de la cultura cretense, se observa cómo la estrecha relación entre el mito y el arte se pone en el escenario de la experiencia. Esto es constatable, por ejemplo, en el relato del minotauro con su laberinto y las ruinas del palacio de Knossos, donde bulle la condición mágica del arte que precedió el equilibrio racional de la antigüedad clásica. El “arte” cretense, lleno de color, sensualidad y poder cautivante se materializa en un entorno sin límites entre la fantasía y la realidad. El mundo cretense muestra, a través de su expresión artística, la característica femenina de la cultura, de aceptación de lo lúdico, el goce y la alegría; es un “arte” entregado a la liberación autónoma en la experiencia. Pero debe advertirse que en aquella privilegiada civilización, en la que el mar tenía presencia en todos los ámbitos vitales, tampoco hubo una aproximación intelectual al concepto de arte, pero el registro que se tiene de su pensamiento permite deducir ideales aristocráticos que impedirían considerar como arte lo que tenía que ver con labores manuales. Sin embargo, las obras plásticas dejan ver la alegría

de vivir, el gusto por lo virtuoso, lo delicado y lo gracioso, es una creación que valora lo original y la creatividad, aunque tiene reglas, no se cae en excesos y posee carácter cortesano. El mundo cretense fue dominado por los micénicos hacia el 1600 a. de C., cuyas condiciones políticas eran diferentes, ya que conformaban una serie de cortes con reyes independientes que soportaban una sociedad dinástica de familias, su producción artística estuvo influenciada por los cretenses, aunque con menor dinamismo y cierta tendencia a la geometrización y estilización de los trazos, e incorporando temas nuevos como la caza y la guerra; la fortificación de las ciudades es una diferencia notable que habla de la condición bélica del momento y la arquitectura tiende a ser más monumental. Ambos pueblos constituyeron un precedente fundamental prehelénico para contribuir al origen de la cultura griega.

Grecia puede considerarse como la primera cultura que se interesó por una reflexión sistemática del concepto. Tatarkiewicz afirma que “arte era un término que se aplicaba en la antigua Grecia a todo tipo de producción que se hiciera con destreza, es decir, que se realizara de acuerdo con unos principios y reglas establecidas” (1992, p. 109); pero en aquel contexto, el arte en el sentido moderno del término era lo que permitía liberar al hombre de lo natural y la materia. El sentido de superioridad inscrito en su etimología se refería a la emancipación del ser, ya que como cultura dual que buscaba la armonía entre la materia y el espíritu, subrayaba la necesidad de superar el mundo real aspirando al idealizado universo de lo superior. Las artes entonces eran *musike* —por ser obras provocadas por las nueve musas—: la historia (Clío), la música (Euterpe), la comedia (Talía), la tragedia (Melpómene), la danza (Terpsícore), la elegía (Erato), la poesía lírica (Polimnia), la astronomía (Urania) y la elocuencia (Calíope). Nótese que las hoy denominadas artes plásticas no figuran entre los trabajos inspirados por las musas, ni la pintura, ni la escultura, ni la arquitectura y mucho menos las conocidas artes decorativas o menores como la joyería, la talla, los mosaicos o vitrales hacían parte de esta campaña.

Los primeros en plantear filosóficamente el problema de la concepción del arte fueron los griegos Platón (427-347 a. de C.) y Aristóteles (384-322 a. de C.). Platón, en el diálogo *Protágoras*, afirma que el arte es la

capacidad de hacer cosas de manera inteligente gracias a un proceso de instrucción y aprendizaje; para él, el arte tiene un componente creativo propio del ser humano y diferenció las artes productivas de las imitativas. Aristóteles decía que el arte era una “permanente disposición a producir cosas de un modo racional” (Tatarkiewicz, 1992, p. 80) y distinguió las artes complementarias a la naturaleza o creativas –música, poesía y filosofía– de las artes imitativas de aquella –pintura, escultura, oficios y ciencias aplicadas–; para él, las imitativas eran subordinadas respecto a las creativas. Por su parte, los sofistas distinguieron las artes utilitarias de las placenteras y entre ellos, Gorgias de Leontinos (c. 483-375 a. de C.) se refería con desprecio a la ciencia. El escultor y teórico del arte Xenócrates de Sicyon (c. 396-314 a. de C.), no se limitó a la enumeración abstracta de fórmulas como el canon de su colega Policleto (480-420 a. de C.), sino que puso sus ideas estéticas en relación con las posibilidades artísticas.

La clasificación más difundida en la antigüedad grecolatina diferenciaba las artes liberales de las vulgares, lo que muestra que desde entonces hay una cierta tendencia a diferenciar los productos de origen racional de aquellos enmarcados en impulsos intuitivos, sin embargo, para que la idea grecorromana de arte evolucionara hacia la concepción moderna, se requirió que la música y la poesía se consideraran artes, y que las ciencias y los oficios manuales ocuparan otro lugar, lo cual no ocurriría sino hasta la Modernidad, cuando se impusieron la lógica y la razón como principios de legitimidad por encima de la autoridad y la religión.

No obstante, la producción plástica de la Grecia antigua marcó un hito en el desarrollo del arte occidental porque con ella se dio un paso trascendental en la relación del hombre con el mundo. Tanto la arquitectura, como la escultura y la pintura eran más un medio de control del mundo con fines utilitarios al servicio de los principios aristocráticos. En la escultura griega, el ideal dórico de austeridad, disciplina, sobriedad y rigidez que acompaña la intención de liberación del hombre y la idealización de las figuras, convive con el principio jónico que pregona un espíritu abierto, de dinámica, individualismo, alegría, movimiento, elegancia y esbeltez. Por su parte el periodo clásico en la pintura de la cerámica estuvo impulsado por la expresividad dramática con más

soltura y elegancia, aunque la temática es anecdótica. El logro de la perfección técnica en el dominio de la figuración para alcanzar la mimesis idealizada, permitió que el arte occidental se concentrara en el contenido y accediera a la intención y la reflexión; además, el antropocentrismo imprimió en estas manifestaciones la idea de que el fin último de la experiencia es el triunfo humano sobre lo existente, por eso el hombre es la medida de todas las cosas y la búsqueda del control sobre lo natural se tradujo en el orden, la proporción y la justa medida. La aproximación objetiva sobre la realidad marcó la cultura, que se expresó plásticamente a través de lo figurativo, eliminando los rastros de la subjetividad y apuntando a la perfección mimética, la belleza ideal y la sobriedad equilibrada. En última instancia, la plástica evidenció una relación más segura del hombre con el medio y acercó lo divino hacia lo humano, por eso la abstracción primitiva pasó al organicismo racional. La verdadera grandeza del “arte” griego clásico fue la aceptación total del hombre.

En Alejandría, centro cultural del mundo antiguo en la época helenística, esta concepción se consolidó con la separación de dos tipos de artes: las liberales, compuestas por el *trivium* —gramática, retórica y dialéctica— y el *quadrivium* —aritmética, geometría, música y astronomía—, y en contrapunto, las artes materiales. El gramático griego Dionysius Thrax (170-90 a. de C.) y su coterráneo y filósofo Lucio Anneo Séneca (4 a. de C. - 65 d. C.) establecieron clasificaciones aristocráticas; por su parte, el filósofo y escritor romano Marco Tulio Cicerón (106-43 a. de C.), haciendo una jerarquización con base en la importancia, las dividió en artes mayores, medianas y menores, poniendo entre estas últimas a las plásticas. Si bien en el periodo helenístico el Estado era monárquico y despótico, la cultura y el afán por el goce intelectual habían penetrado todas las clases sociales; en las manifestaciones plásticas se percibió un cierto aspecto teatral de falso sentimentalismo aparente porque en el fondo había un fuerte deseo de crear y como se carecía de fe o de verdad positiva, los creadores se desahogaron con excesos de simulado heroísmo o absorta vulgaridad en todos los temas, incluyendo escenas de la experiencia privada, idílica, trágica, asuntos infantiles, cómicos y hasta exageraciones en los tipos y sexos.

Ahora bien, como se explicó, Grecia estableció una manera de acercarse al mundo a partir de un organicismo racional que traspasó la perspectiva mitológica, propuesta cultural que fue acogida por Roma para su consolidación estatocéntrica imperial; esta forma de hacer cultura se evidenció en el interés por los números, las categorías, las proporciones, la matemática y la geometría: orden intelectual que cobijó al arte. Así, el retórico hispanorromano Marco Fabio Quintiliano (c. 35 - c. 95), definió el arte como el producto de aplicar un método y un orden, y clasificó las artes en teóricas –actos que no producen nada– y aquellas que producen objetos. Y el historiador y filósofo romano Mestrio Plutarco (c. 46 - c. 120) se refirió a las que denominó como las artes perfectas, que corresponden a las que en la actualidad tienen el estatuto científico, como la matemática y la astronomía; lo que permite corroborar que en aquella época todavía pervivía cierta unidad en el conocimiento. Algunos años después, el filósofo griego Plotino (205-270) autor de las famosas *Enéadas*, clasificó las artes según el nivel de espiritualidad en cinco variantes: las que producen cosas materiales, aquellas que ayudan a la naturaleza, las que la imitan, las que mejoran la acción del hombre y las de carácter intelectual; esta postura de Plotino no solo retoma las nociones de la dualidad existencial, sino que enfatiza el condicionamiento superior del arte por sobre lo natural. El filósofo romano Cayo Mario Vittorino (290-364) habló de tres grupos: las artes *animi* (inmateriales) –poesía, astrología, gramática, retórica, jurisprudencia y filosofía–; las artes *corporis* (materiales) –lanzamiento, salto, velocidad, levantamiento de peso y otros deportes–; y las artes *animi et corporis* –agricultura, gimnasia, medicina y arquitectura, entre otras–; en su esfuerzo, Vittorino involucra la consistencia de los productos y los actos, sin incluir el método, la motivación ni los propósitos.

Lo que hoy se reconoce como arte, en Roma nunca fue un fin en sí mismo, sino un medio para expresar el poderío del Estado, para quien la experiencia estética fue excluida de sus preocupaciones. Ni los logros griegos, ni los aportes de los terramares y los etruscos inicialmente y luego los de los demás pueblos conquistados, se valoraron conscientemente. Las características generales y los intereses culturales aprovecharon el dominio técnico y el manejo de materiales, herramientas y

técnicas para inmortalizar dioses, héroes, generales y nobles, así como para plasmar la experiencia cotidiana con gran naturalismo, y la experiencia histórica exigió más realismo pues el “arte” se convirtió en un testimonio de poder. La manía aristocrática de construir derivó en grandes conjuntos monumentales de proporciones colosales e hibridaciones eclécticas. Con la decadencia política, social y económica, se produjo una profunda crisis espiritual que condujo a que el “arte” tomara tintes pasionales e inseguros, sus creadores agotaron el espíritu de la antigüedad pero tuvieron una nueva sensibilidad intencionada y trascendente; aunque muchas veces se representan masacres y escenas dramáticas o bárbaras, en algunas oportunidades intentaron crear un mundo vitalista lleno de color y representaron escenas más amables de la experiencia humana. A esto se añaden las influencias culturales y religiosas mesopotámicas, sirias y de otros pueblos orientales que prometen a los fieles una salvación de ultratumba y que contribuyeron a hacer de las manifestaciones plásticas, un “arte” espiritualista para el que el cuerpo humano ya no era una maravilla e incluso se desfiguró, se hizo pesado y macizo, condiciones que posteriormente serían características de la Edad Media.

El doctor de la Iglesia católica, Agustín de Hipona, conocido como san Agustín (354-430), máximo pensador del cristianismo del primer milenio, dio gran empuje al concepto de fantasía y la entendió como una visión espiritual mediadora entre la dimensión corpórea y la intelectual, de esta manera, el santo se convirtió en el punto de convergencia entre la filosofía del mundo clásico antiguo y el pensamiento del periodo medieval al ajustar las ideas de la fe contenidas en las sagradas escrituras y las concepciones laicas neoplatónicas. Así mismo, sus reflexiones sobre el tiempo y la experiencia lo condujeron a concluir que el espíritu es el territorio de la consciencia del discurrir temporal, para lo cual el pasado, el presente y el futuro corresponden al recuerdo, la atención y la expectación espiritual. Estas ideas agustinianas fueron determinantes en la concepción del arte, contemporánea y posterior a él, al subrayar la cualidad creativa e imaginativa del acto artístico y su experiencia.

Después, durante el Medioevo, tanto las ciencias como los oficios manuales y las que hoy se entienden como bellas artes, hicieron parte del

arte. Se conservó la división de artes liberales y mecánicas, y aunque las más valoradas fueron las primeras, las mecánicas también fueron tema de interés y poco a poco, con la agremiación de los artesanos y su lucha por el valor de su trabajo, fueron tomando importancia. Sin embargo, el artista, la obra y sus procesos, seguían dominados por la intención religiosa, eran instrumentos para la salvación del alma y la instauración del reino de Dios en la Tierra. Al respecto, debe tenerse en cuenta que según el Apocalipsis (último libro de la Biblia cristiana atribuido al apóstol san Juan), en el año 1033 sería el fin del mundo y todas las tragedias naturales se tomaron como presagio de tal conclusión, por esta razón, la experiencia cotidiana estuvo dominada por una marcada espiritualidad que también determinó toda la producción cultural; los ritos, sacramentos, oraciones, cantos y clérigos eran tan naturales como comer o dormir. En consecuencia, el arte románico, que se dio en buen parte de Europa durante los siglos XI al XIII, es una expresión de fuerza, poder y misterio, que incita a la meditación más que a la alegría o la esperanza.

El arte basado en la expresión mimética, propia de la antigüedad clásica, desapareció, se volcó a su propio interior y se entendió como otro principio fundamental para el concepto posterior de arte, que acogió la idea de desprenderse de la realidad y “al desconfiar de la belleza exterior, se refugiaba en la contemplación de las Escrituras o en el goce de los ritmos interiores de un alma en estado de gracia” (Eco, 1999, p. 19). Entonces, el arte se consideró como un producto de la razón práctica, acogiendo el planteamiento de otro santo, el del filósofo y teólogo italiano Tomás de Aquino (1224/25-1274), para quien era “el recto ordenamiento de la razón” (Tatarkiewicz, 1992, p. 86). Aunque para Tomás la verdad teológica seguía siendo superior a la racional, reconoció a la filosofía como un posible medio para alcanzar conocimientos ciertos y de esta manera constituyó un antecedente clave para la aparición moderna de la idea de arte, especialmente porque santo Tomás fue una de las fuentes más respetada del siglo XIII. Luego, el escritor italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375) inscribió el embellecimiento ornamental como una profundización de la belleza, lo que se convirtió en referente para lo que posteriormente se adoptaría como uno de los principios del arte: entenderlo como

acción soportada por una reflexión intelectual profunda. Así, el papel del artista pasó a ser el de revelador de lo que se oculta tras la Naturaleza; por eso, para el pintor italiano Cennino Cennini (c. 1370 - c. 1440), seguidor de las ideas de Boccaccio, ni la imitación de la naturaleza ni la copia del maestro, eran arte. Postura adelantada para la época, tanto por la introducción del propósito filosófico como por el rechazo a la copia, que implica la valoración del acto creativo, inédito y original.

El periodo medieval fue intercultural, estableció un mundo de la semejanza, era epifanía y ocultamiento, la experiencia medieval es una teología de la belleza como goce místico, y por ello la reflexión y producción artística estaban jalonadas por la gloria divina, asociando la estética a la metafísica. Luego del primer periodo medieval y la producción románica, el mundo recuperó paulatinamente lo humano considerado desde un punto de vista religioso, se superó el feudalismo y hubo una renovación comercial, entonces, el denominado arte gótico, surgido entre el siglo XII y el XV en Europa, se hizo más realista y natural, incorporó la luz, el color y la dicha de vivir en consecuencia con una actitud nueva y más fresca que propició un regreso a la Naturaleza desde el reino de Dios; ya no se trataba de conocer las cosas en Dios, sino a Dios en las cosas. La idea de san Dionisio (s. III, 250), retomada por el filósofo escolástico Sigerio de Brabante (1235-1284), de que en la luz material brilla la luz espiritual de Dios, fue clave para el gótico, que a su vez preparó la llegada del Renacimiento.

De tal manera, el principal objetivo del artista renacentista fue el estudio de la Naturaleza. La antigua versión medieval del mundo como manifestación demoníaca, quedó olvidada y la nueva imagen de la Naturaleza como expresión de la gloria divina y medio de salvación, se afianzó hasta cobrar un significado totalmente nuevo, basado en una aproximación cada vez más racional y humanista. Además, los avances en la ciencia despertaron en el hombre una actitud de seguridad y certeza racional; fue así como los tratados de arte conformaron básicamente una serie de recetarios, de normas y reglas para representar la Naturaleza adecuadamente. Y aunque el fin perseguido por el arte renacentista fue la interpretación de carácter racional, el método científico como tal aún no

había sido perfeccionado, lo cual impidió tener conciencia de la autonomía del arte, ya que él se convirtió en un instrumento más para obtener el conocimiento científico. Así, la experiencia artística del Renacimiento se hizo para agradar al hombre y no a Dios, y el artista se consideró soberano e independiente, pero el conocimiento de la realidad era una experiencia esencialmente soportada por la fe en la imaginación. Toda esta concepción del arte y la relación con el mundo natural llevó a entender al artista como “un mago que conoce la naturaleza física y opera sobre ella” (Venturi, 2004, p. 105), el artista es un ser extraordinario que manifiesta lo natural mediante su poder poético y genial, el arte manifiesta el dominio sobre el mundo y la seguridad del hombre.

Los italianos Leon Battista Alberti (1404-1472) y Leonardo da Vinci (1452-1519), ambos humanistas, polímatas, considerados como los dos críticos más importantes del Renacimiento, superaron definitivamente el antiguo concepto de imitación y también el de la emanación divina de Plotino. Para ellos, el artista es una especie de ser divino capaz de abarcar el mundo racional y sensible de manera simultánea dentro de su producción artístico-científica. Reconocieron el arte como un proceso intelectual y de conocimiento científico, concepto muy cercano a su versión moderna. La idea de que a través del arte se pueden lograr hallazgos para asuntos como la matemática, la física, la mecánica o la hidráulica, afirmó la visión humanista e integral y lo ubicó estratégicamente dentro de un ámbito superior al que había sido puesto hasta ese momento. Se retomó la búsqueda de la belleza ideal clásica y se habló del *decorum*, como una actitud del artista para perseguir un tratamiento adecuado de la representación, de corte perfeccionista.

Por aquellos años, el escultor, arquitecto y escritor italiano Lorenzo Ghiberti (1378-1455) recopiló y tradujo fragmentos de algunos textos antiguos como los de Vitruvio y Plinio, dedujo nuevas normas y reglas a partir de las propuestas por los clásicos y dio importancia similar a la teoría y a la práctica tanto en la pintura como en la escultura, confirmando lo que Alberti y Da Vinci plantearon en relación con la integración ideal de lo racional y lo sensible en la creación artística. Sus ideas del arte se basan en algunos tratados antiguos y medievales de óptica, lo

que determina el carácter racional de sus planteamientos, acudiendo a la explicación lógica. De otro lado, el sacerdote, filósofo y médico italiano Marsilio Ficino (1433-1499), dentro de un pensamiento metafísico bajo la misma línea de Plotino, mantuvo el concepto de artes liberales, pero incluyó a la poesía y la pintura, consideradas hasta entonces como artes mecánicas. Además, estimó que la música era la inspiración común de todas ellas y por esto las calificó como musicales, idea bastante revolucionaria en un contexto que apreciaba más lo visual que lo auditivo.

Más al norte, el pintor, grabador y escritor alemán Alberto Durero (1471-1528), de gran influencia en los artistas del siglo XVI en Alemania y los Países Bajos, a diferencia de otros pensadores y artistas, consideró que el arte era una experiencia teórica opuesta a la práctica e hizo alusión a que el proceso de racionalización no es suficiente para alcanzar la obra de arte y que se requiere la inspiración divina. En sus tratados *Los cuatro libros de la medida* (1525) y *los Cuatro libros de la proporción humana* (1528), se observa su inclinación lógico-racional para la práctica artística, al intentar formular leyes de composición geométrica y de medidas rigurosas como pilares para su producción. Estos documentos recuerdan la búsqueda de la belleza ideal perseguida en la antigua Grecia y subrayan la condición intelectual del arte como un producto cuya experiencia creativa y vivencial está arraigada en la mente y se manifiesta a través del mundo sensible. El nuevo concepto estético de la belleza la definió como la concordancia lógica entre los elementos de una composición, la armonía de las relaciones y el ritmo matemático.

Unos años después, en 1555, el escritor italiano Giovanni Pietro Capriano (1520-1580) en su obra *De vera poética*, calificó de artes nobles a la pintura, la escultura y la poesía, porque las consideró ubicadas en un plano superior debido a su permanencia en el tiempo y su fin trascendental. Luego, el término de artes memoriales fue acuñado por el filólogo y crítico italiano Lodovico Castelvetro en 1572, cuando planteó en su libro *Correttione*, que la poesía, la pintura y la escultura tienen sentido por su capacidad de conservar experiencias memorables y las diferenció de las artesanías, dedicadas a satisfacer las necesidades humanas de carácter pragmático o mecánico.

En la experiencia artística renacentista, el hombre es centro del universo, él controla y determina el medio, el arte se pone al servicio de los fines de realización y perfeccionamiento físico, moral e intelectual. A partir de este periodo, la historia del arte se ha mantenido en línea, la tradición artística y técnica se ha conservado, el interés por dejar huella mediante signos que perduran en el recuerdo de los siglos caracteriza la producción artística.

Ahora, en la modernidad instalada por el Renacimiento y más en forma por el manierismo, de la cual es hija la cultura contemporánea, surgió una inversión en los criterios y los valores, dándosele preponderancia a los conceptos de carácter universal, como la visión y los productos culturales apreciables mediante ella por encima de otras manifestaciones como los lenguajes escritos o musicales. Como se dio a entender, el arte debía reproducir fielmente la Naturaleza, la imagen del mundo civilizado era el objetivo fundamental de la producción culta; de tal suerte, la pintura y la escultura, fueron tomadas como las verdaderas artes. La humanización del mundo obligó al arte a hacerse a imagen y medida del hombre y para su beneficio. Aunque la producción plástica se valoraba siempre y cuando estuviera relacionada con los principios superiores de la fe y la moral, lo material y los objetos recobraron valor, pero la distinción entre arte y ciencia no era clara, los productos escultóricos y pictóricos tenían un alto componente científico.

En el Alto Renacimiento, tanto los pintores, como los escultores y los arquitectos, se autovaloraron por encima de los artesanos, y los intentos de separación de las ciencias respecto al arte llevaron a la afirmación de que este puede hacer más que la ciencia, pero no lo mismo. La concepción idealizada de este periodo se centró en la precisión científica y el rigor matemático para fortalecer la habilidad y la expresión, y la separación de las artes de la artesanía y de la ciencia exigió la creación de términos y conceptos que hasta entonces no se habían incorporado a la cultura porque no eran parte de los problemas del pensamiento. De tal suerte, el humanismo renacentista posibilitó ahondar en la cualidad espiritual del arte y de su experiencia y permitió que en el siglo XVI se iniciara un proceso de reflexión sobre la cualidad común a todas las manifestaciones

artísticas, la belleza se relativizó y se introdujo en la discusión el problema de la imaginación. El humanista italiano Giordano Bruno (1548-1600) se anticipó a las ideas modernas sobre el arte al plantear que la imaginación creativa no tiene límites y que el arte no debe tener reglas, sino que debe basarse en la inspiración y la originalidad del creador.

En aquel periodo, muchos otros teóricos propusieron definiciones para las artes, entre ellos se pueden citar al filólogo italiano Giannozzo Manetti (1396-1459), al filósofo italiano Lorenzo Valla (1406/07-1457), al historiador italiano Benedetto Varchi (1503-1565), al retórico francés Petrus Ramus (1515-1572), al filósofo alemán Rodolfo Goclenius (1547-1628), al filósofo inglés Francis Bacon (1561-1626) y al filósofo alemán Johann Heinrich Alsted (1588-1638); todos basaron sus clasificaciones taxonómicas en la visión cultural humanista que enmarcaba la época y que condujo a la necesidad de buscar la esencia del arte en algo diferente a la ciencia, cuestionando también la experiencia mística que posibilitan el arte y la ciencia, lo que iniciaría la construcción de la idea de arte en los posteriores siglos XVII y XVIII.

Otro asunto importante que debe considerarse es que las manifestaciones culturales que se agrupaban entonces bajo la idea de “diseño” se integraron para ser reconocidas por su denominador común, lo que posteriormente conduciría a establecer el concepto de artes visuales. Este proceso llegó hasta el siglo XVIII, intentando esclarecer, no solo un factor común, sino también para tratar de determinar lo que las diferencia de las artesanías y de las ciencias. El artista portugués Francisco de Holanda (1517-1584), según Tatarkiewicz (1992, p. 90), pronunció por primera vez en el siglo XVI el término de bellas artes para nombrar las mencionadas artes visuales y luego las complementó con la poesía, la elocuencia, la comedia, la música y la danza. Posteriormente, en los tratados y libros se encuentran los términos de artes elegantes y agradables para denominar las que se entendían como un grupo de prácticas que no encajaban en los conceptos y características de lo artesanal o lo científico.

Ahora, estos intentos de diferenciación que se realizaron desde el siglo XV muestran la necesidad de hallar un rasgo común entre la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la poesía, el teatro y la danza,

que se separaron de manera franca de otras actividades y que constituyen un grupo particular según el pensamiento moderno. Los procesos de división, y distinción que se dieron como fundamento de estas aproximaciones teóricas al arte son característicos de la concepción racionalizadora sobre el mundo para tratar de dominarlo. Mirada que, como se verá más adelante, en la actualidad se ha cuestionado, no solo para el arte sino para toda la cultura. De todos modos, debe subrayarse que la experiencia del arte se consideró asociada a una actividad intelectual y relativa a la capacidad de obtener o producir algo novedoso, inusitado, asombroso y atrayente.

Debe anotarse que en el Barroco ocurrió un nuevo momento de desestabilización a raíz de varios acontecimientos, entre los que figuran la formación de las monarquías absolutas, el traslado del centro comercial europeo de Italia a Holanda, las guerras entre Francia y España, el descubrimiento de América, la Reforma protestante y la Contrarreforma, la formulación del método científico y el surgimiento del racionalismo promulgado por el filósofo, matemático y físico francés René Descartes (1596-1650), para quien la posibilidad del conocimiento se asegura por medio de la razón sin el auxilio de la experiencia. En este periodo, el conocimiento del hombre se centró en sus pasiones y sentimientos y el debate primordial superó el de la fe y la razón para situarse en el conflicto entre razón y sentimiento. El interés por la fugacidad de la existencia y la comprensión del hombre como un ser transitorio, produjo un arte del instante y espontáneo; la muerte, por ejemplo, pasó a ser una experiencia íntima. El arte encontró un espacio propio y diferente al de la ciencia y condujo a que la imaginación reemplazara a la razón como su base fundamental. Retomando las ideas del crítico suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945), se pasó de lo lineal a lo pictórico, de lo superficial a lo profundo, de la forma cerrada a la forma abierta, de lo claro a lo indistinto y de la falta de unidad a la unidad. Y aunque es muy difícil definir un concepto común para el arte barroco, puede afirmarse que el italiano se concentró en la experiencia mística como propaganda de la Iglesia, el francés es de carácter absolutista, el flamenco se enfoca en el problema pictórico y el holandés en la experiencia burguesa.

Aquella noción de las bellas artes formulada por Francisco de Holanda se difundió a partir de 1746 cuando se publicó la obra del filósofo francés Charles Batteux (1713-1780), *Les beaux arts réduits á un meme principe*, que fue ampliamente leída. En este texto, su autor intentó unificar las principales teorías y reflexiones sobre la belleza y el gusto concluyendo que el arte debe ser una fiel imitación de la belleza natural. Además, la clasificación de Batteux, que fue aceptada universalmente durante los siglos XVIII y XIX, separó las bellas artes de las mecánicas, y la arquitectura y la retórica constituyeron un tercer grupo caracterizado por la utilidad y el placer simultáneamente. Esto estuvo acompañado de la separación definitiva de oficios, ciencias y artes, tal como se contempló hasta el siglo pasado y que en muchos casos todavía se mantiene a pesar de su revaluación. El principio común de las artes entonces, desde la perspectiva de Batteux, fue la mimesis.

En el contexto de la Ilustración, el arte se concentró en la capacidad de establecer estímulos sensibles más allá de su significado, se alejó de nuevo de la religión y de la representación imitativa encuadrándose en un campo más autónomo en el que la experiencia artística se entendió como un teatro de sentimientos y no como recinto de la razón. El francés Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), teólogo y filósofo, influyó en estos conceptos, particularmente desde su libro *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1719); sus palabras permitieron que el gusto tomara valor dentro de la experiencia del arte oponiéndolo al rigor academicista que imperaba en Europa. A este concepto se suman las reflexiones de correspondencia de Alexander Baumgarten (1714-1762), un filósofo alemán que abanderó el juego dialéctico entre el “universo práctico de las artes [y] el universo teórico de la reflexión sobre las experiencias que las artes nos transmiten, concebido como lugar de encuentro de la razón con lo no racional, con lo misterioso” (Jiménez, 1986, p. 31).

De otro lado, los filósofos alemanes Immanuel Kant (1724-1804) y Georg Hegel (1770-1831), acometieron sus propias reflexiones en torno al problema del arte. El primero, en su *Crítica del juicio* (1790) incluyó una crítica, una analítica y una dialéctica del juicio estético, así como una filosofía del arte que establece la idea de la producción intencionada

de algo aplicando una norma para ofrecer placer, conmover o generar una reacción en el espectador, es decir, estableció la relación del arte con una experiencia estética que puede superar a la naturaleza gracias a la posibilidad sublime, atemporal e instantánea; además, en este texto, separó las bellas artes de las artes en general, estas, divididas en mecánicas y estéticas, y estas últimas en placenteras y bellas, y las bellas en verdaderas y aparentes. Para Kant lo bello es placer libre y desinteresado, el sujeto de la experiencia no encuentra satisfacción en el objeto artístico, pero la idea actual de la estética refuta este planteamiento y en contrapunto plantea que el arte sí satisface muchas necesidades humanas. Una consecuencia de las formulaciones kantianas es que se confunde lo bello con lo bueno ya que lo bello se conjuga con la ética, pero el error radica en que “el sentido de la belleza se engarzaba indisolublemente con el de *función*” (Vitta, 2003, p. 86). Para Kant había una belleza propia del arte puro, cuyo valor está en sí misma, y otra belleza que depende de su propósito; distinción que se mantuvo por mucho tiempo y que incluso está presente hoy.

Hegel, por su lado, consideró que el arte expresa la belleza que radica en el espíritu en tanto que es una verdad divina revelada en la conciencia para satisfacer las motivaciones más profundas del ser humano; según esta postura, el arte es la verdad última, lo más próximo a la esencia espiritual, un portal a la experiencia filosófica. Hegel dividió las artes en simbólicas, clásicas y románticas, pero no las clasificó. El sentido filosófico que le otorga Hegel se emparenta con la crítica que hace el arte moderno y el actual sobre la apariencia, ya que hoy se entiende que la obra de arte es mejor en la medida en que pone en juego más facultades mentales.

Arthur Schopenhauer (1788-1860), filósofo alemán, veía al arte como una posibilidad para superar la infelicidad humana. En *El mundo como voluntad y representación* (1819), texto base del pesimismo filosófico, establece que el arte es la reconciliación entre la voluntad y la conciencia, entre el objeto y el sujeto; y afirma que el lenguaje del arte es intuitivo y no reflexivo. A estas ideas se suman las del poeta y dramaturgo francés Théophile Gautier (1811-1872), quien desde una acción romántica habló

de “el arte por el arte” para referirse a la autonomía propia de su práctica sin fines, razones, explicaciones, ideales, objetivos, utilidad o propósitos; de tal suerte, el arte sería una experiencia que busca la belleza como forma y no como contenido, alejada de preceptos morales, políticos o sociales, siendo una de las ideas que preparó el respaldo argumental del posterior arte abstracto. De tal manera, la modernidad puso fin a la representación monárquica del mundo, cuyo instrumento directo era el arte retratista y paisajista; el artista entonces ya no se consideró como un creador divino sino como un individuo creativo; es decir, la inspiración por vía divina que se mantuvo hasta la Ilustración mutó para entenderse como una cualidad personal. Es por esto que, tanto en francés como en inglés, la palabra creatividad solo aparece en el siglo xx.

Charles Baudelaire (1821-1867), francés, poeta y crítico del arte, a quien se le atribuye haber acuñado el término modernidad para referirse a la experiencia urbana pasajera y dinámica, vio en el arte moderno la posibilidad de captar lo transitorio, lo fugaz, el cambio, la metamorfosis y la mutación perenne de una cultura relativa y circunstancial, cuya seguridad se vio craquelada por los avances en la filosofía, la ciencia y el conocimiento, que convirtieron al hombre en un ser sujeto de fuerzas e impulsos incontrolables; entre tal torbellino cultural, Baudelaire ubicó al arte en un puesto neoplatónico para intentar recuperar la aspiración de lo superior y considerar lo metafísico como el motor de la experiencia en el arte. En el siglo xix, la revolución del arte moderno se pensó como un proyecto de organización de formas inéditas, por eso vale incluir en este relato las ideas promovidas por el movimiento Arts & Crafts fundado por el arquitecto inglés William Morris (1834-1896), cuyos postulados abogaron por la utilidad funcional del arte y que luego fueron cuestionados en *¿Qué es el arte?* (1898) por el escritor ruso León Tolstoi (1828-1910), quien encontró la pertinencia del arte como forma comunicativa de emociones válidas para toda la humanidad y su unificación, ajustando su definición hacia un sentido social. El ambiente y las ideas del momento motivaron la experiencia estética liberada de cánones y dieron apertura a la pura subjetividad distanciando el arte del buen gusto y validando otras categorías, como la fealdad, lo desagradable, lo horripilante, lo extravagante, etc.

Pero el imparable desarrollo cultural dio lugar a un territorio inexplorado de enorme fecundidad para el arte al obligarlo a dirigir las velas de sus naves hacia nuevos horizontes. Fue así como la superación del racionalismo, la subjetivación del mundo, del tiempo y del espacio, las teorías de la relatividad, la física cuántica, la aparición de la fotografía y el cine, los avances en el transporte, las máquinas, la electrónica, la automatización y la recuperación de la subjetividad y la versión romántica de la existencia, promovidas por las ideas nietzscheanas, facilitaron el surgimiento de las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX y con ellas emergieron nuevas ideas y definiciones de arte basadas fundamentalmente en el “rechazo de la belleza como ‘norma estética’, identificada con el academicismo más estéril. Podríamos hablar, no solo de ‘agotamiento’ histórico de la belleza [...] sino incluso de su muerte” (Jiménez, 1986, p. 33). En términos generales, las corrientes artísticas más generalizadas y aceptadas correspondían al Neoclasicismo, el realismo y el Romanticismo, que habían surgido tras la decadencia del Barroco y que dieron paso a una tendencia conservadora de recuperación de los principios estéticos heredados de la Grecia clásica y otra que miraba nuevas soluciones estéticas para responder a la realidad contemporánea. El gusto cortesano había sido reemplazado por el burgués y en la experiencia imperaban los conceptos de libertad, igualdad y democracia. Un elemento radicalmente importante en el proceso de evolución del arte en aquel momento fue la conquista de la autonomía del artista al liberarse del noble protector, lo que sin dudas otorgó plena libertad para manifestar sus propios intereses intelectuales desde una mirada subjetiva.

Entre tanto, Walter Benjamin (1892-1940) efectuó una aproximación semiótica al arte para intentar explicarlo desde la posible interpretación de signos. En su documento *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, de 1936, cuestiona la reproducción seriada de las obras porque con ella se pierde el aura, que entiende “como la manifestación sensible de una lejanía (por muy cercana que pueda estar)” (1975, p. 10). Para este filósofo alemán, la autenticidad de la obra está íntimamente ligada al aspecto ritual ubicado en el momento de la concepción de la

obra. Su amigo y colega Theodor Adorno (1903-1969), consideró que el arte representa lo irreal e inexistente, pero como reflejo cultural dentro de las condiciones propias de una época. Desde su mirada, el arte parte de la realidad objetiva para focalizar su sentido en una experiencia trascendental, confirmando la superioridad del arte sobre lo meramente técnico. Y muy a propósito del núcleo de este escrito, el psicólogo estadounidense John Dewey (1859-1952), en *El arte como experiencia* (1934), definió el arte como culminación de la naturaleza y lo entendió fundamentalmente como una experiencia sensorial.

El contexto francés de mediados del siglo XIX fue particularmente propicio para el surgimiento de un fenómeno artístico significativo. No solo se instauró la República sino que además Baudelaire insistió en que había que ser moderno, propio del momento y en consecuencia el arte debía ser un reflejo de su tiempo. En este ambiente político y social, aparecieron entonces las mencionadas vanguardias. De las más significativas reflexiones, algunas de ellas contenidas en los manifiestos y textos de los grupos vanguardistas, deben resaltarse las búsquedas de la reproducción subjetiva de la Naturaleza y del mundo exterior perseguida por el impresionismo, que como su nombre lo indica, prefirió manifestar la impresión subjetiva que la realidad mimética de rigor copista, de allí el carácter atmosférico, luminoso y difuso de sus obras que evocan un universo romántico en medio de las urbes cosmopolitas de la Revolución Industrial. Por su parte, el modernismo se inspiró en la Naturaleza y persiguió la socialización de la belleza destacando las formas sinuosas, las líneas curvas, las masas orgánicas y el deleite en lo decorativo. El empleo provocativo del color, puro y pastoso soportado por una perspectiva plana y la simplificación formal, caracterizaron la búsqueda de mayor autonomía de la producción fauvista; su intención estética se concentró en el color vibrante y explosivo para establecer un mundo de estímulos visuales contrastados por la estridencia colorista. Por su parte, los cubistas descompusieron el mundo en figuras geométricas e intentaron incorporar la cuarta dimensión en los objetos escultóricos y en las pinturas mediante la fragmentación de planos, líneas y volúmenes sobrepuestos, vistos desde diferentes ángulos y que recuerdan

los palimpsestos parietales de las pinturas prehistóricas. La expresión intensa de los sentimientos y las sensaciones, la visión desgarradora y patética del hombre y del mundo, se convirtieron en el objetivo del expresionismo, que adoptó el desequilibrio, la potencia y la fuerza en las formas, la desfiguración y la hipérbole visual, como sus principales estrategias compositivas para darle cabida a la experiencia del dolor, del sufrimiento, la torsión, el horror, la muerte, los fantasmas, las pesadillas y la crueldad en los productos del arte. El constructivismo, originario de la Rusia revolucionaria, pretendió establecer un mundo maquinista con una estética tecnológica sublimada como soporte político para una nueva cultura triunfalista de aspiraciones morales elevadas; el uso de formas geométricas básicas en la pintura dio lugar al suprematismo, que se emparentó con el expresionismo abstracto conformando una experiencia del arte de otro mundo. De similar manera, pero con una estética completamente diferente, apareció el surrealismo para ir más allá de la realidad, para buscar la verdadera condición humana a través del inconsciente, de la irracionalidad, de los sueños y de sus territorios oníricos y de fantasía, se desprendió de los criterios morales o estéticos precedentes para abordar el misterio de la existencia y la experiencia; lo absurdo, lo automático, lo ilógico, la incoherencia, la espontaneidad y la locura se introdujeron en la expresión surrealista que retiró los filtros de la razón en sus obras.

El arte abstracto surgió como una de las más significativas experiencias culturales. Desde la noción racional del conocimiento, afirmada en la veracidad de un mundo sin distinción entre centro y periferia, que los filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992) llamaron posteriormente la superficie, el arte se entiende como el triunfo de la facultad humana de representar la realidad exaltando lo visual, disyuntivo y emotivo según una lógica interna que descarta el mundo y establece el tope máximo de autonomía al considerarse autorreferencial, rompiendo por completo la idea mimética del arte anterior y confirmando la posibilidad comunicativa y lingüística que enmarca a la obra artística como el producto de una expresión que constituye, ella en sí misma, lenguaje, sin acudir a otros puntos de referencia o significado. El

arte entonces es una experiencia autocontenida que desintegra la unidad entre forma y figura y no se ocupa de valores o ideas; excluye la realidad objetiva, establece un contenido nuevo, un espacio independiente de preexistencias a partir de áreas de color, manchas, geometrías básicas y composiciones elementales para determinar lo que el filósofo francés Michael Foucault (1926-1984) denominó heterotopías, que instauran una experiencia compleja, única e inmutable de mundos autónomos (1967). El abstracto acudió a la noción de arte promulgada por la teoría de la pura visibilidad, que de manera opuesta a la estética del contenido, redujo la atención a lo formal y creyó atender las necesidades de un supuesto hombre universal.

Pero si bien las relaciones entre el arte y la sociedad cambiaron radicalmente en el siglo xx, las vanguardias artísticas no lo hicieron a pesar de haber conquistado el último nivel del proceso de autonomía del arte: el del lenguaje. Su fracaso radica en que debía reflejar el espíritu de la época y en su limitación técnica, que en consecuencia condujo a que orientaran sus esfuerzos contra la inutilidad y la limitación tecnológica, así, “con firme convicción desde el futurismo, buscaban el modo de derribar las barreras entre color, sonido, forma y palabra; es decir, buscaban la unificación de las artes” (Hobsbawm, 1999, p. 15) planteando la pérdida de los límites entre las prácticas artísticas. Sin embargo, las vanguardias estaban asociadas a un modo de producción basado en la irreproductibilidad de las obras, lo cual va en sentido contrario de la posibilidad democrática de hacer más accesible el arte; además, el arte moderno tuvo menos capacidad comunicativa que el arte hecho con anteriores lenguajes y el espíritu de la época podía encontrar mejores medios de expresión en los nuevos caminos experimentados.

No obstante, hacia los años sesenta, dentro de la denominada contracultura, el *hippismo*, la música del rocanrol, las drogas psicodélicas, la actitud pacifista y la liberación sexual, surgió el arte pop en Inglaterra y en los Estados Unidos, para evocar la civilización contemporánea y hacer una crítica reflexiva sobre los problemas sociales, económicos y políticos del momento como el consumismo, la producción seriada, la comercialización del mundo, la guerra, la uniformación de los modos de

vida, la imposición de modelos universales y el gusto popular. Esta vanguardia incorporó la caricatura, la publicidad, los íconos, los personajes de la farándula y las estrellas del cine, los superhéroes y los protagonistas cotidianos de la experiencia vital exaltados por los medios de comunicación; así, el arte pop impuso el sello de la misión reveladora para la toma de consciencia de una experiencia preconcebida, impuesta por el *statu quo* y aceptada de manera irrestricta. Podría decirse que este movimiento corrigió el norte artístico hacia una dirección más equilibrada en la que tanto el contenido como la forma hicieron parte del arte y se anticipó a la naturaleza plural de la cultura del presente.

LA EXPERIENCIA DEL ARTE ACTUAL, EL ARTE EN LA EXPERIENCIA ACTUAL

Para comprender la noción de arte actual es necesario repasar los cambios producidos en el pensamiento por la filosofía y la ciencia en los últimos dos siglos: el filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900) propuso un cambio en los valores y en la moral, y rompió la dualidad platónica de un mundo sensible y otro suprasensible; el médico austriaco Sigmund Freud (1856-1939) enunció el concepto de inconsciente, conformado por pulsiones de origen libidinoso e instintivo reprimidas por la moral y los códigos sociales, y dijo que el inconsciente influye notablemente en la conducta y convierte al hombre en un desconocido para sí mismo; el filósofo y economista prusiano Karl Marx (1818-1883) mostró que el hombre está marcado por determinaciones económicas que dependen de los modos de producción; el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) y el semiólogo francés Roland Barthes (1915-1980) promulgaron las ideas lingüísticas según las cuales el lenguaje es preexistente al hombre y define su manera de pensar. Estas concepciones sumadas a las guerras mundiales establecieron al humano como un ser descentrado y dieron lugar al existencialismo que promovió el filósofo francés Jean-Paul Sartre (1905-1980) conduciendo a una postura nihilista de pérdida de valores. Por eso, el concepto mimético representacional se vio traspuesto por un arte cuyo valor radica en el mensaje, en su papel simbólico y en su

capacidad expresiva; un arte que acepta y expresa el sentido humano en toda su complejidad.

Como se ha visto, en las últimas dos centurias han proliferado diversas maneras de entender el arte, unas se han superado, algunas han sido ajustadas y otras mantienen cierta vigencia. Dentro de las muchas definiciones de este reciente pasado, conviene recordar la de los críticos de arte británicos Arthur Clive Bell (1881-1964) y Roger Fry (1866-1934), que concibieron el arte como forma significante; la de la filósofa estadounidense Susanne K. Langer (1895-1985), quien lo entendió como símbolo representacional; y la del arte como modos de hacer mundo, formulada por su colega y compatriota Nelson Goodman (1906-1998). No en pocas oportunidades, las obras de arte, los criterios y definiciones de los teóricos, los filósofos o los historiadores y el gusto del público, han estado en contradicción. Basta recordar los escándalos producidos por las obras de los franceses Gustave Courbert (1819-1877), Édouard Manet (1832-1883) o Auguste Rodin (1840-1917) que mostraron las disfunciones modernas y las pugnas sobre la naturaleza del arte; y unos años después los alborotos producidos por la *Fuente*⁴ (1917) de Marcel Duchamp (1887-1968) o *El pájaro en el espacio* (1923) de Constantin Brancusi (1876-1957). Estas dinámicas propias del arte hablan precisamente de su inaprensibilidad, especialmente en el globalizado entorno actual en el cual la experiencia está completamente mediada por las intercesiones tradicionales, las electrónicas y las que el antropólogo indio Arjun Appadurai (1949-v.) llama experiencias mediadas, refiriéndose a las dialógicas (Guasch, 2009, p. 11).

El anhelo catalográfico y ordenador, propio del pensamiento lineal de la Modernidad, en donde “las mentes formadas por las disciplinas pierden sus aptitudes naturales para contextualizar los saberes tanto como para integrarlos en sus conjuntos naturales” (Morin, 2001, pp. 42-43), poco interés tiene en la posmodernidad⁵, donde las medianerías entre haceres,

⁴ Aunque hay dudas sobre la autoría de Duchamp, ya que *R. Mutt*, firma plasmada sobre el objeto, era el pseudónimo de Elsa von Freytag (artista polaca amiga), es considerada una de las obras más emblemáticas del siglo xx al elevar a la categoría artística un orinal de porcelana (36 x 48 centímetros), lo que posteriormente se conocería como *ready-made*.

⁵ En este texto el momento actual se considera parte de la posmodernidad, aunque para algunos teóricos pueda corresponder a otra fase histórica.

productos y prácticas se han derribado para superar la antinomia y recuperar la posibilidad holista de la experiencia. En cambio, una clave para la comprensión del arte actual radica en que “la experiencia cotidiana solo puede aprehenderse en las cosas” (Vitta, 2003, p. 90), así, las obras –cuyos objetos pueden ser materiales o no– son vehículo de registro y portadores de memoria, sentido y mensaje; tienen la posibilidad de “representar *poéticamente* aquella parte de la experiencia –sin duda la más sutil– que no es posible representar *conceptualmente*” (Prada, 2019, p. 21).

Definir el arte contemporáneo es tan complejo como definir el arte. Para algunos es críptico, es decir, debe ser descifrado por expertos, para otros en cambio, debe ser autónomo, en el sentido de que debe explicarse por sí mismo; para el filósofo francés Jean Baudrillard (1929-2007) “el arte nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo: es su ilusión exacerbada, su espejo hiperbólico” (2006, pp. 18-19) por ello, su experiencia reta al receptor y a los relatos canónicos para situarse en el territorio de las narraciones hipertextuales e hiperficciones. El arte contemporáneo es una aventura en la cual el público juega un papel protagónico, tiene sentido si proporciona experiencias memorables; para la curadora chilena Alexia Tala, “es un nuevo territorio [...] donde el espectador no solo es espectador, sino muchas veces quien activa la obra” (Hakim, 2014, p. 12).

Esta posmodernidad puede verse como una trama que abarca actitudes muy diversas frente al mundo formal y que, distante de negar radicalmente lo moderno, plantea una deconstrucción, la pérdida de la credibilidad en el progreso artístico, la renuncia a la búsqueda frenética de lo novedoso y la experimentación desenfrenada. Por ello, en la posmodernidad el arte recupera la materialidad, vuelve al arte por el arte, se acepta tanto la intención plástica como la comunicativa, lo único inaceptable en él es la imitación de la Naturaleza y la búsqueda exclusiva de la belleza clásica, “la posmodernidad es la autodestrucción del arte como creación de lo bello” (Wunenburger, 2014). El arte actual subraya la creatividad y la imaginación y por lo tanto rechaza la posibilidad de establecer criterios *a priori*, de predeterminedar condiciones o definiciones

únicas. No hay límites ni clasificaciones, pierde sentido la categorización y es obsoleto el interés por distinguir, sino que por el contrario, se abren las puertas a la integración para obtener experiencias significativas. Ya el compositor alemán Richard Wagner (1813-1883) había propuesto en el siglo XIX la obra de arte total integrando la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura como una síntesis de la experiencia del arte; tales posibilidades se reactivan en la actualidad cuando la mirada plural y el reconocimiento de las otredades cobra vigencia para descubrir experiencias frescas, lozanas, insólitas, conmovedoras y mostrar sendas de humanización, ya que, como lo manifiesta el curador colombiano Eduardo Serrano, es “un arte cuyo principal empeño no es la dilucidación de las intenciones del artista, sino más bien el estímulo de sensaciones y de ideas relacionadas con las experiencias del observador” (Hakim, 2014, p. 26).

Algo importante, es resaltar la idea del arte “como un verdadero puente entre el pensar, el sentir y la voluntad del ser humano” (Orozco, 1998, p. 120), porque la obra de arte tiene la característica dialéctica de borrar los límites entre el universo de lo sensible y el de lo espiritual. La definición del artista alemán Joseph Beuys (1921-1986) de considerar que el arte es la acción, es la vida, es particularmente interesante para este ensayo. Desde esta perspectiva, cualquier individuo podría ser artista y hacer arte. En el libro *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5*, resultado de una entrevista hecha por Clara Bodenmann-Ritter en 1972 y publicado por La balsa de la Medusa, propone una plástica social, como un nuevo modelo de convivencia basado en el arte y la creatividad, defiende una democracia directa hecha por seres autogestivos y competentes del hacer y del pensar. Tales ideas manifiestan la postura actual de deconstruir sistemáticamente la experiencia de la realidad, reduciéndola a fragmentos que ratifican la imposibilidad de una representación totalizante de lo real (Wunenburger, 2014) que explica y posibilita el surgimiento de innumerables corrientes artísticas, diluyendo el antiguo deseo de encontrar una utopía existencial, un arte salvador. Sin embargo, como parte de la multiplicidad expresiva y la aceptación

amplia de la cultura, también se dan tentativas reactivas que pretenden volver o mantener la idealización moderna.

Desde esta nueva concepción del mundo, en el que las ideas y los fundamentos filosóficos soportan el verdadero sentido de la existencia más allá de la subsistencia, el universo cultural se orienta hacia la creación de productos que permitan al hombre trascender; “así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de casi perfecta libertad” (Danto, 1999, p. 30). Arte entonces, se entiende hoy como un producto cultural expresivo, que, en términos estéticos, con diversos materiales o técnicas y asociado a la correcta utilización de las destrezas materiales y a la habilidad comunicativa resultante de una reflexión de carácter intelectual, recrea un aspecto de la realidad y propicia una experiencia consciente. Así, aflora la pulsión de lo que se esconde tras lo físico y prima la contemplación intelectual antes que la impresión impactante en la sensibilidad. En palabras de la filósofa cubana Magaly Espinosa (2007), “entrar en el juego de los valores expresivos y simbólicos, desde cualquier disciplina, es lo que otorga estatuto artístico a una práctica, a una acción o a una obra”; entonces, una obra de arte tiene que tener memoria (alguna forma de presentación), debe tener una organización estructural del acto y debe abordar aspectos de la existencia humana.

Bajo esta óptica hegeliana, reaparece la idea de que el arte es un umbral de paso de la experiencia sensible del mundo material a la experiencia cognitiva del mundo filosófico (Schaeffer, 2005, p. 17); a través de una obra artística, independientemente de su materia, se debe poder acceder a un universo intangible, emotivo y abstracto; la obra debe permitir ingresar al entorno de las ideas, del pensamiento, de lo poético, que hace al hombre ser, en el sentido completo del término, esto es: humano. En esta línea, reivindicada por el crítico de arte estadounidense Arthur Danto (1924-2013) y que afirma la catedrática española Francisca Pérez, es el contenido y no la apariencia lo que determina la condición artística de un objeto, una obra, una expresión o una experiencia (2003, p. 386); de tal manera, el arte hoy no se asocia

exclusivamente a la apariencia, que si bien es un componente importante, no es el determinante, más bien debe referirse a la otra idea hegeliana, que plantea que el espíritu y la verdad se manifiestan a través del arte y en ese sentido, no solo produce sensaciones sino también ideas y por lo tanto es primordial para la interpretación de la realidad y para promover experiencias profundas, “viene a alterar y perturbar la pretendida estabilidad de un discurso, produciendo como efecto un conocimiento” (Hakim, 2014, p. 9). Por eso, para Danto las obras de arte son símbolos encarnados y el significado convierte un objeto en obra de arte, lo transfigura, sus propiedades estéticas son diferentes a las del objeto común porque “funcionan como verdaderas señales desencadenantes que nos llevan a adoptar más o menos automáticamente [...] una actitud estética” (Schaeffer, 2005, p. 43).

Y volviendo a Danto, el valor artístico y el valor estético de un objeto son diferentes. El valor artístico es relativo al tiempo y al lugar, a la resolución de un problema técnico y al dominio de un medio expresivo, pero además está basado en una interpretación sobre el contenido. El valor estético en cambio está basado en el placer de la experiencia que brinda el objeto, pero un placer que se obtiene por la comprensión y la interpretación simbólica, no en el placer exclusivo de la impresión sensible. Puede afirmarse entonces que la experiencia de la obra de arte cambia su valencia según el contexto y sus propiedades estéticas emergen a partir de las características sensibles, representacionales y expresivas. El sentido transfigurativo del arte debe entenderse entonces como un poder expresivo que supera la simple exhibición, traspasa lo sensible mediante la expresión simbólica por medio del mensaje hermenéutico que conduce a un lugar metafísico y produce una experiencia estética arropada por la condición intelectual. Como lo plantea la crítica de arte española Anna María Guasch:

Debido a la naturaleza “textual” del mismo, no es extraño que resulte encriptado, codificado, y realmente hay que descifrarlo [...] es todo un proyecto conceptual al que debemos penetrar, perpetrados por una extensa base de información cultural. Hay que poseer todo un universo de lecturas, hay que conocer una serie de claves para descubrir el significado del arte contemporáneo, que en la mayoría de los casos se entiende a partir del significado, no a través de las formas. (Hakim, 2014, p. 17)

En tal estado cognitivo, la experiencia estética que facilita el arte está poblada de elementos de verdad y de moralidad que exigen una postura ética de interés general, especialmente en los caóticos y tormentosos tiempos que se viven en la actualidad, en los que la idea nietzscheana de que el arte es lo único que justifica la existencia, cobra vigencia, o por lo menos es salvavidas de esperanza e indica un escenario de reivindicación del sentido de la experiencia, porque “sigue siendo un medio para aportar habitabilidad al mundo [...] a nuestra experiencia vital” (Prada, 2019, p. 20). Si el arte entonces es el portal del espíritu, es sin duda la llave que facilitará el ascenso de la especie dentro del proceso de desmaterialización de la sustancia y de alejamiento de la Naturaleza al que se asiste hoy, en el que la condición global y esférica del mundo promueven movibilidades y dinámicas inéditas en la experiencia del tiempo y del espacio.

REFERENCIAS

- Aubert, M. et al. (2018). Paleolithic cave art in Borneo. *Nature*, 564, 254-257. Recuperado de <https://go.nature.com/2WTUDX2>
- Aubert, M. et al. (2019). Earliest hunting scene in prehistoric art. *Nature*, 576, 442-445. Recuperado de <https://go.nature.com/38Q0IZZ>
- Azara, P. (1997). *Las Casas del alma. Maquetas arquitectónicas de la antigüedad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Benjamin, W. (1975). La obra de Arte en la época de la reproductibilidad técnica. *Abril cultural*, XLVIII.
- Bronowski, J. (1973). *El ascenso del hombre*. Bogotá: Fondo Educativo Interamericano.
- Chávez, J. (2015). *La investigación en los campos de la arquitectura*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Chávez, J. (2017). *Casa, hogar y cielo, las tres miradas deberyanas sobre el espacio doméstico en el valle de los aburráes*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Chávez, J. (2018). *Obra 6. Seis lecciones de arquitectura en la producción de Marco Aurelio Montes*. Medellín: La Carreta.
- Collingwood, R. (1993). *Los principios del arte*. Ciudad de México: FCE.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1999). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- Espinosa, M. (2007). Una teoría que se expande más allá de lo visual: giros curatoriales y el artista como autoetnógrafo. Seminario, Doctorado en Artes, Universidad de Antioquia. Medellín: Universidad de Antioquia
- Foucault, M. (1967). Los espacios otros. Recuperado de: <http://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>
- Gombrich, E. (1990). *Historia del arte*. Madrid: Alianza.
- Grupo Norma (1995). *Diccionario de la lengua española Plus*. Barcelona: Norma.

- Guasch, A. (2009). La memoria del otro en la era de lo global. En *La memoria del otro*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Hakim, C. et al. (2014). *Conceptos de arte contemporáneo*. Bogotá: NC-Arte.
- Hauser, A. (2004). *Historia social de la literatura y el arte I*. Barcelona: Debolsillo.
- Hobsbawm, E. (1999). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo xx*. Barcelona: Crítica.
- Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre*. Madrid: Tecnos.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Morin, E. (2001). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Bogotá: Magisterio.
- Morris, D. (1980). *El hombre al desnudo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Pérez, F. (2003). Estética e historia del arte. En Virau, R. y Sobrevilla, D. *Estética*. Madrid: Trotta.
- Pérez, F. (2014). Reivindicación de la estética y la expresividad en el arte. *¿Artes sin estética?* Medellín: Universidad de Antioquia.
- Prada, J. (2019). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendremà.
- Real Academia Española. (2020). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/arte?m=form>
- Roberts, E. (1996). *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza.
- Schaeffer, J. (2005). *Adiós a la estética*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Tatarkiewicz, W. (1992). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Venturi, L. (2004). *Historia de la crítica del arte*. Barcelona: Debolsillo.
- Vita, M. (2003). *El sistema de las imágenes*. Barcelona: Paidós.
- Wunenburger, J. (2014). La crisis del arte contemporáneo ¿de la inestética a la nueva ética? *¿Artes sin estética?* Medellín: Universidad de Antioquia.

Capítulo 6

La cartografía de controversias como método de investigación desde las artes. Una mirada al wéstern sudamericano

Luis Eduardo Serna Vizcaíno
Profesor Asociado
Universidad Nacional de Colombia

UN ASUNTO DE LENGUAJES Y PRÁCTICAS

Cuando se piensa en el aporte que el arte hace a los entornos académicos, la imagen recurrente está asociada a la idea de piezas concretas, de obras de arte que han servido de punto de partida para la reflexión de distintas disciplinas donde se requiere de la ejemplificación material o donde es necesario establecer un marco de referencias donde el arte puede servir para crear el sistema de representación de lo que se requiere exponer.

Esta percepción no ha necesitado establecer una relación con el arte desde la construcción de pensamiento, o desde sus modelos de investigación, principalmente porque muchas vertientes de las artes solo conciben en la creación el modelo propio de la investigación, dejando de lado la posibilidad de que sea el mismo arte el que, más allá de producir piezas tangibles, como campo de conocimiento, pueda generar estrategias que aporten otras aproximaciones a los cuerpos de investigación y maneras de abordar escenarios no disciplinados.

En ese contexto, pensar en un espacio de construcción académica como parte integral de la estrategia para producir líneas de conocimiento en el arte, es algo que permite deconstruir las relaciones entre el modelo educativo, el sistema de producción y el relato académico tradicional que ha asumido que la educación en las artes, pero sobre todo su investigación, está signada por la construcción material.

Empezar a desarrollar estrategias para involucrar otras formas de producir arte sin que necesariamente existiera el riesgo de que, a

través de la convención que genera la idea de obra de arte, los artistas usurparan el sentido y el significado de lo que el otro hacía, fue lo que permitió plantear un escenario de diálogo horizontal con otra dinámica de interlocución, de manera que, a pesar de la multiplicidad de fuentes, se pudiera construir una lengua franca a través del arte que permitiera ir desarrollando otras formas de construir un marco de investigaciones que podría abordar problemas sociales y culturales de amplio espectro. Y es por ello, que ejercer esta estrategia desde las prácticas artísticas es una decisión coherente.

Las prácticas artísticas, como prácticas académicas, son el resultado de desdoblarse la noción de ejercicio artístico y la relación que existe con la obra, en favor de asumir al artista como un sujeto entrenado en no trabajar desde la identificación con un bloque discursivo, sino desde las particularidades que la realidad investigativa le plantea. Esta denominación parte de la aceptación de que el arte es un lenguaje y que en tanto lenguaje resulta opaco y arbitrario, y solo desde el control del canal de difusión es que se puede imaginar controlar el sentido, pero donde también existe una amplia posibilidad de irradiar otras formas de sentido, porque en las particularidades del contexto es posible hacerlo.

Es lógico que en un entorno donde el arte se utiliza como vehículo para generar análisis, sean la estética y los estudios visuales los principales referentes de aplicación. Sin embargo, es claro que el arte ha llegado a una mayoría de edad que le permite poder hablar de frente con las disciplinas para poder desplegar su aparato de lectura. Este aparato de lectura generalmente tiende a notar elementos que están contruidos desde la horizontalidad de lo investigado, y en ello recae su poder, puesto que al no ser un instrumento que esté vinculado a la necesidad de multiplicar las jerarquías culturales propias del pasado colonial, el arte puede permitir un caleidoscopio de relaciones que permanecen en su heterogeneidad.

Por definición, la investigación en artes apunta a una visión compleja de lo investigado y tiende a densificar todo lo que toca. No es un respingo intelectual el que la guía, sino la obligación de no tener que reproducir las líneas de pensamiento que se arrastran dentro de

un cuerpo disciplinar investigativo tradicional. La investigación en artes trata de adquirir capacidad de movimiento en medio de la espesura, porque al hacerlo le puede permitir mantener abierto su conjunto de herramientas y operaciones en función de construir estrategias que no reproduzcan y comprueben un esquema de pensamiento consolidado, puesto que su fuerte está relacionado con distintas formas de construir experiencia.

En este punto, creo conveniente hablar desde mi experiencia como investigador, pero también como docente de una escuela de artes, en función de comprender el porqué y para qué puede ser necesario desmontar las visiones tradicionales sobre las artes, si estas han funcionado perfectamente desde siempre. Al respecto, lo primero que hay que marcar es que precisamente esa ha sido una ficción construida por muchos agentes externos al arte. La idea de la autonomía del arte y del artista permitieron crear la noción de un sujeto tocado por una voluntad que debía ejercer su poder a través de la creación, asumiendo entonces que lo creado parte de un vacío que es llenado por el accionar del artista. Con el reconocimiento de las prácticas, y la comprensión de las artes como un ente que desarrolla estrategias de pensamiento transversal que parten de elementos concretos, tuve la oportunidad de capitalizar en mi trabajo distintas dinámicas para ejercer dicha posibilidad.

Ante todo, es necesario reconocer que el aula de clase es un perfecto dispositivo para construir otras formas de aproximación a problemáticas complejas, no solo por la dinámica pedagógica inherente de las relaciones con los alumnos, el docente y la institución, sino porque, además, permite ejercer una labor permanente de revisión, basada en la estrategia de investigación y no solo en las aproximaciones de creación. La primera vez que tuve la oportunidad de trabajar con un grupo académico que se permitió devenir en un colectivo artístico que realizaba gesto de investigación, fue en el marco de la artística “Pregunte por lo que no vea” en Residencias Cundinamarca del Museo de Antioquia, y en la que trabajaron de manera conjunta estudiantes de pregrado y posgrado, para crear una visión un poco más completa sobre la situación socioespacial que se daba en los alrededores del museo.



Figura 1. Primeros ejercicios de ubicación espacial en los alrededores del Museo de Antioquia.
Fuente: fotografía del autor, 2017.

El museo está ubicado en una zona turística, que también es zona de comercio informal y donde históricamente han estado ubicadas mujeres que ejercen la prostitución. En ese año (2017), la Alcaldía de Medellín lanzó un programa para la transformación de ese espacio, una forma velada de gentrificación que, a través de una lectura particular de las estadísticas públicas, decretaba susceptible de ser intervenida toda la zona, pero el único instrumento que se tenía a la mano era el relato oficial. Fue la primera vez que pusimos a prueba el desarrollo de las cartografías de controversia como una manera de evidenciar cómo se limitan los derechos de las personas a través de los relatos, y tuvimos la posibilidad de construir una imagen, un mapa, que nos permitiera entender, al menos en un ejercicio tangible, cómo lucía el escenario de la desigualdad promovida por un agente que ejerce control y poder.



Figura 2. Ejercicios de campo que consistía en entablar conversaciones con las personas que laboraran en el sector de la Plaza Botero.
Fuente: fotografía del autor, 2017.

Realizar un ejercicio cartográfico de esta envergadura significó cubrir un trazado en campo que, de alguna manera, la experiencia vívida que arrojaba hacía que en principio el ejercicio fuera sospechado, no porque hubiera una falla de procedimiento en lo que habíamos hecho, sino porque nuestra llegada al lugar estaba ciertamente marcada por la coyuntura con la Alcaldía, que generó un punto de vista compartido entre las personas que trabajaron con nosotros, punto de vista que estaba condicionado a un cúmulo de respuestas que, podrían o no, variar con el tiempo. Por ello, era necesario pensar en otros escenarios donde pudiéramos enfrentar el cuerpo de técnicas con otro marco epistemológico de trabajo, de manera que se pudiera probar su idoneidad como método de investigación.

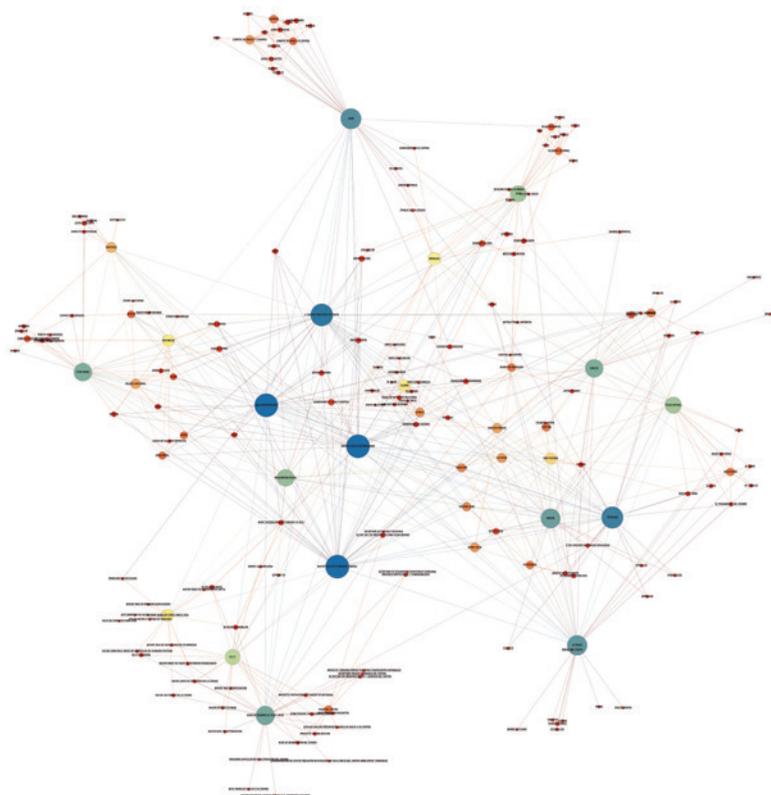


Figura 3. Cartografía resultante de comparar los testimonios de las personas que trabajan en la zona y contrastarlas con los documentos oficiales de la Alcaldía de Medellín. Los círculos de mayor dimensión son los nodos en los que hay mayor convergencia e identificación. Información recopilada por Manuela Meneses, Alejandro Ramírez, Jinnary Henao, Edwin Muñoz, Camilo Sandoval, Carolina Peláez, Ana María Cardona, Carolina Vargas Posada, Juan Pablo Salazar, Valentina Monsalve y Luis Serna. Fuente: elaboración propia. Residencias Cundinamarca, 2017.

LA TEORÍA FUNDAMENTADA, O LA NECESIDAD DE MANTENER MÚLTIPLES MIRADAS

En diciembre de 2017, la profesora Paula Barreiro de la Universidad de Antioquia me contactó para integrar un equipo de trabajo interdisciplinar que, en el marco de lo que sería el final del ciclo de celebraciones

bicentenarias en Sudamérica, se encargaría de llevar a cabo una investigación sobre un género cinematográfico que, si bien no tenía una gran difusión en la cultura de los países de la región, existía como testimonio de algo que no terminaba de encajar en función de la construcción de las identidades nacionales. Fue así como tratamos de aproximarnos a la idea de entender de qué se habla cuando se habla de cine wéstern en Suramérica. Esto se convirtió en la oportunidad para poner a prueba uno de los esquemas de investigación artística en un contexto que aparentemente podría haber sido más asociado a la estética por su carácter narrativo, o al análisis cinematográfico por su estrecha relación con la teoría de la comunicación; sin embargo, la razón por la cual la profesora Barreiro decidió articular con otra forma de investigar, radicó en el hecho de que no había una experiencia homogénea que pudiera arrojar *a priori* un juicio respecto al porqué del uso del género, por lo que no se podía presumir que se estaba frente a un conjunto de tropos que lograbán constituir una esencia del wéstern en la región, porque además se partía de la base de que dicha expresión es en sí misma una contradicción, y, sin embargo, estaba ahí.

Para empezar, fue necesario comprender quiénes, desde qué perspectiva y en qué medios hablaban del wéstern en el subcontinente. Pero sobre todo, fue necesario comprender que debíamos preguntarnos sobre qué posibles intenciones podrían justificar el uso de dicho término en el contexto geográfico e histórico de los países. Empezamos por buscar el material escrito que se hubiera producido en los diez países de Suramérica, referente a la producción de películas asociadas al wéstern. Todos estábamos familiarizados con la noción de una u otra película de nuestra infancia que había sido catalogada como una película de vaqueros, o como wéstern (a la colombiana, a la argentina, a la brasileña o a la chilena), pero no recordábamos realmente si había algún sustento para afirmar que estas películas realmente hacían parte de un cuerpo estructurado con noción de género, y ya en la edad adulta, al revisar el contexto de las películas, y las películas mismas, costaba trabajo, y a la vez no, identificarlas como wéstern. Debíamos reconstruir cómo llegamos a ver dichas películas y nunca preguntarnos

qué significaba que hubieran sido integradas a un género tan ajeno aparentemente al nuestro.

Así, fue la prensa escrita de la época la que probó ser la primera en situar la nomenclatura de estas producciones en relación al wéstern norteamericano. En entrevistas con los directores y productores de las cintas, muchas de ellas publicadas en los mismos periódicos que catalogaron el género, raras veces hacían eco de la ubicación del género en sus obras, aunque ninguno de ellos mostraba descontento en el uso del término.

Acto seguido, empezamos a indagar si había algún tipo de reflexión hecha por la academia o por la crítica especializada a lo largo de los años, que nos permitiera comprender por qué en Suramérica había persistido el uso de un término asociado a unas películas, sin que estas necesariamente encajaran en el género. Buscábamos algo que nos permitiera comprender qué tipo de influencia podría tener la construcción narrativa del wéstern suramericano o por qué se consideró necesario nombrarlas de esa manera, pese a que lo que en ella cabía resultaba completamente variopinto. Los hallazgos arrojaron, de manera coherente, que la mayor parte de las escrituras especializadas habían sido generadas en los países que tenían una mayor producción cinematográfica del género: Brasil, Argentina, Colombia y Chile. En estos países se había logrado construir un cuerpo de trabajo reflexivo que abordaba la importancia de estas películas en el relativo de las cinematografías de sus países, sin embargo, sus análisis resultaban tan difusos como la idea misma de Latinoamérica, donde todo el mundo puede intuir qué refiere, pero resulta casi imposible comprender qué es concretamente.

Para ese punto, podíamos afirmar que, más allá de si las películas rodadas cumplían o no con aspectos narrativos o estéticos asociados a lo que se conoce como wéstern, su existencia estaba garantizada como hecho concreto porque la prensa había promocionado y la academia y la crítica habían validado su presencia como cierta a lo largo de los años. Esto es significativo porque ocurrió de manera similar en los diez países de la región, y por los conocimientos que teníamos en el momento, no había existido iniciativa alguna de mecanismos multilaterales para crear algo unificado que hablara por el subcontinente; en la mayoría de los

países los ministerios de cultura aún no existían, por lo que es improbable que hubiera posturas de Estado, y si bien las taquillas de los western norteamericanos producidos en los sesenta habían sido muy rentables, en todos los países se reconocía que el uso del término no respondía a una estrategia para la captación de públicos.

En ese mismo ejercicio de cotejar qué sabíamos y qué no, y qué debíamos comprender, reconocimos que aun desde la prensa no existía una idea muy clara sobre qué era lo que, en esencia, hacía a las películas representativas de un género. No había necesariamente disputas de fronteras, las confrontaciones contra los indígenas eran escasas, las damiselas en peligro no eran un estereotipo tan difundido, pero sobre todo no había héroes concretos, no había hombres probos que con una moral superior, encarnaran la lucha entre el bien y el mal; en otras palabras no había algo que se pudiera identificar con las diferentes encarnaciones del vaquero heroico que Hollywood había construido desde el cine mudo hasta nuestros días.

Cuando empezamos a observar las películas western producidas en Suramérica, resultaba obvio que estas cintas no eran emulaciones del género americano como ocurría en el spaghetti western o con el chorizo western.¹ También era claro que no eran versiones de los grandes relatos establecidos por el género pero adaptados a los parajes andinos, amazónicos o serranos, eran historias propias, muchas de ellas actuales, donde el uso del caballo encajaba con las condiciones de precariedad y poco desarrollo de las zonas, más que porque sea una forma efectiva de la emulación de un transporte en otros tiempos. Era evidente que había mucho más, y no eran solo categorías estéticas que estaban ahí para ser identificadas por la convención de un género establecido. Debíamos comprender cómo se construyó el universo de los artículos de prensa, de las películas, de las audiencias que las recibieron, y de los gobiernos y entidades que las financiaron. En sí, debíamos comprender qué tipo de escenario se había tejido en el tiempo y que, por fuera de antagonismos

¹ Subgéneros cinematográficos surgidos en Italia y España, respectivamente, donde todos los elementos narrativos y estilísticos eran americanizados, e incluso las películas salían dobladas al inglés originalmente, pese a haber sido rodadas en italiano o castellano.

políticos había encontrado en lo que ahora sería considerado como una figura colonial, una manera cómoda de ser identificada.

Al ir desarrollando el marco conceptual de la investigación, fue evidente que la prensa construyó su relato, en gran medida, a partir de miradas de orden formal, en las que el establecimiento de correspondencias descriptivas y estilísticas lograban generar algún tipo de paridad visual con el *wéstern* norteamericano: había disputas territoriales, y pueblos amedrentados, caballos y pistolas, y esta paridad fue transmitida a sus lectores como equivalente, sin importar el contexto particular de lo que narraban las historias en la pantalla o si dicho aspecto estético era realmente relevante en el manejo de la trama. Esto implicó que al recomendar a los compradores de los diarios una película concreta, el uso de la palabra *wéstern* servía como muletilla para no tener que entrar en detalles específicos de las tramas. La palabra en sí encierra un universo que podía ser interpretado previamente por cualquiera. De igual manera, pudimos observar que en la mayoría de esas notas de prensa no había un ejercicio cuidadoso de análisis que permitiera vislumbrar que sí había, por parte de quien escribía, una comprensión profunda del género *wéstern* como entidad narrativa, de ahí que concluyéramos que el uso del término inicialmente había sido resultado de una articulación superficial en todos los países.

Por otro lado, al revisar las historias de vida de los directores y productores, un dato no menor fue dejado de lado por parte de la academia, o había sido asumido como algo anecdótico que no merecía mayor análisis: en toda la región, la mayoría de directores que hicieron largometrajes *wéstern*, entre los años sesenta, setenta y ochenta del siglo xx, pertenecieron a movimientos de izquierda o militaron en movimientos políticos socialistas, habían planteado una simpatía con los valores de justicia social e igualdad expresados por los movimientos sociales de la época en la región, o de plano hicieron parte de movimientos católicos que comulgaron con la teoría de la liberación. Esta omisión por parte de la academia podría ser interpretada como una autocensura que se sincronizaba con el clima político de cada país. Sin embargo, al ser este un argumento interpretativo sin bases concretas, debíamos dejarlo a un lado. Finalmente, se

cumplió con reconocer la militancia y ese dato era suficiente para comprender la paradoja y la divergencia que ello encerraba.

De igual forma, los años de producción de las películas *wéstern* suramericanas coincidían en los contextos de democracia; y en muchos casos, la llegada de dictaduras militares congeló la producción de este tipo de largometrajes, generando, además, férreos mecanismos de control y censura, así como persecución a los autores. Los casos más notorios fueron los de Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos y Carlos Diegues en Brasil; Helio Soto, Dunav Kusmanich y Humberto Ríos en Chile, y Pino Solanas y Leonardo Fabio en Argentina. El número de directores del Cono Sur que lograron evadirse a México, Colombia, Venezuela, Francia y España luego de su retorno a la democracia, fue muy alto. Todo esto replanteaba la pregunta: ¿cómo era posible que sujetos asociados a una izquierda claramente antiimperialista, como aquella que aconteció en Suramérica durante esas tres décadas, permitieran que su trabajo fuera asociado a un género cinematográfico vinculado precisamente a un imaginario predominantemente imperialista y antisocialista? La academia sorteó la discusión exponiendo que a menudo se hablaba de que dichas cintas devaneaban su condición entre ser ejemplares del género y representar un sentimiento local, regional, nacional y latinoamericanista, conciliando así la problemática que subyacía. Ante todo seguían siendo cintas *wéstern* y la condición de militancia de sus autores, si bien era notoria para la época en círculos académicos y políticos, no lo era necesariamente para el público, por lo que no teníamos certeza de si había algún escenario o plataforma donde esto pudiera ser discutido.

Para darle sustento a nuestra investigación, debíamos evitar dar por sentado que sabíamos específicamente de qué estábamos hablando cuando hablamos del cine *wéstern* de los Estados Unidos. Por más que también hubiéramos visto miles de filmes representativos del género a lo largo de los años, la verdad es que salvo por situaciones geográficas y narrativas, y un universo de actores y directores emblemáticos, no teníamos muy claro dónde residía el canon del género, o al menos que pudiéramos comprender si había una especie de código que marcara los hilos de qué era y qué no debía ser considerado como propio del *wéstern*.

Como ya se ha dicho antes, era claro que se asumió su existencia por la interpretación que se hacía, pero ¿cómo explicar la cantidad de restricciones que existían en el género, si dicha normatización no estaba consignada en ninguna parte? Era obvio que en su momento no había existido una construcción consciente de un material canónico, y que solo podíamos apelar a él en función de comprender que fue útil para la crítica utilizar una perspectiva de retrovisor que permitiera consolidar una idea, pero ¿esto implicaba que debíamos recopilar la información para construir nosotros mismos una definición del canon? La verdad es que no, éramos conscientes de que debíamos tener al menos una idea que nos permitiera comprender qué tipo de imagen había construido el cine norteamericano de sí mismo que permitió que en países tan disímiles, con contextos históricos tan diferentes, usaran una misma palabra para significar tanto y tan poco a la vez. Pero ello no constituía una defeción, solo una ubicación.

BÚSQUEDA DE TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN PARA MIRAR DESDE LAS MÁRGENES

Empezamos por comprender que abordar el canon como algo concreto, algo definido, era imposible. Podíamos aproximarnos al hecho de que varios autores produjeron una serie de textos que sirvieron de manera reflexiva para que la academia y la crítica enmarcaran al género cinematográfico dentro de una lógica narrativa, visual y estilística que construía patrones. Esto quería decir que, lejos de caer en un acto de prepotencia académica que concretara la mirada sobre el wéstern por nuestra parte, lo que debíamos hacer era solo dar cuenta de aquello que autores altamente referenciados por distintas fuentes (académicas y críticas) identificaron como ingredientes necesarios para asumir que el wéstern americano tenía una impronta propia que iba más allá de la relación de época y contexto.

Las rutas de trabajo mostraron que el análisis de contenido, y el análisis comparado de discursos serían las principales herramientas que utilizaríamos para ubicar los elementos esenciales que podrían deter-

minar ese canon del género. Sin embargo, por las características de la consignación de la información a través de los años, y el hecho de que existían distancias conceptuales entre las fuentes, se hizo evidente que aun en el imaginario de un cuerpo canónico hubo estrategias para llegar a acuerdos, lo que indicó que en su momento sí se había presentado un margen de discrepancia que había sido saldado a través de la institucionalidad de los grandes estudios y de las universidades más importantes del medio cinematográfico. Por lo anterior, fue necesario generar un proceso comprensivo y flexible que nos ayudara a establecer una lengua franca que brindara un lugar común entre lo que se generó desde los Estados Unidos y lo que se interpretó en Suramérica.

A partir de autores claves del wéstern, como Will Wright, David Bordell, Thomas Schatz, Robert Pippin, John E. Connor, Peter C. Rollins y Luke Stadel establecimos los nodos de convergencia con los que se determinaron las características constituyentes de la noción canónica. En los textos de estos autores hubo concordancia para reconocer cuatro tramas o subgéneros base dentro del wéstern: clásica, venganza, transición y profesional, tramas que funcionaban como convención para marcar hitos del paso del tiempo de la edad de oro del cine wéstern hasta nuestros días, con la subsecuente evolución narrativa que ello implicaba.

Sin embargo, resultó particular observar que el contexto histórico de los Estados Unidos fue concebida desde la noción de una nación que busca consolidarse a través de la doctrina Monroe, y donde no se planteó la posibilidad de evaluar si el New Deal propuesto por Roosevelt o todo el proceso previo a la participación del país en la Segunda Guerra Mundial pudo haber influido en la materialización de los cambios en el género en su matriz clásica y de venganza y la necesidad de fortalecer la identidad nacional. Sin dejar de mencionar la posibilidad de explorar si había posibles relaciones entre la trama de transición y el surgimiento del imaginario *country* en el Sur y el Medio Oeste. De igual forma, no se tocaba la posibilidad de conceder una revisión al cambio de valores dados en la trama profesional y la relación con la última etapa del *marcartismo* y la lista negra, así como el surgimiento del movimiento de los derechos civiles.

En los libros se asume a la producción y a la estética como categorías estables que poco o nada cambian con la evolución de las tramas. Esto implica que la lógica impulsada por los grandes estudios se basaba en una identificación visual que garantizara que la experiencia del espectador era conducida dentro de un universo que gravitaba sobre arquetipos que nunca debían entrar en crisis y donde esa estabilidad solo podía ser garantizada por el vaquero protagonista. Así comprendimos que, si bien el género decía basarse en la construcción de un universo amplio de personajes, realmente el único personaje que aportaba a la estructura del relato era un personaje claramente masculino, caracterizado sin cuestionamientos por un hombre blanco, y que encarna al arquetipo del héroe. Este héroe podría adoptar el trabajo de un *sheriff* o ser un vaquero noble que representaba la grandeza de una ética bienhechora y cristiana, pero ante todo era un hombre blanco que encarna los valores de una nación que trataba de asumir su liderazgo en el mundo.

Cabe destacar que había un aspecto que nos inquietó de entrada, en ninguno de los textos se abordó una problemática racial como tal. Se reconocía que había una tensión clara entre el vaquero y el indio, entre el hombre al norte del Río Grande y aquel que trataba de usurpar las tierras venido del sur de la frontera, pero solo se reflejaban como rasgos propios de la trama de las películas, no como algo que pudiera estar reflejando algo que estaba ocurriendo fuera de la pantalla. Es como si desde los textos especializados el hombre blanco resultara un sinónimo natural del héroe, solo por el hecho innegable de que así se evidenciaba en la pantalla. Para este punto, ya era hora de emprender la construcción de un sistema de cartografías de controversias que nos permitiera ver, con un poco más de precisión, aquello que estábamos interpretando desde las fuentes y que evidentemente nos estaba presentando más complejidad de la que habíamos calculado en un principio.

La cartografía de controversias es una técnica de investigación desarrollada por Bruno Latour en la teoría del actor-red, y complementada por Tomasso Venturini en su texto *Buceando en el magma*. Es una técnica que permite abordar estructuras complejas que surgen luego de comprobar la presencia de diferentes actores o actantes (humanos y no humanos) que

difieren en sus discursos (en caso de tenerlos) pero que se ven obligados a interactuar, a afectarse, indefectiblemente. Estos actantes pueden operar en diferentes escalas de percepción, pero su estimulación mutua ocurre en elementos puntuales cuya importancia es medida, generalmente, como efecto de interpretación del que domina el relato de lo investigado. La cartografía de controversia busca romper la dominancia perceptiva al multiplicar por todos los puntos de representación divergentes y diferentes, de manera que desde la investigación se evite generar un relato definitivo que colonice la mirada del otro, puesto que todo se asume como un ejercicio inestable y así debe permanecer.

En el planteamiento de nuestra investigación éramos conscientes de que a la hora de evaluar las cinematografías regionales y los contextos sociopolíticos de los países habríamos de usar la cartografía de controversia como método de trabajo. Sin embargo, al encontrar que en el canon había divergencias sutiles que se iban magnificando al entrar a evaluar la impronta cultural resultante de la circulación de esta cinematografía en el continente y que, además, estas divergencias respondían a una construcción narrativa que tenía una agenda concreta, no pudimos dejar que este proceso estuviera desprovisto de la construcción de mapas correspondientes que nos permitieran comprender qué era lo que arrojaban estos discursos encargados de definir el canon.

Esta técnica de investigación se justificó también en el hecho de que nos ayudaba a relacionar y medir cuantitativa y cualitativamente al objeto de estudio, conciliando con aquellos aspectos que no resultan conciliables desde las investigaciones sociales, estéticas y humanas tradicionales pero que, en el terreno, en la horizontalidad de la práctica, están validadas. Por esta razón es que podíamos aventurarnos a estudiar algo que, de por sí, desde la perspectiva del género, resultaba erróneo, pero que desde el punto de vista de quién lo consumió, quién lo promocionó, hacía perfecto sentido, por lo tanto era un hecho constatado por su uso y por la probada aceptación que lograba estar testimoniada.

Es una técnica hija de los estudios culturales, los estudios visuales, la teoría del arte, así como de la sociología y la antropología cultural, por lo que la búsqueda de una simetría social y cultural, en función de

la comprensión de las distintas formas de la representación, es el principal territorio en disputa. El ejercicio del cartógrafo de controversias se complementa cuando la información recopilada requiere de la construcción de un mapa, de una imagen, que vincule todo lo emitido por los distintos actores.

El proceso inicia con el ejercicio de observar y documentar sin interpretar, una lógica que implica que todo lo indagado genera relaciones desde lo tangible, relaciones que se pueden constatar a través de categorías nombradas y jerarquías que surgen al demostrar la interacción entre las categorías, y que hacen parte de las formas de representación y autorrepresentación que cada actor fórmula para la construcción de su propia imagen. A este ejercicio se le denomina identificación de nodos (por los actores) y aristas (por sus relaciones).

Al construir la imagen del canon del wéstern norteamericano, se hizo necesario considerar cuál fue la lógica escogida por los teóricos claves para determinar que el género emergió en un tiempo específico. Esto implicó comprender que aquello que se expresó como contexto histórico, fue comprendido como discurso separado en el que coincidieron las perspectivas de sujetos políticos, académicos y artísticos que tuvieron una agenda enmarcada en un escenario cultural ampliado, expresado en distintos medios y soportes, y en donde el género se consolidó a través de la literatura y la cinematografía principalmente. En dicho relato se construyó la imagen histórica de la expansión al Oeste y con ella se capitalizaron contextos sociopolíticos que necesitaron de dicha validación histórica.

A este punto de la investigación, no podíamos reconocer la existencia de un bloque narrativo y cinematográfico wéstern de facto, no solo porque debíamos mantener siempre la noción de que dicho género existía realmente en el relato interpretativo de los analistas, sino también porque debíamos situar el papel que el grupo de teóricos tuvo en la fundamentación del género a la luz de reconocer que, en muchos casos, estos fueron aceptados como fuentes válidas por quienes trasladaron la noción del wéstern en Suramérica. Para determinar las dimensiones de lo que estábamos enfrentando, construimos siete mapas sobre el canon del wéstern norteamericano, que nos permitieran acceder a él desde más de un punto de vista.

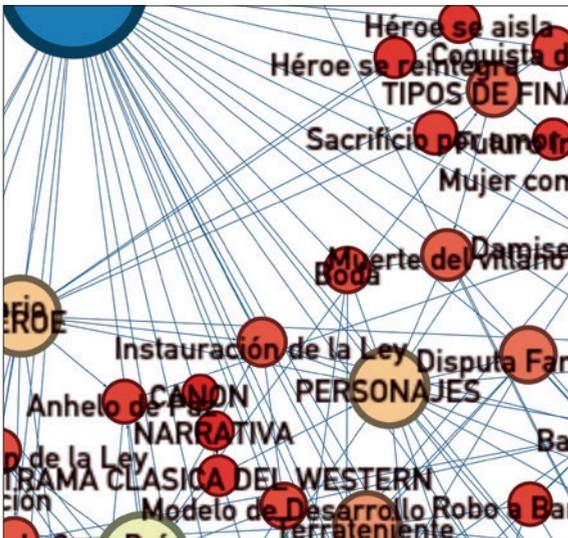
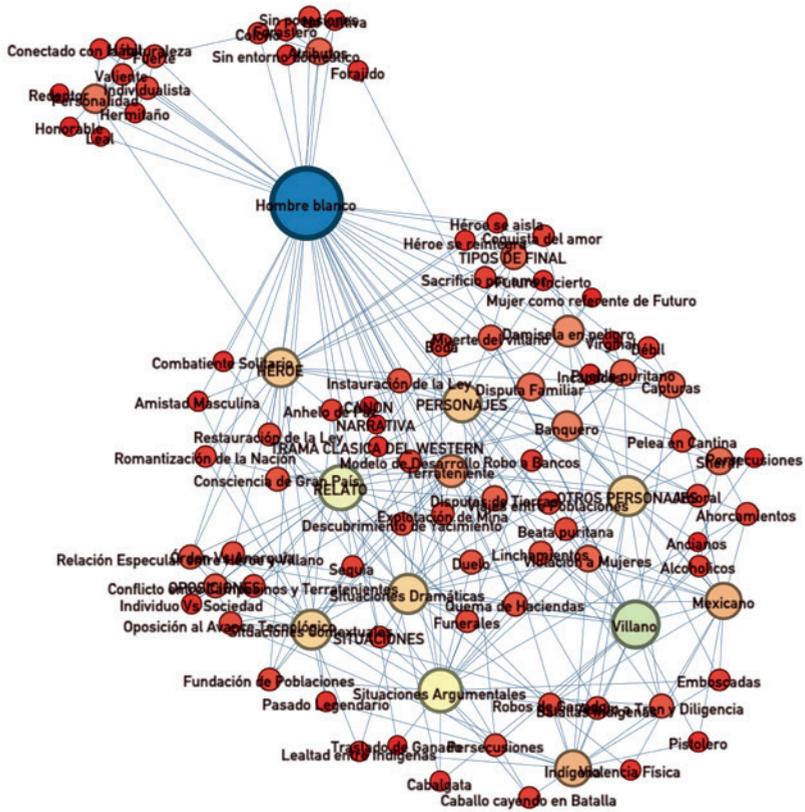


Figura 4. Mapa de la trama clásica del cine western.
 Fuente: elaboración propia.
 Datos suministrados por Paula Barreiro, Luis Serna, Oscar Osorio, Bryan Zapata, 2018.

Empezamos por construir el mapa de la trama clásica. Encontramos que, en ella, el hombre blanco posee unos atributos que lo definen como personaje, pero que no tienen incidencia en el entramado, pues son los otros personajes construidos, secundarios en la historia, los que propician las situaciones que han de ser narradas. En otras palabras: la trama clásica se basa en la experiencia de personajes a los que les acontece algo que solo podría ser protagonizado por ellos, sin que las circunstancias narrativas (argumentales y dramáticas) condicionen los arcos de historia. El hecho de que la interpretación visual, asociada al carácter estético de la cinematografía wéstern clásica, es incorporada a la experiencia del relato y no a la representación, quiere decir que se asume que las características semánticas del hombre blanco no dependen de la construcción de refuerzos de sentido que consolidan la percepción del personaje. En otras palabras, en el wéstern clásico, el héroe está signado por su heroicidad y esta le impide huir de su destino; sin embargo, para reforzar su destino, él se habrá de enfrentar a enemigos que no son y no podrían ser considerados como iguales, y es por ello que indios y mexicanos son la representación de lo otro que puede hacer daño.

En la trama de venganza, la tensión entre el héroe y el villano también está signada por la condición caucásica de ambos personajes. El hombre blanco se representa a sí mismo como una entidad heroica que tiene en el antagonista un espejo de sí mismo, y por ello en esta trama la venganza es equivalente a una justicia, porque se asume como justeza, como un sentido de proporcionalidad que ayuda a comprender que cuando un hombre logra justificar su acción vengativa, la historia adquiere un equilibrio. El héroe es el centro narrativo, y justamente alrededor suyo se construye la trama. En el mapa construido, esto se evidencia en la diversidad de nodos conectados por un sinnúmero de aristas que ubican al héroe en la representación gráfica. El mapa también evidencia que la venganza posee una complejidad inherente, gracias a la abundancia de conexiones de sus nodos, implicando que, en términos narrativos, los personajes y las situaciones tienen muchas maneras de interactuar entre sí sin que ello implique una ruptura en el esquema narrativo que dicta la trama.

La trama de transición, por su parte, presenta un escenario simplificado del esquema narrativo propuesto en la trama clásica. La caracterización heroica se reduce nuevamente a una ponderación de un hombre blanco que hace su trabajo, y que está determinado por situaciones dramáticas, más que por las argumentales, por ello es que al lograr la instauración del orden, el acto consecuente más recurrente es el abandono del pueblo. La trama de transición apela al uso de estereotipos para su justificación argumental, los personajes y su interacción están predispuestos a actuar en consecuencia con la falta de elementos particulares en su caracterización, la historia solo avanza por efecto de la estructura, no por la dinámica que contiene. Esto explica por qué el carácter heroico se reduce al cumplimiento del deber, sin que ello represente consecuencias para el personaje. En el lado más positivo, es en la trama de transición donde se marca la posibilidad de encuentro con otros géneros narrativos.

La trama profesional vuelve a la complejización del relato, a cambio de someter al hombre blanco a ser el *sheriff* del pueblo, un personaje desprovisto de subjetividad y pasiones. En este tipo de trama el argumento logra construir su base conceptual, y por ello es que hay un número amplio de variables de interacción entre los personajes, donde las posibilidades de abrir y cerrar los arcos narrativos dependen de acontecimientos que no son forzados por la escritura, sino que hacen parte de las lógicas contextuales del entorno, gracias a los arquetipos construidos.

El análisis de estos cuatro subgéneros nos permitió comprobar que la base teórica del *wéstern* normalizó el hecho de que el papel protagónico siempre fuera interpretado por hombres blancos, algo que no se cuestionó en ningún momento, que no despertó una lectura crítica y que, pese a que por razones geográficas e históricas, el contexto del universo narrativo permitía ser concebido como un entorno poroso y por lo tanto más rico en posibilidades de desarrollo de características, la hegemonía con la cual se constituyó el universo a través del héroe blanco, fue implacable.

De esta manera fue necesario visitar los textos para comprender qué era lo que el grupo de autores entendía por el contexto que envolvía

al género. Como era de esperar, la construcción de una identidad nacional era el elemento de mayor convergencia, y estaba respaldada por la aceptación de que toda la narrativa del Oeste se basó principalmente en el destino manifiesto. Sin embargo, muy cerca estaban vinculados otros hechos históricos precedentes que también alimentaron la percepción: la política de reasentamientos, el segundo gran despertar religioso, la ola migratoria europea del periodo entre guerras y el racismo estructural de la guerra de Secesión como elementos que contribuyeron al relato de la construcción de la nación y la justificación de una mirada imperial a la hora de comprender el proceso de consolidación de las fronteras que cercan el territorio. Esto reforzó la idea de que al wéstern se le vio solo como un revisor temático, donde la historia determinaba los conflictos en los cuales se desenvolvería el relato y donde no cabía la posibilidad de conceder una mirada crítica que fracturara el arquetipo de la gran nación que se sobreponía a sus procesos de consolidación. Esta amplitud de criterios para determinar un marco narrativo externo que permitiera justificar lo que internamente alimentó al wéstern, probó que estos autores no tenían una postura ingenua frente al género, sabían lo que hacían y conocían claramente que había una agenda que, en potencia, cumplía con un papel de formación del carácter del público.

A continuación, comenzamos a analizar cómo eran concebidos los sistemas de representación y las estrategias de producción de esa cinematografía del género, pues con estos dos aspectos terminaba de consolidarse todo lo emitido por parte del wéstern, excepto películas específicas que representaran de manera arbitraria lo que englobaba semánticamente el canon. De esta manera, el mapa de las manifestaciones estéticas demostró que las locaciones exteriores son el lugar donde se construye principalmente la matriz visual del wéstern; esto no era una sorpresa, sin embargo, sí resultaba particular que siendo un género requirió de la construcción de pueblos completos para la ambientación de locaciones, y que fuera el escenario natural el que más tiempo ocupaba en pantalla.

De otra parte, es claro que la noción de territorio que se funda en el relato produce identidad, y toda identidad depende de una noción de

lugar concreta y el relato mismo constituye en sí una afirmación política, y para generarla fue requerida una mirada conducida a través del paisaje. Así es como el entorno cultural del pueblo de avanzada del siglo XIX se fundía con el paisaje natural de la montaña y el desierto que siempre prometían ser estables, en el mismo sentido en que una gran nación procura consolidarse como una potencia dominante.

Dentro de las sorpresas que arrojó el análisis, encontramos que el icónico caballo, si bien adquirió peso en el universo argumental y dramático de la narrativa, no alcanzaba a ser personaje dentro de las películas, por lo que el caballo nunca pudo superar el estatuto de cosificación que lo dejaba vinculado al género como un dispositivo visual articulado a la indumentaria del vaquero. Otro hallazgo se dio al constatar que la *peacemaker* de Colt no fue tan romantizada en la cinematografía como sí lo fue en la literatura y la ilustración, de ahí que careciera del mismo nivel de recordación y falta de mística que sí exhiben otras armas en los universos narrativos de otros géneros, como ocurre con las espadas y sables en la cinematografía de samuráis, fantasía y épica futurista, o como ocurre con la pistola Luger en el entorno cinematográfico de la Segunda Guerra Mundial.

El mapa de los sistemas de producción corroboró la idea de una institucionalidad en el género: se trata de un proyecto cinematográfico respaldado por los grandes estudios, desarrollado en un periodo de tiempo específico, y donde era evidente la necesidad de cautivar a un público masivo. La consolidación de esta cinematografía respondió a una línea de trabajo que produjo y reprodujo figuras que serían apropiadas de manera masiva por otros medios como la prensa y la radio. En suma, se trató pues de un cine con la impronta de Hollywood, que vio en la televisión un sistema subordinado y en la radio y los medios impresos, formas de multiplicación de sus audiencias.

LA CONSTRUCCIÓN DE MAPAS PARA ENTENDER LA UBICACIÓN DE LO INVESTIGADO

Con la creación inédita de un canon del wéstern cinematográfico, emprendimos la tarea de analizar las cinematografías sudamericanas que, desde la prensa, la crítica y la academia, desarrollaron piezas que quedaron denominadas como pertenecientes al género en cuestión. Para esto, establecimos dos líneas de análisis y una de registro. La primera se basó en la construcción de mapas que estudiaran la producción textual de la crítica y la academia de cada país; la imagen resultante debía arrojar luces sobre qué elementos fueron identificados por los expertos en función de la clasificación de las películas del género. La segunda línea fue la revisión de películas de forma más sistematizada. Cada línea fue sometida al mismo esquema de lectura propuesto en el canon, así pudimos trabajar con un estrato de identificación del género sin tener que apelar a una interpretación fenomenológica que forzara la circunscripción específica, lo que nos permitió dar cuenta de aquello que no hacía parte del canon pero que igualmente acontecía en el relato particular de cada filme. La línea de registro fue temporal para reconstruir qué había pasado con el medio cinematográfico de cada país y cómo se contrastaba con el entorno sociopolítico y cultural.

Al respecto, una nota aparte merece la situación de la cinematografía wéstern venezolana. En las rutas bibliográficas estudiadas encontramos que en el país pudo existir una producción de piezas televisivas y cinematográficas que —asociadas a relatos de los Llanos de Apure— podrían identificarse como propias del wéstern. A este tipo de producción se le llamó cine llanero, y su principal referente fue el personaje y la novela de Rómulo Gallegos: Doña Bárbara. Sin embargo, debido a la imposibilidad de acceder a los repositorios universitarios y a los archivos documentales de los periódicos en aquel país, dadas las restricciones gubernamentales sobre el acceso a Internet y la falta de conservación de archivos, fue imposible comprobar a profundidad la existencia de esta cinematografía. Solo pudimos acceder a dos largometrajes declarados por la prensa extranjera como exponentes del wéstern, pero estas otras

películas nos resultaron imposibles de revisar, lo que nos obliga a asumir que Venezuela, por el momento, está inacabada dentro de nuestro proyecto.

Retomando las cartografías elaboradas para Sudamérica, la primera particularidad que resalta de los mapas basados en los textos, es que en todos los países había una clara identificación del elemento wéstern en situaciones argumentales, siendo el tratamiento de personajes un espacio amplio donde las traducciones no literales de los arquetipos del género abrieron el compás para que surgiera una narrativa ampliada en la cual las correspondencias de representación no alcanzaban a describir el complejo entramado de construcciones sociales y culturales de la región. Personajes como el llanero, el *cangaço*, el huaso, o el gaúcho, no resultaron del todo equivalentes al vaquero norteamericano, cumplían funciones heroicas y, en muchos casos, sobre ellos se posaba una noción de dominio sobre el paisaje y el territorio. Sin embargo, eran algo más, algo ligado a las razones históricas y políticas que llevaron a que dicha representación apareciera en el cine, por fuera de relatos de construcción patriótica.

De esta manera, los conflictos del Sertão (Sertón) y el Cangaço en Brasil, la Conquista del Desierto en Argentina, la guerra del Caliche entre Perú y Chile, o el estallido de la violencia en Colombia, obligaban a que los personajes fueran consecuentes con la realidad política que relataban, imposibilitando la representación de arquetipos. Guerrilleros, bandoleros, campesinos alzados en armas, narcotraficantes o paramilitares aceptaban su destino sin que mediara una decisión previa basada en la situación del relato. Esto implicaba que, en las películas, se trataba de hacer explícita la noción de que el protagonista cumplía un rol preponderante solo por el azar de que una mirada se posó en la historia y no porque la historia misma obligara a reconocerlo como tal. Este cambio de perspectiva acercó al personaje del wéstern sudamericano al llamado wéstern europeo; sin embargo, su cosecha narrativa propia hizo que la comparación siguiera siendo insuficiente.

En ese sentido, el paisaje tampoco permitía abordar analogías. Los Llanos de San Martín o la Pampa argentina no podían ser equivalentes

a las praderas de Wyoming; el desierto Atacama y las salinas no podían ser percibidos como el equivalente al desierto Pintado; los pueblos mineros del Potosí boliviano no buscan parecerse a los pueblos del norte de California durante la fiebre del oro. Esta identificación inmediata por las situaciones y la estética, de manera oblicua y, por lo tanto, más elaborada a través de los personajes y el territorio, puso en perspectiva una cuestión: la crítica y la academia comprendieron en su momento perfectamente que la operación de construcción a partir de un referente produciría efectos en la percepción de una audiencia, y es por esto que se hizo necesaria una lectura transversal al contexto del wéstern.

Si bien el destino manifiesto que permitió la llamada conquista del Oeste no fue un modelo narrativo aplicable, la articulación del propósito narrativo que en él se encerró sí fue equiparada en muchos países: en Argentina, Chile y Brasil se vivieron conquistas territoriales que marcaron el modelo de formación identitaria oficial de esos países. En Colombia se vivió una consolidación del territorio en función de la pluralidad geográfica, la biodiversidad y la dificultad del entorno. En Ecuador, Bolivia y Perú, se presentaron modelos de reordenamiento del espacio social, las distinciones de clase, y la construcción y desarrollo de la legitimidad del Estado, donde la mayoría indígena era subalterna de una clase criolla españolizada que controlaba las naciones.

A partir de ese momento, pudimos afirmar que, más allá de los aspectos inherentes a la narrativa propia de cada película, las cinematografías wéstern en Suramérica cumplían con agendas políticas similares a las que justificaron la del wéstern en Norteamérica, pero en ningún momento lograban generar un espejo en el referente. La performática del género en el subcontinente requería de otras estrategias que permitieran comprender cómo operaba la relación con la censura y la tensión política, más allá de si se estaba en un entorno democrático que garantizaba un mínimo marco de derechos y libertades de expresión.

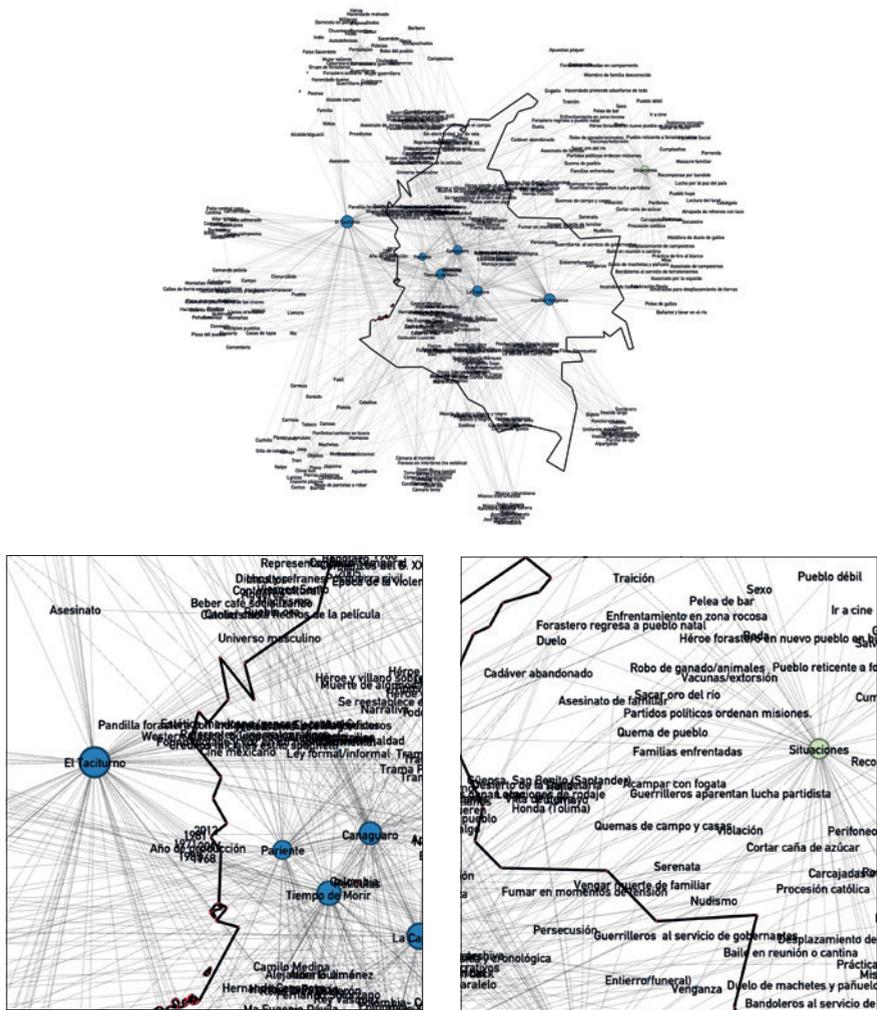


Figura 5. Mapa cinematografía wéstern de Colombia.
 Fuente: elaboración propia. Datos suministrados por Paula Barreiro, Luis Serna, Oscar Osorio, Bryan Zapata, 2018.

Al introducirnos aún más en las películas, el panorama varió, pero mantuvo congruencia con los textos. En efecto, había compendios de situaciones que permitían construir una identificación en el género wéstern. Sin embargo, dichas películas abundaban en situaciones adicionales que marcaban la existencia de un contexto narrativo nuevo y que merecía ser analizado en profundidad. Esta nueva narrativa está

marcada por procesos específicos de cada país. No eran situaciones genéricas extraídas de otros géneros narrativos y puestos a dialogar con la impronta del wéstern como una estrategia de captación de audiencias, sino que estaban integradas a los arcos de historias reales y hacían parte de la coherencia de la película. Es así como los bandoleros, guerrilleros, paramilitares, vaqueros de llanuras inundables, narcotraficantes, aventureros europeos, compañías multinacionales y pueblos originarios se incorporaron al entramado de una construcción anárquica de la identidad nacional a través del cine y es ahí donde la multiplicidad de valores que, en principio se asumieron como contradictorios, dejaron de serlo, puesto que lograban evidenciar la complejidad de la apropiación, y las necesidades que llevaban al uso de una referencia que ubicaba a sus realizadores como sujetos subordinados a los designios de un canon imperial, en función de liberar un poco la presión de los censores del Estado, de la Iglesia católica y de las fuerzas militares que siempre vieron poco conveniente una construcción de identidad nacional desde el pertenecer y no desde la articulación de símbolos patrios.

Colombia empezó a explorar la perspectiva que implicaba abandonarlo todo por empuñar las armas y reconocer que combatir al Estado era una causa justa que encontraba en el cine una salida poética, para luego explorar las realidades paramilitares y narcotraficantes que han construido otro tipo de representaciones del país en la región. Chile se enfocó en cuestionar el papel de las autoridades regionales en función de favorecer los grandes capitales, ya fueran privados o corporativos, pero que en todo caso dejaban una estela de exclusión. Argentina exploró la imagen del gaucho, ese sujeto indómito que se ve obligado a convertirse en campesino trabajador de una estancia para poder sobrevivir y que se reconoce como un sujeto que es desechable una vez el campo pase a manos extranjeras, para luego dar paso a los procesos de construcción de país a través de la Conquista de Desierto y la derrota de las naciones indígenas. Brasil basó gran parte del cuerpo de su narrativa wéstern en los procesos de la Columna Prestes y los *Cangaçeiros* de *Lampião*, dos movimientos sociales que fueron contrarios al padre de la nación brasileña, Getulio Vargas. Para luego jugar de manera anárquica

con el género. Bolivia construyó su referente a través del uso del aymara como idioma principal, reconociéndose en el acto como una nación indígena. Uruguay, Ecuador, Perú y Paraguay ingresan de forma relativamente reciente a la producción de piezas cinematográficas wéstern. En Uruguay el conflicto se enfoca en la presencia de compañías extranjeras que han de acabar con el territorio, en Paraguay y Ecuador se asume la construcción de un presente desde la realidad de la presencia del narcotráfico en las zonas apartadas, y por consiguiente la construcción de una imagen debilitada de un Estado que no logra controlar su territorio. Perú, con un único largometraje, trató de proponer una mirada crítica sobre el modelo de construcción social que imperó en el país hasta los años ochenta del siglo xx, un sistema que se basaba en la acumulación de la tierra y las fuentes de agua como una forma de demostrar el poder de los apellidos.

Si bien la cartografía de controversia como técnica de investigación distó de hacer más fácil la labor investigativa de este proyecto, nos permitió comprender cómo, por qué y para qué, en Suramérica se había cometido un acto de canibalismo cultural, de apropiación de términos sin que ello generara culpa alguna. No se trató de construir un relato que buscara igualarse con la gran referencia de la cual se nutrió, sino que, por el contrario, sirvió para agenciar de manera crítica los relatos propios de un conjunto de países que, en sí mismos, constituyen un bloque geográfico e histórico que ha podido consolidarse porque aún no posee la certeza de saber qué es lo que constituye una impronta nacional sin fisuras, o tal vez, es una manera de aceptar que esas fisuras definen lo que existe al interior de las fronteras.

UNA MANERA DE CONCLUIR ALGO QUE SE ENMARCA EN LO INFINITO

Este proceso aún está consolidándose, en la actualidad estamos abordando a México, porque tiene una masa crítica de más de ochocientos títulos, constituyendo el género que más películas aporta a la filmografía mexicana, pero donde se presenta la paradoja de que, al menos desde

la academia y los medios se le considera un género subalterno, con poco valor estético y estilístico.

Pero retornando al elemento central de este texto, es claro que la investigación artística, al menos como la entiendo, es una forma de investigación emancipadora por naturaleza, porque no depende de un marco de resolución para justificar su existencia, y al ser un cuerpo de trabajo, se dialoga entre los cuerpos teóricos de la teoría del arte, así como desde los feminismos, ecologismos, teorías poscoloniales, estudios visuales, estudios culturales, y todo aquello que pueda aportar con la dinámica de cambiar el registro con el cual se argumenta una manera de hacer que representa un cuerpo inamovible que se instaura en la cultura.

Al arte mismo le ha costado mucho conciliar con su cuerpo investigativo, porque finalmente, en aras de su congruencia, debe desafiar la perpetuidad de caracteres altamente rentables como son la pertinencia de técnica y la producción. En este sentido, el arte se convierte en un conjunto de herramientas que deben permitir abordar cualquier problema para desesencializar su estructura, puesto que al tratar, desde lo práctico, de recrear las distintas experiencias de escala, crea miradas que no necesariamente habían sido contempladas desde la dominancia de los saberes, simplemente porque nunca habían tenido una plataforma desde la cual pudieran transmitir información.

REFERENCIAS

- Bhabha, H. y Aira, C. (2013). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La poscolonialidad explicada a los niños*. Popayán: Universidad del Cauca.
- De Andrade, O. (1928). Manifiesto Antropófago. *Antropofagia*, 1.
- García C., N. (1996). Políticas culturales e integración norteamericana: una perspectiva desde México. En García C., N. *Culturas en globalización*. Caracas: Nueva Sociedad.
- García C., N. (2008). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa.
- García C., N. (2005). Diferencias en transición. En Mato, D. y Alonso, G. *Cultura, política y sociedad*. Buenos Aires: Clacso.
- Jacomy, M.; Venturini, T.; Heymann, S. y Bastian, M. (2014). ForceAtlas2, a Continuous Graph Layout Algorithm for Handy Network Visualization Designed for the Gephi Software, *Plos One*, 9(6). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0098679>
- Latour, B. y Woolgar, S. (1979). *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Los Ángeles: Sage.
- Latour, B.; Jensen, P.; Venturini, T. et al. (2012). The whole is always smaller than its parts: a digital test of Gabriel Tarde's monads. *The British Journal of Sociology*, 63(4), 590-615.
- Mato, D. y Guiomar, A. (2005). *Cultura, política y sociedad*. Buenos Aires: Clacso.
- Valenzuela, J. M. (1996). Etnia y nación en la frontera México-Estados Unidos. En García C., N. *Culturas en globalización*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad.
- Venturini, T. (2010). Diving in Magma: How to explore controversies with actor-network theory. *Public Understanding of Science*, 19(3), 258-273.
- Venturini, T. (2012). Building on faults: How to represent controversies with digital methods. *Public Understanding of Science*, 21(7), 796-812.
- Venturini, T.; Bounegru, L.; Gray, J. y Rogers, R. A. (2018). Reality check(list) for digital methods. *New Media & Society*, 20.
- Venturini, T.; Jacomy, M. y Jensen, P. (2019). What do we See when we Look at Networks. An Introduction to Visual Network Analysis and Force-Directed Layouts.

Capítulo 7

El arte como forma de conocimiento en proyectos colaborativos con incidencia social. Reflexiones a partir del proyecto “Museo + Comunidad” del Museo de Antioquia (2011-2013)

Nadia Moreno Moya

Profesora Asociada
Universidad Nacional de Colombia

INTRODUCCIÓN

En el transcurso de 2019, el profesor Fernando Escobar y yo, ambos vinculados a la Escuela de Artes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, llevamos a cabo una investigación que se enfocó al estudio y análisis de tres proyectos que articulaban prácticas artísticas con procesos sociales colectivos o comunitarios. El propósito principal de aquella investigación fue indagar qué podían hacer las prácticas artísticas en los territorios, a sabiendas de que los conflictos territoriales se configuran espacialmente por una compleja trama de instancias y agentes. Hicimos esta pregunta desde una perspectiva que ponía en sospecha los discursos que suelen validar la eficacia de los proyectos artísticos y culturales en virtud de índices de incidencia social. A propósito de estas reflexiones, así como de los hallazgos encontrados en cada caso de estudio, escribimos un texto titulado “Making the common: Art Practices and Social Processes in Latin America” (Moreno y Escobar, 2020).

Dicha investigación formó parte del programa Forces of Art, una red transnacional de investigaciones financiada por The Prince Claus Fund, European Cultural Foundation e Hivos. Junto con el profesor Escobar estudiamos tres iniciativas en el transcurso de 2019, que habían sido realizadas por organizaciones creadas y activas en América Latina. Estas iniciativas fueron *Museo + Comunidad*, liderada por el Museo de Antioquia; *Proyecto mARTadero*, un espacio físico y una “nube” de organizaciones y grupos que inició en 2004 y sigue activo en Cochabamba (Bolivia);

y *Visualización de Honda*, un conjunto de acciones e intervenciones llevadas a cabo por la Fundación 4-18, entre 2014 y 2015, en el municipio de Honda.

Como suele suceder en el transcurso de toda investigación, aparecieron otros asuntos de interés que superaban los objetivos que nos habíamos propuesto y que merecían un análisis diferenciado. De allí que dedique este capítulo específicamente al proyecto *Museo + Comunidad* (en adelante, M+C) desde un enfoque distinto al tratado en la publicación mencionada en párrafos anteriores. En esta oportunidad, es mi propósito pensar la pertinencia que tiene el arte como forma de conocimiento en iniciativas que buscan la incidencia social; en este caso, un proyecto animado desde una institución central del campo del arte en Medellín y en el país, como lo es el Museo de Antioquia. Haré este planteamiento desde una perspectiva crítica a la historia institucional, interés que ha estado presente en otros trabajos de mi autoría igualmente dedicados al estudio de museos y espacios de exhibición de arte (Moreno, 2016 y 2018).

Hay varias razones que me llevan a escribir este texto para hablar de la pertinencia del arte como forma de conocimiento en proyectos que anhelan transformaciones sociales. Es necesario recordar que, en Colombia, desde inicios de los años noventa del siglo pasado y de manera sostenida, las artes han formado parte de los discursos y de los repertorios de acción de organizaciones sociales y comunitarias, organismos de cooperación internacional e instituciones del Estado para la construcción de la paz, la convivencia o la defensa de los derechos humanos (Ochoa, 2003). También es bien sabido que la ciudad de Medellín ha sido un “laboratorio” de creación y de fomento de espacios para el arte y la cultura en perspectiva de paz, inclusión y cohesión social al ser una de las ciudades más afectadas del país por diversas manifestaciones de la guerra (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017; García y Pérez, 2018).

A partir de la entrada en vigencia de la Ley 1448 de 2011 o “Ley de Víctimas y Restitución de Tierras” y la firma del Acuerdo de Paz entre el gobierno colombiano y la otrora guerrilla de las Farc-EP, existe hoy un marco discursivo renovado y unas condiciones jurídicas distintas sobre

el papel del arte y la cultura en la superación de los estragos de la guerra. Recordemos que la Ley 1448 promueve la emergencia del “sujeto víctima” como sujeto de derechos ante el Estado colombiano y establece que la reparación integral incluye la reparación simbólica y la garantía de la no repetición de los hechos victimizantes.

Pese a estas situaciones, los programas universitarios en artes plásticas y visuales del país, salvo algunas excepciones, han mostrado reticencia a la construcción de conocimiento y a la formación de artistas capaces de abordar críticamente las problemáticas en las que confluyen las prácticas artísticas y los procesos sociales. A partir de mis propias experiencias como docente, investigadora o gestora de políticas públicas, me atrevo a decir que, frente a la ingente cantidad de iniciativas que se han desarrollado en el contexto colombiano, hay una baja intensidad de discusión académica sobre estos temas planteada desde quienes piensan y practican las artes plásticas y visuales. Asimismo, escasas investigaciones históricas de las estrategias y recursos que, desde hace casi un siglo, los y las artistas han desenvuelto con distintas colectividades ante las preguntas y los anhelos del cambio social¹.

Medellín ha sido escenario de varias iniciativas culturales, artísticas y curatoriales con resonancia nacional e internacional en esta vía. Sin embargo, la situación de la investigación y la formación artística profesional en la ciudad no es distinta a la esbozada en el anterior párrafo. En este sentido, parecen urgentes las preguntas, los debates y los estudios que nos lleven a comprender y reconocer los aportes epistemológicos del arte en iniciativas con enfoque social. Igualmente, la identificación de sus límites y la necesidad de articularse con otros saberes, disciplinas y prácticas.

Este texto pretende aportar en esta última ruta al aproximarse específicamente a una iniciativa desarrollada en Medellín. Un análisis pormenorizado nos muestra que M+C fue una iniciativa que, desde sus

¹ En los últimos años se han realizado algunos estudios que tratan a profundidad el papel de las artes visuales o de los y las artistas en este tipo de procesos, entre los cuales merece la pena destacar aquellos realizados por David Gutiérrez Castañeda, Ludmila Ferrari, Elkin Rubiano y María del Rosario Acosta. Los títulos de estos trabajos pueden consultarse en las referencias de este texto.

primeras actividades realizadas a finales de 2010, se desarrolló a través de recursos y conocimientos relacionados con el arte si atendemos a sus prácticas. En contraste, sus formaciones discursivas —esto es, los documentos, informes y otras narrativas institucionales de la iniciativa—, se desarrollaron desde otros derroteros epistemológicos y disciplinares.

Aunque esta situación cambió parcialmente en el tercer año del proyecto, es notable que en las formaciones discursivas institucionales había dificultades para perfilar el lugar de enunciación del museo como productor de pensamiento desde los aportes epistemológicos o metodológicos de las prácticas artísticas. Al tratarse de un museo que se define a sí mismo como “museo de arte”, esta paradoja no es menor y merece atención.

Para abordar este asunto, voy a desarrollar mis argumentos y reflexiones de la siguiente manera: en primer lugar, explicaré en qué contexto institucional e histórico de la ciudad surgió la iniciativa M+C. Seguidamente, haré un breve recuento de esta iniciativa y de los fundamentos conceptuales y metodológicos formulados en sus inicios por el museo y las organizaciones aliadas. Posteriormente, me detendré a explicar las razones por las cuales encuentro que distintas prácticas animadas en el marco de esta iniciativa discurren de la mano de formas de conocimiento artístico que, incluso, pueden ser rastreables como legados. Para terminar, en las consideraciones finales, explico los efectos de la problemática planteada y la pertinencia de M+C como antecedente de los debates actuales sobre el sentido de las artes en procesos de reparación simbólica o del tejido social.

Antes de entrar en materia, conviene precisar algunos aspectos metodológicos de este trabajo. Durante la investigación, realizamos dieciocho entrevistas a profundidad y varias conversaciones, todas ellas de gran importancia, tanto por la información compartida como por la intensidad de las narrativas². Estas últimas, las asumimos como textos

² Sea esta la oportunidad para extender mi agradecimiento a todas las personas entrevistadas que colaboraron en esta investigación: Andrés Arredondo, Carolina Chacón, Carlos Mario Jiménez, Carlos Mario Rendón, César Cano, Cristina Vasco, Consuelo Giraldo, David Henao, Edward Niño, Elizabeth Echeverría, Giovanni Correa, Jader Sánchez, Juan Diego Cano, Lida Restrepo, Lilia Colorado, María Cristina Álvarez, Mónica Giraldo, Sonia Martínez, Silvia Colorado, Pablo Ayala y Zinayda Quiñonez.

y texturas incorporadas a la memoria que *performan* los efectos del proyecto entre sus participantes. Igualmente, realizamos las visitas a los lugares donde se desarrolló el proyecto, allí implementamos ejercicios de observación y de análisis de paisaje; también elaboramos y recopilamos documentación visual y mapeos, con el fin de identificar marcajes espaciales asociados a la pervivencia, o no, de las estrategias de participación y apropiación del territorio. También hicimos una revisión detenida de los documentos y de los archivos digitales que el Museo de Antioquia resguarda a propósito de este proyecto.

DE “MUSEO COMUNITARIO” A “MUSEO + COMUNIDAD”

El Museo de Antioquia es una institución de carácter privado sin ánimo de lucro cuyo origen se remonta al siglo XIX con la fundación del Museo y Biblioteca de Zea en 1881, dedicado en sus inicios a la memoria de Francisco Antonio Zea. En sus primeras décadas de existencia, su colección fue fragmentada y cedida a distintas instituciones, debido a cambios políticos y administrativos; por estas mismas razones, también permaneció cerrado por varios años. Pese a que a partir de los años cincuenta tomó un nuevo impulso, la carencia de recursos económicos fue una de sus condiciones durante la segunda mitad del siglo XX, situación que lo condujo a realizar sus programas de manera intermitente (Museo de Antioquia, sección El Museo, 2019).

Su nombre actual data de 1979, año en el que sus estatutos fueron reformados para orientar su misión al campo de las artes plásticas y al de la cultura del departamento de Antioquia. Tras su posicionamiento como punta de lanza de un plan de renovación urbana llamado “Ciudad Botero” a fines del siglo pasado, su sede se trasladó al antiguo Palacio Municipal en 2000, ubicado en el centro histórico de Medellín³. Con este traslado, su estructura administrativa, financiera y su perfil público se transformaron drásticamente. Estos cambios posicionaron al Museo

³ Llamado así en honor al artista Fernando Botero, quien ofreció la donación de varias obras de su colección para el museo y varias esculturas de su autoría para ser instaladas en la plaza creada frente a la sede del Museo de Antioquia con el plan de renovación.

de Antioquia como un “museo-estrella” representativo de la transformación urbana y social de la ciudad (Hernández, 2002, p. 149).

Hacia 2006, con la llegada de Lucía González a la dirección del museo, este último tomó una línea de trabajo que, visto desde la actualidad, podría considerarse cercano a los postulados de la museología social. Sin embargo, como esta no fue una postura museológica que se hubiese asumido expresamente por parte de la dirección del museo o algún equipo de trabajo, convendría decir, más bien, que el museo sufrió a partir de entonces un giro social. Al decir aquí “giro social”, hago referencia a una inflexión en las prácticas y los discursos institucionales orientados hacia problemáticas sociales.

Ello se hace evidente en el perfil de ciertos eventos realizados y en modificaciones de su arquitectura institucional. Respecto a los primeros, cabe destacar la realización del Encuentro Internacional Medellín 07 / “Prácticas artísticas contemporáneas, espacios de hospitalidad”, en 2007, un proyecto de gran envergadura que desbordó el formato expositivo e incluyó intervenciones y proyectos colectivos o comunitarios en distintas partes de la ciudad (Museo de Antioquia, sección El museo, 2019). Igualmente, *Destierro y reparación*, una iniciativa llevada a cabo en 2008, que por primera vez en el país reunió a artistas, académicos, organizaciones sociales y funcionarios públicos para debatir y reflexionar sobre la reparación simbólica de la población desplazada por el conflicto armado interno. En cuanto a la arquitectura institucional, cabe mencionar la consolidación de un área del museo llamada “Museo y territorios”, que estuvo vigente desde 2006 hasta 2015 (Cardona, 2013, p. 152). Esta área adelantó en sus inicios un programa de apropiación de los patrimonios en distintos municipios del departamento de Antioquia, a través de exposiciones y experiencias colectivas que incorporaron metodologías de participación comunitaria en su conceptualización y gestión.

No obstante, este giro social no debe ser visto exclusivamente como un proceso intrainstitucional, sino como un desenvolvimiento articulado a una trama política y territorial más compleja, que también anticipó el proyecto M+C. Desde 1995, Medellín había sido la ciudad del país más afectada con la urbanización del conflicto armado (Centro de Memoria

Histórica - CNMH, 2017, pp. 84-97). A partir de 2003, grupos paramilitares con dominio territorial en la ciudad iniciaron su desmovilización de manera colectiva, la cual tuvo alcances legales tras la sanción de la Ley 975 de 2005, conocida como “Ley de justicia y paz” (Alonso y Valencia, 2018). Simultáneamente, las organizaciones de víctimas incrementaron su capacidad de organización y de incidencia en la política pública, en buena medida, debido a que dicha ley otorgó altos beneficios a los victimarios y medidas poco efectivas para el esclarecimiento de la verdad de los hechos violentos y para su reparación integral⁴.

Por estas razones, Medellín fue la primera ciudad de Colombia en formalizar un Programa de Atención a Víctimas (en adelante, PAV) que incluía un área de “memoria histórica”⁵. Desde el 2004, dicho programa, liderado por la Secretaría de Gobierno de la ciudad, impulsó varias iniciativas orientadas a la reparación simbólica; junto con el Museo de Antioquia, fue decisivo para la creación del Museo Casa de la Memoria de Medellín, que abrió en 2011.

En este ambiente de reflexiones y de acciones, desde el Museo de Antioquia surgió la idea de animar la creación de “museos comunitarios para la paz” a partir de 2008, con especial atención en las comunas 1 y 13. Esta iniciativa estaba alineada con las políticas de la memoria del gobierno local explicada en párrafos anteriores. Como lo precisan algunos documentos institucionales, la iniciativa originalmente pretendía potenciar la construcción de museos de base comunitaria en territorios que habían estado afectados por fenómenos de violencia y con población victimizada. En 2010, tras varios intentos de gestión de recursos financieros nacionales, la organización holandesa Prince Claus Fund conoció la iniciativa y formalizó su apoyo a la misma en agosto de dicho año y por un periodo de tres años.

⁴ Entre los logros de la movilización de estas organizaciones podría mencionarse la promulgación de la Ley 1448 de 2011.

⁵ Si bien es cierto que a partir de entonces la memoria se convirtió en política pública, es oportuno recordar que los actos conmemorativos y las narrativas de pasado ya formaban parte de los repertorios de resistencia de distintas comunidades y organizaciones sociales en Colombia. Asimismo, en numerosas experiencias de articulación entre el arte, las iniciativas de paz o de restitución del tejido social (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017).

Sin embargo, la iniciativa no finalizó con la creación de un museo comunitario, entendido este último como un recinto permanente que escenifica narrativas mediante colección de objetos y dispositivos museográficos. Esta era la idea inicial, según lo explicado en párrafos anteriores. No obstante, entre finales de 2011 e inicios de 2012, el equipo del museo cambió de idea porque asumió una posición reflexiva y crítica ante la misma. Comprendió que un “museo comunitario” surge de los intereses de las bases comunitarias; y que el incentivo a su creación desde las lógicas de un museo metropolitano como el Museo de Antioquia, ajeno a las dinámicas barriales, podía convertirse en un gesto de imposición cultural.

De acuerdo con Carlos Jiménez, coordinador del proyecto M+C, este cambio de posición se debió principalmente a la participación del museo en varios encuentros nacionales e internacionales dedicados a los museos comunitarios (Carlos Jiménez, entrevista personal, 8 de abril de 2019). Es posible que también haya tenido injerencia la creación del Museo Casa de la Memoria, que como comenté anteriormente, contó con la activa participación del Museo de Antioquia, especialmente de su directora. La creación y apertura de dicho museo pudo ser una respuesta concreta a la idea inicial de crear “museos comunitarios para la paz”.

Independientemente de uno u otro motivo, cuando el equipo del museo se hizo consciente de que no era viable ni oportuno promover un museo comunitario, abrió un camino más experimental para su desenvolvimiento y una perspectiva de trabajo aún más dialógica entre los habitantes de los barrios y el museo. La respuesta más evidente a ese cambio está materializada en el nombre definitivo de la iniciativa: *Museo + Comunidad*. Al llamarse así, pretendió hacer énfasis en la sumatoria de esfuerzos entre la institución y las comunidades barriales (Carlos Edwin Rendón, entrevista personal, 22 de junio de 2019). A partir de entonces, el museo se concibió a sí mismo como un acompañante, mediador o activador de procesos de valoración de los saberes y fortalecimiento de las memorias colectivas o barriales.

PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO FORMA DE CONOCIMIENTO EN M+C

A grandes rasgos, se puede decir que M+C tuvo tres etapas de desarrollo más o menos coincidentes con cada año de ejecución. Durante la primera etapa —desde finales de 2010 y en el transcurso de 2011—, el museo, el PAV y la Corporación Con-Vivamos⁶ acordaron una alianza para aunar esfuerzos y conocimientos en el desarrollo de la misma (Carlos Mario Jiménez, entrevista personal, 30 de abril de 2019). Esta alianza estaba dirigida a fortalecer procesos de memoria colectiva, sentidos de pertenencia barrial, valoración de identidades y territorios en clave de patrimonio local.

Durante el primer año se realizaron encuentros, recorridos barriales, talleres, exposiciones y toques musicales. Desde el inicio, las tres instituciones propusieron adelantar estas actividades en barrios de la comuna 1 —Santo Domingo Savio, Popular y Villa de Guadalupe—; y en la Ciudadela Nuevo Occidente del corregimiento de San Cristóbal (en adelante CNO).

Las actividades realizadas durante la segunda etapa del proyecto —es decir, 2012— se desarrollaron mayoritariamente en los barrios de la comuna 1, anteriormente mencionados. Allí se puso en marcha el proceso de elaboración y de aplicación de una encuesta a más de cuatrocientos habitantes. Tanto la elaboración de las preguntas como la metodología de aplicación fue concertada y coconstruida entre el museo y los grupos de habitantes en los territorios involucrados en el proyecto en el primer año. El propósito de esta encuesta era ampliar la participación en el proceso de identificación y conceptualización de los lugares o aspectos que para los habitantes de los barrios tuvieran un valor patrimonial. A partir de esta etapa, el museo continuó el proyecto con menos interlocución con la PAV y Con-Vivamos.

Finalmente, en la tercera etapa —2013—, el museo invitó a tres colectivos de arte y comunicación alternativa, para que desarrollaran proyectos colaborativos con los habitantes. Para esta última fase, fueron

⁶ Es una organización comunitaria con una larga tradición en educación popular en la zona nororiental de Medellín.

invitados los colectivos Antena Mutante y Lengüita Producciones, ambos activos en Colombia en aquel entonces; y Tranvía Cero de Ecuador. Entre las últimas actividades realizadas se encuentra la realización de una publicación que recoge algunos escritos del equipo de trabajo y de los participantes, así como fotografías de varias actividades en el transcurso de sus tres años de duración (Museo de Antioquia, 2014).

De acuerdo con un informe escrito por el museo y por Con-Vivamos, a mediados de 2011, había unas líneas teórico-prácticas que orientaban los aspectos metodológicos del proyecto, las cuales ya habían sido implementadas en otros procesos de trabajo comunitario por estas organizaciones (Corporación Con-Vivamos y Museo de Antioquia, 2011). Este informe señala que la investigación-acción participativa (IAP) y la Pedagogía de la liberación de Paulo Freire eran las líneas que guiaban el accionar del museo; y que la Educación Popular, al igual que la IAP, ofrecían las bases teóricas para Con-Vivamos.

Estas tres orientaciones de la investigación social y la educación coinciden en su crítica incisiva a la posición privilegiada de quien enseña o investiga a “otros” que se encuentran en una posición subalterna al establecimiento político, cultural y social. Igualmente, las tres proponen una desestabilización de la supremacía del sujeto investigador o educador, y propenden por la construcción dialógica y colectiva del conocimiento como recurso político y epistemológico de emancipación social.

Respecto a las estrategias metodológicas, el informe de Con-Vivamos explica que las instituciones aliadas concertaron el uso de “la participación comunitaria, la expresión artística, la comunicación popular, la museografía y las tramas de vida” (Con-Vivamos y Museo de Antioquia, 2011, s. p.). Este es el único apartado de todo el texto en donde se enuncia la pertinencia del arte. A lo largo del informe, se sugiere que las artes son manifestaciones que tienen lugar en presentaciones de música, teatro y danza; asimismo en murales artísticos o exposiciones de fotografía. En este se da a entender que las “expresiones artísticas” son herramientas para tratar temas como la identidad, el patrimonio o el territorio. En ningún momento las artes se consideran dentro de las líneas teórico-prácticas como parte de un campo de conocimiento que, articulado a otros, podría agenciar afectaciones o

transformaciones entre los participantes de las actividades. En resumen, al contrastar las líneas teórico-prácticas, las metodologías y la narrativa de las actividades, este documento plantea que las artes son recursos al servicio del discurso y la transformación social.

En contraste con este informe, la mayoría de las personas del equipo de trabajo del museo que fueron entrevistadas —en especial aquellas vinculadas al área de museos y territorios—, y personas de otras instituciones involucradas en el proyecto, no identificaban como un asunto prioritario en la toma de decisiones los lineamientos teórico-prácticos anteriormente mencionados. Más bien hicieron énfasis en sus conocimientos basados en la práctica y en el conjunto de recursos que, a la manera de una caja de herramientas, habían construido como equipo de trabajo para adelantar las actividades del proyecto. Igualmente, es notoria la vocación transdisciplinar en los modos de trabajo y la puesta en común de tácticas y didácticas de diversa índole por parte de todo el grupo.

Cabe mencionar que la mayoría de los miembros del equipo de trabajo de M+C no eran profesionales provenientes de disciplinas artísticas⁷. Pese a lo anterior, varias de las tácticas metodológicas implementadas estaban emparentadas con las prácticas artísticas que se han desarrollado en contextos sociales específicos, o bien con experimentaciones colectivas, o mediante espacios dialógicos en los que toman protagonismo los saberes sociales. También se podría decir que en algunos casos están emparentados con la práctica artística como investigación. Dicho de otro modo, en el conjunto de actividades y procesos animados en el marco M+C sucedían modos de pensar lo artístico desde lugares de producción, circulación y recepción distintos a aquellos instaurados por el régimen visual de la modernidad artística y estética. Para estos modos de pensar y acontecer lo artístico, el arte no se hace inteligible en el mundo mediante la contemplación visual, sino a través de experiencias y acontecimientos en las que no hay espectadores sino participantes de una situación (Bishop, 2016, pp. 71-122).

⁷ A excepción de Lida Restrepo (artes escénicas), Giovanni Correa (música) y Carolina Chacón (artes plásticas). Sin embargo, Carolina y Giovanni se articularon al equipo de trabajo en su última etapa, es decir, en 2013.

No es este el espacio para esbozar una larga genealogía de las artes plásticas y visuales que, desde las apuestas de vanguardias de principios del siglo xx como el surrealismo, el Dadá o el futurismo, incursionaron decididamente en la generación de experiencias colectivas en las que la duración o el proceso constituyen el sentido del arte. A manera de ejemplo, viene al caso recordar las excursiones y visitas de la Sesión Dadá llevada a cabo en París entre abril y mayo de 1921, en las cuales convocaban a personas a hacer recorridos por lugares que no tenían ningún valor histórico. De manera irónica, en estos recorridos se imitaban paseos instructivos con guía incluido (Bishop, 2016, p. 111).

Traigo a colación el ejemplo anterior porque hace resonancia con las rutas patrimoniales que los habitantes de los barrios Santo Domingo Savio y el Popular elaboraron en el marco del proyecto M+C que explicaré más adelante. Pero, más allá de las posibles similitudes entre una y otra iniciativa, lo que pretendo remarcar en este punto es que existe una larga historia de prácticas artísticas que han producido formas de conocimiento a partir de procesos relacionales, dialécticos, progresivos, continuos o dinámicos (Jacob, 2007, pp. 100-103). En todos estos procesos, la experiencia constituye un nodo central del conocimiento desde el arte.

Volvamos a los relatos de los participantes y a mi propia experiencia al hacer los recorridos y la visita de los lugares donde ocurrió M+C para explicar cómo en las prácticas —mas no en los discursos institucionales— se desplegaron recursos del conocimiento artístico que es posible trazar en propuestas artísticas precedentes. Esto nos indica que las prácticas artísticas, como otras formas de conocimiento, pueden generar legados transmisibles, también recursos para que sean apropiados, replicados o adaptados según los contextos específicos.

Entre los procesos activados en el primer año, se encuentran aquellos que tuvieron lugar en la CNO⁸. En aquel entonces, CNO era un barrio conformado por varios conjuntos de edificios multifamiliares de

⁸ Pese a que el museo proyectó un plan y un presupuesto para profundizar este proceso en 2012, no continuó su acompañamiento en CNO. Al cruzar la información documental con algunas entrevistas, deduzco que se trataba de un sector prioritario para el PAV, pero que este último no permaneció como aliado institucional en 2012 y 2013.

reciente construcción, en los cuales había sido reasentada población por acción del Estado, como era el caso de aquellos provenientes del barrio Moravia⁹. Siguiendo las palabras de David Henao, del equipo de trabajo del museo, las personas que llegaron a vivir a la CNO tenían un fuerte arraigo a prácticas de origen campesino que, al ser reasentadas allí para llevar una vida en apartamentos, sufrieron choques culturales, dificultades para la convivencia y fuertes rupturas con sus dinámicas económicas precedentes. Dice Henao que “allí no había noción de comunidad, había mucha gente sin ningún lazo social” (Henao, entrevista personal, 3 de mayo de 2019). La CNO también se caracterizaba en aquel entonces por otra problemática: la presencia de grupos armados al margen de la ley que disputaban el control territorial para el tráfico ilegal de estupefacientes. Este tipo de problemática territorial, aún vigente en distintas zonas de Medellín, produce “pactos de no agresión” entre las bandas que trafican a través de las “fronteras invisibles” que delimitan sus zonas de control económico y social. Tales fronteras también operan como límites para la circulación entre los habitantes de una a otra zona de un mismo barrio, o incluso entre edificios de un mismo multifamiliar.

Entre los procesos colectivos que se motivaron allí en el marco del proyecto M+C, se destaca el de las mujeres residentes de la urbanización Las Flores. Teniendo en cuenta sus saberes en materia de cultivos y de jardinería —arraigados a sus orígenes rurales—, y una práctica ya ejercida por ellas en su calidad de habitantes del conjunto —la siembra de flores y de plantas—, el equipo del museo animó diversos talleres, encuentros y exposiciones en torno a las plantas y las flores, en los que las mujeres socializaban historias de vida. Mediante *convites*¹⁰ se organizaron conjuntamente jornadas de siembra de jardines y huertas en los

⁹ También había pobladores provenientes de otros barrios de la ciudad en condiciones de migración forzada interurbana.

¹⁰ El *convite* es una práctica tradicional de acción colectiva comunitaria arraigada en las formas de poblamiento y autoconstrucción de barrios populares en Medellín. Por ejemplo, las personas colaboran en la construcción de la casa de algún vecino, mientras comparten comida y bebida. De esta manera, forjan sentimientos colectivos de identidad y de pertenencia al territorio.

espacios abiertos. Estos encuentros fueron llamados “Menguantes para sembrar”. Además de la realización colectiva de siembras, las mujeres compartían esquejes de plantas y saberes sobre la siembra junto con el jardinero del museo, varios miembros del equipo del museo y habitantes de la ciudadela.

Con el pasar del tiempo, estos encuentros generaron la denominación “jardines comunitarios” para hacer referencia a las distintas siembras creadas en las zonas abiertas y compartidas entre los edificios de la urbanización. En concordancia con los propósitos de M+c, también fueron entendidos por sus participantes como “museos comunitarios vivos” dado que a través de ellos se disponían espacialmente especies de plantas que fortalecían una narrativa común de arraigo y de memoria colectiva.

La iniciativa redundó positivamente en varios aspectos y problemáticas: por una parte, generó la producción de espacios comunes inexistentes en la urbanización. Por otra, se consolidó progresivamente como una táctica de superación de las barreras invisibles establecidas por los grupos al margen de la ley. Al respecto, Consuelo Giraldo, líder comunitaria de Las Flores, dice que “‘la chispa’ que logró prender el museo fue la participación [...] llegaron a articular procesos, [pues] nos temblaban las piernas para ir a La Aurora” (Giraldo, entrevista personal, 20 de junio de 2019).



Figuras 1 y 2. Documentación de los encuentros “Menguantes para sembrar”, 2011.
Fuente: fotografías de Sara Marín Amariles.



Figura 3. Documentación del estado de los jardines de la ciudadela Las Flores, 2019.
Fuente: fotografía de la autora.

La potencia transformadora de los jardines comunitarios de la ciudadela Las Flores promovió un interés similar en varias mujeres que vivían en otras urbanizaciones. El tránsito entre una u otra ciudadela enfrentada bajo las lógicas de control socioespacial por parte de los actores armados se hizo cada vez más frecuente; y esto se debió, en buena medida, a las sucesivas conversaciones e intercambios propuestos por las mujeres que buscaban crear jardines y huertas comunitarias en sus propios conjuntos.

¿Por qué podemos pensar en los jardines comunitarios a la luz del conocimiento artístico, así esta iniciativa no fuese nombrada desde el discurso institucional como “arte”? ¿Qué tipo de potencias y experiencias promueven para emparentarlas con el pensamiento desde el arte?

Como lo mencioné anteriormente, existe una larga historia de prácticas artísticas que han producido formas de conocimiento a partir de procesos relacionales, dialécticos y dinámicos en el tiempo. En este tipo de prácticas, el potencial artístico proviene de la experiencia sensible del “estar juntos” y del pensar que podemos hacer algo en común. Son prácticas para inventar relaciones posibles entre desconocidos y restituir las relaciones intersubjetivas. A diferencia

de otras formas de participación estructuradas o jerarquizadas, los “Manguantes para sembrar” animaban participaciones donde lo político “no emerge con la articulación de tácticas para la transformación social, menos en la búsqueda de un mejor porvenir, sino, más bien, en una vida posible en lo común con nuestros cuerpos, aquí y ahora” (Moreno, 2013, p. 6).

Si bien es cierto que los jardines comunitarios sí generaron efectos positivos frente a la adversidad de las lógicas territoriales anteriormente expuestas, lo cierto es que la iniciativa no se pensaba como metodología de investigación social participativa para la transformación territorial. Desde un punto de vista epistemológico, los jardines comunitarios resultan de la articulación entre los saberes sociales incorporados del convite y las tácticas del arte.

Asimismo, hay que reconocer que el proceso de creación colectiva de los jardines comunitarios en CNO tiene varios antecedentes que provienen del conocimiento artístico. Dentro de la caja de herramientas que había usado el equipo de Museos y Territorios en proyectos anteriores, y que usó en los encuentros llevados a cabo en la comuna 1, estaba el ejercicio pedagógico llamado “corototeca”. A través de este ejercicio, una persona del equipo de trabajo del museo —usualmente lo hacía Lida Restrepo, licenciada en teatro— solicitaba a los participantes que llevaran un objeto de su casa con el cual tuviera un vínculo afectivo y mediante el cual quisiera contar alguna historia. Con los objetos que proponía cada participante, se armaba de manera temporal un montaje colectivo para narrar historias y recuerdos comunes que afianzaran sentidos de pertenencia. En el caso de la experiencia de la Urbanización Las Flores, cuando se desarrolló este ejercicio, no se les pidió a las mujeres que llevaran objetos, pero sí las plantas con las cuales se identificaban.

Entre 2008 y 2010, y en el marco del proyecto *Exsitu/In-situ. Prácticas artísticas en comunidad* liderado por el Centro Cultural Moravia, la artista Catalina Rojas, junto con mujeres habitantes de la CNO —incluyendo varias residentes en Las Flores— desarrolló el proyecto *Castillo soñado* (Rojas en Uribe, Escobar y Gaviria, 2010, pp. 106-111). A manera de

ficción museal, Rojas invitó a las mujeres de las urbanizaciones a presentar uno de sus objetos domésticos preciados. De una manera similar a la “corototeca” y a los jardines comunitarios, las mujeres se encontraban y hablaban de sus propias historias y recuerdos a través de los objetos (o plantas) elegidos.

Estas formas de operar desde el arte también estuvieron presentes en un proyecto artístico-social de suma pertinencia en Medellín y que data de finales de los años noventa: *La piel de la memoria* (1998) realizado por la artista Susan Lacy —una de las artistas y teóricas más relevantes del llamado nuevo género de arte público en Estados Unidos—, y la antropóloga colombiana Pilar Riaño, con el apoyo de la Corporación Región y otros organismos no gubernamentales. El proyecto, que fue llevado a cabo en el barrio Antioquia, tuvo como dispositivo central (aunque no fue el único) un Bus-Museo que recogía objetos del barrio ligados a la memoria de sus dueños (Gutiérrez C., 2016; Riaño, Lacy y Agudelo, 2003).

Si continuó haciendo una genealogía de la táctica que es común a todos estos procesos —esto es, consolidar una colección de objetos significativos a través de la participación colectiva— también encontraríamos fuertes vínculos con los postulados de la museología social. Debido a los propósitos de este texto no abordaré este aspecto, pero no tengo duda de que se trata de un tema que ameritaría una reflexión detenida. Así entonces, la didáctica de la “corototeca” implementada en M+C, entre otras herramientas, no proviene solamente de la pedagogía del oprimido o de la IAP —es decir, de las perspectivas “teórico-prácticas” que el museo reconocía en sus fundamentos conceptuales—. El desenvolvimiento de los “jardines comunitarios” nos recuerda más un conjunto de tácticas ligadas a los conocimientos de las prácticas artísticas.

En sintonía con los anteriores argumentos, quiero mencionar otras propuestas que se llevaron a cabo en la comuna 1 y que se desarrollaron mayormente entre el segundo y tercer año del proyecto. En el caso de esta comuna, las propuestas estaban fuertemente ligadas al reconocimiento de espacios comunes ya construidos y su valoración en clave de patrimonio. En una de ellas participó un grupo de adultos mayores,

principalmente conformado por mujeres, que tomó después el nombre de “Vigías del patrimonio” del barrio Santo Domingo Savio; y en la otra, un grupo de estudiantes de bachillerato del colegio Fe y Alegría del barrio Popular, que se denominó posteriormente “Caminantes del Popular”. Ambos grupos estuvieron participando durante los tres años que duró el proyecto¹¹.

Teniendo en cuenta los legados de la memoria oral, sus experiencias subjetivas y la información de las encuestas realizadas, ambos grupos, junto con el equipo de trabajo del museo, generaron rutas patrimoniales entre 2012 y 2013. Dichas rutas destacan lugares de encuentro, personajes o aspectos cotidianos de la vida barrial que producen narrativas en las que predominan los espacios vividos y los espacios construidos por sus propios habitantes sobre aquellos construidos por el Estado.

En el recorrido del grupo “Caminantes del Popular” se incluye una panadería, una casa en donde se venden aún capuchinos, un lugar donde anteriormente lavaban carros y autobuses. Apenas aparecen dos espacios construidos por la intervención estatal: la estación de metrocable Santo Domingo y la UVA. De acuerdo con Mónica Giraldo, una de las participantes, su grupo había escogido estos lugares de encuentro como sitios significativos de su barrio puesto que este “tiene pocos espacios de encuentro y esparcimiento [...] hay deficiencias de canchas, de parques y de espacios para jóvenes” (Giraldo, entrevista personal, 22 de junio de 2019).

¹¹ Hubo otras agrupaciones que se vincularon al proyecto en el transcurso de los tres años: la coordinación zonal de mujeres, cercana a Con-Vivamos; los niños y niñas asistentes a los talleres de la Fundación Ratón de Biblioteca del barrio Villa de Guadalupe. En el primer año trabajó activamente un grupo de jóvenes que practicaban distintas formas de arte urbano.

Recorrido con las Vigías del Patrimonio

Lugar: Comuna 1 / Barrio Santo Domingo Savio
 Punto de inicio: Estación Santo Domingo del Metrocable
 Punto de llegada: Casa de la profesora Lucila Giraldo

1. Estación Metrocable Santo Domingo
2. Calle Puerto Rico
3. Don Salomón y sus mulas
4. Casa de Las Lolás
5. Mural de las víctimas
6. Iglesia (Parroquia)
7. Centro de Salud
8. Mirador
9. Tanque de agua (Monumento al fontanero)
10. Terminal de transporte
11. Estatua de Santo Domingo
12. Casa doña Lucila Giraldo (profesora)

Diseñado por: Yurilena Velázquez López

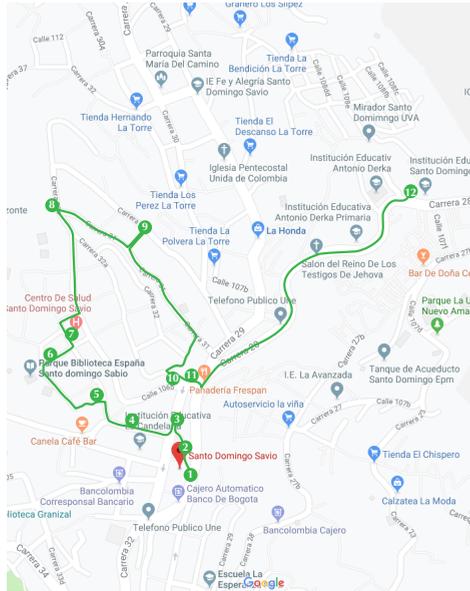


Figura 5. Trazado de la ruta de los “Vigías del patrimonio” (realizada con varios de sus miembros en 2019).
 Fuente: diseño de Yurilena Velázquez.



Figura 6. Tranvía Cero y “Vigías del patrimonio”. Mapa del recorrido y placa conmemorativa instalada en casa de doña Lucila Giraldo, 2013.
 Fuente: fotografía de Platohedro.



Figura 7. Estado de la placa conmemorativa en 2019.
Fuente: fotografía de Yurilena Velázquez.

Entre los antecedentes provenientes del pensamiento artístico —y más allá de él— que usaron recorridos en la ciudad encontramos los aportes de la Internacional Situacionista. Para este colectivo de practicantes y pensadores críticos de las formaciones del capitalismo en la ciudad, el urbanismo y el arte, la cultura situacionista debía propiciar un arte de diálogo y de interacción basado en *situaciones construidas*. Al decir de la investigadora Mónica Amieva,

[...] el objetivo de la *situación construida* era que el espectador se viera envuelto y participara activamente en el redescubrimiento de los objetos, los signos, el entorno urbano y su modo de relación con ellos, enriqueciendo su propia experiencia con nuevos sentidos que apuntaran a que el mundo y la experiencia genuina debía regresar a él como condición de cambiar el estatus de mero contemplador del espectáculo reinante. La búsqueda última de la situación construida era que el espectador dejara de estar —frente a— para —situarse en—, moviéndose a través del espacio y de los objetos en un momento cognoscitivo de ampliación perceptiva que intensificaba la conciencia de “realidad”. (Amieva, 2014, p. 82)

Ampliando lo anterior, una *situación construida*, desde los aportes de la Internacional Situacionista, es una teoría y una praxis que propone

formas de conocimiento crítico de la ciudad y del arte a partir de un cambio de relación de los habitantes y de sus cuerpos con el entorno. Asimismo, que propende por la eliminación del arte como un campo de actividad social escindido de la cotidianidad. Si ponemos en relación estos postulados con los recorridos patrimoniales de la comuna 1 encontramos fuertes resonancias, ya que en estos últimos ciertos lugares “corrientes”, aparentemente despojados de cualquier significación –cafés, panaderías o antiguos paraderos de buses–, adquieren otra dimensión a través de una ficción patrimonial. De la mano de esta ficción, actualizan memorias y prácticas en el territorio atravesadas por la afectividad.

CONSIDERACIONES FINALES

Con este texto he pretendido aportar a las reflexiones sobre las articulaciones entre prácticas artísticas e iniciativas con enfoque social desde una perspectiva que busca reconocer la pertinencia del arte como una forma de conocimiento. A partir del caso de la iniciativa M+C del Museo de Antioquia he querido exponer una problemática que ha sido frecuente en este tipo de articulaciones: que los discursos sobre la incidencia social de las artes suelen estar contruidos desde lugares de enunciación que encuentra en las artes un medio de expresión de problemáticas sociales o de procesos identitarios, mas no un campo de conocimiento o un conjunto de prácticas que ofrecen recursos, metodologías y herramientas experienciales, analíticas y críticas en procesos colectivos o comunitarios.

Pese a que en esta iniciativa sí se desarrollaron herramientas y procesos cercanos o provenientes de la epistemología de las artes y de las prácticas artísticas colaborativas, los postulados teórico-prácticos iniciales del proyecto fueron formulados desde otros marcos disciplinares. Esta situación tiene unos efectos negativos en los profesionales de las artes y en el sentido de las prácticas artísticas en propuestas que anhelan transformaciones sociales. Por una parte, porque sitúa a las artes en una posición subalterna como campo de conocimiento y de prácticas frente a otras disciplinas o marcos epistemológicos. Por otra, porque ahonda el desconocimiento y el ocultamiento de legados de co-

nocimientos artísticos que desde hace más de medio siglo han ofrecido aportes para pensar e incidir en o desde contextos sociales específicos.

Ahora bien, es oportuno volver a mencionar que el museo invitó a tres colectivos artísticos y de comunicación alternativa para activar situaciones e intervenciones junto con los habitantes de los barrios y los participantes vinculados al proyecto en el tercer año del proyecto. Estos colectivos artísticos, si bien no explicitaron en su momento algún legado específico respecto a su concepción del arte, sus metodologías de trabajo y sus modos de hacer dan cuenta de su resonancia con los conocimientos artísticos de carácter crítico y colectivo esbozados en párrafos anteriores. Tanto para Lengüita Producciones, como para Tranvía Cero y Antena Mutante, el artista es comprendido como un activador de procesos colectivos a partir de su diálogo con los habitantes.

Estos colectivos de artistas fueron invitados a raíz de un diálogo fructífero entre el coordinador de M+c y la curadora adjunta recientemente ingresada al museo —Carolina Chacón, egresada de artes plásticas—, que en aquel entonces había incursionado en algunas curadurías que involucraban prácticas artísticas colaborativas. Entre las propuestas realizadas durante el último año de trabajo se encuentra la formalización de las placas conmemorativas de cerámica entre Tranvía Cero y el grupo de Vigías de Patrimonio del barrio Santo Domingo Savio. Siguiendo las entrevistas realizadas al equipo de trabajo, a algunos participantes y a uno de los artistas que conforman este colectivo, esta articulación fue una de las más satisfactorias entre todas las acciones realizadas en el marco de M+c. Sus testimonios dan cuenta, una vez más, de que el desenvolvimiento de una iniciativa con incidencia social pensada desde los conocimientos del arte —no como “medio de expresión” sino como modo de hacer y de pensar—, puede tener incidencias afectivas duraderas.

Así entonces, ¿por qué un museo de arte que había dedicado un espacio importante a las prácticas artísticas contemporáneas, no le otorgó un lugar significativo a la epistemología artística en la conceptualización de M+c? Al respecto, varias personas entrevistadas comentaron que había una excesiva segmentación de las labores entre las distintas áreas del museo en aquel momento, o que existían tensiones y desacuerdos

entre las mismas. No deja de ser curioso que esto haya sucedido en el museo que había realizado la primera versión del Encuentro Internacional de Medellín MDE, un proyecto curatorial de gran escala que le dio importancia a proyectos artísticos colaborativos y que tuvo en cuenta la especificidad de la ciudad. Esto demuestra que las tensiones entre el discurso artístico y el discurso social son encarnados por personas que tienen disputas de saber/poder en las instituciones que emprenden estas iniciativas.

No obstante, más allá de los impases derivados de posicionamientos disímiles entre áreas de trabajo o de conocimiento, lo que quisiera remarcar en este texto es que tal contradicción sucede, precisamente, durante el giro social que sufrió el Museo de Antioquia —como expliqué en el segundo apartado—, y no fue estrictamente un giro intrainstitucional, sino articulado a una trama de acciones institucionales que en Medellín anidó de la mano de las políticas institucionales y gubernamentales de la memoria.

Esto último indica que M+C no es un caso cualquiera para hablar de las complejas relaciones entre las prácticas artísticas y las iniciativas que han buscado la transformación social en el contexto colombiano. Es un antecedente pertinente para los debates actuales, pues sucedió en el momento en que emergieron algunos discursos, marcos normativos e instituciones que hoy día implican a las prácticas artísticas en los procesos de elaboración del duelo, en la restitución del tejido social o la reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado interno en Colombia.

En este sentido, coincido con el investigador y docente David Gutiérrez Castañeda, quien a partir de su investigación sobre el proyecto *La piel de la memoria*, identifica que es necesario construir categorías analíticas y genealogías de las articulaciones entre el arte y los procesos sociales desde las particularidades de su producción social en Colombia. Sobre estas articulaciones, Castañeda comenta:

Se trata de una historia cultural de más de veinticinco años en la que los flujos entre proyectos culturales, memoria y derechos humanos tienen múltiples facetas, elaboraciones e iniciativas, lo cual ha generado un campo de interlocución entre arte, trabajo social, gestión cultural y activismo. (Castañeda, 2016, p. 22)

M+C es una de las iniciativas de esta historia cultural que está por hacerse en Medellín y Colombia. Una historia que no siempre ha dado lugar a articulaciones equitativas entre el discurso artístico y el discurso social. Sin un aparato reflexivo sobre estas cuestiones, sin un reconocimiento de antecedentes para los debates actuales, no es extraño que se repliquen los discursos acríticos que hacen “muchas cosas” con las artes, pero donde estas quedan limitadas a técnicas al servicio de la transformación social.

REFERENCIAS

- Amieva, M. (2014). *La deriva situacionista como herramienta pedagógica*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/285390>
- Acosta, M. R. (comp.). (2015). *Resistencias al olvido: memoria y arte en Colombia*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Alonso, M. y Valencia, G. (2008). Balance del proceso de Desmovilización, Desarme y Reinserción (DDR) de los bloques Cacique Nutibara y Héroes de Granada en la ciudad de Medellín. *Estudios Políticos*, 33, 11-34.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales: arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.
- Calvo, O. y Parra, M. (2012). *Medellín (rojo) 1968. Protesta social, secularización y vida urbana en las jornadas de la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano*. Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana, Planeta.
- Cardona, A. (2013). Un museo andariego. La experiencia dialógica de construcción colectiva del patrimonio entre el museo y la comunidad. *Jangwa Pana*, 12, 150-158.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2017). *Medellín: memorias de una guerra urbana*. Bogotá: CNMH, Corporación Región, Ministerio del Interior, Alcaldía de Medellín, Universidad Eafit, Universidad de Antioquia.
- Corporación Con-Vivamos y Museo de Antioquia (2011). *Propuesta de museos comunitarios en la comuna 1 y la ciudadela Nuevo Occidente en Medellín*. Informe final.
- Ferrari, L. (2014). *En la grieta: práctica artística en comunidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- García, J. y Pérez, S. (2018). *Infraestructuras de paz en Medellín: iniciativas, procesos y experiencias (2008-2015)*. Recuperado de <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/13360>
- Gutiérrez, D. (2016). *Ejercicios del cuidado. A propósito de La piel de la memoria*. Recuperado de: <http://132.248.9.195/ptd2016/octubre/0751080/0751080.pdf>
- Hernández, A. (2002). El efecto Guggenheim-Bilbao en Latinoamérica: Medellín, Ciudad Botero, un proyecto cultural para la paz. *Artigrama*, 17, 149-176.
- Jacob, M. J. (2013). Experience as Thinking. En M. Ambrozic y A. Vettese (eds.), *Art as a Thinking Process. Visual Forms of Knowledge Production* (pp. 100-114). Berlín: Sternberg Press.

- Moreno, N. (2013). Errar entre equívocos. En: E. Mora y J. García, et. al. *BdUE, Bitácoras de un equívoco* (pp. 165-171). Ciudad de México: La Miscelánea.
- Moreno, N. (2016). Intersticios entre prácticas pedagógicas, artísticas y curatoriales en Colombia. *Errata#: Saber y poder en curadurías/pedagogías críticas*, 16, 121-138.
- Moreno, N. (2018). A museum without a Venue: The Invention of the Museum of Museo de Arte Moderno de Bogotá (1955- 1963). En M. Greet y G. McDaniel (eds.). *Art Museums of Latin America: Structuring Representation* (pp. 90-102). Nueva York: Routledge.
- Moreno, N. y Escobar, F. (2020). Making the common: Art Practices and Social Processes in Latin America. En C. Kuoni (ed.), *Forces of Art: Perspectives from a Changing World* (pp. 7-28). Amsterdam: Valiz.
- Museo de Antioquia. (2014). *Museo + Comunidad*. Medellín: Museo de Antioquia.
- Museo de Antioquia. (20 de agosto de 2019). El museo. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/el-museo/historia/historia/>
- Ochoa, A. M. (2003). *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Riaño, P.; Lacy, S. y Agudelo, O. (2003). *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*. Medellín: Corporación Región.
- Rojas, C. (2010). Castillo soñado. En C. Uribe, F. Escobar y J. A. Gaviria (curadores), *Exsitu/In-situ. Prácticas artísticas en comunidad* (pp. 106-111). Medellín: Tragaluz.
- Rubiano, E. (2019). Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016). Recuperado de: <http://bdigital.unal.edu.co/72723/1/79640410.2019.pdf>

Capítulo 8

Anomalías e iteraciones

Juan Guillermo Caicedo D.
Profesor Auxiliar
Universidad Nacional de Colombia

Quiero empezar este texto explicando que el segmento del panorama del arte contemporáneo y los temas que he elegido tratar están afectados por mi experiencia en la práctica del arte en el espacio público. Mucho del campo del arte se encuentra desde luego expuesto a la mirada pública, de lo contrario no sería arte; estamos frente a un *oxímoron* obvio: *todo el arte es público... y sin embargo existe lo que llamamos arte público*. El arte en espacio público parte de una idea muy vieja, lo que Vito Acconci llama *un viejo hábito* (1992); de una noción en la que lo público sería una tipología espacial, nos imaginamos una plaza o una calle abierta con bancas, pensadas para ser usadas sin restricción por las masas, o un espacio hecho público a la fuerza por un individuo o grupos de ellos, cuando en realidad lo público es más bien una condición de los espacios. Todo el arte es público, pero al que me refiero, el que a causa de mi práctica ha informado las opiniones del presente texto, es aquel arte que sucede por fuera de las paredes de las instituciones artísticas, por fuera de las salas que están designadas *para el arte*, y en esta dimensión tiene una recepción que excede sus valores simbólicos, su aporte a la conversación del arte, su relevancia dentro del campo y entra a un debate público irrestricto en el que las audiencias, los públicos, los usuarios, los ciudadanos, las masas, las turbas, los cuerpos colegiados convergen en discursos disímiles pero innegablemente superpuestos.

Por ello me interesa hablar de la dimensión del arte que concierne a su relación con los medios, con diversos públicos, con las discusiones académicas y algunas de las maneras en que se interpela la utilidad, el valor o la existencia misma del arte contemporáneo. En el presente

escrito visitaré un número de textos que han definido o refutado definiciones de arte, como tesis central o tangencialmente para argumentar otra cosa. Visitaré también varias obras, noticias y otras instancias puntuales que considero pertinentes para mi argumentación y trataré de vincularlos a los textos anteriormente mencionados y entre ellas. Los textos que conectaré son disímiles, unos son artículos de internet que casi podrían pensarse como notas de actualidad, y otros, elaboraciones teóricas realizadas por académicos y artistas de gran reconocimiento, ampliamente aceptadas y establecidas desde los inicios de la contemporaneidad artística y que han tenido enorme influencia en su tiempo y los sucesivos. Con esto pretendo generar un diálogo orgánico entre momentos distintos y lugares de procedencia diferentes de la pregunta ontológica por el arte.

Voy a admitir que no responderé la pregunta que plantearé en un principio. Que la rodearé, planteando otras cuantas. Estas serán cercanas a la primera y posiblemente queden también sin responder en términos absolutos.

El asunto que nos convoca, “temas y reflexiones para el futuro en el campo de las artes”, propone subtextualmente vislumbrar un futuro para el campo: *ficcionar* un plan plausible. Tal vez generar una ruta para el futuro. Las preguntas que he formulado para ello articularán un número significativo de nodos heterogéneos y provenientes de diferentes fuentes.

¿Qué cuestiones son relevantes ahora, y podemos predecir que sean relevantes en el futuro en el campo de las artes? Aun si nos referimos en este caso al futuro más inmediato, habría que preguntarse: ¿hacia dónde van las artes en el futuro previsible?

Ante este ejercicio de adivinación se hace imprescindible proponer un número significativo de interrogantes previos, que hagan posible descomponer la problemática pregunta que se encuentra en frente.

En el *Proyecto Pentágono* (Cerón et al., 2000), Miguel Rojas Sotelo describe a modo de introducción, un ejercicio mental en el que formula preguntas que una imaginaria persona *equilibrada, racional pero sensible, justa, sencilla, aterrizada, ecuaníme, franca, sobria, inteligente, entre otras cualidades* haría sobre

una exposición: ¿por qué no está fulano o zutano? ¿Quién determina lo que se es o no se es? O ¿qué tiene que ver esto con nuestra realidad?

Estas preguntas apuntan a desentrañar los motivos de algunas decisiones de la curaduría y son comunes en la discusión pública e informal sobre el arte, pero simultáneamente insinúan otras preguntas, sus contrapartes menos ligeras: ¿por qué algo es arte?, ¿qué es digno de ser visto?, ¿por qué una cosa es esa cosa? Todas estas preguntas, en el caso puntual de la curaduría retórica de Rojas Sotelo, resultan pragmáticas, pero si se intentara responderlas profundamente, se requeriría adentrarse en preguntas sobre la existencia misma del arte. Si se pretende una respuesta directa, lo más posible será una decepción, pues se realizan estas preguntas en un contexto en el que las apariencias no siempre bastan para determinar que una cosa es esa cosa.

Rojas Sotelo afirma en el prólogo:

Pensemos por un momento por qué podemos ponernos de acuerdo en otros temas que —como la política o el deporte— podrían despertar una pasión igual o mayor a la de las artes. Con todo y su carga emocional, éstos pueden ser tratados mucho más objetivamente: con todo y la fiebre por el fútbol, hasta el más intelectual tiene algo que decir. Y ni hablar de la ciencia, que también apasiona a muchos, pero que seguramente es menos tortuosa que nuestro encantador pantano. (en Cerón *et al.*, 2000, p. 7)

Lo más tortuoso de todo quizás sea la falta de consenso sobre la validación categórica del campo específico del conocimiento, sobre todo porque el campo de conocimiento contiene y es contenido por múltiples institucionalidades y contrainstitucionalidades que permiten una constante evolución del conocimiento del medio en detrimento de categorías y definiciones sólidas permanentes. Por ello tal vez sea difícil en este punto definir nuestro *encantador pantano*, sin embargo, podríamos empezar por describirlo o mejor que eso, por tomar un fragmento en el que alguien más lo hace.

Eres un artista y eso significa que eres un soñador, eres un payaso. Eso es lo que algunas personas piensan. Es una gran excusa para no prestar atención a tus ideas. Así que lo que pasa es que tú, como artista, pones tus ideas en proyectos que otros mostrarán en su museo, su “Kunsthalle”, su espacio de exhibición, su galería.

Así que eres un pensador. Desarrollas reflexiones que a nadie realmente le importan. Tomas riesgos intelectuales. Especulas acerca de problemas artísticos, pateas traseros críticamente. Trasciendes. No puedes poner todos tus esfuerzos investigativos en una sola clase de problema artístico, así que vuelves tu reflexión interdisciplinaria. Enlazas las reflexiones que haces.

Yo sé que lo dirías de otra forma, lo sé. Sé que dices trabajar dentro del marco de los estudios culturales. Dentro de los cuales tienes muchos amigos.

Eres un realizador de video, pero también un escritor. Tienes una revista, eres un editor, pero también organizas conferencias. Haces videos de entrevistas con intelectuales. Organizas una conferencia cuando presentas una publicación periódica, insertas capturas de video de entrevistas con intelectuales en tu publicación, organizas conferencias en las que eres el anfitrión. Eres parte de este pequeño grupo de investigación, paseas por tu conferencia, hablas con gente y les preguntas si quieren contribuir a tu lista de lecturas, eres editor y coeditor, eres coordinador y co-coordinador de investigación, coeditas y coordinas todo el tiempo. Quieres que tus lectores asistan a tus conferencias, quieres que los asistentes a las conferencias lean tus textos. (Lesage, 2007)

Hay una imagen que nos presenta Lesage, al describir las operaciones que realiza el artista-investigador cuando decide hablar de la búsqueda epistemológica del arte, de formas inherentes al arte y de la flexibilidad que la práctica contemporánea del arte requiere.

El relato continúa describiendo maneras fluidas de gestión cultural, haciendo ejercicios mentales, generando equivalencias para esbozar una lengua franca que comunique la institucionalidad y contrainstitucionalidad del arte con la academia; como que exhibir individualmente en la Tate Modern sería equivalente a publicar un artículo en una publicación tipo A, y participar como miembro de un colectivo en una exposición grupal en Whitechapel sería como publicar, como coautor, un artículo en una publicación tipo B. Más tarde relata la cotidianidad de varias reuniones académicas y narra una escena causada por la frustración y agravada por el alcohol durante una cena de facultad en que increpa a sus colegas. Concluye su memorial de agravios con un

llamado a *quienes creamos imágenes*¹, a hacer valer esa manera de producir conocimiento.

El listado de operaciones autónomas pero interconectadas que se describen en el corto relato, presenta los procesos y metaprosesos de un artista investigador imaginario en los que sus operaciones de investigación, difusión, colaboración, creación, edición, conexión, gestión, producción, curaduría, reflexión y producción están ligadas intrínsecamente y no solo permiten, sino que producen el corpus de su trabajo.

Se ha decidido tratar de describir el contorno de una práctica artística contemporánea en lugar de tratar de definir categóricamente *qué es el arte*, esta evasión es todo menos inocente; tal vez una definición definitiva de arte sea imposible de señalar.

Bien lo describe Boris Groys en una conversación desenfadada con Ingo Niermann para el proyecto *The Future of Art: a Manual*:

Arte es todo lo que sirve como arte en nuestra sociedad. En ese aspecto el arte no puede definirse porque todas las definiciones se quedan cortas, o de hecho van demasiado lejos. Por otro lado, hay una serie de prácticas e instituciones, espacios de exhibición o actividades privadas. Todo eso se convierte en una forma de escena del arte. Sea lo que sea que se manifieste en esas prácticas. (en Niermann, 2011, p. 215)

¿Qué es el arte? es una pregunta odiosa que nos abstendremos de abordar, pero detengámonos a pensar *¿qué no lo es?*

El texto *¿Cuándo una obra deja de ser arte?* (Reguera, 2007) argumenta que lo que hace que un objeto sea considerado una obra de arte es su significado y no características especiales propias del objeto. Luego profundiza, afirmando que dicho significado no está ligado de manera esencial al objeto, sino que se construye en un juego de consensos y consensos que sucede dentro de la *comunidad artística*. Esta comunidad artística está compuesta por artistas, críticos, comisarios, galerías, museos, públicos, coleccionistas, instituciones, *dealers* de arte, historiadores, gestores culturales, mediadores, académicos, educadores, ministerios de cultura y educación u otros departamentos administrativos de recursos

¹ Lesage escribe de manera específica producir imágenes, pero es claramente aplicable a una enorme variedad de prácticas artísticas que él mismo describe en el texto.

gubernamentales, fundaciones y un largo etcétera que crece cada día con la diversificación del campo y la expansión de la definición de arte.

Uno de los ejemplos que entrega Galder Reguera, el autor, para ilustrar el carácter mutable del valor artístico de obras del pasado es el destino que han corrido los artistas nazis: “Veamos cómo en la actualidad cuesta pensar en las creaciones de los artistas nazis en su dimensión artística, cómo existe un consenso generalizado en lo relativo a valorar sus obras más como propaganda de un régimen opresor que como creaciones artísticas” (2007, p. 44). Reguera propone que excluir a estos artistas podría ser considerado una acción que sitúa el problema en lo político en lugar de lo artístico y que tal vez la razón por la que realmente estos artistas no puedan ser recuperados para la historia del arte, es lo reciente de la Segunda Guerra Mundial, recordándonos que *todos sabemos que los museos están llenos de retratos de asesinos*.

Es importante tener en cuenta que el argumento de Reguera está afianzado sobre un *statu quo* que depende de un modo de pensar particular frente al mundo del arte en el que se reconocen aspectos conflictivos de la manera en que se han acumulado las colecciones de los museos, o cómo dichas colecciones se han usado para validar procesos de colonización, opresión o borrado de culturas enteras o para higienizar² la biografía de hombres terribles, pero en que es impensable que sea de otra manera.

Genera cierta curiosidad la negación de esencialidad objetual en la definición de arte que ofrece Reguera para hacer su juicio ontológico sobre las obras, y que sin embargo después proceda a defender un estado de las cosas que está instalado para legitimar discursivamente la tenencia de objetos de arte y su valor.

En una mirada diferente a las de Reguera y Groys pero no necesariamente contraria, Joseph Kosuth (1993) habla de cómo las obras de arte, en tanto objetos, son irrelevantes para el arte.

² Se ha elegido el término *higienizar* para reemplazar el concepto de *whitewashing* que no tiene traducción directa al español. *Whitewashing* se refiere al proceso mediante el cual el revisionismo histórico se usa para mantener un relato hegemónico, usualmente para reforzar las relaciones de poder existentes; en la actualidad el término está cargado por su uso en las luchas del movimiento negro en Estados Unidos, en su intención de evidenciar violencias invisibilizadas por la normalización.

Para ilustrar su punto compara una pintura cubista con tener en un museo el espíritu de St. Louis o un manuscrito original de lord Byron, para afirmar que ver una obra maestra del cubismo hoy en día no tiene sentido, hablando conceptualmente en lo que respecta al arte, a causa de que aquella información visual que fue singular para el lenguaje del cubismo ya ha sido absorbida por la cultura.

Continúa más abajo: “El arte vive a través de la influencia que ejerce sobre otro arte, no por existir como el residuo físico de las ideas de un artista. La razón por la cual distintos artistas del pasado son resucitados nuevamente, es porque algún aspecto de sus obras se vuelve útil para los artistas vivos” (p. 19).

Para Kosuth, el *object d'art* como fetiche objetual es un producto vendible y coleccionable, pero en términos funcionales, tan ajeno al arte como cualquier pieza perteneciente a un gabinete de curiosidades. Lo más cercano a una definición que encontraremos en su escrito será que *la idea del arte y el arte son lo mismo*, afirmación que explica de la siguiente manera:

“Las propuestas del arte [...] expresan definiciones del arte, o [para decirlo de otra manera] las consecuencias formales de las definiciones del arte. Se trata de una tautología; o sea: la idea del arte u obra y el arte son lo mismo” (p. 20). La conclusión general de Kosuth puede entonces resumirse en que *el arte existe en la expansión del campo más que en el campo mismo* y en que la relevancia de los artistas depende de qué tanto han aportado a esa expansión:

El valor de ciertos artistas después de Duchamp puede medirse a partir de qué tanto han cuestionado la naturaleza del arte; lo cual es otra manera de decir lo que ellos añadieron al concepto del arte o lo que no se encontraba ahí antes de que comenzaran a hacerlo. (p. 29)

Esta definición de arte, que habla de acciones y campos, pero no de nodos nombrables, es una de esas razones por las que el pantano es difícil de delimitar. También nos habla de zonas que no hacían parte del campo y que han sido absorbidas por él en su expansión. Es decir, de un montón de cosas que no solían ser arte y ahora lo son, o para decirlo de otra manera, de un montón de cosas que son susceptibles de ser vistas por el arte y que antes no lo eran.

Una afirmación común que la mayoría de las personas han escuchado frente al tema, sería alguna versión de *arte es cualquier cosa*. Que puede desestimarse como afirmaciones de gente lego, pero que tiene relevancia si se piensa en que las personas legas también son público del arte, pueden hacer parte del grupo productivo que sostiene instituciones culturales o pagan con sus impuestos la educación en arte, obras de arte y estímulos económicos para el arte.

Lo anterior en el plano pragmático, pero también debe considerarse qué tan equivocada es la afirmación. Para ello se revisita la entrevista a Groys, en *The Future of Art*:

Desde Duchamp sabemos que todo puede convertirse en arte, no hay objeto en absoluto, no hay práctica ni situación que no sea relevante, o que no pueda ser considerada relevante para la práctica del arte. Pero el hecho de que todo sea susceptible de volverse arte y que cualquier cosa pueda convertirse en arte no significa que vaya a ser buen arte. Nuestra vida en la economía, en la tecnología y hasta en la cotidianidad, a través de la era moderna y dentro de la era moderna está sujeta al principio del progreso, o sea el principio de la obsolescencia y el abandono constante. [Sin embargo] esperamos que el arte sobreviva a su propio tiempo, que sea significativo, que vaya más allá de la situación inmediata que lo produjo y lo diseminó. Esa expectativa es una que el arte comparte con la religión y posiblemente con la filosofía. (En Niermann, 2011, pp. 217-218)

Si todo es susceptible de ser aprehendido por el arte, si el arte puede hablar de todo, queda implícito que *el arte, al poder hablar de todo, tiene una responsabilidad tácita: la de hablar de aquello de lo que no se habla o pensar en aspectos que están siendo ignorados por otras áreas de conocimiento.*

En este proceso de una pregunta que lleva a otra, la sugerencia de Groys de que no todo el arte posible será buen arte, el paso obvio es preguntarse ¿qué arte es digno de reconocimiento?

Esta es una pregunta que se hace a menudo dentro de la academia. Lucas Ospina presentó una conferencia en el Segundo Coloquio de Arte No Objetual (2017); en esta sintetizó en la siguiente tabla lo afirmado por Thierry de Duve (1993), en “Cuando la forma deviene actitud y más allá”:

	Clásico	Moderno	Contemporáneo
Clasificación de las artes	Técnica	Medio	Práctica
Capacidades artísticas	Talento	Creatividad	Actitud
Función del artista	Imitación	Invención	Deconstrucción

De Duve propone entender las prioridades que mueven la enseñanza de las artes en tres aspectos: la clasificación de las artes, las capacidades artísticas y la función del artista, para tres momentos: una época clásica o academicista, una moderna o del proyecto Bauhaus y una tercera que podríamos describir ahora como contemporánea.

El resultado es la matriz que expone Ospina en el coloquio. En ella, explica que los sistemas tienen sus propios criterios de validez, por ejemplo: en el sistema moderno lo que importa es el medio; para decirlo de otro modo, el medio adquiere autonomía, como en el caso de la pintura por la pintura misma, la escultura por la escultura misma, etc. La capacidad artística valorada deja de ser el talento, para convertirse en la creatividad, y la función del artista es la invención. Lo que merecía admiración en un artista exitoso era el talento, no la habilidad; la habilidad podía obtenerse, el talento no, ya que se consideraba un regalo de la naturaleza. Así, en cada época habría unas matrices a las que debían responder los artistas y el arte para ser dignos de admiración. El artista academicista poseía una técnica, su capacidad estaba dada por el talento para lograr su función de imitar la naturaleza. Finalmente, en el proyecto contemporáneo, la clasificación se centra en la práctica, la capacidad está dada por la actitud, y la función del artista es deconstruir. El próximo punto de Ospina es desdibujar las separaciones de De Duve, al recordarnos que, en la vida académica, todas estas dimensiones conviven. Durante la ponencia, Ospina habla de relaciones de posible superposición entre los diferentes ítems nombrados por De Duve, en los que un artista de este momento define el arte, sus capacidades y su función de manera fluida.

La academia tiene una relación ambivalente con la institucionalidad del arte y a su vez con sus contrainstitucionalidades. Las operaciones

múltiples descritas por Lesage explican una práctica única perteneciente a un artista-investigador individual, sin que dichos ejercicios se extraigan de sus campos particulares. En virtud de esta múltiple afiliación, el artista está vinculado en sus áreas de acción con varias institucionalidades simultáneas, que no necesariamente se encuentran en perfecta alineación.

Siendo la académica una de las más robustas de las instituciones del arte y por razones obvias una particularmente pertinente en lo que concierne al presente texto, lo que sucede con sus currículos académicos incide en las preguntas sobre la definición de qué es el arte y el futuro para el campo.

¿Qué es lo que es el arte?, ¿qué son las artes?, ¿qué separa las disciplinas artísticas?

Es importante, para establecer hacia dónde vamos dentro del campo del arte, pensar cómo se prevén los cambios para el futuro y establecer un *dónde estamos*, no sin antes definir de qué se habla cuando se nombra el Arte o las artes en una escuela de arte contemporánea como la de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Se empezará en principio por las artes plásticas y visuales, y después del campo expandido de las artes, se abordará la manera en que se dirigen múltiples escuelas de arte en Europa y Estados Unidos, en donde artes visuales, diseño, cine, teatro, literatura e incluso artes gastronómicas y arquitectura se piensan de manera no unitaria, sí conjunta, como disciplinas afines.

En 2015 el artista danés Olafur Eliasson, en asocio con la Universidad de las Artes Berlín (UDK), produjo el Instituto para Experimentos Espaciales (Institut für Raumexperimente), un proyecto de investigación y educación experimental que no producía un título particular sino una serie de productos generados desde la investigación. En su vasta lista de productos se encuentra el volumen *The kitchen*, en sus versiones original (2016) y japonesa (2018), un libro que es a la vez catálogo de exposiciones y libro de cocina con las recetas desarrolladas dentro del instituto.

El año pasado, la convocatoria artística de la beca para la Real Academia de España en Roma (2020) incluyó artes visuales (pintura, escultura, grabado, cómic, fotografía, videoarte), artes aplicadas (diseño gráfico industrial y de modas) artes escénicas, literatura, cine, música,

arquitectura y gastronomía, además de estudios curatoriales, archivística, museografía y estudios académicos.

Un amigo artista y educador en arte recordaba que *cuando uno dice artista, ese título, también incluye a Maluma*.

La formulación de una pregunta conjunta por los roles del arte y las artes dentro de nuestra realidad puede parecer difícil, sobre todo si se quiere mantener alguna pretensión de que existe una definición posible de arte contemporáneo que haga que la obra maestra cubista que mencionaba Kosuth sea más cercana a la instalación de *Bucket of tea* de Sarah Lucas (1994) en la galería Whitecube de Londres; que esta misma instalación de Lucas, a la silla anti *Manspreading* que presentó Laila Laurel en *New Designers* en Londres, donde ganó el premio Belmond (Hitti, 2019).

Tal vez en términos materiales o de características objetuales haya una gran diferencia entre una silla y un móvil con retratos fotográficos, pero en términos operativos están más cerca que lejos.

Igualmente, un género nuevo como los *art toys* podrían parecer conceptualmente situados a años luz de los artistas fundacionales de la modernidad, pero piezas como *El pedestal del mundo* de Piero Manzoni, realizado en homenaje a Galileo y el empaque vacío del juguete de *Elif* realizado por Sadoi Toys, un colectivo de Medellín, son operativamente iguales: ambas piezas tienen una materialidad que está supeditada a otra cosa, están ahí solo para enmarcar el quid de la obra, lo que no está en el objeto sino dentro o sobre este.

Le Socle du Monde es un pedestal que dice “el mundo”, instalado de manera invertida en el suelo, afirmando efectivamente que la obra no es el pedestal sino el mundo y todo lo que contiene. En el caso del juguete de Sadoi, *Elif* es la protagonista de una telenovela turca que se ha popularizado en Colombia. Toda la trama de la novela gira alrededor de la desaparición de la niña que nunca sale; el juguete producido por Sadoi es un empaque de figura de acción en el que la burbuja que contendría el juguete de la niña se encuentra vacío.

Estos encuentros dispares no son nuevos para las prácticas curatoriales, en las que, por ejemplo en la exposición de *Niet Normaal Difference*

on Display (Gevers et al., 2009) compartían espacio pinturas, videos, instalaciones, esculturas u otros proyectos con una ejecución arquetípica de las artes visuales y proyectos como la silla obesa de Tjep, una firma holandesa de diseño industrial, o un traje de la colección de otoño invierno de 2007 de Viktor y Rolf (Gevers, Emina, 2007-2008; Viktor y Rolf, 2009) en la sección de la exhibición que se preguntaba por las representaciones hegemónicas del cuerpo.

Estos cruces de producción, determinación y definición empiezan a suscitar requerimientos de límites; sin duda hay cosas que son arte o que no son arte en términos de ser objetos de arte para el presente.

Dónde está la línea, quién la traza y con cuánta persuasión es otro asunto.

Volvamos a *¿cuándo una obra deja de ser arte?* Hacia la segunda mitad del texto, Reguera describe como, para muchos críticos y segmentos del público, el arte contemporáneo es *decrépito, degenerado y vacío de contenido*. Su postura frente a la anterior situación parece en principio difícil de deducir, interpretando el tono que usó o el contexto del resto de su argumento, pero luego se aclara:

[Existe una facción dentro de la institucionalidad del arte] donde un conjunto de críticos, ensayistas, comisarios y artistas que, aceptando el “todo vale” actual y desatendiendo toda tradición —artística, textual, filosófica, historiográfica—, sitúan a un mismo nivel las grandes obras de la historia del Arte con el cómic, el grafiti, la publicidad en televisión o cualquier producto visual de las sociedades contemporáneas [...] sin tener en cuenta en absoluto las influencias precedentes, realizando continuos viajes de ida y vuelta de los iconos publicitarios a las pinturas prehistóricas, de la escultura renacentista a la pornografía. (2007, pp. 50-51)

Resulta importante en este punto recordar que el texto de Reguera fue publicado en la revista *Lápiz* en junio de 2007 porque es cuando menos gracioso que se escandalice un experto en arte por sus guiños a la pornografía o la publicidad.

Podríamos analizar cómo estas miradas retrógradas son parte de un *zeitgeist* global, en el que muchos elementos de la economía, la política y la cultura han tenido un vuelco hacia un conservadurismo extremo o, en un tono más siniestro, pensar esta actitud represiva tradicionalista

como una manera deliberada de controlar la libertad de pensamiento que permite el arte, desde los gobiernos y poderes económicos. Si algo nos ha enseñado el cine distópico, lo más posible es que sean ambas.

Reguera, en su búsqueda de algún tipo de criterio sólido para validar obras de arte, se muestra escéptico frente a sus propias afirmaciones y llama un *ejercicio de ingenuidad* el creer que ese *juego de disensos y consensos* está compuesto de problemas exclusivamente artísticos.

Un ejemplo de esas acusaciones al mundo institucionalizado del arte, nos lleva de nuevo a Ospina, esta vez no por su conferencia dentro del Coloquio de Arte No Objetual, sino por una columna que escribió sobre el ahora ganador del premio Turner, Óscar Murillo. En esta, describe la subasta en la que la obra del colombiano es legitimada a través de una venta tripartita entre un marchante y dos coleccionistas, aparentemente con un acuerdo previo (Ospina, 2013). Los múltiples intereses paralelos al arte que menciona Ospina y en los que apoyaba sus acusaciones Reguera son una crítica común en el mundo del arte y particularmente al circuito comercial de galerías, coleccionistas, subastas, curadores y el mercado. Una crítica que tiene un innegable fundamento en la realidad.

Sin embargo, el argumento de Reguera se alinea con ideas reaccionarias frente a lo que es o no es arte, lo que es digno de ser visto y lo que está en juego si se pierde un control hegemónico, centralizado, colonial, blanco y heterosexual sobre quién está dónde, qué hace y por qué.

Así como la postura de Reguera parecía vinculada al pasado en su sorpresa por el porno y la publicidad, se presenta ahora conectada con la actualidad, trece años después, porque su discurso se asemeja al de la posverdad en esta serie de acusaciones *conspiranoicas* en las que el arte contemporáneo es una elaborada treta global en la que estamos todos los participantes manteniendo un secreto conjunto y esperando el dinero de George Soros y los Rothschild.

El afán de desestimar ciertas manifestaciones sociales que engloban a las artes pero no se reducen a ellas, tiene a menudo una intención de apagar los agravios expresados por entidades periféricas o situadas por fuera del hegemon, y se blande, para apagarlos, el argumento de la pureza artística. *Están politizando el arte.*

Una politización que suele molestar a sectores conservadores es la que se presenta cuando estas instituciones se alinean con sectores progresistas. Puede verse en el caso de Estados Unidos cuando el Guggenheim declinó el préstamo de un Van Gogh a la Casa Blanca de Trump y en su lugar propuso prestar la obra *America* de Maurizio Cattelan (s. f.), un sanitario de oro de dieciocho quilates, totalmente funcional, que ha sido descrita como una *elocuente sátira al exceso de riqueza de ese país*.

Un ejemplo más cercano son muchos de los espacios de arte en Colombia y su abierto apoyo al paro nacional. Sumados a estos, actores y músicos populares, que han recibido los más fuertes ataques por parte de personalidades de la política y los medios con opiniones políticas opuestas.

Podría pensarse que es un ejercicio de *reductio ad absurdum* traer al caso a cierta crítica mexicana a la que no le daremos plataforma en el presente documento nombrándola, pero que a grandes rasgos aboga por un arte que se valida primordialmente desde la técnica y con discursos afines a estas conspiraciones globales que reducen la situación actual del campo del arte a un fraude. Esta es un ejemplo claro de la definición de Groys, cuando decía que a veces las definiciones de arte fracasan por ser llevadas demasiado lejos. Sería fácil desestimarla por considerarla reaccionaria, sin embargo, una actitud similar exhibieron varios medios especializados en arte contemporáneo, críticos y artistas durante varios días frente a otra pieza de Cattelan. Me refiero a *Comedian*, una instalación que consistía en un banano real adherido a la pared con cinta gris industrial pegada perpendicular a la fruta creando una *x*, y que fue exhibida en Basel Miami Beach a finales de 2019. Con gran repudio fue reportada por medios tradicionales en los que el formato de titular invariablemente mencionaba el precio y lo fácil que sería hacerla, acompañada con la aparentemente ineludible pregunta: *¿esto es arte?* Es una obra de la que he hablado con amigos, familiares, vecinos, antiguos compañeros de trabajo y particularmente con un vehemente estudiante de maestría durante una conferencia.

Voy a hacer una corta pausa con *Comedian*, porque considero importante emitir un juicio. Creo que a estas alturas del texto debería intentar generar una definición por lo menos funcional de arte contemporáneo, que sea pertinente para esta discusión que propongo.

El arte es la institucionalización de la pulsión humana de crear. Las artes, como parte de las humanidades, se validan ante una sociedad pragmática ofreciendo competencias socialmente provechosas como el alfabetismo visual, el pensamiento crítico y el autoconocimiento. Por fuera de esta, la instrumentalización es la que le permite al mundo del arte existir como una institucionalidad. Después de que la creación se especializara y hubiera roles determinados para quienes creaban ídolos, o herramientas, o moradas, la pulsión humana de crear permanece. También existe la lógica productiva, que establece el mercado del arte, en el que unos objetos del arte se venden y compran y que ha estado adaptándose a otros modos de cristalizar formas de propiedad que den cuenta de las maneras no objetuales del arte³. La institucionalización, sin embargo, no ha afectado uno de sus principios constitutivos: la práctica consistente de desmantelamiento sistemático de su propia definición. Estoy de acuerdo con Kosuth y con Groy (y parcialmente con Reguera) en que el arte se define por otra cosa que sus objetos. El arte es una gran conversación continuada, que se resiste a definiciones sólidas porque su conocimiento es fluido y móvil.

Definir la conversación solo la interrumpe. Los criterios para participar de ella son solo la relevancia.

Creo que si de alguna obra de arte se habló a finales de 2019 fue de *Comedian*.

Es importante tener en cuenta que una de las razones que hicieron que la pieza de Cattelan fuera exitosa, fue la controversia. Cuando digo exitosa no me refiero solamente a su éxito comercial, sin dejar de lado que fue considerable, la instalación se produjo en tres ediciones, las dos primeras se vendieron inmediatamente por ciento veinte mil dólares y el precio de la tercera aumentó a ciento cincuenta mil dólares, afirma Artnet (2019). El éxito también fue mediático, Emmanuel Pierrotin anunció en un post de Instagram el 8 de diciembre de 2019 que la edición instalada —y ya vendida para ese momento— de la pieza sería

³ En el caso específico de *Comedian*, lo que obtiene quien compre la pieza no es un banano ni una cinta gris, sino un certificado de autenticidad y un *rider* técnico que especifica de qué manera se instala la pieza.

retirada del stand de la galería Pierrotin por las complicaciones logísticas. En el post, el galerista agradece a los organizadores de ArtBasel por ayudar, poniendo guardias y ayudando a organizar las filas. A pesar de esto la pieza convocó multitudes imposibles de manejar que ponían en riesgo otras obras de arte en los stands cercanos y en el de ellos.

En cuanto a la relevancia artística, miles de artistas, críticos, comisarios, galerías, museos y miembros del público compartían memes, fotos de la multitud, burlas, defensas, quejas y las predecibles declaraciones públicas de falta de interés. Si esto parece intrascendente, hay que recordar que donde compartían todas estas opiniones era en las mismas redes donde discuten piezas que consideran serias, piezas que consideran nocivas, donde invitan a su próxima conferencia, donde se jactan de sus piezas nuevas o donde comparten o, de hecho, donde sucede su trabajo.

También es importante tener en cuenta, si se cree que esta avalancha tomó por sorpresa a los incautos Pierrotin y Cattelan, que ambos estaban a cargo de una cuenta de Instagram donde se compilaban los memes que suscitó la controversial pieza⁴. Una asistente a la feria me contó que alguien le preguntó a Cattelan ¿qué se supone que sea el banano? a lo que él respondió: *El banano, se supone que es un banano*. Al leer críticas, uno imaginaría que podrían haber sido idénticas a las que recibiera en su momento el orinal de Duchamp.

El atributo en común de la mayoría de las críticas tenía que ver con la dificultad. Innumerables veces se estimó *qué tan difícil sería pegar un banano de la pared*, como si las esculturas hiperrealistas de Cattelan fueran talladas por él en una cueva con un leño y un cuchillo. También valdría la pena pensar en qué tan fácil es llevar un banano desde Urabá hasta, por ejemplo, Miami.

Quiero volver brevemente —tal vez de forma anecdótica incluso— a la innumerable crítica mexicana, para mencionar que en mi labor de profesor de arte que lleva ya unos años y un par de universidades, me encuentro esporádicamente con estudiantes y colegas que publican

⁴ Cabe considerar que, en el momento de escritura de este texto, se vende una camiseta de *Comedian* en la tienda online de Pierrotin por €22,50, <https://www.instagram.com/cattelanbanana/?hl=es-la>

comentarios suyos aislados o algún video de los que se han vuelto virales, en los que trata de dejar sin palabras a artistas jóvenes en ferias de arte⁵. Es gracioso ver artistas que seguramente ella consideraría un fraude tratando de validar su trabajo usando los criterios que ella usa⁶. Debo admitir que no es del todo incomprensible, como habitante del pantano, sería lindo un poco de tierra firme.

Volviendo a pensar en la idea de la dificultad como validador de la obra de arte, me interesa hablar del programa *Portrait Artist of the Year* (2013), un programa británico, en el que diversos artistas pintan celebridades en vivo para ganarse la posibilidad de pasar a la segunda etapa, en la que realizarían una pintura de una personalidad marginalmente más importante; el retrato resultante pasaría a ser parte de la colección de una de muchas galerías de bellas artes en el Reino Unido. Lo que quiero traer a colación por su enfoque tanto en la pintura, como en la narración del programa, es la habilidad técnica puesta en escena a manera de demostración de destreza, una forma de validación desde la dificultad que recuerda cómo entre 1912 y 1948 hubo categorías dedicadas a la literatura, escultura, pintura, música y arquitectura en los olímpicos de verano (Burghley, 2008); tal vez parezca información secundaria, pero explica un poco la relación que tiene un tipo muy extenso del público con el campo de conocimiento.

Esta relación del público con el arte existe desde siempre y es la que alimentan los medios. Si bien los medios masivos tradicionales refuerzan un vínculo de sus audiencias con formas del arte que ellas encuentren reconocibles para mantener el interés y los *ratings*, también termina por afianzar la relevancia histórica de dicha práctica⁷. No hay que dejar de mencionar que también hay espacios dentro de los mismos medios

⁵ El subgenero del *Own* como broma de internet es un tropo común, usado en diferentes programas de comedia y canales de YouTube. El término *Own* se traduce literalmente como poseer (en su connotación sexual) y se origina en el mundo de los videojuegos, se refiere a vencer a alguien en algo.

⁶ *Self-own* es un término relacionado, tiene que ver con la imagen de alguien a quien le sale el tiro por la culata, a menudo de manera espectacular y humillante.

⁷ Hay un video muy conmovedor que circula en redes en el que muestran el fragmento de un capítulo de *Dr. Who* en que él y su acompañante Amy Pond (el undécimo doctor, o sea la versión encarnada por Matt Smith y Karen Gilliam) llevan a Van Gogh a París, donde un experto en historia del arte le reafirma su relevancia histórica a un pobre Vincent atormentado por el fracaso.

en los que apuntan a exhibirse como entretenimiento algunas manifestaciones y productos del arte contemporáneo. La productora estatal británica (BBC 2) tuvo una corta serie de *School of Saatchi* (BBC, 2009), un concurso televisado, que procura zanjar distancias entre la teleaudiencia y un aspecto de la cultura que podría parecer remoto. Hay diferencias entre los dos programas, fuera del formato de *reality show* adoptado por *Saatchi*⁸ y el de *Portrait Artist of the Year*, que tiene un formato más cercano a un programa de concurso en tiempo real en su primera parte y uno de docuentrevista en el último tercio. Cuando el programa de retratos se enfoca en la destreza, *School of Saatchi* lo hace en las personalidades de los participantes, si el primero le exige a estos talento o creatividad, el segundo les exige a los suyos que demuestren actitud artística.

Dando quizás un paso atrás, y volviendo a hablar de las redes, que a todas luces hacen parte de la gran conversación del arte, el que los artistas usen los medios más recientes y accesibles como estrategia de circulación de sus proyectos⁹ no es nada nuevo, y las redes y plataformas que existen ahora alientan una suerte de democratización al permitir contacto entre actores con plataformas de diferentes escalas. Es posible encontrar controversias entre artistas de gran relevancia y otros emergentes.

Stewart Semple es un artista emergente inglés que se hizo famoso por producir “the pinkest pink” (Semple), un pigmento rosa que estaba a la venta para cualquier persona mientras firmara un formato declarando que el producto no podría llegar a las manos de Anish Kapoor. El proyecto surgió como un comentario criticando a Anish Kapoor por comprar los derechos del Vantablack, un material producido con nanotubos de carbono, que es el material menos reflectante hecho por el hombre. Kapoor compró los derechos exclusivos para artistas. El proyecto de Semple no habría tenido mucha exposición¹⁰ de no ser por una

⁸ Al verlo recuerda especialmente a los tropos de programas de talento, principalmente *Project Runway*.

⁹ Estoy pensando en los grabados populares que Álvaro Barrios distribuía en periódicos o las acciones que Chris Burden emitía en tv.

¹⁰ Al igual que obras como el gif animado más caro del mundo, o la app más cara del mundo, que propusieron usar su precio como elemento de escándalo para ser relevantes, pero al no tener el perfil de Pierrotin y Cattelan ni su dominio de los medios, fracasaron.

foto que publicó Kapoor en sus redes, con su dedo del medio untado de “the pinkest pink”, para provocar a Semple.

Dando una vuelta más a este ovillo, unos años después el artista británico tuvo una pelea por Twitter con Galder Reguera, quien lo acusó de copiar una pintura que hizo su hermana, la artista Ana Riaño, en 2017.

Riaño es una artista que en su práctica copia imágenes encontradas en los medios (en este caso una representación hiperrealista del post de Kapoor realizado en acrílico). Tiempo después, Semple realiza una pintura igual a la de Riaño y Reguera lo increpa por Twitter. Creo que está claro que la interacción en Twitter de Reguera y Semple, tanto como la anterior de Semple con Kapoor, hacen parte del juego de consensos y disensos que describió Reguera en 2007.

Para efectos de esta reflexión no solo son relevantes las peleas entre artistas jóvenes y consumados, también hay controversias como las de Richard Prince con sus fotos apropiadas de publicaciones en Instagram, que han levantado ampolla ampliamente, a pesar de ser justo la apropiación, el gesto más reconocible de Prince. Sin embargo, para no hablar de la generalidad de su trabajo, hay un ejemplo específico en el cual la apropiación de una imagen de Instagram por parte de Prince supuso un conflicto con la persona que la produjo en un principio. Se trata la periodista y activista sexual y de género Zoë Ligon, quien en su denuncia en redes sociales describe su activismo y persona pública como entidades interconectadas y cómo sus autorretratos *sexis* son su manera de reclamar su propio cuerpo tras ser víctima de abuso sexual en la infancia. Ella declara sentirse revictimizada y afirma que *no todas las cosas legales son éticas*. En mi opinión, esta es una crítica completamente válida y pertinente para la discusión sobre la obra y sus límites y repercusiones que enriquece el discurso y la conversación sobre el arte de forma constructiva.

Mencionando otra obra controversial, volvamos a Lucas Ospina. En su conferencia del Coloquio de Arte No Objetual usa la obra de un artista —que no será mencionado en el presente texto— para exponer una opinión sobre ética y censura en el arte. El artista en cuestión propuso una pieza en la que supuestamente dejaba morir de hambre a un perro

callejero dentro de la sala de exhibición, durante la muestra. Tras describir la obra, Ospina increpaba al público:

[...] pero también lo extraño era [...] ¿por qué nadie soltó al perro?, ¿solo porque era una obra de arte? [...], pero también, es que [hay que tener en cuenta, que] soltar al perro implica soltar a todos los perros del mundo, entonces era mejor dejarlo ahí. (2017)

Parece cínica o por lo menos ambivalente la conclusión de Ospina, pero al increparnos por el revuelo causado por un perro visible versus la invisibilidad de millones de perros que comparten ese destino, nos enfrenta a nuestras propias responsabilidades éticas como individuos y observadores.

Resucita la pregunta sobre los límites de la política y del arte. Así como en el caso del arte público estamos frente a otra versión del oxímoron: *todo el arte es político y sin embargo existe aquello a lo que llamamos arte político*. En este caso podemos hablar de un arte complaciente en términos políticos con la estructura de poder que lo permite, donde se disemina y circula. Dicha complacencia es una apuesta tácita del artista por que el proyecto político al cual se ha adherido no sea condenado por la historia. Así, estamos frente a la misma disyuntiva a la que se enfrentaban los anónimos artistas que florecieron bajo el mecenazgo de los nazis.

Precisamente por intervenir en las relaciones de poder bajo las cuales el arte existe, se mantiene, se produce y se disemina, es que el gesto de los cuatro artistas que deciden compartir el premio Turner es relevante como gesto de deconstrucción artístico. En una declaración conjunta, Lawrence Abu Hamdan, Helen Cammock, Óscar Murillo y Tai Shani —los artistas nominados al premio—, informan que lo compartirán.

Llaman al gesto *una declaración de solidaridad en un momento de división política en el Reino Unido* en el contexto del voto de Brexit (Dafoe, 2019). Es claro ver que a la conversación del arte también acude la vida real, que preguntarse *¿qué tiene que ver esto con nuestra realidad?* es tan relevante como las *grandes obras de arte* de la historia y los *genios* que las producen.

Las discusiones que tienen que ver con las prácticas interconectadas que permiten subsistir a la institución del arte son muchas. Tan solo el año pasado un número sustancial de artistas dejaron la biennial de Whitney en protesta por asuntos del mundo y no del arte. La

controversia empieza cuando el colectivo Forensic Architecture exige que se retire su pieza de video *Triple chaser* de 2019, a causa de la relación de Warren Kanders, vicedirector de la bienal con la empresa Safariland, que produce, entre otras cosas, gases lacrimógenos que han sido usados en Gaza, Turquía, San Juan y la frontera mexico-estadounidense para acallar la protesta social. Múltiples artistas eligieron permanecer en la bienal, pero presionando públicamente para que Kanders renunciara. El jueves 20 de junio, Kanders renunciaría tras meses de presión y el retiro de ocho artistas de la bienal (*The New York Times*, 2019). *Triple-chaser* es el nombre de la pipeta de gas lacrimógeno producido por Safariland y el proyecto de mapeo que realiza Forensic Architecture (s. f.) incluye esa información, junto con la estrategia del colectivo para remover la pieza de la bienal y con ello, a Kanders.

La presión política da forma a las dinámicas del arte; en 2009 el Museo Metropolitano de Nueva York dejó de aceptar regalos de la familia Sackler —dueños de Purdue Pharma—, productores de Oxycontin, medicamento que estuvo en la mira mediática durante la epidemia de los opiáceos norteamericana y varios museos en el Reino Unido han sido presionados para cortar lazos con British Petroleum por preocupaciones ambientales.

En proyectos interdisciplinarios donde hay artistas, a los otros participantes debe antojárseles que son como un niño o un gato que no juega con el juguete sino con la caja.

La flexibilidad del pensamiento creativo que se adjudica a las artes expandidas (llamadas a veces institucionalmente *las áreas creativas*) no es privativa del arte ni las artes. Robert Sapolsky, neuroendocrinólogo estadounidense, en su curso de introducción a la biología del comportamiento humano en Stanford (2010) describe cómo la metodología de su curso está planteada primordialmente para deconstruir el pensamiento categórico relacionado comúnmente con las ciencias duras, pero presente en el pensamiento del día a día. El pensamiento categórico es útil porque permite guardar información fácilmente, parafraseando a Sapolsky: *se toma un continuo, y se separa una porción a la que se le asigna una categoría. Eso permite pensar en el nombre de la categoría, que tiene un montón de características atribuidas, en lugar de pensar en sus características absolutas.*

El problema, resulta porque muchas de las cosas en las que pensamos de manera categórica no lo son (Sapolsky, 2010). El profesor Sapolsky usa el ejemplo del continuo de los colores: en un continuo cromático, entre violeta y rojo lo que hacemos es dividir y nombrar los colores y sabemos que no es categórico porque personas de grupos lingüísticos distintos tienen en sus lenguas otras categorías diferentes para dividir el arcoíris y perciben los colores de manera distinta.

La actitud que despliega el doctor Sapolsky no podría llamarse artística (sobre todo si recordamos que su práctica no son las artes sino la ciencia), pero tiene una clara función deconstructiva, si quisiéramos categorizarlo en una matriz análoga a la de De Duve.

El pensamiento predictivo existe en prácticamente todos los campos, es una de las funciones básicas del conocimiento; en el caso de Sapolsky hay un componente de imaginar el comportamiento de un primate, por ejemplo; los expertos en la bolsa predicen las fluctuaciones del valor de las acciones, los analistas de moda predicen las tendencias, y así un largo etcétera.

Una afirmación que tal vez parezca metafísica, es que pronosticar es una práctica artística tan válida como cualquier otra. Finalmente, pronosticar no es más que un ejercicio de interpretación. Los signos de asuntos futuros pueden ser aparentes para los artistas, y pueden parecer actos de magia para quienes no están mirando ahí. El conocimiento especializado del arte, a pesar de ser específico es a menudo integrador, y si recordamos a Groys: “no hay objeto en absoluto, no hay práctica ni situación que no sea relevante, o que no pueda ser considerada relevante para la práctica del arte” (en Niermann, 2011, p. 215). Está bastante claro que el arte no es un campo de conocimiento cuya función sea demostrativa, sin embargo, hay muchos ejemplos de instancias en que manifestaciones del arte y las artes han hecho pronósticos acertados.

Queremos ver lo más nuevo. Eso es porque queremos ver el futuro, aunque sea por un momento. Es el momento en que, aunque no lo entendamos completamente hemos dado un vistazo, hemos sido tocados por ello. A esto es a lo que hemos llegado a llamar Arte. (Murakami)

Hay una similitud entre las dinámicas del mercado bursátil y el del arte, en ambos, prever qué bien será valioso en el futuro, lo convierte

en valioso en el presente. Es clara esa conciencia en la argucia que Lucas Ospina le atribuía a los representantes de Murillo.

Charlie Brooker, comediante y creador de la serie distópica *Black Mirror*, tuvo uno de estos episodios accidentales de clarividencia el 14 de septiembre de 2015 cuando el periódico *The Daily Mail* publicó extractos de la biografía no autorizada del entonces primer ministro David Cameron, *Call me Dave*, escrita por Michael Ashcroft (*MailOnline*, 2015), un donante Tory¹¹ con quien el ex primer ministro tuvo un desencuentro. En el libro, lord Ashcroft relata la historia que terminó convertida en lo que los tabloides británicos llamaron PigGate. Es de común uso en los medios noticiosos añadir el sufijo “gate” al sustantivo principal de primicia noticiosa para asemejarlo a Watergate, el escándalo que le costó la presidencia a Richard Nixon, y se usa con la implicación subtextual de significar un escándalo tan grande que le arruinará la vida a quien lo padezca. La historia puntual que derivó en Piggate fue un acto en el que Cameron, que aún estudiaba en Oxford, simulaba que el cuerpo de un cerdo alojado en la despensa de la escuela le practicaba una felación. Todo este escándalo se revelaría varios años después de que saliera al aire “The National Anthem”, el impresionante primer capítulo de *Black Mirror*, que fue escrito por Brooker. En ese capítulo, un artista conceptual secuestra a la princesa heredera de la corona en un futuro distópico cercano y, como rescate, exige que el primer ministro tenga sexo con el cerdo en televisión en directo. Esta extraña coincidencia le significó muchas horas de entrevistas y muchos metros de *tweets* a Brooker, que afirmaba sin parar que no había oído la historia descrita por Ashcroft (*The Guardian*, 2015). En varias entrevistas explica su proceso para escribir que predicablemente no incluye ningún tipo de práctica metafísica, sino más bien una investigación extensa de referentes del pasado, lectura de biografías y otra literatura de no-ficción.

La lectura de los signos tal vez no sea otra cosa que la experimentación artística incluyendo aspectos de la comunicación, creación y exploración que no han sido absorbidos por campos delimitados. Hay un número importante de casos en los que los artistas han generado imágenes o historias que preceden a elementos de la realidad. Es una observación

¹¹ Partido conservador británico. Cameron pertenecía a este.

recurrente en internet que *Los Simpsons ya lo dijeron*, cada vez que sucede algo en la esfera pública que ha sido relatado de una forma u otra en las historias producidas para la serie.

Diferentes artistas acaban prediciendo el futuro, porque ficcionan, crean situaciones narrativas a futuro, plantean acontecimientos que están condicionados por la verosimilitud o, al contrario, por el absurdo, ambos términos que pueden usarse intercaladamente para describir el día a día. Dejo una ficción para ser comprobada en la posteridad, del encantador nihilismo de Frankie Boyle, en su columna de *The Guardian*:

En los últimos momentos de la vida en la tierra, alguien pensará en disponer sus manos para hacer una marioneta de sombras, creando un dragón o una paloma para ser inmortalizada por la bomba. Sabrán que nadie la verá jamás, pero lo harán de todos modos. Y esto, creo yo, es lo que significa ser cualquier clase de artista ahora. Sin posteridad posible a la que aspirar, pero movido, por razones incomprensibles a trabajar en el terrible ahora. (2016)

The Future of Art, el proyecto de Ingo Niermann y Erik Niedling, del que se desprende la publicación homónima anteriormente citada es en esencia un ejercicio de adivinación sobre el futuro del arte basado en “la obra de arte desconocida” de Balzac, un cuento corto en el que inventó la pintura abstracta ochenta años antes que Wassily Kandinsky y setenta y cinco años antes que Hilma Af Klint¹².

En el proyecto, los artistas-investigadores entrevistan a varias figuras clave¹³ del mundo del arte y les piden que ayuden a proyectar una obra de arte para el futuro, apelando a los poderes metafísicos de sus interlocutores, parcialmente en chiste, parcialmente en serio.

No solo a los artistas se les piden pronósticos, también a las instituciones. El Museo de Arte Moderno de Medellín ofreció en mayo 16 de 2018

¹² Casualmente, la pintura de Hilma Af Klimt se construía desde curiosidades metafísicas llenas de imaginarios de precognición.

¹³ En el libro y documental, Niermann y Niedling entrevistan a Olafur Eliasson, Gabriel von Loebell, Philomene Magers, Harald Falckenberg, Antje Majewski, Damien Hirst, Gregor Jansen, Hans Ulrich Obrist, Thomas Olbricht, Olaf Breuning, Terence Koh, Genesis P-Orridge, Friedrich Petzel, Marcos Lutyens, Boris Groys, Thomas Bayrle, Hans Georg Wagner y a ellos mismos.

una charla titulada *Cuando los monumentos caen*, que tenía como ponente a Renaud Proch, director ejecutivo de ICI (Independent Curators International). En la sesión de preguntas y respuestas, una asistente le preguntó qué cambios veía en el futuro de los museos. Proch le respondió que lo que él veía era que los museos y las instituciones del arte tenderían a volverse porosas y a suavizar sus jerarquías. Tienden a abrirse al público, a generar programas para incluir estudiantes, pensionados y ciudadanos, y a abrir sus redes a discusiones tanto ligeras como profundas.

Este texto, escrito a modo de retruécano, pretende describir ampliamente una forma de generar conocimiento enlazando elementos traídos de múltiples fuentes, conectando una y otra vez las situaciones que se considerarían anómalas para un campo, fenómenos aparentemente únicos que, sin embargo, tras una mirada más insistente, se revelan como una iteración en una larga cadena de eventos emparentados. Se ha pretendido hilar tal vez de forma obsesiva un grupo de filamentos dispares y recurrentes que se anudan en casos puntuales, que no son tan anómalos cuando se ven en relación con sus otras iteraciones, bien sean precedentes o consiguientes. Este proceso, con el afán de producir un pronóstico posible.

Si tuviera que hacer vaticinios, diría que el futuro del arte será uno de conflictos, tenderá hacia la discusión política y tendrá un número importante de lugares contrarios al *zeitgeist* opresor que parece marcar nuestro tiempo. En momentos de aparente colapso ecológico, creo que el arte y sus instituciones promoverán cambios de enfoque que estimulen la transformación. En momentos de reducción de las libertades individuales, creo que el arte se referirá a la experiencia del otro, buscará la empatía y la solidaridad colectiva. Creo que en tiempos de la posverdad, el arte promulgará la búsqueda de la verdad.

Creo también que todo esto está por verse.

REFERENCIAS

- Acconci, V. (1992). *Public Space in a Private Time*. En W. Mitchell et.al. *Art and the Public Sphere* (pp. 158-176). Chicago: University of Chicago Press.
- Artnet. (2019). Maurizio Cattelan is Taping Bananas to a Wall at Art Basel Miami Beach and Selling Them for \$120,000 Each. Recuperado de <https://news.artnet.com/market/maurizio-cattelan-banana-art-basel-miami-beach-1722516>
- BBC. (20 de noviembre de 2009). *School of Saatchi*. Reino Unido. Recuperado de <https://www.bbc.co.uk/programmes/b00p71qk>
- Boyle, F. (mayo 16 de 2016). Persuading Britain to spend billions on Trident is like convincing a tramp to buy a bazooka. *The Guardian*. Recuperado de https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/may/17/britain-spend-billions-trident-government-cyber-attack?CMP=Share_iOSApp_Other
- Burghley, L. (8 de abril de 2008). *The Official Report of the Organising Committee for the XIV Olympiad*. Web.Archive.org. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20080408185653/http://www.la84foundation.org/6oic/OfficialReports/1948/OR1948.pdf>
- Cattelan, M. (s. f.). *America*. Museo Guggenheim, Nueva York. Recuperado de https://www.washingtonpost.com/local/dc-politics/the-white-house-wanted-a-van-gogh-the-guggenheim-offered-a-used-solid-gold-toilet/2018/01/25/38d574fc-0154-11e8-bb03-722769454f82_story.html.
- Cerón et al. (2000). *Proyecto Pentágono, investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Dafoe, T. (3 de diciembre de 2019). As a “Statement of Solidarity”, the 2019 Turner Prize is awarded to all four nominees at once. Artnet.com. Recuperado de <https://news.artnet.com/art-world/2019-turner-prize-winner-1721373>
- De Duve, T. (1993). When form has become attitude - and beyond. *The artist and the academy: Issues in fine art education and the wider cultural context* (pp. 23-40). Southhampton: University of Southhampton.
- Forensic Architecture. (2019). *Triple chaser*. Whitney Bienal, Nueva York. Recuperado de forensic-architecture.org/investigation/triple-chaser, <https://vimeo.com/349933683>
- Gevers, I. et al. (2009). *Difference on display/ Diversity in Art, Science & Society*. Amsterdam: Nai Publishers.
- Hitti, N. (24 de julio de 2019). *Laila Laurel's chair provides a solution to manspreading*. Dezeen. Recuperado de <https://www.dezeen.com/2019/07/24/laila-laurel-manspreading-chair-furniture-design/>

- Kosuth, J. (1993). *Arte después de la filosofía y después, colección de escritos 1966-1990*. mit Press.
- Lesage, D. (2007). A portrait of the artist as a researcher. *Summit; non-aligned initiatives in education culture* (online). Berlín: Multitude e. V. en colaboración con Goldsmiths College, Londres y Universidad Witt de With, Rotterdam.
- Lucas, S. (1994). *Bucket of Tea*. N/A. Londres: White Cube Gallery. Recuperado de https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/sarah_lucas_duke_street_1994
- MailOnline. (2015). *Revenge! Drugs, debauchery and the book that lays Dave bare: How PM's snub to billionaire who funded the Tories for years sparked the most explosive political book of the decade*. Recuperado de <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3242494/Revenge-PM-s-snub-billionaire-funded-Tories-years-sparked-explosive-political-book-decade.html>
- Manzoni, P. (s. f.). *Le socle do Monde*. *Steven Holl: Heart Herning Museum of Contemporary Art*. Herning Museum of Contemporary Art, Herning, Dinamarca.
- Niermann, I. (2011). *The Future of Art: a Manual*. Berlín: Sternberg Press.
- Ospina, L. (5 de agosto de 2013). *El interbolsa del arte*. Recuperado de <http://lucaspina.blogspot.com/2013/08/el-interbolsa-del-arte.html>
- Ospina, L. (24 de julio de 2017). *Del debate al objeto al objeto de debate*. Segundo Coloquio de Arte No Objetual. Museo de Arte Moderno de Medellín. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pwHO38xDw3M>
- Real Academia de España en Roma. (15 de febrero de 2020). Convocatoria de Becas, apartado 2. Recuperado de <https://www.acc> (junio, 2007). ¿Cuándo una obra deja de ser arte? *Revista Lápiz*, 40-55.
- Sadoi Toys. (s. f.). *Elif*. Medellín. Recuperado de <https://www.instagram.com/sadoitoys/?hl=>
- Sapolsky, R. (9 de marzo de 2010). De la clase 1. *Introduction to Human Behavioral Biology*. Universidad de Standford. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NNnIGh9g6fA&t=1408s>
- Simple, S. (s. f.). *The pinkest pink*. Recuperado de <https://culturehustle.com/>. Autogestionado, Dorset.
- Sky TV. (2013). *Series Guide Portrait Artist of the Year*. Reino Unido. Recuperado de <https://www.sky.com/watch/title/series/3e1cfda1-28a9-42f2-be75-220b7e-8863ca/portrait-artist-of-the-year>
- The Guardian. (2015). *Charlie Brooker on Cameron and #piggate: "I'd have been screaming it into traffic if I'd known"*. Recuperado de <https://www.theguardian.com>

dian.com/tv-and-radio/shortcuts/2015/sep/21/pigs-prime-minister-black-mirror-ashcroft-allegation-charlie-brooker

The New York Times (2019). Warren Kanders quit Whitney Board after tear gas protests. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2019/07/25/arts/whitney-warren-kanders-resigns.html>

Capítulo 9

Disculpe las molestias, por motivos de globalización estamos aprendiendo inglés

Natalia Restrepo Restrepo

Profesora Asistente
Universidad Nacional de Colombia

Este texto expone dos reflexiones, dos momentos, dos experiencias alrededor del aprendizaje del inglés como segunda lengua y el arte como disculpa para navegar dichos momentos. Se propone aterrizar tres roles, en dos ejemplos concretos que incumben a mi quehacer como docente de la Universidad Nacional de Colombia, a saber: el rol de docente, el rol de investigadora y el rol de artista del *performance*. A su vez, el texto se nutre de varias experiencias vividas en primera persona y por tanto narradas tal cual, en primera persona del singular, fluyendo constantemente entre el pasado y el presente, de tal suerte que puede leerse como un texto narrativo, autobiográfico, autoetnográfico, parcial y situado (Haraway, 1995, pp. 1-28).

Estas son algunas de las experiencias que me motivaron: la primera de ellas, haber sido profesora de arte y artista por más de veinticinco años; la segunda, haber sido emigrante repetidas veces y en especial, haber emigrado con mi familia a Michigan, Estados Unidos, hace tres años y medio; la tercera, haber intentado abrirme paso como académica y artista inmigrante; la cuarta, trabajar en las Escuelas Públicas de Ann Arbor (AAPS) Michigan, como asistente del programa de Inglés como Segunda Lengua (ESL) ayudando a los niños latinoamericanos recién migrados y a sus familias a hacer la transición del español al inglés, y la quinta y última, la de haber tenido a mi hijo matriculado en el programa *En Nuestra Lengua* (ENL) para preservar su español, programa intercultural para niños hispanoparlantes, que dirigen los profesores Teresa Satterfield y José R. Benkí, lingüistas de la Universidad de Michigan, en Ann Arbor.

En todas estas experiencias el factor común fue y sigue siendo el “trauma de la lengua” y las estrategias de negociación con la cultura dominante, a través de las artes en mi caso, para superarlo. El guion que seguirá este escrito es el de las experiencias que he enumerado arriba y se centrará básicamente en describirlas, analizar las reflexiones que las mismas han detonado en mí y sugerir o nombrar algunas estrategias de negociación a través de las artes para superar en algunos casos el trauma y en otros el reto, de aprender una segunda lengua y adaptarse a una nueva cultura, o no.

Lejos de ser un manual de uso para los profesores de las escuelas públicas de Ann Arbor (AA) o de los grandes centros académicos o económicos del mundo, que reciben estudiantes inmigrantes todo el tiempo, es más una reflexión desde la orilla de una extranjera que está abocada a la experiencia, una que observa desde adentro y no desde afuera la nueva cultura que le toca navegar, una que se resiste a ser solo espectadora, a ser narrada y pensada por otros. Una que no necesita ser representada, porque se presenta a sí misma.

El texto, por tanto, no es de orden científico en el sentido tradicional del término, es decir, no tiene distancia de su objeto de estudio, todo lo contrario, hace parte y convive con él, no recolecta datos para compararlos y no hace estudio y seguimiento a los casos que menciona. Es, como ya dije, una narración en primera persona de una experiencia vivida y compartida con otros, en contextos y circunstancias similares, en un espacio-tiempo determinados y obedece más a la línea de las experiencias incorporadas, es decir que pasan por el cuerpo. Y que para los investigadores de las artes performativas son determinantes (Haraway, 1995, pp. 25-28).

En las experiencias que he tenido como inmigrante en España, Italia y Estados Unidos, el asunto de la lengua fue y sigue siendo transversal. En España, a pesar de hablar el mismo idioma, fui discriminada por mi acento, mi entonación, mi manera de escribir y mis gestos, eso sin mencionar las tensiones entre los profesores que insistían en dar su clase en catalán y obligarme a escribir sus trabajos en catalán, o por

lo menos, “ya que no lo hacía bien en Catalán, hacerlo en un correcto castellano”, en palabras de ellos.

Debo dejar claro desde el inicio de este texto que el español es mi lengua madre, pero que contiene de antemano un trauma en su enunciado, una lengua que fue impuesta desde la Colonia a mis antepasados por la fuerza y que, seguramente acalla otras tantas que pudieron haberse asomado en mí, una lengua que silencia otras, no solo de nativos, sino de foráneos que llegaron a nuestro continente y que seguramente permanecen en mi cuerpo a través de gestos y palabras que se resisten al borramiento y que por lo tanto incomodan a quienes pretendieron borrarlas (Rocha, 2010, p. 81).

El italiano, en cambio, fue una lengua más cálida, de ella recuerdo con amor unas palabras antiguas y románticas a la vez y una estructura básica similar a la del español, pero especialmente un sinnúmero de gestos y sonidos maravillosos que me hacían sentir tranquila y sin temor de hablar, porque me sentía envuelta en su cadencia. Sin embargo, la lengua franca que debíamos hablar todos los estudiantes que estábamos allí, en la Fundación Pistoletto en el año 2001, era el inglés y ahí sí recuerdo momentos de gran frustración por no poder expresar mis ideas con la profundidad de las mismas, esa primera capa de un idioma suele ser igual de frustrante, o más, que el nivel de desconocimiento total, porque genera la ansiedad de la comunicación en contraposición a la realidad de lo poco que se puede decir, similar a la ansiedad del bebé que aprendiendo a gatear ya quiere correr y se tropieza. Ahora bien, de la experiencia en la Fundación Pistoletto rescato para este texto algunas ideas derivadas de una suerte de pedagogía *póvera* que da valor a lo empobrecido, lo intenso, lo poco y lo azaroso, y de la que hablaremos más adelante cuando enunciemos mis reglas de juego.

La experiencia del aprendizaje del inglés en Estados Unidos tuvo y tiene matices diferentes, viajar en familia, tener una inmersión total en la cultura, estar obligada a comunicarme, pasar del balbuceo a las primeras palabras, del desconocimiento a la exploración de un mundo totalmente ajeno fue y sigue siendo difícil para mi familia, pero es una experiencia totalmente abrumadora para muchos inmigrantes, especialmente para

las familias que no tienen ningún conocimiento del inglés, que dejan todo atrás y tienen que empezar de cero.

Hablaremos aquí de la experiencia vivida en cuerpo y alma en esos tres lugares, del lenguaje corporal que es el primero en salir a nuestro rescate y que para temas de investigación y creación, es para mí, tema de gran interés; hablaremos primero de la experiencia como profesora e investigadora (*as a teacher and as a researcher*) y luego nos ocuparemos de la experiencia como artista del *performance* o *performer* (*as a performance artist*).

De entrada y para entrar en la materia que nos incumbe, tomaremos prestados los enunciados de María Acaso en la introducción del libro *Didáctica de las artes y la cultura visual*, a saber:

- Que un profesor es a la vez un artista.
- Que un artista es a la vez un profesor.
- Que un estudiante es a la vez un espectador.
- Que un espectador es a la vez un estudiante.
- Que un proyecto educativo es a la vez una obra de arte.
- Que una obra de arte es a la vez un proyecto educativo.

PRIMERA PARTE - *AS A TEACHER AND AS A RESEARCHER*

Como artista e investigadora del *performance*, como docente de artes plásticas por tantos años y como madre de un niño de siete años, atravesando por el proceso de hacerse bilingüe, me quedaba y me queda muy difícil –por no decir imposible– ceñirme a la regla del programa de Inglés como Segunda Lengua (ESL) de las Escuelas Públicas Ann Arbor (AAPS), de no involucrarme emocionalmente con los niños a mi cargo y actuar simplemente como una extensión mecánica de *Google translate*. (frase textual tomada de uno de nuestros entrenamientos como asistentes del programa de inglés como segunda lengua), pues no solo comparto con ellos y sus familias la experiencia de la migración, sino también la cultura y la lengua, nada más y nada menos. Así que el ejercicio óptimo y responsable de mi labor como asistente de ESL en AAPS pasaba también por el sentimiento de trauma, empatía, cariño y acercamiento del arte a los niños, como disculpa para aprender inglés, pero sobre todo

para acercarme a sus vidas y a sus procesos de adaptación y aprendizaje del inglés como segunda lengua, para poder ayudar, de alguna manera, a hacer menos traumática la transición y la negociación entre las lenguas y las culturas.

Sin embargo, el problema para los niños inmigrantes de primera generación y sus familias, va más allá de aprender inglés, lo que está en juego es adaptarse a la nueva cultura y poner en segundo plano o en bajo perfil la suya propia, muchas veces por sobrevivencia y eso conlleva ya una violencia implícita, que no se negocia verticalmente, sino que requiere múltiples micronegociaciones de poder entre propios y extranjeros, negociaciones zigzagueantes que dan al propio la sensación de poco avance y al visitante la sensación de avance lento, pero bajo control. Pequeñas batallas diarias que se convierten en micropolíticas de resistencia a una cultura mayor, en las que el extranjero, “el otro” es narrado por un otro dominante, que no requiere comillas, que lo percibe desde el privilegio de la pertenencia, donde el “otro” migrante está obligado a construir (*performar*) la identidad que el propio le asigna, bajo la etiqueta de “latino”, “mexicano”, “cubano”, “boricua”, etc. (para hablar solo del caso de inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos).

Como investigadora me interesa entender la complejidad de las identidades, la hibridación de las culturas, las diásporas, los tránsitos, los rizomas (Deleuze y Guattari, 2002) más que la raíz, lo radicante (Bourriaud, 2009, p. 21).

Entiendo que en el lenguaje oficial y los manuales del deber ser de las escuelas públicas –no solo de Ann Arbor, sino de cualquier ciudad académica o cosmopolita–, el primer paso para la integración, sea el de aprender bien el idioma de la nueva cultura, pero vale la pena preguntarse hasta qué punto quieren los niños y sus familias, o los inmigrantes en general, integrarse a la nueva cultura o simplemente ser funcionales en un lugar que muchas veces no eligieron por gusto y que en la mayoría de los casos obedece a contingencias sociopolíticas ligadas a decisiones macroeconómicas que terminan afectando a las familias más vulnerables de la pirámide social en todo el mundo. Hasta qué punto quieren

esas familias y otras, un poco más privilegiadas, negociar con una cultura dominante su lengua y su cultura de base.

Por lo general, las decisiones de migración son tomadas por los padres o los adultos a cargo en momentos de presión u oportunidad y, por lo tanto, montarse en la gran máquina del capital, la globalización y el primer mundo, no siempre es una decisión que se toma en momentos de demasiada reflexión o por gusto propio. En muchos casos en los primeros años de exposición a la nueva cultura y a la nueva lengua, los niños presentan bloqueos, rechazos, ensimismamiento, apneas involuntarias de sueño y depresión. Así mismo los adultos experimentamos ataques de pánico, crisis de ansiedad, avances y retrocesos, temporadas de seguridad y temporadas de mudez, miedo y gran vergüenza.

Si bien es cierto que el cerebro de los pequeños que viven esta experiencia se adapta con mayor facilidad a los cambios y aprende con mayor rapidez y perfección un nuevo idioma, no quiere decir que el proceso sea fácil para los niños y ni qué hablar de lo que supone para los cerebros mayores, tampoco una sola regla funciona para todos, ni una sola lectura es válida para cada caso.

En el caso específico de los inmigrantes latinoamericanos, solamente la paleta es diversa y compleja, el término hispano, por ejemplo, solo abarca a los hispanoparlantes pero deja por fuera a los demás latinos que hablan portugués, francés o creole como lengua madre, así mismo, el término latinoamericano excluye a aquellos que no tienen lenguas provenientes del latín.

De otro lado, las experiencias de migración para centroamericanos, caribeños o suramericanos puede ser tan diversa como compleja, sin embargo, los hijos de todos irán a la escuela pública en Estados Unidos y en los lugares donde la segregación sigue siendo un hecho soterrado, todos los niños de la comunidad latina irán a una determinada escuela, así que la adaptación, en muchos casos, solo es un discurso en la boca, pues de antemano se asiste a una escuela segregada; es decir, se aboga para que los niños se integren en la escuela a la nueva cultura, pero de antemano se los separa de esos otros no tan iguales. Se habla de una integración a la cultura mayor pero se trabaja decididamente en la

segregación de la cultura menor. Es claro que cada caso es un universo y las diferencias de clase, raza, género, neurodiversidad, religión, dimensión simbólica, etc., afectan el proceso de migración y adaptación de cada niño y su familia al nuevo mundo y a la nueva lengua.

En la cabeza de un niño emigrante puede existir la reflexión y la tensión de no hablar ni una sola palabra de su lengua original para no ser “el otro”, para no ser discriminado por sus compañeros de clase y por tal motivo enmudecerse y no hablar hasta estar cien por ciento seguro de que lo hará perfectamente en inglés, esa también es una estrategia para ascender en la pirámide social. Al mismo tiempo, en el mismo salón de clase, puede existir un niño inmigrante que no para de hablar en su lengua de origen porque se siente seguro y cómodo en ella y además eso le otorga cierto grado de popularidad, sin embargo, depende de qué tan racista y xenófobo sea el contexto y hasta qué punto el niño pueda permitirse el lujo de sentirse a gusto en su lengua materna, o no, de nuevo cada caso, cada contexto amerita su análisis.

Dejar atrás familia, amigos, costumbres, comidas, fiestas, bailes, sabores, olores, sensaciones, paisajes visuales y sonoros, animales y objetos entre otros, ya implica coraje; pero más coraje aún se requiere para navegar la sensación de no pertenecer, o de pertenecer siempre y cuando se *performe* la identidad asignada por la cultura mayor. Siempre y cuando seas diferente, o *performes* la diferencia.

Performar una identidad asignada pero desprovista de toda la teatralidad que la acompaña; es decir, hacer las veces de latino con todo lo que implica en el imaginario estereotipado la “latinidad”: sensualidad, exotismo, jolgorio, color, pobreza, etc., pero desprovisto de objetos, músicas, ropajes, sabores, fiestas. Es decir, estar obligado a hacer una parodia empobrecida de tu identidad, estar obligado, si eres latino, a bailar la macarena, comer picante y ver la película *Coco* con tus compañeritos de clase (en el mejor de los casos). Un reduccionismo que provoca más risa que tristeza y que refuerza la idea de que de la frontera sur de Estados Unidos para abajo todo es México, exótico, pobre y picante. El ejemplo por exagerado que parece existe además para muchas otras identidades, hindúes, asiáticos, afros, entre otros.

Ante el racismo inherente a la diferenciación, aquel que se da de buenas maneras y siempre con buenas intenciones, aquel que habla de diferencias culturales, multiculturalidad, patrimonio cultural, herencia e identidades diferenciadas, mi tabla de salvación siempre ha sido el arte con minúscula, ya ni siquiera la producción de sentido con mayúscula, El Arte, sino la disculpa de las artes, para el encuentro de los cuerpos, de las identidades, la disculpa para el roce, para la construcción social de lo que nos diferencia, la disculpa para el encuentro con lo que llevamos puesto.

La Identidad es una negociación continua y sin contenido alguno, se *performa* y se actúa siempre en presente, es la consecuencia de los vínculos humanos que son por definición siempre conflictivos y existe solo por oposición. La diferenciación resulta precisamente del encuentro, es en compañía del otro cuando me doy cuenta de que me diferencio y no al revés, no me diferencio de antemano, no me diferencio si no tengo con quién diferenciar, no me diferencio solo, no me diferencio del otro si no me encuentro con el otro para darme cuenta de que soy diferente, además es en el encuentro cuando entiendo que ambos, o que todos, somos diferentes, no que solo yo soy diferente, porque entonces es ahí que la diferenciación funciona como un concepto políticamente correcto de discriminación, ya no se dirá que eres “el otro” se dirá, con mucho respeto, que “eres diferente”.

Definir las características esenciales de una identidad u otra, corre al filo de la navaja de la exclusión: si la “latinidad” se *performa* en los bailes de salón, aquellos que no bailan estarán excluidos de esta, así mismo, si la “americanidad” se *performa* el día de acción de gracias comiendo pavo, aquellos que celebran y agradecen comiendo pollo al curry o frijol refrito estarán excluidos o serán de una “americanidad menor”, no serán tan “americanos” como los del pavo, y esa “americanidad menor” habrá que remarcarla de muchas maneras, inclusive en el Documento Nacional de Identidad. Este ejemplo, por pequeño que parezca, puede aumentar su escala, de la misma manera que la exclusión y la segregación alcanzan una escala vergonzosa en Estados Unidos, España e Italia y en otros tantos países que discriminan en positivo, dando valor a la

diferencia y a la diferenciación; esta forma puede ser más racista y chocante que el racismo en bruto, la discriminación y la separación de los grupos y, en el caso que nos ocupa, la separación de los niños por su denominación de origen y sus características diferenciadoras, lengua, comida, color, clase social, músicas, bailes y procedencia, de manera positiva, en una hermosa fiesta multicultural dentro de la escuela, puede caminar al filo de la navaja que hemos anunciado arriba. Los niños pueden disfrutar juntos sin necesidad de dramatizar su diferencia, sin necesidad de estar obligados a actuar de acuerdo con su etiqueta, y con niños me refiero a todos los niños, los propios y los extranjeros (Delgado, 2017).

¿Necesitan los niños y los inmigrantes en general, una coreografía de emergencia para actuar o *performar* en caso de que se les requiera por su identidad, del mismo modo que se les requiere constantemente su documento de identidad? ¿Podría una profesora de *performance art* como yo, enseñar a los niños una coreografía de emergencia o resistencia cultural en la clase de inglés? Por ejemplo, ¿podríamos emplear el tiempo de nuestra clase de inglés para estudiar la historia del rap y el hip-hop americanos, y rapear después en español y en portugués? ¿Es posible tomar de la cultura solo aquello que nos sirva, sin necesidad de adaptarnos a ella y a su vez sería posible que nuestros compañeros de clase no inmigrantes tomaran prestado de nosotros aquello que les interesa? ¿Pueden los integrantes de una “cultura menor” apropiarse de las representaciones de una “cultura mayor”? O ¿es la apropiación cultural un privilegio de las culturas dominantes? Y si así fuera, ¿podríamos entonces hablar los inmigrantes no de apropiación sino de préstamo? ¿Podríamos tomar prestado de su cultura solo aquello que nos interese, mientras nos interese? ¿En un mundo globalizado, pueden las artes ayudar en las negociaciones de lengua y cultura que enfrentan los emigrantes y especialmente los niños? ¿Cómo ayudar a los niños a aprender otra lengua y a adaptarse a una nueva cultura sin que olviden o pierdan las suyas propias? ¿Cómo reinventan los niños inmigrantes sus identidades si olvidan o no usan su lengua materna y si, como en el caso de los niños inmigrantes pobres o los refugiados, la posibilidad de

retornar a su lugar de origen es imposible o traumática? ¿Es la identidad una fábula? ¿Cómo aprender inglés como segunda lengua preservando la lengua madre y a través de esta mantener un contacto aunque sea de manera ficcional con la(s) cultura(s) de origen? ¿Cómo aprender desde la escuela básica primaria que las diásporas enriquecen los ecosistemas y que la diáspora cultural y lingüística nutre el patrimonio vivo de cualquier nación, no porque se diferencie, no porque se mezcle y se diluya, sino porque está ahí, porque es nuestra vecina? ¿Pueden la diáspora africana y latinoamericana, por ejemplo, compartir el espacio y el tiempo con la diáspora europea, en la escuela pública en Estados Unidos, aunque no necesariamente compartan las ideas, ni las formas? O ¿están condenadas a no hacer contacto visual por siempre y es la “tolerancia” la única opción que les queda? ¿Pueden los inmigrantes de segunda y tercera generación en Estados Unidos construir identidades fronterizas, híbridas, zonas francas o patrias ficcionales? O ¿están obligados a añorar un lugar, dramatizar una procedencia y alimentar unas delgadas raíces para sobrevivir en una cultura que los etiqueta y les exige una denominación de origen? Afro-americano, latino-americano, hispano-americano, asiático-americano.

Para dar respuesta, o por lo menos desarrollo a algunos de estos interrogantes que me planteo como artista, investigadora y profesora o como mamá o inmigrante reciente en los Estados Unidos, decidí poner en voz alta algunos de mis pensamientos, basados en mis lecturas —y como dije antes en mis experiencias—, con la intención de crear unas reglas de juego para mis horas de tutoría y acompañamiento a los niños y sus familias y en mi vida cotidiana para ayudar a mi familia en el proceso de integración o resistencia. Mis reglas de juego como asistente de las escuelas de Ann Arbor se basan en las reglas que aprendí de mis mejores maestros en la Universidad Nacional de Colombia y en la Fundación Pistoletto, una pedagogía en muchos sentidos *póvera*, es decir, desprovista de lujos o artilugios, cercana a la vida, efímera en el sentido de transición constante, una pedagogía que atiende el pasado, no por nostalgia, sino porque valora el venirse a menos de los objetos y los discursos, una pedagogía que ama el reú-

so, una pedagogía que se centra en la novedad de cada experiencia, sin alimentar el miedo a la posibilidad de pensar diferente y entrar en una experiencia no controlada, una pedagogía fragmentada y nómada (Esteruelas y Laudo, 2017, p. 25).

Solo se aprende lo que se disfruta

La clase debería estar basada en lo que los niños quieren aprender, no en lo que los adultos les queremos enseñar, nuestros objetivos pueden ser desarrollados dentro de los tópicos que ellos escojan, escuchar a los niños unos minutos antes de la clase, dejarlos contar la historia que tienen acumulada toda la semana, cambiar la clase si es necesario, en virtud de sus intereses, sus gustos, sus necesidades, sus deseos de aprender. Si las artes nos sirven como disculpa para aprender lo que nos apetece, hacer uso de ellas de manera directa y soslayada.

Preguntar a los niños qué les gusta y qué quieren aprender parece obvio pero no se hace, frecuentemente se inicia una clase con un contenido obligatorio que no ha sido pactado con los implicados, parece fundamental y básico preguntar a los niños y a los estudiantes en general, jóvenes o adultos, que les gusta, porque gran parte del éxito de su aprendizaje dependerá del disfrute del mismo.

Aprender en libertad y a cielo abierto

La calle es el aula de clase, aprender a cielo abierto significa caminar, callejear, deambular, viajar, observar, compartir con los otros, conversar, dar valor a los diferentes modos de ser y de hacer. Aprender en libertad y a cielo abierto es visitar otros pueblos, hacer caminatas al aire libre, observar pájaros y conversar con los biólogos o los conservacionistas, llevar los niños a conocer los espacios y los procesos de creación de diferentes profesiones, incluidos los artistas y los artesanos, hacer recorridos con metas de observación, hacer retroalimentación de lo observado.

Aprender con la ayuda de un cuaderno, una bitácora o un diario personal

El proceso importa muchas veces más que el resultado y por eso se consigna, se valora y se guarda en un cuaderno, una bitácora o un diario personal, no se trabaja en hojas sueltas a menos que sean coleccionables. Partes de un todo, deben ser parte de un proceso, un proceso de aprendizaje, el aprender haciendo, observando, analizando, recogiendo. Dar valor al ensayo y al error: el error entendido como una deriva en menos, una posibilidad explorada menos que explorar, el cuaderno siempre puede ser revisitado.

Los diarios personales y las bitácoras de campo abren el espacio a las narrativas individuales de los niños inmigrantes y sus maneras propias de observar; en ese sentido los niños pueden escribir en ambas lenguas sobre aquello que les parece importante en sus vidas, o sobre aquello particular que observan. En estas escrituras, la segunda lengua o la mixtura entre ambas, empieza a funcionar como una lengua secreta. La importancia de lo escrito aquí radica en sus experiencias, no en el correcto uso del lenguaje; con el tiempo los niños crean sentido de pertenencia con sus diarios, sus historias y su nueva lengua y solitos empiezan a hacer correcciones ortográficas y traducciones, de esa manera asimilan sus procesos, sus intentos, sus errores, su experiencia.

Aprender con el cuerpo

El cuerpo también tiene memoria y también genera conocimiento, no pensar en la escisión cabeza-cuerpo del siglo XIX sino en dar valor a las emociones, las experiencias sensoriales, los sonidos, los olores, los gustos, los recuerdos. Los idiomas están cargados de un sinnúmero de gestos que solo se expresan y se entienden con el cuerpo, de manera tal que en la interrelación con el otro no solo se aprenden palabras, también se aprenden gestos que enriquecen el lenguaje corporal, que alimentan un lenguaje fonomímico y que, por supuesto, contribuyen al aprendizaje de una nueva lengua. Reconocer los lugares del cuerpo por los que se expresa la mente, reconocer sus andanzas corpóreas es tarea fundamental de los profesores de lengua, por lo que hacer pequeños

montajes teatrales fonomímicos o juegos de palmas y palabras con los niños son excelentes ejercicios.

La oralidad primero, la escritura después

El conocimiento no solo se transmite de manera escrita, también se transmite de manera oral. Las instituciones que enseñan lenguas tienen que responder, antes que a una empresa teórica y de archivo, a una empresa de acervos vivos, la empresa del patrimonio oral. Muchos de los niños inmigrantes vienen de culturas o contextos sociales en los cuales el conocimiento se transmite voz a voz. Por eso, es importante primero conversar, contar cuentos, escuchar los cuentos que los niños tienen por contar y después hacer listas de palabras, dictados, párrafos, pequeñas composiciones escritas.

Dibujo, luego existo

Dibujar las letras, las palabras y las historias antes que escribirlas, relacionar las palabras con los dibujos: “A de Apple and Ann; B de banana and Bibiana; K de King and Kerlyn”, mientras los niños dibujan y se identifican con las letras y las palabras, están enriqueciendo su vocabulario de manera visual. Al decirles los nombres de los colores, de las formas, contarles historias relacionadas con sus dibujos, la visualidad les ayuda a entender el nuevo idioma, y aunque estén enfocados en sus dibujos también están expuestos a la visualidad de las palabras; de ese modo, los niños inician, no solo su proceso de lectura de manera visual, sino también su proceso de escritura.

El conocimiento es transitorio

Me sirve mientras me sirve, movernos bajo la idea de que el conocimiento solo vale para un rato o durante el tránsito (Acaso, 2011). Incluir el tránsito y la movilidad en la ecuación, teniendo en cuenta que, por ejemplo, algunas de las familias de refugiados llevan más de cincuenta años en desplazamientos forzosos, entender que muchas de las familias migrantes están en pleno tránsito, en medio de un receso de su movilidad o en una estabilidad temporal que añora por lo general un retorno. En ese

orden de ideas, tampoco hablamos de apropiación cultural por parte de los inmigrantes, hablamos de tomar prestado el conocimiento mientras estamos de paso. Hablamos aquí de una pedagogía nómada y azarosa, es decir, que acoge el azar y está vigilante de la experiencia vivida en el presente.

Performar las palabras

Desde mi punto de vista, en todos los niveles del idioma, bien sea principiante (*beginner*), medio (*medium*) o avanzado (*advance*) se *performan* las palabras, se dramatizan las expresiones, se desarrollan las ideas acompañadas de gestos y señas (Austin, 1971). Para mí, esos tres momentos son de gran riqueza lingüística y expresiva, momentos en los que se habla un inglés americano pero acompañado de movimientos de cabeza hindúes, o en los que se dice *hello* acompañado con una venia japonesa. Esa mezcla de gestos y palabras crea una especie de coreografía involuntaria, híbrida, culturalmente rica, pero sobre todo absurda. Me gusta trabajar con los niños el mismo texto con distintos gestos culturales, trabalenguas, juegos de palabras y gestos sin sentidos para provocar la risa, para vencer la vergüenza que produce hablar un nuevo idioma en público. Mas allá de promover la pureza de los idiomas me gusta su impureza.

Los niños son grandes maestros y es mejor si aprendemos juntos

Dar clase, ser asistente o tutor mejora muchísimo las habilidades lingüísticas propias, porque los niños no perdonan ningún error y corrigen siempre a sus maestros o guías. Intercambiar los roles también es una forma de enseñanza, no perder de vista que la hora de tutoría con un niño recién inmigrado puede ser el único momento en el que el niño siente que está con alguien que por fin le entiende; por consiguiente, el momento donde él quiere dejar de ser “el otro”, donde quiere dejar de ser el sujeto vacío que hay que llenar de contenido, es el espacio-tiempo donde él es sujeto rebotado de conocimiento y es él el que quiere enseñar algo. En un contexto de inmersión total en una nueva lengua, muchas veces el espacio de tutoría se convierte en todo lo contrario, no es el espacio donde el

niño quiere aprender, mejorar y reforzar sus conocimientos de la nueva lengua, sino el espacio donde quiere descansar de haberlo hecho toda la semana en las demás clases. Así que hay que desarrollar estrategias para aprender de manera indirecta, tal vez dar espacio para que sean los niños los que nos enseñen a los tutores, permitirles la negociación del idioma, les enseñe inglés y ellos me enseñan sus idiomas, dejarlos escribir en *espanglish*, *portuñol*, *mandarenglish*, etc. También jugar mímica, adivinanzas con lenguaje de gestos, rapear en lenguajes híbridos, entender el lenguaje como un organismo vivo, dejarlos tomar palabras y gestos de su lengua madre y su segunda lengua para reinventar su propio idioma en su propio universo, en su nueva república.

Aprender juntos una lengua, profesores y estudiantes, tiene la ventaja de la complicidad de la experiencia, de la relación entre iguales, tener la conciencia de que nuestra asesoría es solo un paso en el que no solo ayudamos a los estudiantes a ir un poco más adelante en la nueva lengua, sino en el que nosotros mismos vamos adelante con su compañía, es de gran ayuda para los niños y los padres inmigrantes; cuando todos sienten que aprenden juntos, se crea un cierto sentido de comunidad, de complicidad, de empatía.

En el caos también se aprende

El entorno, el salón de clase, los mobiliarios, el ruido, la disposición del grupo, los compañeros de clase y los profes completan la experiencia del aprendizaje. Todo orden desplaza un caos, pero el caos que desplaza a su vez contiene un orden, de manera que se aprende en espacios ordenados y en espacios caóticos. Como asistente trabajé en escuelas que podríamos denominar caóticas, es decir, con más ruido, con mayor porcentaje de niños con déficit de atención y niños inquietos, así como en escuelas que podríamos denominar ordenadas, es decir, más silenciosas y con niños más concentrados y menos inquietos; sin embargo, para mi sorpresa, en el aula de clase más caótica que trabajé, encontré mayores habilidades de empatía entre niños extranjeros y propios, los niños en general habían desarrollado una especie de habilidad para escuchar a pesar del ruido, concentrarse a pesar de la distracción y ordenar a pesar del caos; así que los niños inquietos, desconcentrados y ruidosos habían dotado sin querer

a sus compañeros de dichas habilidades y, por tanto, había entre todos mayor empatía, había entre todos mayor capacidad de ponerse en el lugar del otro. Además, estos niños, habían dotado a la profesora del salón de una paciencia colosal, y habían dado trabajo, horas de reflexión a múltiples especialistas que desfilaban constantemente por el salón de clase evaluando el comportamiento y la dinámica de todos los que estábamos allí, profesores, alumnos, asistentes y acompañantes, con miras a controlar dicho caos y a hacer más eficiente la enseñanza en dicho salón de clase, pero en medio de aquel caos, desfile de diferencias y teatro de representaciones, las diferencias culturales eran solo una curiosidad, el menor de los problemas, o la más trivial de las diferencias.

Si no hacemos de la diferencia el foco de atención del manual de uso de los programas que se pretenden inclusivos en la escuela, entenderemos que ella es una verdad y un hecho para todos. Y que se aprende en entornos minimalistas, luminosos, limpios, vacíos, silenciosos, prudentes, pausados, respetuosos de la diferencia y de las buenas maneras. Y en entornos bizarros, barrocos, llenos, ruidosos, cargados, inquietos, indiferentes y de muchas maneras. Si entendemos que todas las maneras de hacer y los modos de ser son diferentes, dejaremos de diferenciar (Delgado, 2017).

Mas allá de privilegiar la diferencia, permitir la indiferencia

No obligar a los niños a *performar* sus identidades asignadas, dejarlos ser indiferentes antes de reconocerles su diferencia, dejarlos reinventarse y asumir identidades múltiples, transitorias, híbridas, diaspóricas, fronterizas o individuales y autoexiliadas, si es lo que les apetece. Promover el encuentro, el contacto, el acercamiento entre pares; de esa manera, los niños pierden el miedo a lo desconocido, a lo diferente, “al otro” y se sienten orgullosos de haber atravesado una frontera. Se sienten felices de tener un amigo o una amiga vetado para ellos con el absurdo discurso de la diferencia cultural (Delgado, 2017).

Un niño norteamericano que desayuna empanadas donde su amigo suramericano es tan feliz como un niño suramericano que desayuna *pancakes* en casa de su amigo norteamericano. Ambos están consumiendo exotismo y curiosidad a partes iguales.

Aprender un idioma es lento y adaptarse a otra cultura es opcional

Take your time, respire profundo y cuente hasta diez (me refiero a diez años). Desde mi propia experiencia y la de mi hijo, la frase anterior no es una ironía, es una realidad, el proceso de escuchar, entender y hablar puede tardar entre seis meses y tres años en promedio. Mi hijo empezó a hablar fluidamente a los seis meses y yo a los tres años; sin embargo, el proceso lecto-escritor para los niños es más lento, y se retrasa en ambas lenguas, por lo menos hasta que no se afianza correctamente una de las dos (más o menos otros tres años para cada lengua). Cada caso es especial, depende mucho de la exposición constante a la otra lengua y del deseo o no de aprenderla correctamente o navegar de la mano de un intérprete, traductor o unas pequeñas palabras y coreografías de emergencia para la vida diaria. En todo caso, la pregunta de nuevo es hasta qué punto quiero aprender otra lengua y cuáles son las necesidades reales de la familia; de nuevo, la respuesta en la mayoría de casos, incluido el nuestro, fue y sigue siendo: hasta un nivel funcional, respetando el deseo real o no de integración a la nueva cultura o la postura política de resistencia, siempre recordando que las variables sociales y políticas que afectan a cada familia, afectan también el proceso de aprendizaje y los años que dedicaremos al mismo.

Para el caso que nos ocupa vale la pena tener en cuenta que todas las familias tienen una historia que las antecede, la mayoría de inmigrantes provienen de países con previos y serios conflictos políticos con los Estados Unidos, así que de entrada, la rabia, la minoría de edad, el sentimiento de impotencia están garantizados y la única respuesta posible y esperable de un emigrante no puede ser la asimilación y la obediencia de las nuevas reglas de juego, la resistencia también es una opción, desde mi punto de vista, más sana, la desobediencia en muchos casos es sinónimo de dignidad e inteligencia.

Asimilar otra cultura debe ser una opción y no una obligación, a los niños debería ayudárseles en la tarea de navegar el mundo globalizado que les ha tocado en suerte, teniendo en cuenta que como inmigrantes tendrán que enfrentarse de nuevo al impacto del retorno o de la interacción

constante con los miembros de su cultura de origen, en adelante serán los intérpretes y traductores de sus familias pero al mismo tiempo los *aliens* (extranjeros) de su cultura de origen. Tendrán que estar en un lugar *in between* (intermedio), flotante, sin muchas raíces, radicante, en el que no son de un lugar, ni del otro, aún no saben inglés y comienzan a perder su español, comienzan a construir su propia república, tendrán que encontrar su zona franca, su propia caravana y nuestra labor docente o nuestra responsabilidad como adultos debería estar dirigida a reconocer esa caravana, como un “otro lugar” posible.

Interrogar las instituciones

Observar a quien te observa, decolonizar la enseñanza (Freire, 2005). De manera que la enseñanza de la lengua debe tener en cuenta que no servirá únicamente para garantizar la adaptación a la cultura sino, y muy seguramente, servirá para negociar con esa cultura hasta qué punto adaptarse o no. Adaptar los programas a las necesidades reales de los niños y sus familias y no al revés, no adaptar los niños y las familias al programa. Si bien es cierto que puede ser muy difícil tener un programa de ESL para cada familia inmigrante en Estados Unidos, tener un solo programa que ame las diferencias de cada familia, las de adentro y las de afuera, debería ser constitutivo aunque suene utópico, imaginar que los programas se adapten a las familias, debería ser un principio epistemológico. En lugar de tolerar la diferencia de las familias de afuera e instituir la diferencia de las familias de adentro como un hecho que no necesita explicarse ni *performarse*, deberíamos decidir todos si estamos en la cama o en el suelo, o vamos todos a la fiesta multicultural de la escuela a *performar* nuestra diferencia, o no va ninguno porque no hace falta explicar lo obvio.

En esta casa se habla español, árabe, japonés, chino, portugués, alemán, ruso, catalán, etc.

La lengua madre en casa, la segunda lengua afuera, insistir a los niños inmigrantes y sus familias que preserven su lengua madre, que la hablen, la lean y la escuchen en casa, la mayor cantidad de tiempo posible, no

importa que al principio los niños se tarden un poco más en la escuela en aprender la segunda lengua, a largo plazo tendrán una ventaja comparativa con sus compañeros de clase no inmigrantes, serán bilingües y servirán de puente entre las culturas; de lo contrario las familias deberán estar preparadas para hacer el duelo a la lengua madre, porque se evapora como el agua si no se usa constantemente en casa.

Es entendible en algunos casos que los niños y las familias quieran aprender inglés rápidamente para adaptarse a la cultura dominante, pasar desapercibidos y escalar en la pirámide social más rápido. También es entendible que las escuelas quieran incorporar rápidamente a los niños en el sistema; sin embargo, con un poco de paciencia y a más largo plazo, los niños, sus familias y las escuelas pueden conseguir lo mismo preservando la lengua de origen; cuando los niños son estimulados en la escuela no solo a aprender inglés, sino a preservar su lengua madre, desarrollan sentido de pertenencia por ambas lenguas, ambas culturas y por la escuela; cuando no son estimulados a preservarla, se avergüenzan de su lengua y su cultura de origen y esto es una gran pérdida para todos, los propios y los foráneos, la pérdida de nuestros acervos culturales vivos.

SEGUNDA PARTE – *AS AN ARTIST:*

[...] Hacía mucho tiempo que había abandonado la protección de las artes visuales, y el lenguaje me interesaba como medio y como modelo. Me fascinaba (y todavía me fascina) el hecho de que el español se escriba en el aire que existe entre las líneas, mientras que el inglés se escribe en las líneas mismas. Me sorprende que, a pesar de ello, el inglés no funcione como un idioma lógico. Solamente lo hace un idioma más conciso. Comencé a abrir los ojos al carácter lingüístico de las imágenes, por ejemplo, a la costumbre periodística de proteger algunas personas poniendo barras negras sobre los ojos. La gente entonces está ahí, pero sin estar. A raíz de estas ideas bastante confusas desarrollé una especie de bilingüismo crítico, el cual lentamente me llevó a desaprender todos mis idiomas y a buscar refugio en el exilio de la “inarticulación”. (Camnitzer, 2012, p. 20)

Navegando con la incomodidad de ser el “otro”, de no conocer la lengua y la cultura y de *performar* mi “latinidad”, participé en el evento

My Latinx is... un evento organizado por La Casa, una asociación de jóvenes estudiantes y empleados latinoamericanos de la Universidad de Michigan, bajo el lema de reclamar y redefinir nuestra latinidad. Nuestra latinidad: “madre mía, ¿qué es eso?”, tal vez se refiera a esa coreografía enunciada unas páginas arriba y al hecho de que dicha coreografía no se exige solamente a los niños emigrantes, está bien, no se exige, se invita de buenas maneras a encarnarla, es decir que incluso al interior del mundo académico se espera que un profesional con “denominación de origen”, en este caso una artista latinoamericana, encarne su identidad. Del mismo modo en el que los niños están obligados de buenas maneras a ver la película *Coco*, los adultos estamos invitados de buenas maneras a añorar los mangos, el trópico, a García Márquez, Borges o Vargas Llosa. Así que haciendo uso de ese espacio-tiempo asignado, de ese lugar común si se quiere, decidí hacer lo que se esperaba que hiciera; dejar ver el esfuerzo y el empeño que he puesto en aprender la lengua del anfitrión, y tratar de leer a García Márquez en un inglés aprendido de adulta, de nuevo, como en Barcelona, avergonzada por el acento latino que se asomaba en la lectura.

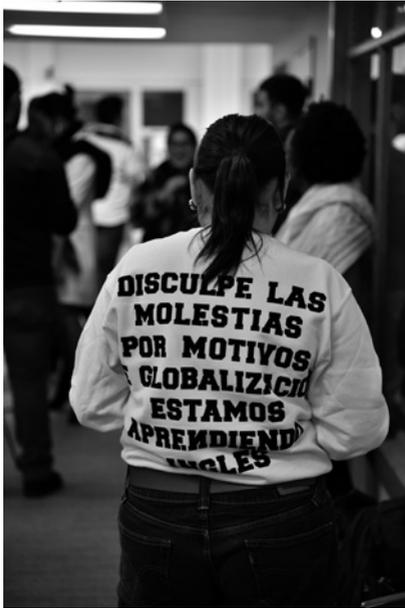
En el performance leía primero en inglés y luego en español, el apartado de *Cien años de soledad* en el que llega a Macondo la peste del olvido, pero la misma acción dejaba ver el trauma de tener que *performar* una identidad, y sobre todo de tenerla que *performar* en inglés, al mismo tiempo mi suéter hacía énfasis en la globalización como motivo de la migración mía y posiblemente la de los otros artistas del evento y el público en general. Mi cuerpo y mi voz se presentaron inseguros y aún hoy al observar los registros de la experiencia a distancia siento vergüenza, inseguridad y algo de coraje. De entrada el título de la acción y el vestuario se disculpan irónicamente por incomodar.

Me sigue sorprendiendo el hecho de que en los grandes centros urbanos, económicos, académicos y culturales, el extranjero tenga que explicar su procedencia, me sorprende el hecho de que el acento obligue a actuar una diferencia o a dar explicaciones, me sorprende aún más el hecho de que en los ámbitos académicos y culturales no se cuestione el hecho y que el fenómeno “multi-culti” (multicultural) de las grandes ciudades europeas, y en especial, porque tuve la experiencia de vivirlo,

el de la Barcelona de los años noventa, se haya exportado al mundo con tanto éxito. Y que los artistas sigamos representando de manera bien intencionada, el papel asignado del gabinete de curiosidades colonial (Delgado, 2016).

Del mismo modo en el que Luis Camnitzer encontró su propio exilio en la inarticulación de su bilingüismo y de su arte, me gusta pensar que tomando prestadas sus ideas por lo menos mientras voy y vengo, puedo construir mi propia isla, en el medio (*in between*), un lugar en el que la ironía, la crítica, el humor negro y las negociaciones culturales son posibles, un lugar que gracias al teatro me permite fungir unas veces como latina, otras como americana y otras como latinoamericana, uno en el que el español se empobrece, el inglés se enriquece y el *spanglish* aparece, pero sobre todo uno que me permite ser paria, apátrida, sin origen, sin historia algunas veces, uno que me deja ser y me permite crear un personaje nuevo cada día.





Registro del performance *Excuse the inconvenience due to globalization we are learning english*, 18 de octubre de 2018, Biblioteca Universidad de Michigan. Ann Arbor, EEUU. Fuente: fotografías de la autora.

CONCLUSIÓN

La clase de artes o el arte en las clases es lugar y medio privilegiado para amplificar las voces y las epistemologías de los niños inmigrantes y sus familias, así como las de los lugareños, es lugar y medio perfecto para el encuentro y el desencuentro, para el roce y la fricción, la asimilación y la desobediencia, la negociación y la resistencia, para la literatura, la oralitura y la gestualitura de todos los propios y los extranjeros.

En el barrio El Raval en Barcelona, un barrio vibrante lleno de inmigrantes de todas partes del mundo, escuché un día una frase divertida pero cierta: “Barcelona es maravillosa, solo falta que los catalanes se integren”. ¡Ja!

Un país como Estados Unidos, constituido en su base con inmigrantes de todo el mundo, no puede caer en la trampa de su propia representación, no puede creerse el guion del origen impoluto, debería recordar que las preguntas de pureza conducen a desvaríos y genocidios, el primero de ellos cometido contra sus propios habitantes originarios.

La escuela pública en Estados Unidos puede ayudar a las familias inmigrantes a gatear y a dar los primeros pasos en el nuevo mundo, la escuela es la primera institución a la que los padres están obligados a ir por ley y por sus hijos, por tanto, es el primer lugar de mediación de las identidades y las fuerzas entre los extranjeros y los propios, una experiencia heterárquica y libertaria, antes que jerárquica y constreñida, puede ser clave para la integración de un niño extranjero y su familia a la nueva cultura, pero también puede ser clave en la integración de los niños y las familias que gozan del privilegio de lugar; el arte o las artes una disculpa, un espacio-tiempo con un propósito provisto para lograrlo.

REFERENCIAS

- Acaso, M. (2011). Una educación sin cuerpo y sin órganos. En *Didáctica de las artes y la cultura visual* (Bellas Artes). Madrid: Akal.
- Acaso, M. (2011). Permanentemente provisional: hacia una práctica educativa nómada. En *Didáctica de las artes y la cultura visual* (Bellas Artes). Madrid: Akal.
- Austin, J. L. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Camnitzer, L. (2012). *Catálogo de exposición Luis Camnitzer*. Bogotá: Colección Daros Latinoamérica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Coyoacán: Siglo XXI.
- Delgado, M. (2017). El orgullo de los excluidos. Jornadas de Patrimonio Inmaterial, La Memoria Oral. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wqKbepExPOY>
- Delgado, M. (2016). La cultura como excusa, capitalidad cultural y mercado de ciudades. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PtO2R-y4C38>
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencias, cyborgs, mujeres, la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Rocha, M. (2010). *Palabras mayores, tradiciones mítica literarias y escritores indígenas en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Spivack, G. (1998). *Puede hablar el sujeto subalterno*. La Plata: Orbis Tertius.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: FCE.
- Esteruelas, A. y Laudo, X. (2017). *Del arte póvera a la pedagogía póvera: el arte de transformar lo efímero en intensidad*. Barcelona: Sociedad Española de Historia de la Educación.

Capítulo 10

Aleteo en el archivo. Intersubjetividad
en la fotografía *El ángel de la esperanza* de
Melitón Rodríguez

Véronique Mondéjar

Profesora Asociada
Universidad Nacional de Colombia

La motivación de compartir experiencias permite acotar la peculiaridad del panorama teórico desde el cual el discurso pedagógico se fundamenta respondiendo a un ejercicio reflexivo sobre metodología investigativa que ha propiciado cierta postura epistemológica a lo largo de prácticas docentes. Como preámbulo a este escrito, se enuncia una narrativa puesta en abismo, a manera de juego de espejos no exenta de reflejos lúdicos. “La imagen fotográfica, no importando el sistema por donde sea obtenida, siempre fue y será soporte de un proceso de creación y construcción de realidades” (Kossoy, 1978, p. 3). La imagen como constructo es una búsqueda que acompaña también al lector cuando persigue indicios investigativos en cruces de caminos semióticos, estéticos, históricos, pero también sociológicos.

Dada la tendencia actual de compartir fotografías en redes sociales como WhatsApp, Facebook, Twitter, YouTube, entre otras, se ha dirigido la pregunta por la conservación y digitalización de negativos y materiales existentes en el repositorio de los archivos fotográficos. Recientemente, el Sistema de Bibliotecas Públicas de Medellín y la Red de Bibliotecas Públicas de Medellín y el Área Metropolitana de Medellín han planteado la importancia de recopilar, organizar y preservar la producción fotográfica y definir políticas sobre la ubicación de estos documentos, que forman parte de la memoria colectiva.

DESDE EL ARCHIVO FOTOGRAFICO

Desde el archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, hoy todavía, Melitón Rodríguez sigue inspirando a

estudiantes, aspirantes al título de historiadores, artistas, sociólogos y universitarios en sus investigaciones. Este fotógrafo es aún una fuente inagotable de inspiración: diseñadores y publicistas recurren frecuentemente a sus fotografías para sus propuestas creativas cuando se refieren al universo histórico de la ciudad. Compañías de teatro como “El águila descalza” no dudan en decorar su sede usando ampliaciones a escala arquitectónica para ambientar su recinto. También están presentes estas fotografías en telones de fondos, vestuarios o decorados en montajes escenográficos que se muestran en festivales de teatro regionales o nacionales. Una selección de sus fotografías está exhibida en la sala dedicada al siglo XIX del Museo de Antioquia, que hace un homenaje al pionero de la fotografía en su colección permanente. Es frecuente ver sus fotografías en exposiciones temáticas, retrospectivas y propuestas ilustrativas sobre el patrimonio. También en la red, esta vigencia de Melitón Rodríguez se publicita renovando el auge creciente de interés de las nuevas generaciones.

Al igual que la estela que dejó en la historia del arte el famoso pionero francés Nadar, este antioqueño también supo ver ese otro yo en los sujetos que desfilaban antes sus objetivos. Estos encuadres de gestos congelados logran desentrañar una indivisible interioridad. Él propuso una galería de retratos psicológicos que arraigaron una verdadera tabla de referencias sociológicas. Es así como el legado de Melitón Rodríguez constituye un diagnóstico sociocultural que a través de la fotografía va adquiriendo con el paso del tiempo un valor innegable.

METODOLOGÍA PARA LA EXPLORACIÓN DE CONTENIDO

El estudio de caso que se aborda a continuación propone la producción de un material reflexivo que pueda servir de exploración de contenido. “Reconocer la *intentio operis* es reconocer una estrategia semiótica” (Eco, 1995, p. 164). Esta es la interpretación de la intención de la obra que desempeña un papel importante como fuente de sentido. El espacio-tiempo de la fotografía escogida para este análisis se sitúa en los alrededores de 1908. Esta franja temporal corresponde al periodo de producción de

los estudios Rodríguez. Es en este lugar donde Melitón, junto con sus hermanos y hermanas sacaron adelante dicho negocio. Es la totalidad de esta producción la que se encuentra en el archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, Colombia.

Desde estas fuentes primarias se hace una selección para abordar un análisis de contenido como arquetipos, tanto temáticos como señas hermenéuticas que permitan abrir el marco teórico necesario a este estudio. Se escoge seguir el modelo del signo icónico para iniciar la interpretación del texto visual, a partir de las nociones de transformación y reconstrucción. Es el examen del conjunto de datos lo que va a permitir discernir las características peculiares al análisis formal. Así se dibuja un peculiar *thesaurus* fotográfico que agrupa relaciones semánticas. Para ello, se clasifican los elementos semióticos en las categorías siguientes: tipo, referente y significante. Esta trilogía permite establecer las clasificaciones por temas representados. Melitón Rodríguez desde su estudio fotográfico se especializó en el género del retrato. Se encuentran registros de personalidades pudientes, retratos de familias y personajes anónimos. También pertenecen a esta categoría las composiciones alegóricas, hechas en estudio, en las que a menudo se recurre a efectos de doble impresión y puestas en escena, son las más pictóricas. Igualmente, los ambientes urbanos y rurales de la región fueron un tema recurrente.

La generalidad de las categorías retoma la jerarquía de los componentes icónicos en un macro estudio. Surge una segmentación en tres grupos: los componentes vivos, seres humanos o animales; el estudio de los movimientos como los fenómenos naturales; y los componentes fijos que son los objetos en todas sus formas. Siendo los elementos vivos los que predominan sobre los otros componentes, en la lectura de la fotografía se dibuja una trayectoria que privilegia a estos valores jerárquicos enunciados.

Es en esta búsqueda de un lenguaje que se basa el segundo abordaje de la unidad referente. Entonces, para buscar este referente, se propone seguir la sintagmática de la imagen que planteó Metz en su articulación icónica plástica del signo-imagen. “*Tout ce qui parle á l’homme de l’homme (fût-ce de la façon la moins organisée et la moins linguistique)*”

est ressenti comme 'language' [Todo lo que habla al hombre del hombre (mismo si es de una manera menos organizada y la menos lingüística) es asimilada como lenguaje]" (Metz, 2002, p. 70). En este marco se aprecia la estructura perceptual y se estudia primero la disposición geométrica, el referente espacial. Es un componente de apreciación estática que pertenece a la denotación, donde se analizan la simétrica, las proporciones y la espacialidad en el plano.

El código de las percepciones de las formas, el de las representaciones analógicas y sus nominaciones del signo icónico, es una constatación formal de su aspecto en el plano como su soporte, las líneas, las masas, el contraste de valores de grises en la fotografía en blanco y negro en este caso. Se busca aquí clasificar las formas por comparación, aproximación, semejanza y diferencia, con modelos comúnmente reconocibles como son los cambios de escalas, los ángulos, los valores volumétricos en la geometría del plano estudiado. Es preciso notar que no existe una nominación neutral porque ya subyace en ella una lectura que de por sí desborda el sentido de la mera denotación. Es por esta razón que se busca tener en cuenta otros componentes formales de la imagen como el cuadro, el campo, el fuera de campo, el punto de vista, la definición y dinámicas de circulación de luces. En esta organización estética dentro del cuadro radica lo energético, el *punctum* que es una zona de atracción semántica (Barthes, 1982, p. 65). Esta estructura es más dinámica porque se basa en la apreciación orgánica, anatómica, sensible a los recorridos visuales y sus trayectorias sobre el plano.

El tercer abordaje de este análisis del contenido visual se denomina la unidad significante, desde donde se destacan los códigos socioculturales. Se analiza la significación de cada connotación siguiente: las escalas corporales, el posicionamiento del cuerpo en el plano, lo gestual, los comportamientos e interrelaciones entre cada elemento representado. Las nociones de *proxemia* se examinan para ver cómo el espacio fuera de campo es considerado. Las influencias energéticas permiten una interpretación que afecta el sentido que le da el observador desde su propio léxico sociocultural. El conjunto de signos icónicos se reactiva según el repertorio cultural del lector y del dominio latente que se

tiene de la historia del contenido de la representación estudiada. Barthes lo denomina el *studium*. Rubro que aborda la composición interna de la fotografía con cierta dramatización, aislando cada unidad de la connotación que introduce tensiones engendradas desde la lectura. Este análisis connotativo explica significaciones atribuidas a la imagen por el lector. Sin embargo, existe una dimensión estética que explora más libremente esta polisemia. La imagen abre al lector un campo de interpretación que, desde el sentido de la denotación enunciada en el segundo punto del referente, se superpone en este tercer rubro analítico denominado *significante*, porque se asocian consideraciones que dependen del contexto sociocultural del lector, de su memoria, de su práctica social, de su inconsciente, formando su imaginario propio. La dimensión espacio-temporal no es solamente omnipresente en la fotografía, sino que además esta deviene activa: los cuerpos, los objetos insinuados en el límite del encuadre, las sombras proyectadas, las direcciones de una mirada o de un gesto recobran todo su sentido dinámico y lo contextualizan, tomando así parte activa en la significación narrativa de la interpretación de la imagen.

CATEGORIZACIÓN DEL CORPUS

Los criterios para la categorización son aquí inducidos por los géneros que se enunciaron anteriormente. El grado de analogía entre los temas de cada grupo de fotografías de Melitón Rodríguez determina entonces la selección del corpus para el análisis. Según el imaginario iconográfico, es un universo que debe ser jerarquizado para visibilizar su sentido.

Tanto la aproximación del mundo visible como la construcción de una imagen fiel del natural es una conquista, un proceso de aprender a mirar, a seleccionar y encuadrar, esto se refleja en la medida en que los esquemas sean más elaborados y sofisticados. Para describir el mundo visible en imágenes es necesario un sistema de *schemata* bien desarrollado. (Chicangana-Bayona, 2010, p. 55)

Este orden de ideas permite constituir procedimientos como apoyos en la categorización, tanto de objetos representados como de referentes latentes en la imagen fotográfica. A continuación, se listan los títulos

de la selección, como arquetipo temático más recurrente en las fuentes primarias de este estudio. Las fotografías escogidas pertenecen a un *thesaurus* de diferenciación en la escogencia. El rubro composiciones alegóricas formula proposiciones fuera de lo común. Son pocas escenas, hechas en estudio, con un esmero lumínico estético. Estas creaciones son iluminadas con aplique de color o a menudo con impresiones múltiples. El trucaje y montaje le otorgan un ambiente sobrenatural que busca recrear cierta espiritualidad como proposición meramente artística del autor. Se elige en este género *El ángel de la esperanza* (1908), porque en ella se palpa el espíritu del autor, cuyo imaginario expresa un mensaje espiritual.

El ángel de la esperanza pone en escena lo alegórico subyacente al medio siguiendo un estilo expresivo de tradición pictorialista. El tema representado es el de la alegoría de la protección divina. Dada la relación entre un ser terrenal y otro celestial, esta fotografía entra en la categoría de “composiciones alegóricas”. Este ángel de la guarda toca la coronilla del personaje, en un gesto protector que permite proyectar esta fotografía fuera de su categoría, porque aquí se trata de la puesta en escena de una idea. Retratar la alegoría de una protección divina, cosa poco común en la fotografía de la época, pone a dialogar el registro con un espacio espiritual más propio al universo de la pintura, porque es cierto que desde los retablos del Medioevo, la representación pictórica ha estado ligada a la simbología religiosa.

ANÁLISIS FOTOGRÁFICO



Figura 1. El ángel de la esperanza, Melitón Rodríguez (1908).
Fuente: Archivo fotográfico, Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

La atmósfera de esta imagen sugiere un aura espiritual. El telón pintado, utilizado como fondo, escenifica un bosque cuya vegetación crea un ambiente bucólico. La imagen femenina de ángel protector es muy peculiar, pues los ángeles son en general figuras masculinas. Este le toca la cabeza, en la técnica de doble impresión, así parece jugar el rol protector de ángel guardián. La mano protectora de este ángel pareciera encarnar la analogía de la contienda de las sucesivas guerras, que aunque no afectaron demasiado a la región de Antioquia dado el aislamiento geográfico en que se vivía por aquellas épocas, sí que lo era en el contexto del resto del país. Por un lado, el hacha y los restos de maderas cortadas indican que se trata de un trabajador, un leñador. Su expresión y postura demuestran la fatiga típica de un trabajador de un oficio duro. El segundo tipo de registro existente aquí es el del personaje femenino, que aparece en doble impresión.

El mecenazgo floreciente en el Renacimiento ha fortalecido esta expresión temática, añadiendo al registro alegórico de la espiritualidad, el del retrato de gentes pudientes. El telón de fondo, bucólico y campestre, remite a la pintura religiosa renacentista. Esta obra forma parte de las composiciones alegóricas hechas en estudio, en las que se ponen en escena personajes anónimos, con efectos de doble impresión.

Los componentes vivos aquí presentes devienen una dualidad de arquetipos: el del hombre que sufre y el ángel liberador. El estudio de los movimientos también es dual: uno que precede la acción, la del corte de la madera; y uno que habla de atemporalidad, el gesto del ángel que escapa a toda cronología temporal humana, pues se trata de un fenómeno sobrenatural. El dinamismo de las líneas diagonales formadas por los brazos de la mujer confluye hacia una centralidad específica: la del punto donde esta figura roza la cabeza del hombre. Nos podría recordar, lejanamente, la escena de *La creación de Adán* de Miguel Ángel, en la que Dios está a punto de insuflarle vida a Adán con la posición aérea de Dios y la terrena de Adán. Esa zona de la imagen atrae la mirada y se puede denominar el *punctum*. “El *punctum* es ese pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que ella despunta, pero que también lastima, punza [...]” (Barthes, 1982, p. 65). Es un polo magnético de sentido, el de la unión entre los dos mundos, la realidad del personaje masculino y el de la aureola de espiritualidad de la imagen superpuesta del ángel, que viene a confortarlo en sus achaques. Representa cierto anclaje de esperanza en un tercer mundo de alivio terrenal, el de la alegría de la fe.

Los componentes fijos son los objetos, el hacha, las piedras, los troncos de madera ya cortados y los que esperan para ser cortados, el tronco que le sirve de asiento al leñador, el trapo que forma un piso y el verdadero piso con sus láminas pulidas del primer plano, pero también lo son los objetos en la representación bidimensional del follaje. Los elementos vivos, al figurar como predominantes sobre los otros componentes, dejan ver que esta es la escena de una visión espiritual.

Se nota una trayectoria de lectura que privilegia una línea diagonal descendiente, la cual viene del cielo ausente, pero que se intuye en la esquina superior izquierda de la fotografía, encarnada por los brazos del ángel. Los valores de color claro de este gesto descienden desde esa esquina del cuadro hasta la cabeza del leñador y aterrizan en el lado opuesto en la esquina inferior derecha. Se establece una jerarquía geométrica, cuyo dinamismo refuerza el concepto de aparición sobrenatural de la escena.

El componente estático es el que habla de todos los detalles del plano terrenal: el hombre, su gesto, su vestimenta, sus herramientas, la vegetación del fondo, el piso de tela, el de madera, las rocas, el tronco que sirve de asiento, pero también la iluminación diurna de la escena proveniente de la izquierda —ligeramente cenital— lo cual proyecta sus zonas de sombras al lado derecho de la escena. Estos elementos tratan el plano como un universo en sí, que geoméricamente forma un triángulo entre el brazo del leñador, su hacha apoyada en el piso y las ramas dispuestas en triángulo a sus pies refuerzan esta trayectoria de lectura. La simétrica, las proporciones y la espacialidad en el plano confluyen hacia una composición frontal planteada en la horizontalidad de la imagen, ofreciendo un marco sólido que ancla en la tierra la fatiga del personaje. El contraste proviene del plano superior de la imagen, el universo del ángel tiene una iluminación también cenital, pero ligeramente frontal, lo cual suaviza las zonas de sombras y llena la imagen de etérea liviandad. Confluye allí una composición fortuita de luces concéntricas que acompañan el plano superpuesto y que habla de un universo espiritual.

La estructura perceptual de la doble impresión de estas dos fotografías es muy dinámica porque se basa en una apreciación simbólica que presupone un marco de referencia interpretativo: la cultura católica del posible observador de esta fotografía. Los recorridos visuales se convierten, desde este supuesto, en trayectorias mentales que devienen ecuménicas porque explican el hombre al hombre.

Es un espacio fuera de campo cuya interpretación se ve afectada por el contexto sociocultural del observador. Este significado de la fe

cristiana puede nombrarse como el *studium*. “El *studium* es claro: me intereso con simpatía, como buen sujeto cultural, por lo que dice la foto, pues habla. El *studium* está siempre en definitiva codificado [...]” (Barthes, 1982, p. 100). Esa fotografía se considera artística porque más allá de la voluntad de testimoniar una realidad, reflexiona sobre sí misma, deviene autorreferencial. Se puede afirmar que es un intento pionero del fenómeno conocido como intratextual. Se establecen entonces relaciones interdiscursivas que hacen referencia a la superposición de formas de dos o más discursos de diferente naturaleza, como en este caso, la imagen religiosa del ángel, cuyas connotaciones son subentendidas. Desde allí se abarcan alusiones de un texto dentro de otro para formar otro imaginario fotográfico.

INSPIRACIÓN PICTÓRICA

En esta fotografía de Melitón Rodríguez se resalta cierta alusión estilística a la imagen de Épinal, nombre de una villa francesa situada en la región de Vosges, donde Georges Pellerin fundó una célebre empresa de edición de estampas, desde el siglo XIX. Estas estampas popularizaron ideas políticas o religiosas. En Latinoamérica el uso de estas imágenes fue pedagógico, destinado sobre todo a la catequesis. En los países hispanos, desde 1904, circulaba un catálogo de cuatrocientas litografías impresas a partir de grabados del siglo XVII. Se reportarían unas cuatro mil quinientas imágenes sobre temas tales como batallas históricas, alegorías religiosas o juegos mundanos como los naipes, etc. Aún, pliegos y estampas continúan imprimiéndose provenientes del taller *Pellerin d'Epinal*.



Figura 2. Ángel guardián que custodia una niña.
Fuente: imagen de Épinal.

Se destaca el gesto de la mano del ángel que se asemeja a la gestualidad de la puesta en escena de Melitón Rodríguez. Ahora bien, estas imágenes se han vuelto recurrentes entre coleccionistas. *L'imagerie d'Épinal* es un fenómeno que escapa al tiempo, objeto del gusto culto por lo popular (Bozal F., 2018). Esta referencia al estilo de las imágenes *d'Épinal* es un proceso ciertamente intuitivo y no deliberado por parte de Melitón Rodríguez. Ante todo, este fotógrafo es un contador de historias que está inmerso en su proceso de creación. Representa sus credos y por supuesto, aludiendo a la espiritualidad de su público, utiliza sus propias referencias dentro de su proceso constructivo a través de la divulgación de estas imágenes religiosas.

Los pensadores cristianos hacían una lectura de la realidad que pasaba por los esquemas bíblicos, sobre todo la visión teológica de la Historia de la Salvación [...] por lo tanto, fueron acogidos por la provincia como intercesores, protectores y guardianes de las distintas poblaciones, capaces de intervenir en el bienestar y la prosperidad de sus habitantes. (Pérez P., 2010, p. 184)

Buscar la inspiración en otras obras de la historia del arte era una práctica corriente que hacía parte de la educación artística que se aprendía copiando obras maestras europeas de siglos anteriores. Esta estética abarcaba una panoplia de temas religiosos que sirvieron para atizar el fervor de los parroquianos. Algunas imágenes entraron a hacer parte de la catequesis diocesana. Se habla de veneración angélica de la escuela santafereña de la Nueva Granada. De esta manera llegó también con la conquista de América “[...] un ejército de seres celestiales que, irrumpiendo en estas nuevas tierras, contribuyeron decididamente a la evangelización durante los siglos xvi a xviii” (Gamboa, 1991).

A continuación, se muestran dos cuadros de ángeles, cuyas composiciones concuerdan. Los dos son de autores anónimos, de polémica procedencia. Estos cuadros estuvieron en Bogotá en 1986, “Jaime Gutiérrez Vallejo, quien dirigió la segunda restauración, los atribuye a un autor europeo. Diferente posición tiene el investigador español Santiago Sebastián, quien opina que son ejemplares virreinales” (Gamboa, 1991). Estos cuadros se califican de “incógnitas del arte religioso de la Nueva Granada por sus circunstancias históricas, iconográficas y artísticas” (Gamboa, 1991). Si bien es cierto que la fotografía se erige como una expresión metadiscursiva, esta se inspira en una tradición pictórica desde la geometría de sus encuadres. Las poses de los retratados y la mirada frontal también contribuyen a dibujar una perspectiva euclidiana. Como en todo lenguaje artístico, preexiste una mirada autorreflexiva intrínseca que busca pensarse a través de sus propias herramientas de expresión. Se detecta la existencia de cierto nivel de metalenguaje. Es el caso del valor expresivo de esta doble impresión de la fotografía de Melitón Rodríguez. Ya que la dualidad espacial de los dos personajes, el ángel y el leñador, está aquí integrada en una sola narración fotográfica, que es tomada como una unidad.



Figura 3. Ángel Custodio de la famosa serie de arcángeles de Sopó. Óleo sobre lienzo (2,38 x 1,67 m). Iglesia parroquial de Sopó, Cundinamarca.

Fuente: Gamboa, en *Credencial Historia*, 24.

El metalenguaje es un término, usualmente utilizado en el análisis fílmico, que clasifica los relatos como expresión narrativa integrada, no como citación. Esta taxonomía clasifica los efectos del metarrelato siendo “[...] como muestra de construcción espectacular y artificiosa. La mostración, por tanto, en cuanto artificio y espectáculo, dejando ver al espectador la magia de la puesta en escena invisible siempre negada en aras de una hipertrofia del realismo” (Navarrete, 2002, p. 2). Un efecto similar se puede detectar, aquí en la fotografía analizada. Por consecuencia, se evidencia el punto de vista discursivo del fotógrafo. Este se posiciona en una esfera surreal que le permite captar acontecimientos excepcionales y espirituales. Presenciar esta aparición del “Ángel de la esperanza” detiene el tiempo y el espacio terrenal, hechos que empoderan espiritualmente el medio fotográfico. Establece un momento excepcional en el que estos recursos del metalenguaje se despliegan como aparato

ideológico. De esta manera se cimenta la expresión artística: “[...] uno de los propósitos fundamentales del arte ha sido el de hacer visible lo invisible, mostrando lo que de otra manera sería imposible explicar sin el auxilio de la imagen [...]” (Gamboa, 1991). Este referente al ecumenismo parece demostrar que en la fotografía todo es posible porque, ante todo, se trata de una puesta en escena, un espectáculo en pro del Arte.

Es curioso anotar que, en el ángel de Melitón, se muestran dos caras inversas: una que representa un anhelo de esperanzas; otra, la del cansancio terrenal. Es una obra que habla de la desorientación, o del temor ante las dificultades del trabajo. La escenificación de esta alegoría de la protección celestial cuenta una historia, cuya clara vocación es hablar de simbolismo religioso, es decir, se escenifica un acto de misericordia donde los poderes espirituales vienen al socorro del necesitado. Pareciera que el leñador de la fotografía estuviera protegido por la providencia. Bien podría ese leñador cansado de la foto de Melitón, pertenecer a uno de estos oficios artesanos cuyos servicios estuvieron bajo la protección del comercio, de la minería o de los pequeños propietarios o negociantes de la burguesía de la época. Es un tema muy original para la época porque existen pocas analogías fotográficas, siendo este género más común en la tradición pictórica que remonta a los retablos del Medioevo. Esta es una puesta en escena realizada en estudio, la cual alude a un entorno exterior natural en una condición lumínica difuminada por los follajes del bosque del telón pintado, herramienta teatral muy usada por los pioneros en sus estudios fotográficos. Se trata de un plano de cuerpo entero presentado desde dos puntos de vista frontales diferentes; el del hombre aparece con el ligero picado que es común a una observación fotográfica; el del ángel ofrece un contrapicado, lo cual agranda la imagen casi como una imagen del Greco. Esta confluencia de puntos de vista refuerza la simbología de los dos mundos ilustrados en esta alegoría. La escena parece ser punteada desde una mirada neutral, testimonial. Todo concurre a decirnos que la aparición del ángel de la esperanza ha ocurrido verdaderamente, puesto que el fotógrafo pudo retratarlo, cosa que no sucede con la contemplación de una pintura alegórica, cuyo credo es diferido por el mismo medio de la composición de toda pintura.

CONTEXTO BIOGRÁFICO

Al prestar atención a esa fotografía se constata que sigue siendo única por su factura, pues muestra la destreza artesanal del pionero. En efecto, Melitón se distinguió por ser maestro del retoque y del dibujo en porcelana; en sus obras de ese material, inscribía máximas sencillas al estilo de “Dios proveerá”. Aquí en la fotografía parece que esta leyenda haya inspirado al fotógrafo, para aliviar la carga de aquel leñador exhausto. Las palabras de Juan de Dios Uribe parecen describir este ambiente con una mirada psicológica, cuando dice: “Así el universo para el catolicismo y así la vida abajo solo miserias, arriba entre las sombras un Dios airado alrededor, ¡Nada!” (Uribe, 1965, p. 197). Releyendo frases sueltas del diario que escribió Melitón, se constata en las anécdotas personales que supo expresar su agotamiento mental frente a las dificultades financieras de su realidad cotidiana. En la hoja que fue datada del 6 de febrero 1908 se puede leer lo siguiente: “[...] hoy más que nunca estuve preocupado con la situación, acordándome de pedidos, arrendamientos atrasados y muchas deudas [...]” (Rodríguez, 2012, p. 12). El fotógrafo prosigue expresando su fatiga física y su tristeza cuando escribió el 11 del mismo mes que coincide con la realización de la fotografía de *El ángel de la esperanza*. Él se lamenta de la manera siguiente: “La pobreza ha seguido y estoy enfermo, espero que la Providencia me ampare y que la semana entrante desaparezca este mal, pues creo que van a entrar algunos regalitos para salir del alcance del momento y mandar algo para el banco” (Rodríguez, 2012, p. 12). Preocupaciones similares son comunes hoy en día, y, desafortunadamente vigentes en todo el mundo. Con sus diferencias de escalas, existe una precariedad en la vida diaria que nos une, como también el cansancio del trabajo que es conocido de cada cual. Es por esto que esta fotografía sigue vigente porque transmite una esperanza en un alivio espiritual, cristiano, cierto, pero que va más allá de lo religioso, en un sentimiento vivido por todos, cuando se evoca un respiro emocional, una esperanza de mejoramiento de situaciones que, tarde o temprano, afortunadamente también se lograrán sentir.

CONNOTACIONES SOCIOCULTURALES

Restrepo González, en su estudio riguroso, ha recopilado textos del final del siglo XIX. Su análisis ayuda a dibujar la atmósfera social vivida en las latitudes antioqueñas, citando a Juan de Dios Uribe que retoma la imagen del leñador que tala mentalidades:

En el siglo XIX Colombia entera es un San Juan de Andes [...] Por todas partes hay colonos; todo es tac tac de hachas; reprimendas de sacerdotes y peonadas amarteladoras y cocineras coquetas; maldiciones de arrieros a mulas tardas y marrulleras; hachas, minas, partos, borracheras, más partos y más preñeces. Una desbordada manifestación vital inverecunda que crea una patria nueva. En estos días, el músculo ha obnubilado el cerebro: cuando los americanos se meten a pensadores resultan rezando o blasfemando; como las vivencias, las empresas intelectuales quedan a medio hacer, deslustradas, torcidas, provisionales. Una desordenada competencia entre clérigos y nuevos ricos, autoridades y caciques lugareños, es la única manifestación de la vida social de las nacientes comunidades. Avanzar, destrozar, arrollar, dominar, es la consigna. Como los árboles, también los hombres han de ser derribados si se oponen en el camino de alguien. (Restrepo G., 1993, p. 126)

El ángel de la esperanza es la voz del fotógrafo que se pronuncia a su manera sobre la ideología sociopolítica de su época. Parece darnos una lección de aliento universal. La iconografía escogida en su puesta en escena dice que la esperanza de un futuro mejor es una providencia de vivencias compartidas y, sobre todo, atemporal. Volviendo al metalenguaje comentado anteriormente, Genette apunta lo siguiente, refiriéndose a la noción del paratexto: “El lugar donde se debate la característica esencial de toda obra artística es su idealidad” (1982, p. 35). Estas palabras corroboran la existencia de un estatuto ontológico presente en toda obra que no se ubica en el plano del encuadre, sino en el tipo de idealidad que sugiere cada elemento de la representación. En este caso, es decir, la relación entre el universo real y el mundo alegórico de la visitación celestial. Ambiente que concuerda con las conclusiones siguientes:

Como somos representación creada por la intimidad, de esta viene... La gracia... Diréis: entonces el hombre no es libre. Su ascenso procede de fuera, con la gracia. ¡No! La Gracia es la Intimidad del Hombre... El Hombre obra por necesidad, pero es libre... Hombre igual representación

necesitada. Hallo luego que es síntesis de representación necesitada y de intimidad... La libertad, a cuya conquista ha dedicado su vida entera, se le revela ahora al final de su brega terrena, como Gracia. (González, 1959, p. 247)

Con estas ocurrencias de libertad y gracias de la voz del pensador antioqueño citado anteriormente, se puede ver cómo la manifestación evocadora habita toda representación, sea humana o imagen. Es en este orden de ideas que la fotografía *El ángel de la esperanza* de Melitón Rodríguez aporta una visión atemporal y ciertamente *sui generis*. En síntesis, en el *thesaurus* #1, rubro “composiciones alegóricas”, se clasifica la fotografía de 1908: *El ángel de la esperanza* de Melitón Rodríguez a causa del paralelo entre el poder de la imagen y el del credo religioso. Por tanto, estos dos universos, aquí, se solapan en una doble impresión fotográfica: la condición humana con la ayuda de la misericordia divina anunciada por el ángel guardián. Aquí, el metalenguaje subyacente es ciertamente intuitivo de la parte del fotógrafo. A partir de esta esfera de significado, se resuelve la conexión de la inexistencia de la dualidad realidad-gracia divina, porque se sostiene la esperanza, que es voz de vida sobre la tierra, ancestralmente cantada por literatos y poetas de todas las culturas, para aliviar pesares terrenales.

ISOTOPÍA FOTOGRÁFICA

Según la definición del Diccionario de la Real Academia Española (RAE), este término deriva del nombre isótopo que en el campo científico de la física y de la química designa “cada uno de los elementos químicos que poseen el mismo número de protones y distinto número de neutrones. Todos los isótopos de un elemento ocupan el mismo lugar en la tabla periódica y poseen las mismas propiedades químicas” (RAE). Este término es aplicado en el contexto de la teoría semiótica por Greimas, quien lo define en el marco de la estructura discursiva con los términos siguientes: “*la répétition de certains éléments sémantiques ou grammaticaux sont les isotopies, elles établissent le sens dans le texte* [la repetición de algunos elementos semánticos o gramaticales son las isotopías, ellas establecen el sentido en el texto]” (Greimas y Courtès, 1979, p. 13). Introducir esta

noción en el marco de la lectura de una fotografía permite abordar el análisis de contenido de un texto visual desde su globalidad exponencial. En efecto, si profundizamos esta noción de isotopía vemos, según López Covadonga y De Vicente, que “la isotopía es la condición estructural indispensable para el funcionamiento del mensaje lingüístico para que pueda ser comprendido como un todo significante” (1985, p. 463). Aquí lingüístico se entiende en el marco de la teoría de sentido que según Greimas debe ser generadora y concebida: “*sous la forme d’investissements progressifs du contenu* [bajo la forma de desvelo progresivo del contenido] (Greimas, Algirdas, 1966, p. 27). El análisis que aporta De Geest a propósito de la noción generativa de Greimas, es inspiradora desde su comparación matemática porque despeja horizontes de aplicaciones creativos:

La construction algorithmique (cf. la dimension générative) de la sémantique/sémiotique, s’appuie entre autres sur la différenciation... Les schémas se muent alors en structures discursives (qui comprennent entre autres le recours à toutes sortes d’isotopies), les actants abstraits se transforment en des acteurs quasiment individuels. [La construcción algorítmica (cf. la dimensión generativa) de la semántica/semiótica, se apoya entre otro sobre la diferenciación... Los esquemas se desplazan entonces hacia estructuras discursivas (que incluyen entre otro el recurso de toda especie de isotopías), los actantes abstractos se transforman en actores casi individuales]. (De Geest, 2003, p. 3)

Esta es una manera de proponer lecturas isotópicas como alternativa lúdica para tomar el pulso biométrico a la vigencia de la imagen de Melitón Rodríguez. Es un modo de aplicar esta noción generativa de Greimas para abrir horizontes a las posibilidades interpretativas del archivo fotográfico. Para ello, se emprende una búsqueda de linderos interdisciplinarios comunes que parte del postulado siguiente: la manipulación digital se conecta en un nivel holístico con el terreno de la teoría de las ciencias sociales, porque opera una revalorización de las perspectivas micro analíticas. Con el medio fotográfico, es la dimensión humana la que está en juego, tanto temática como técnicamente.

La muerte de la fotografía después de un siglo y medio dejando constancia y conmemorando la muerte, la fotografía encontró la suya propia en algún momento de la década de los ochenta, a manos de las imágenes creadas por ordenador. La capacidad de alterar una fotografía digitalmente ha anulado la condición básica de la fotografía: cuando se

ha abierto el obturador algo debe haber estado ante el objetivo, aunque las preguntas sobre la autenticidad de lo fotografiado permanezcan en el aire. Ahora es posible crear “fotografía” de escenas que jamás han existido sin que la falsificación pueda apreciarse de forma directa. (Mirzoeff, 2003, p. 130)

En estricto sentido, esta muerte es la desaparición del rol del testigo ocular que tradicionalmente se le asignó a la imagen análoga desde su descubrimiento. Con la digitalización, la representación se reclama del universo ficcional que ha sido ocultado por el poder y el uso de la fotografía desde el siglo XIX.

LECTURA PICTOGRÁFICA

Debe tenerse en cuenta que lo que ocurre con el medio fotográfico es que tanto los métodos como la técnica de investigación cambian la posición tradicional del observador pasivo. El investigador resulta involucrado desde los recursos que observa con el objetivo de su cámara o analiza desde las prácticas sociales. Es así como sujeto y objeto se influyen mutuamente. En este punto deben tenerse en cuenta las discusiones contemporáneas en las ciencias sociales y humanas. Para el efecto, el modelo de Giddens abre una doble hermenéutica desde su teoría de la estructuración sociológica a partir del estructuralismo de Althusser y del subjetivismo de Weber (Giddens, 2012). Estos conceptos de capacidad y cognoscibilidad sugieren una agencia que introduce a la acción social. Si esta noción es transferida al conocimiento de las prácticas fotográficas, su herencia, su significado, se puede entender como práctica social. Si bien es cierto que, por tradición cultural, la fotografía adquirió un valor de prueba de veracidad sin cuestionamiento, la veracidad del medio es percibida como realidad inalterable. Este concepto de capacidad es entonces interpretado como los diferentes modos de hacer imágenes a partir de una fotografía. Esto considera la aparente inmediatez de la recepción y lectura de la imagen virtual como fomento para su divulgación. La noción de agencia deviene finalmente como un factor activo que resignifica. Tal modo de concebir la acción deriva probablemente del hecho de considerar la visión como

un fenómeno selectivo. Si en el marco de la genética, la vista se puede corregir ajustando la nitidez con lentes y dioptrías para la miopía o la presbicia, el enfoque fotográfico es filtrado aún más por la óptica con el juego de los objetivos, por ejemplo, un gran angular abarca mucho más que la mirada, o a la inversa, el macro de un teleobjetivo desvela universos imperceptibles al ojo. El espacio fotográfico puede hacernos aparecer una vista nítida en su totalidad, mientras que el ojo humano se limita al objeto en el que esté centrando su atención en determinado momento. Lo demás aparece borroso y es solo nuestro cerebro y nuestras referencias los que completan la totalidad de lo que estemos mirando. Boyarín define esta noción en estos términos: “El espacio es tanto un hecho existencial estático (dado que no podemos existir fuera del espacio) como un fenómeno determinado dinámica y socialmente” (1992, p. 3). Aquí se subraya el hecho de que el espacio es también el resultado de un acto cognitivo inconsciente o no como sucede con las ensoñaciones y los procesos de remembranzas de las memorias.

Sistematizar el retoque digital para retrabajar la fotografía de época, empodera la actitud crítica como apertura sociológica. En efecto, la creación digital presenta un nivel de “agencia”, cuando se establece el propósito prospectivo siguiente. El interrogante que lanza Bourdieu: “¿Pueden y deben la práctica de la fotografía y la significación de la imagen fotográfica proporcionar material para la sociología?” (Bourdieu, 1963, p. 15). Desde la óptica de las artes visuales, el terreno fértil que ofrece la Web distribuye indicios y designa pautas abiertas por la transferencia del sentido plástico y tecnológico. La cibercultura invita a discurrir sobre la influencia de las tecnologías digitales en el ámbito de la investigación sociológica. De ahí la importancia de crear semilleros de investigación, cuya misión gire alrededor del desarrollo de nuevas formas de utilización de la tecnología digital y así poder suscitar un trabajo de reflexión sobre el impacto del uso creativo de la fotografía, puesto que hace ya más de dos décadas, se vive en una era digital donde la fotografía es el pilar visual.

La plataforma digital se está convirtiendo rápidamente en el alfabetismo de nuestro tiempo, ya que se diseñan sitios web como proyectos educativos, se integran videos, gráficas y animaciones. Esto requiere

adoptar una actitud lúdica y permisible frente a cierta visión museística del saber. En efecto, toda obra reconocida como patrimonio cultural se abre al público en general. Se propone abrir una discusión con la obra, tomando la libertad de intervenirla y así repensarla. Se potencializa, entonces, un análisis visual para actualizar el abanico hermenéutico del archivo de Melitón Rodríguez. Una invitación, tanto a la lectura pictográfica como a considerar los códigos evocativos, que interroga el halo de veracidad del medio fotográfico.

INTENCIÓN DIDÁCTICA

Si el caneavá es el soporte de la imagen, la urdimbre puede ser el cuadrilátero ideológico que recibe el dibujo de la expresión. Como un lienzo en blanco que anhela el gesto arqueológico del excavador para elucidar su devenir, la fotografía digital trabaja el signo visual desde la imitación. La imagen se posiciona entonces como calco de citación del original. Se experimenta en la creación de una peculiar trenza semiótica que establece un diálogo intertextual. Buscar cierta interdisciplinariedad posibilita un método que deriva en una aproximación humanística, la manipulación de fotografías es aquí considerada como signo de excavación visual que remite siempre a otro texto o a otra imagen que surge de él, creando un sinfín de posibilidades. Aquí los caminos escogidos para la creación de imágenes digitales derivan todos del análisis de las fotografías, a manera de ecogeneracional de los recursos interpretativos.

Crear una nueva plataforma de inspiración alegórica que redibuje un puente entre lo icónico y lo interpretativo, induce a la apreciación de un abanico de posibilidades de evocación. Esta relectura del archivo trabajado asume la actitud de tomar riesgos creativos, justamente porque se estimulan resultados pedagógicos. Es una práctica intangible cuya mirada se vuelve expansiva. Una apuesta para la innovación fotográfica, hacia una sociología sin texto... La revolución tecnológica, a través del tratamiento de los soportes electrónicos, marca de nuestros días un despliegue de participación interactiva. Si bien se es consciente de que la noción de autenticidad implícita en el soporte fotográfico digital

se vuelve vulnerable, puesto que existe cierta imposibilidad de discriminar entre el original y su alteración, la sistematización de la citación bibliográfica se entiende como homenaje más que como desvalorización de la autoría, pues se trata de generar dimensiones comunicativas que amplíen el sentido de pertenencia de un patrimonio universal, en este caso el de la sociedad remota retratada por Melitón Rodríguez. Retomando las reflexiones proféticas del *Global Village* de Marshall Mc Luhan, se interpreta en este experimento cierta revisión participativa de la identidad histórica de la imagen fotográfica. Nace, desde esta perspectiva, una inspiración alegórica que propicia un nuevo espíritu investigativo por ser productora de sentido creativo. Se reactualiza así una mirada histórica que, por tradición, pone la fotografía en un pedestal testimonial intocable. Circulan ideas que se retroalimentan y arrastran en su espiral analítica un nuevo saber.

Con el uso de las nuevas tecnologías de divulgación virtual, se abre el tema de la responsabilidad de contenido en el ámbito del conocimiento. La multiplicidad de las representaciones culturales está en juego en la circulación masiva de información colgada en la red. La imagen se ha vuelto un objeto de estudio que se dirige a varias disciplinas. Sin embargo, analizar estos textos visuales es ponerse en escena, porque es siempre un construir, una representación abismal de la obra en su versión original. Los horizontes de aplicación isotópicos exploran lo que Eco enumera como el círculo hermenéutico desde su *intentio lectoris* (Eco, 1985, p. 164). A partir de estos parámetros se explora el universo de incluir una interpretación extra e intradieгética. Para este propósito se utiliza el concepto de *satori* que Barthes define con estas palabras:

Un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de algo la foto deja de ser cualquiera. Ese algo me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un *satori*, el paso de un vacío (importa poco que el referente sea irrisorio). (1982, p. 96)

Esta inspiración va a nutrir la presente intención de lectura de obras de Melitón Rodríguez. Es la manera que como parte de su imaginario se abre a la posibilidad de ser leída de modo que produzca

múltiples interpretaciones hacia una renovación de la mirada del lector contemporáneo de estas fotografías. Para ello, se trabaja por *thesaurus* cuyos recursos interpretativos se analizan a continuación.

PAUTAS CREATIVAS DEL SEMILLERO DE INVESTIGACIÓN

Para abordar este ítem se diseñó un conjunto de acciones tendientes a generar, en los participantes del semillero de investigación en fotografía, competencias que abarquen conceptos, actitudes y destrezas técnicas y de diseño que les permitan vincularse a una investigación empírica mediante el lema de aprender haciendo. Se privilegió la interdisciplinariedad para desarrollar el gusto por la expresión y la creación participativa en la producción de saber de la comunidad internauta. Porque entendemos por semilleros de investigación, todo grupo de estudiantes reunidos alrededor de una problemática que conforman una comunidad de aprendizaje, en este caso la de una investigación, la experiencia que se cita a continuación, que ha demostrado que las capacidades de sus integrantes se fortalecieron durante los procesos de investigación-creación. Se propició un ambiente de trabajo colectivo. Se propuso la búsqueda de opciones que permitió la interdisciplinariedad, el respeto a la diferencia sin olvidar el toque de humor picaresco que siempre acompaña el acto de redibujar un universo ajeno. Sin embargo, se debatieron temas que atañen al significado del valor patrimonial de un archivo, los derechos de autor o el concepto de autenticidad de la obra de arte. En definitiva, esta experiencia ha sido un péndulo a la invitación hacia una sociología sin texto: una lectura isotópica desde el análisis semiótico de contenido de unas obras fotográficas de archivo. Agrupado en un panel interdisciplinar de estudiantes y egresados, de diversas facultades confluyeron participantes de pregrado y de posgrado, de carreras de ciencias políticas, arquitectura, historia y artes plásticas. Deceosos de iniciarse en esta práctica pedagógica, estos jóvenes se prestaron para seguir el siguiente *modus operandi*: Se cargó el material fotográfico en una ventana de diálogo multimedia, en las plataformas Flickr, Panoramio, (hoy superada por YouTube), se convocó a distintos usuarios a participar en este experimento visual, abriendo en la red la dirección de dominio durante el tiempo del experimento (<http://www.panoramio.com>).

El proceder fue pactado por directrices. Esta dinámica realizada con la participación del semillero de estudiantes explora patrimonios pautados, en una lógica del devenir, similar a la de la exploración geográfica, o también prospección geológica. El mapa satelital existente en *Google Earth* está al alcance de todos. Marcando con un *pin* el lugar de la ubicación geográfica desde la cual se participa en la experiencia, se identifica la posición del jugador. Allí, se pudo ver y compartir con la comunidad de internautas, algunos avances, ingresando a la dirección: <http://www.flickr.com/photos/melitonunalmed>. La posibilidad de manipulaciones por capas, que ofrece el uso de la herramienta Photoshop, favorece el surgimiento de nuevos territorios, nuevas multiplicidades que conforman un abordaje diferente del propio conocimiento de la obra de Melitón Rodríguez. Entrar a redefinir las fronteras del servicio de consulta y su apropiación como acto de libertad interpretativa, construye nuevas posibilidades de conocimiento en este experimento de creación colectiva. El significado de esta manipulación icónica subraya un espacio interpretativo que tiende a valorar, tanto la estética de la obra original como su comprensión, en un sentido de contenido connotado. Queda aún por comprender por qué las imágenes de la sociedad del final del siglo XIX, en la región de Antioquia, son todavía capaces de sugerir, hoy, universos interpretativos tanto de índole sociológica como netamente estéticos. Habría entonces una razón que induce a afirmar que la construcción de la memoria colectiva de un pueblo pasa por su propia capacidad de evocación estética. Una manera de trascender el olvido que empolva los archivos fotográficos confinados desde los centros de preservación en los anaqueles de bibliotecas. Inspirado en el acercamiento al pensamiento de la indagación arqueológica, se propuso trabajar sobre este aforismo. Una invitación metodológica a repensar digitalmente estas imágenes fotográficas. Se aborda el registro fotográfico *in situ* desde los archivos de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, en un primer acercamiento a las fuentes primarias, emulando la recolección de los objetos de una excavación, con lo cual fueron surgiendo huellas testimoniales recogidas en álbumes familiares personales. Las imágenes se escogen aislándolas de su contexto original.

Se produce una serie de imágenes que evidencian el pensamiento digital por capas a partir del detalle sacado de la fotografía escogido por cada grupo para renovar su plástica, siempre citando el original de Melitón Rodríguez y después de adquirir los derechos de utilización con la dirección de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

PARADIGMA DE ANALOGÍAS PICTOGRÁFICAS PROPUESTA AL SEMILLERO DE INVESTIGACIÓN



Figura 4. *El ángel de la esperanza*, Melitón Rodríguez (1908).
A continuación, compilaciones de los resultados del semillero
de investigación de Véronique Mondéjar, Medellín:
Escuela de artes, Facultad de Arquitectura,
Universidad Nacional de Colombia.
Fuente: material inédito.



Figura 4a: *Punctum*.
Fuente: material inédito.

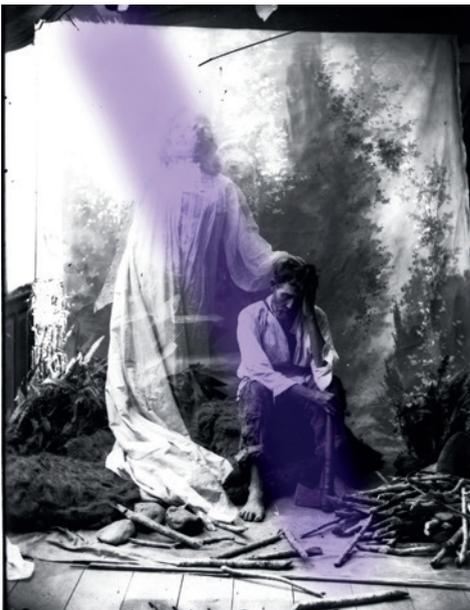


Figura 4b: *Stadium*.
Fuente: material inédito.

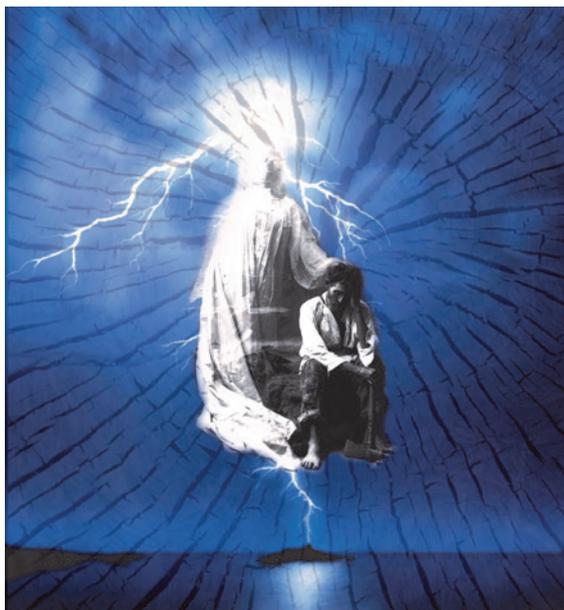


Figura 4c: Satori.
Fuente: material inédito.

Los recursos interpretativos han señalado que el punto de anclaje del *punctum* es el toque de la mano del ángel sobre la cabeza del hombre porque es ahí donde se produce el intercambio energético entre estos dos mundos, el espiritual y el terrenal. En esta primera alteración, se aplica el color en celeste, con él se quiere simbolizar la comunicación, en este caso celestial. En la segunda alteración, se traza una estela violeta que atraviesa en diagonal la imagen para barrer las zonas de interacción semiótica ya analizada. Este espacio va desde lo cenital hacia lo terrenal sintonizando el corazón del ángel y el del hombre. Esta diagonal busca su polo a tierra cuando se junta con los troncos de madera esparcida a los pies del leñador. Este *studium* empuja el nivel de enunciación del *punctum* hacia la misión del mensajero celestial que se completa con las herramientas que indican la actividad del hombre. Aquí, la coloración violeta corresponde a la iluminación de tradición litúrgica, en este caso católica. La tercera alteración corresponde a la noción de *satori*. Aquí el universo circundante es el elemento agua, siendo la tierra un pequeño islote que apenas se divisa a los pies de los dos personajes. Se puede

notar cómo el color azul profundo casi índigo invade la escena, cuya textura en doble impresión cita los nudos de un tronco cortado de raíz. Se puede decir que el elemento que saca al lector de la anécdota de la escena original ha ganado la partida pues pareciera que este leñador se transportó al espacio de la esperanza, mensaje espiritual traído por el ángel. El rayo central puntúa esta sensación de vacío producido por el *satori*, cuyo sentido es fulminante e ilumina la renovación de la comprensión de esta alegoría, sacándola de su contexto católico. Su connotación simbólica se expande.

Con el fin de motivar la lectura y la interpretación de los argumentos narrativos inmersos en la composición fotográfica se propuso, en este experimento, jugar con la yuxtaposición. En efecto se extraen más ideas cuando se comparan dos universos visuales. La dualidad de las imágenes yuxtapuestas hace aflorar casi automáticamente diferencias y similitudes que son creadoras de nuevos sentidos, llamado, en el lenguaje cinematográfico, el efecto Kuleshov. Existe un intersticio holístico en el que las connotaciones afloran en el imaginario del que contempla la imagen cinematográfica. Pero también ocurre con el lector invitado a contemplar un montaje fotográfico dual. Este sentido es parte integrante de la sintaxis fílmica. El espectador deviene partícipe del argumento creando significados semánticos en un proceso simultáneo de lectura fílmica. Así, el lector construye emociones en una proyección psicológica inconsciente que le permite identificarse con los personajes representados en los encuadres, viviendo virtualmente sentimientos alentados por el desfile temporal de la comparación de expresiones y experiencias narrativas proyectadas en la representación fílmica o fotográfica. Aunado a esto, los códigos se leen automáticamente porque responden a un efecto perceptual producido con la misma sucesión de imágenes. Se genera un sentido de espacio para el espectador que permite una proyección onírica cuya percepción realista favorece una experiencia vivencial.

Es la ubicación colindante de dos fotografías la que permite una lectura comparativa, el calco inmanente crea una clasificación lúdica basada en el lenguaje de las formas visibles para desvelar el poder de la

máscara en su lectura como arquetipo de una sociedad. Así pues, este es un factor primordial que se debe considerar cuando nos interesamos en una nueva forma de reflexión sobre la realidad. Es en este lindero holístico donde anida la interpretación que nos permite reflexionar intelectual, emocional y estéticamente sobre la capacidad de la fotografía para involucrarnos con diversas perspectivas sobre el mundo. Se trata de la impresión de realidad (Metz, 2002, p. 92). Se experimenta un hábito virtual que llega a involucrar nuestra psiquis hasta suplantar la realidad presente o histórica. *Pensar* cobra aquí un nuevo sentido que denominamos analogías pictográficas.

RESULTADOS DEL SEMILLERO



Figura 5. *El ángel de la esperanza*, Melitón Rodríguez (1908). Consultado en Melitón Rodríguez: *Tres analogías pictográficas*, compilaciones de los resultados del semillero de investigación de Véronique Mondéjar, Medellín: Escuela de Artes, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. Fuente: material inédito.



Figura 5a. Los tres en la habitación de Van Gogh, Juan David González.
Fuente: material inédito.

El elemento que escogió González fue la figura del hombre, a partir de la cual se centró en su actitud melancólica. Como egresado de la Escuela de Artes, este integrante del semillero optó por una correlación anímica. El cuarto de Van Gogh transmite desolación, y nos remite al desasosiego que el pintor expresó por cartas a su hermano Theo. Desde 1872, Vincent anotó en su diario los estragos anímicos y físicos de la espiral depresiva que lo consumía hasta su suicidio (Van Gogh, 2002, p. 22). Aquí, la *picaresca* de la presencia de las dos figuras femeninas parece reemplazar al ángel de la imagen original, llevando a este hombre afligido un toque de ligereza desde una connotación de la lujuria. Si el *punctum* es el mundo psicológico del hombre, el *studium* aquí no retomó el oficio del leñador, sino que se disparó hacia una interpretación de segundo grado donde los elementos narrativos cuentan otra historia muy lejana a la original. Aquí no está presente el *satori* porque los elementos con referencia directa a la imagen se transponen en una ilustración narrativa más libre. Sin embargo, se detecta una intención *lectoris* que ha actuado allí dándose una licencia semántica. En efecto se ha priorizado cierto guiño estilístico de

corte posmodernista. La citación de la historia del arte contemporáneo cuyo universo es ajeno al de la fotografía original, hace aflorar un juego estético que sin embargo sabe evocar tanto la tragedia de Van Gogh como la del leñador que pone en escena Melitón Rodríguez.

INTERSUBJETIVIDAD A MODO DE ILUSTRACIÓN DESDE RESULTADOS DEL SEMILLERO

A continuación, se citan unos ejemplos que no entran en el *thesaurus* 1, tema central de este artículo, pero que ofrecen un abanico del tratamiento visual recolectado a lo largo de los años en la experiencia con este semillero. Se destacaron las siguientes imágenes, cuyas alegorías se remiten a la historia del arte, al cine o a la literatura.



Figura 6. Los zapateros, Melitón Rodríguez (1895).
Fuente: Archivo Biblioteca Pública Piloto.



Figura 6a. *Altamar*. Jeison Guzmán.
Fuente: Semillero de Investigación.

Este retrato grupal pertenece a la categoría “oficios” analizada en los recursos interpretativos. Aquí fue interpretado a partir del aislamiento del cobijo de la casa desde donde trabajaban. Puede ser que la formación académica de Guzmán, estudiante de pregrado en arquitectura, haya influido en esta decisión creativa. Este *punctum* puso a navegar a los artesanos en aguas color esmeralda. Por la presencia de las gaviotas se puede decir que se trata de un mar abierto que invita a unir continentes a un nivel connotativo extradiegético. Concebir esta imagen como una apertura al viaje abre una axiología semántica definida como *fotos-espejo*. Aquí la figura 6a apunta hacia una representación expresiva, cuyos elementos figurativos añadidos formulan otro mensaje distinto al de la fotografía original. Es un recorrido semántico subliminal pero sorprendente porque corresponde a un registro poético fuera del contexto sociocultural que el *studium* suele proponer. Aquí se pasó directamente de la lectura del *punctum* hacia el vuelo alegórico de un *satori* que renueva la interpretación del *thesaurus* 2, hacia horizontes interpretativos inesperados.



Figura 7 Arrieros en Palacé. Melitón Rodríguez (1895).
Fuente: Archivo Biblioteca Pública Piloto.



Figura 7a. *Monstruos de acero*, Andrés Montoya.
Fuente: Semillero de Investigación.

Esta manipulación de los íconos sacados del universo de Melitón Rodríguez solicita cierto tono satírico. Los bueyes son aquí el *punctum* que ha sido sustituido por una marca francesa de automóviles todavía muy usada en el contexto rural. Subrayando las cualidades de una estética surrealista, Montoya, estudiante de pregrado de la Escuela de Artes, ha optado por hablar del objeto símbolo de la modernidad aislado del contexto histórico de la arriería retratada en la fotografía original. El *studium* se refuerza así con la metáfora de los Renault 4 (R4), máquinas resistentes para trepar geografías agrestes. Aquí el significado es claro, privilegiando la intención-*lectoris* cuando se elige la sustitución de bestias por motores. El *satori* no está presente en esta interpretación que señala una esfera significativa de corte ideológico, y deja a un lado las connotaciones evocativas de orden intradieгético. Un tratamiento visual cuyo mensaje interpretativo es directo y eficaz en una enunciación panfletaria del símbolo consumista por excelencia que es el automóvil.

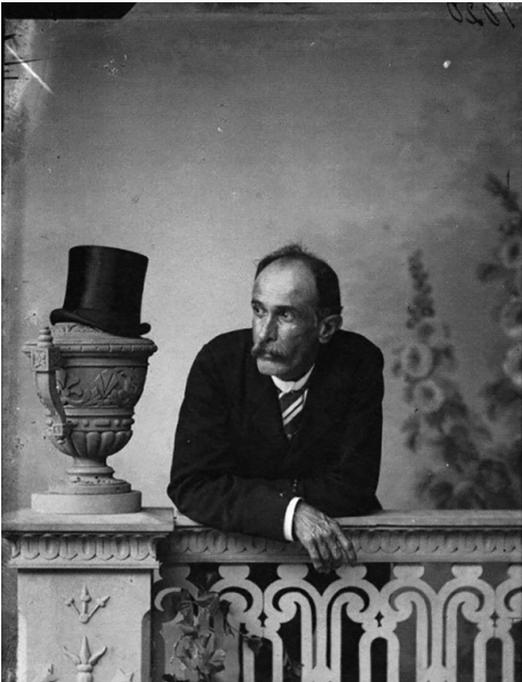


Figura 8. Germán Jaramillo. Melitón Rodríguez (1882).
Fuente: Archivo Biblioteca Pública Piloto.

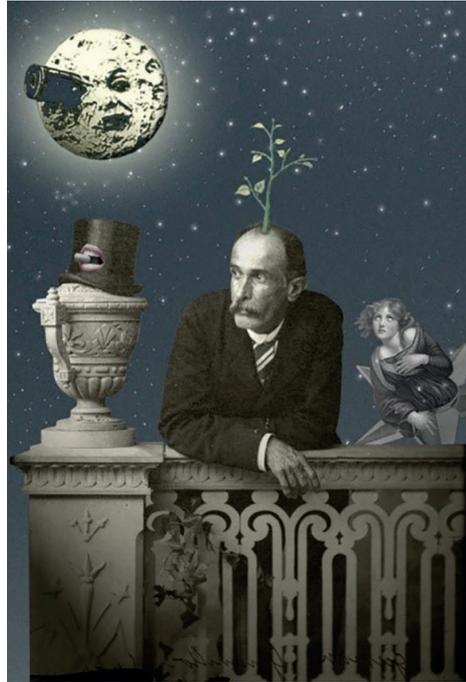


Figura 8a. A la manera de Méliès. Juan Camilo Hernández.
Fuente: Semillero de Investigación.

El universo evocativo de esta propuesta visual entra en la categoría de fotos-ventana porque el subtexto de la estética posmodernista es aquí sugestivo. Hernández, egresado de arquitectura ha escogido aquí connotar un mundo de ciencia ficción. La utilización del ícono de la luna sacada de la película que data de 1902, *Voyage à la Lune* del pionero Georges Méliès, nos traslada a su vez en una espiral de significantes a la obra de Jules Verne que le inspiró: *De la Terre à la Lune*. Lo que Méliès inventó es una manera de poner la representación cinematográfica al servicio de la ilusión. Esta luna deviene un ícono de la magia del montaje por desaparición y sustitución de elementos. Es lo extradiegético que se ha posicionado en el lugar del *punctum*. El personaje pasa a ser el contexto y no el protagonista.

La ensoñación que se le atribuye deviene entonces cinematográfica. El tono azulado añadido habla también de frialdad, de un relato fuera del contexto real, el del celuloide. Este es el rango enunciativo de este

peculiar *studium* extradiegético. El sombrero de alto copete tiene dibujada una boca que fuma un cigarro, lo cual remite al mundo de las finanzas con el dejo humorístico propio a la caricatura. Este mismo tono se ree fuerza cuando brota de la cabeza del personaje una rama. También una figura de ángel asoma mirando al vacío. Son apliques ilustrativos que afirman el tono burlesco de esta imagen, enviándola a un registro alegórico que pertenece al relato cinematográfico, reforzando la intención *lectoris* de esta foto-ventana.

Es curioso anotar que la noción de *satori* no aparece en la mayoría de los resultados del semillero, pues se prefiere escoger imágenes de exploración más alejadas del tejido enunciativo original, y tener la libertad de proponer narrativas ilustrativas propias.

REFLEXIONES SOBRE ESTA EXPERIENCIA

A continuación, se citan ciertos logros en el desarrollo de esta experiencia con los estudiantes, cuyo grupo fue modificándose a lo largo del tiempo según las actividades y compromisos de cada miembro, pero siempre se siguieron las mismas directrices creativas.

1. *Una incentivación de la expresión plástica:* el trabajo del semillero de investigación desarrolló diferentes sistemas de símbolos, expandiendo la capacidad del estudiante para conectarse con una gran cantidad de recursos, tanto icónicos como históricos, dentro y fuera de la obra fotográfica que se estudió de Melitón Rodríguez. Esa fase de la investigación abre el horizonte de una presencia interactiva virtual, como desarrollo del potencial comunicativo y de divulgación que ofrece la red, revitalizando el derrotero social y la historia local de una época, con base en sus significaciones y simbologías peculiares.
2. *Un mejoramiento cognitivo:* la actitud propositiva que esta investigación permite, obliga al estudiante a ser más activo en sus reflexiones y sus procesos. Se ha requerido pericia en la síntesis y la evaluación de la producción de textos e imágenes, habilidades que ocupan el primer lugar en la taxonomía del aprendizaje de

Bloom. Además del mejoramiento cognitivo, esta experiencia fue motivadora, pues indujo a los estudiantes a participar en otros escenarios culturales como seminarios, encuentros o posibles exposiciones.

3. *Una experimentación de la diversidad*: a partir del juego semántico propuesto, se dibujan aspectos analíticos que consolidan actitudes investigativas hacia la inducción de una cierta conciencia cultural. Surge entonces un posicionamiento ideológico como acercamiento a un crecimiento personal. En el centro del aporte que hace esta herramienta digital, se encuentran mejores actitudes hacia el ser. La comprensión sobre la extensión y profundidad del patrimonio cultural intervenido ofrece una expansión interpretativa y comunicativa significativa.

Se rescata el paulatino desarrollo de destrezas técnicas: durante el proceso de manipulación fotográfica, que llevó a los estudiantes de este semillero al desarrollo de habilidades para el trabajo en grupo como la de crear esta plataforma de inspiración alegórica, lo que induce a apreciar el abanico de posibilidades de evocación que ofrece este legado fotográfico de Melitón Rodríguez, que perdura e inspira hoy a nuevas generaciones. Tomando riesgos creativos constantes, se estimula la factibilidad de resultados intangibles dentro del marco conceptual de una mirada de innovación fotográfica. Una sencilla invitación al juego del *Engrama* lanzada por el proyecto *Mnemosyne* de Warburg, quien le asignaba a la imagen “la función de órgano de la memoria social y engrama de las tensiones espirituales de una cultura” (Agamben, 2005, p. 172). Agencia cognoscitiva que revaloriza las perspectivas microanalíticas aplicando métodos y técnicas de investigación pluralizada.

CONSIDERACIONES FINALES

Esta experiencia con el semillero ha sido concluyente porque ha respondido con creces al postulado preestablecido: la multiplicidad de referentes que surgen de la manipulación digital del archivo de Melitón Rodríguez sugiere metáforas del epostracismo, que se comportan como

paradigma de un discurso deleuziano. Es porque la cuestión del género en fotografía exige que nos acordemos de todos estos personajes cuyos nombres perduran en los apellidos que nos circundan. Tanto en la fotografía como en las dedicatorias que se encuentran al dorso, siempre se expresan sentimientos que recogen lo real de relaciones pasadas que están a punto de perderse para volverlas nuevamente posibles cuando se revisitan visualmente, como lo hizo este semillero.

Coexiste una exigencia que anima toda fotografía de archivo: la de la dedicatoria. A este propósito Agamben recuerda en el capítulo del “Juicio Final” la anécdota siguiente: en el reverso del retrato que Edgar Auber le obsequió a Marcel Proust, unas frases revelan lazos afectivos que la fotografía no podía decir: “*Look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, Too late, Farewell* [Mira mi cara: mi nombre es Habría podido ser; me llaman También, Demasiado tarde, Hasta la vista]” (Agamben, 2009. p. 34).

El potencial plástico inmiscuido en la naturaleza del realismo figurativo de la fotografía de Melitón Rodríguez deviene como en la dedicatoria proustiana, una invitación que incluye una citación puntual como referente interpretativo. Nace entonces un guiño generacional a la historia universal del arte contemporáneo. El pensamiento que desarrolla ofrece una materia específica, tan densa como la escritura misma. A menudo es irreductible a ella; “lo que no facilita en nada la tarea del historiador obligado a escribir sobre lo indecible” (Gruzinski, 1990, p. 19).

Más allá del respeto ético que conviene prestarle a todo patrimonio cultural, los experimentos comunicativos de visitar visualmente el universo fotográfico de Melitón Rodríguez que presentamos anteriormente establecen un artificio que actúa como una licencia creativa generacional como desempeño técnico y participativo. La posibilidad de manipulación por capas que ofrece la edición digital favorece el surgimiento de nuevos territorios evocativos cuyas multiplicidades conforman una manera experimental de abordar el conocimiento de la obra del fotógrafo trabajado. Entrar a redefinir las fronteras del servicio de consulta y su apropiación como acto de libertad interpretativa, levanta nuevos horizontes de conocimiento y abre un potencial creativo usualmente

atrapado en los archivos visuales que toda institución cultural conserva celosamente.

La Biblioteca Pública Piloto ha abierto generosamente su archivo fotográfico para la fase experimental que esta investigación requería. Esta dinámica ha posibilitado una alianza con esta institución que tiene los derechos de uno de los archivos y repertorios fotográficos más completos en la actualidad en Latinoamérica. Esta alianza ensancha posibles exploraciones futuras, porque surge una riqueza tanto pedagógica como creativa en la lógica del devenir, de la exploración fotográfica digital realizada por estas visitas visuales transgeneracionales. Surge una mirada lúdica, multidisciplinar y transgeneracional, lo que enriquece las posibilidades de diálogo que la sociedad de la información se puede hacer mirándose a sí misma y reflexionando sobre la unidireccionalidad en la cual está inmersa. Gilles Deleuze y Félix Guattari recuerdan que el acto creador y la creatividad son comprendidas como un proceso experimental de producción de ideas. Para realizar alguna empresa en el mundo y experimentarla creativamente hay que tener ideas:

Tener una idea no es tener una idea en general. Una idea —tanto como para quien la tiene— está consagrada en este o en aquel otro dominio, sea en pintura, en literatura, en filosofía o en ciencias. Evidentemente, no es la misma persona quien puede tener todas estas ideas. Las ideas, es necesario tratarlas como potenciales que están de una vez y para siempre comprometidos con un modo de expresión, del cual son inseparables, de manera tal que no se puede decir que uno tiene una idea en general. En función de las técnicas que uno conoce, se puede tener una idea en tal dominio: ya sea una idea en cine o ya sea en filosofía... Ahora bien, aun cuando dentro del contexto filosófico, se reconoce también que la producción de analíticas y de técnicas opera según las escalas de la inteligencia que las desarrolla. Según esto, existen tantas técnicas y analíticas como inteligencias. Se ha empleado el término epistemología para hacer referencia a un conjunto de técnicas analíticas y críticas, que definen los límites de los procesos de conocimiento. (Deleuze y Guattari, 1994, pp. 18-19)

Una noción reiterativa en el dominio artístico es la de la autonomía del arte y de la especificidad del acto creador plasmado en sus objetos. Sin embargo, una lectura de otros dominios del conocimiento científico

y tecnológico, dan muestra de un movimiento hacia la estetización de los objetos y productos de las ciencias y las ingenierías, por una parte; y, de otra, a una fuerte implicación de los procesos inventivos con los lenguajes y las prácticas experimentales de las artes. El dominio del arte contemporáneo, al igual que el de las ciencias, muestra que las autonomías disciplinarias son cada vez menos rígidas, y que sus reglas y normas de entendimiento son cada vez más flexibles y adaptables a circunstancias provenientes de un campo ampliado de experimentación cultural, subtendido por lo que llamaríamos epistemologías difusas, organizadas por flujos y redes.

Aunque la palabra epistemología se refiere de manera amplia al conocimiento, se tiene la tendencia a restringirla solo a las informaciones y producciones de las ciencias, de este modo quedan por fuera una notable cantidad de información y de producción no considerada como científica, pero que configura campos de conocimiento, por consiguiente, constituye epistemologías particulares denominadas derivas.

En el campo de las artes, la formación de epistemes o de áreas experimentales de conocimiento, se juega hoy en escenarios abiertos, en derivas epistemológicas, en comunidades de internautas, etc. El artista comienza desde allí a concebirse más bien como originador de procesos, en los cuales interviene no tanto como poseedor de un saber de especialista o sujeto de una experiencia extraordinaria, sino situado como un sujeto cualquiera en lugares singulares de una red de relaciones y de flujos creativos. Los modos de expresión de las ideas y la función técnica plasmada en la acción creativa, invitan a pensar la potencialidad de la idea en su dominio, en sus procedimientos y en sus intercambios con otros dominios como en este relato titulado: “Aleteo en el archivo, intersubjetividad en la fotografía *El ángel de la esperanza* de Melitón Rodríguez”. Una inspiración creativa a manera de guiño transgeneracional para fomentar el análisis experimental de la fotografía de archivo.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2005). *La potencia del pensamiento*. Madrid: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2009). *Profanaciones*. Madrid: Adriana Hidalgo.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1982). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Boyarín, J. (1992). *Storm from Paradise: the politics of Jewish memory*. Nueva York: Routledge.
- Bourdieu, P. (1963). *Essais sur les usages sociaux de la photographie*. París: Éditions de Minuit.
- Bravo, J. M. (2008). A la memoria de Jorge Rodríguez Arbeláez. *El Mundo*, abril. Medellín.
- Chincangana-Bayona, Y. A. (comp.) (2010). *Caminos cruzados: Cultura, imágenes e historia*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- De Geest, D. (2003). *La sémiotique narrative de A. J. Greimas* (traducido del neerlandés por Jan Baetens). Recuperado de <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/dirkdegeest.htm>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Eco, U. (1985). *Interpretación y sobre interpretación*.
- Gamboa H., P. (diciembre, 1991). El ángel n.º 13: una obra desconocida del Maestro de los Arcángeles de Sopo. *Credencial Historia*, 24. Recuperado de <http://admin.banrepcultural.org/node/32411>
- Genette, G. (1982). A propósito de la publicación de palimpsestes. *Magazine Littéraire* (febrero, 1983). París: Le Seuil.
- González, F. (1959). *Libro de los viajes y de las presencias*. Medellín: Tipografía Gamma.
- Greimas, A. J. y Courtès, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Sémantique.
- Greimas, A. J. y Courtès, J. (1966). *Sémantique structurale*. París: Larousse.

- Gruzinski, S. (1990). *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. París: Librairie Arthème Fayard.
- Lara, E. L. (2005). La fotografía como documento histórico, artístico y etnográfico: una epistemología. *Antropología Experimental*, 5.
- Mc Luhan, M. (1968). *Pour comprendre les Media*. Nueva York: Mc Graw-Hill Book Company.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine: (1968-1972)*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Pérez P., M. C. (2010). *Caminos cruzados: Cultura, imágenes e historia*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Rodríguez, M. (2012). *Cuaderno de caja de la Fotografía Rodríguez*. Medellín: Editorial Eafit.
- Restrepo G., A. (1993). *Testigo de mi pueblo. Juan de Dios Uribe: testigo de la mentira del descreimiento americano*. Medellín: Talleres gráficos Vieco e hijas.
- Uribe, J. de D. (1965). *Obras completas de Juan de Dios Uribe*. Medellín: Ediciones Académicas Juicio Crítico.
- Van Gogh, V. (2002). *Cartas a Théo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Cibergrafía

- De Geest, D. (2003). Recuperado de <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/dirkdegeest.htm>
- Bozal F., V. (2018). *Imagerie d'Épinal*, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://www.inmf.org/epinalbozal.htm>.
- Gamboa H., P. (2017). El ángel n.º 13: una obra desconocida del Maestro de los Arcángeles de Sopó. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1991/diciembre1.htm>
- Giddens, A. (2017). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=a0i57Rwmyrvq>
- Lara, E. L. (2005). Recuperado de <http://www.ujaen.es/huesped/rae/indice2005.htm>
- Navarrete C., J. L. (2002). *Cine y cine. Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Sevilla: Padilla Libros editores & librerías.

Macías. (s. f.). Hacia la intertextualidad en el cine español. Recuperado de <http://www.luisnavarrete.com/extranjeros/apuntes/intertextualidad.doc>.

Kossoy, B. (1978). Entrevistado por Elisa Díaz Velasco. Antes del daguerrotipo - La fotografía se habría inventado en Brasil. Recuperado de <http://boriskossoy.com/clipping/hercules-florence-1833-a-descoberta-isolada-da-fotografia-no-brasil/>

Catálogo de exposiciones

Melitón artesano de la luz. (2014). Medellín: Sala de Arte de la Biblioteca Pública Piloto.

Cano ante tus ojos. (2010). Medellín: Museo de Antioquia, Museo Universitario, Universidad de Antioquia.

En el Bicentenario: la fotografía en Antioquia, imagen de nación. (2010). Medellín: Biblioteca Pública Piloto.

Conferencias y congresos

Mejía, J. L. (2008). Historia de la fotografía en Colombia. Medellín: Biblioteca Pública Piloto

López C., A. y De Vicente, E. (1985). Isotopía y análisis textual. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica.

Videos

Anthony Giddens. (2012). La teoría de la estructuración, Sociología, Educatina.

Serie documental: "Gabrielita Arango, archivo fotográfico Melitón Rodríguez". (2006).

TeleMedellín. Capítulo "Medellín no contado".

Lista de figuras

CAPÍTULO 3

Figura 1	Proceso de intervención artística en un sector del Morro de Moravia (Medellín), durante un evento de despedida de antiguos moradores, por el proceso de reasentamiento establecido por el gobierno de la ciudad	72
Figura 2.	<i>Para no olvidar, no repetir y no permitir otra vez</i> , (2007). Mural en memoria de jóvenes asesinados en el sector de Potosí, localidad de Ciudad Bolívar, Bogotá	74
Figura 3.	Mural urbano sobre el eje de la avenida El Dorado, Bogotá	79
Figura 4.	Mural en memoria de Tripido, grafitero asesinado por la Policía en la avenida Boyacá con calle 116, Bogotá	82
Figura 5.	Sede de la sala de cine no comercial y autogestionada Potocine. Un proyecto de Arquitectura Expandida y La Escuela Audiovisual y Festival “Ojo al Sancocho”, Bogotá	86
Figura 6.	<i>Banderas negras</i> , intervenciones con carteles en el espacio público del centro de Bogotá en la conmemoración del Bogotazo del 9 de abril	88
Figura 7.	___azo, intervenciones con carteles en el espacio público del centro de Bogotá en la conmemoración del Bogotazo del 9 de abril	90

CAPÍTULO 4

Figura 1.	<i>Paisaje evanescente</i> [collage - fotografía] (2014)	114
Figura 2.	<i>Recorrido amarillo</i> [serie fotografía] (2012-2013)	114
Figura 3.	<i>Derivas cartográficas</i> [serie pictórica] (2012-2013)	115
Figura 4.	<i>Objetos topológicos</i> [objetos] (2012-2015)	115
Figura 5.	<i>Objetos topológicos</i> [objetos] (2012-2015)	116
Figura 6.	<i>Objetos topológicos</i> [objetos] (2012-2015)	116
Figura 7.	<i>Proyecto devenir rincón-casa</i> [instalación pictórica] (2015)	117
Figura 8.	<i>Proyecto devenir rincón casa</i> [instalación pictórica] (2015)	117

CAPÍTULO 5

Portón doméstico, Santafé de Antioquia	130
----------------------------------------	-----

CAPÍTULO 6

Figura 1.	Primeros ejercicios de ubicación espacial en los alrededores del Museo de Antioquia	178
Figura 2.	Ejercicios de campo que consistía en entablar conversaciones con las personas que laboraran en el sector de la Plaza Botero	179
Figura 3.	Cartografía resultante de comparar los testimonios de las personas que trabajan en la zona y contrastarlas con los documentos oficiales de la Alcaldía de Medellín	180
Figura 4.	Mapa de la trama clásica del cine wéstern	191
Figura 5.	Mapa cinematografía wéstern de Colombia	199

CAPÍTULO 7

Figuras 1 y 2.	Documentación de los encuentros “Menguantes para sembrar”, 2011	220
Figura 3.	Documentación del estado de los jardines de la ciudadela Las Flores, 2019	221
Figura 4.	Trazado de la ruta de los “Caminantes del Popular”	225
Figura 5.	Trazado de la ruta de los “Vigías del patrimonio”	226
Figura 6.	Tranvía Cero y “Vigías del patrimonio”. Mapa del recorrido y placa conmemorativa instalada en casa de doña Lucila Giraldo, 2013	226
Figura 7.	Estado de la placa conmemorativa en 2019	227

CAPÍTULO 9

Registro del performance Excuse the inconvenience due to globalization we are learning english, 18 de octubre de 2018, Biblioteca Universidad de Michigan. Ann Arbor, EEUU	287
	288
	288

CAPÍTULO 10

Figura 1.	<i>El ángel de la esperanza</i> , Melitón Rodríguez (1908)	299
Figura 2.	<i>Ángel guardián que custodia una niña</i>	303
Figura 3.	<i>Ángel Custodio de la famosa serie de arcángeles de Sopó</i>	305
Figura 4.	<i>El ángel de la esperanza</i> , Melitón Rodríguez (1908)	317
Figura 4a.	<i>Punctum</i>	318
Figura 4b.	<i>Studium</i>	318
Figura 4c.	<i>Satori</i>	319
Figura 5.	<i>El ángel de la esperanza</i> , Melitón Rodríguez (1908)	321
Figura 5a.	<i>Los tres en la habitación de Van Gogh</i> , Juan David González	322
Figura 6.	<i>Los zapateros</i> , Melitón Rodríguez (1895)	323

Figura 6a.	<i>Altamar</i> . Jeison Guzmán	324
Figura 7.	<i>Arrieros en Palacé</i> . Melitón Rodríguez (1895)	325
Figura 7a.	<i>Monstruos de acero</i> , Andrés Montoya	325
Figura 8.	<i>Germán Jaramillo</i> . Melitón Rodríguez (1882)	326
Figura 8a.	<i>A la manera de Meliés</i> . Juan Camilo Hernández	327

Índice temático

A

- Acto y situación 94
- agenda política 88, 96
- arte
 - abstracto 158, 161
 - como experiencia 63, 65, 141, 160
 - conceptual 84, 87
 - forma urbana 87
 - contemporáneo 38-39, 45, 51, 66, 83, 85, 93, 100, 126-127, 165, 168, 170-171, 237, 247-250, 254, 262, 323, 330
 - de avanzadas 92
 - de compromiso 91
 - descriptivo 134
 - de vanguardia 92
 - estético 51
 - moderno 50-51, 157-158, 162
 - occidental 145-146
 - pop 162-163
 - posconceptual 41
 - público 71-72, 74-75, 81, 87, 101-102, 223, 237, 256
 - puro 157
 - renacentista 150
 - urbano 70, 78, 83, 100, 224
 - y estética 37, 50, 53
- Art Thinking* 106
- autonomía 47-48, 54, 58, 151, 158-162, 177, 245, 331

B

- Barroco 155, 159
- Bauhaus 8, 245
- belleza 37, 45, 51, 58, 65, 72, 77, 137-139, 146, 149-152, 154, 156-160, 165, 170
- Biblioteca Pública Piloto 293, 295, 299, 316-317, 323, 325-326, 331, 335

C

cabaña primitiva 133
cartografía de controversias 5, 10, 173, 188
circulación 19, 31, 44, 49, 71, 73, 78, 80-81, 83, 87, 93-95, 98-99, 189, 217, 219, 254, 296, 314
círculo del arte 53, 56
colectivos artísticos 69, 83, 97, 229
comunicación popular 98, 216
conflicto armado 15, 22, 80, 98, 212, 225, 230
contemporaneidad 11, 24, 39, 41, 137, 238
contramonumento 21-22, 31-32
creación de conocimiento 106-107, 109
crítica del arte 41
cultura 15, 18-20, 29, 31, 41, 52, 54, 57-58, 60, 70, 74-75, 79, 81, 86-88, 91, 96-, 97, 101-102, 134, 140, 142-144, 146-147, 153, 155, 158, 161, 163, 167, 181, 183, 202-203, 208-209, 211, 227, 241, 243, 248, 254, 268-276, 283-286, 289-290, 301, 329, 334

D

deconstrucción 245
decorum 151
desmaterialización 28, 92, 110, 169
desorden estético 58, 60, 65-66
diversidad 12, 53, 83-84, 99, 192, 329

E

epistemología artística 229
Escombrera 16, 30
espacio público 11, 53, 70, 73, 75, 77-79, 81, 83, 88, 90, 94, 100, 102, 237, 337
estética
 de la ausencia 28
 de la recepción 26
estudios culturales 189, 202
experiencia
 del arte 5, 10, 43, 45, 52, 60, 129, 131, 136, 155-156, 161, 163, 166
 estética 30, 43, 46, 48, 51, 56, 147, 157-158, 168-169
experimentación 19, 77, 92, 110, 165, 259, 329, 332
expresión artística 143, 216, 306

F

fealdad 139, 158
formación 5, 9, 10, 13, 15, 17, 19-21, 23-24, 48-49, 69-70, 73, 78, 82-84, 87, 95, 98-99, 108, 120-121, 155, 194, 198, 209, 324, 332

formalización 26
forma significante 164

G

globalización 6, 11, 89, 203, 265, 272, 286
grafiti 73, 78-79, 248

H

homo erectus 132
homo faber 37
homogenización 93
homo sapiens 37, 131-132
humanismo renacentista 153

I

identidad 27-28, 84, 110, 187, 194, 200, 216, 219, 271, 273-276, 286, 314
Ilustración 156, 158
imagen 15, 25, 27-29, 71, 80, 92, 136, 140, 143, 150, 153, 175, 178, 186, 190, 196,
200-201, 240, 253, 255, 293, 295-297, 299-303, 306, 308-314, 319-320, 322, 324,
328-329, 335
individualidad 46
innovación 10, 36, 59, 106, 142, 313, 329
institucionalidad 55, 60, 73, 80-81, 85, 87, 187, 195, 240, 245, 248, 251
intención
 comunicativa 134
 didáctica 313
internalismo 51
intersubjetividad 6, 11, 47, 291, 323, 332
investigación/creación 118-121, 123

L

lectoris 314, 322, 326, 328
libertad interpretativa 316, 330

M

materialización 15-16, 29, 110, 187
memoria 15-16, 21-23, 27-29, 32, 74, 79, 82, 98, 100-101, 165, 167, 171, 211,
213, 215, 220, 223-225, 230, 232-233, 278, 293, 297, 316, 329, 333, 337
metadisciplina 106
migración 16, 24, 219, 270, 272-273, 286
mímesis 146, 156
modernidad 35-36, 43-44, 46, 52-54, 58, 64, 85, 141, 153, 158, 217, 247, 326
 estética 36, 43-44, 54, 58

mundo

clásico antiguo 148

del arte 53, 55-57

murales 73, 78-79, 81, 216

museo

comunitario 211, 214

de Antioquia 5, 11, 177-178, 205, 207-208, 211-214, 216, 228, 230, 232-233, 294, 335, 338

de Arte Moderno de Medellín 260, 263

O

objeto artístico 38, 109, 119-120, 157

ontología 36, 39-41, 55

oralidad 279

P

patrimonio 81, 215-216, 223-226, 232, 274, 276, 279, 294, 313-314, 329-330, 338

performance 60, 107, 267, 270, 275, 286, 288, 290, 338

pluralidad 5, 10, 103

política 42, 65, 72, 76-77, 81-82, 84-85, 88-94, 96-97, 99-101, 107, 123, 126, 148, 194-195, 197-198, 212-213, 239, 248, 250, 256-257, 261, 283

cultural 70, 73, 76, 79, 82-83, 87

pública 70, 79, 81, 209

politización 92, 250

posmodernidad 80, 165

prácticas artísticas 10-11, 31, 43-44, 52-53, 69-71, 73, 75-77, 82-88, 91, 93-99, 162, 176, 207, 209-210, 217-218, 221, 223, 228-230, 241

proceso de paz 21

procesos

artísticos 42, 93

educativos 42

producción artística 19, 29, 38, 43, 52, 61-62, 86, 87, 108, 110-111, 120, 124, 138, 144, 150, 153

protesta social 88, 257

proxemia 296

punctum 296, 300, 319, 322, 324, 326-327

Q

quadrivium 146

R

reinterpretación 110

Renacimiento 150-151, 153
reparación simbólica 80, 209-210, 212-213, 230
reproductibilidad técnica 159, 170
restitución 23, 213, 230
restitución simbólica 23

S

satori 314, 319-320, 322, 325-326, 328
segregación 272-273, 275
serigrafía 27
Siglo del gusto 45, 49
signo icónico 295-296
site-specific art 75
situación construida 227
socialidad 45, 59-60
studium 297, 302, 319, 322, 324, 326, 328

T

tejido urbano 80
teoría
 de cobertura 47, 53
 del actor-red 188
 del gusto 46
 de los sentimientos morales 54
 institucional 48
tradición 29
transfiguración 110
transformación social 87, 91-92, 97, 217, 222, 230-231
trivium 146

V

vida cotidiana 16, 45-46, 49-50, 55-56, 72, 75, 92-94, 276

W

wéstern 5, 10, 173, 181-187, 190-194, 196-201, 338

Z

zeitgeist 248, 261

escuelas
facarq.

La obra que está ahora en sus manos tiene un sentido esencial: invitar a todo posible lector, más allá de si posee o no conocimientos previos sobre los temas tratados, a introducirse en la comprensión de los aspectos de la vida en sociedad, en el marco del análisis de las formas de vida humana, de la convivencia en lo urbano, de su identificación y configuración en lo territorial, de aspectos relacionados con la construcción y configuración de su hábitat, de las dinámicas históricas, así como de las expresiones y manifestaciones culturales inherentes a esta coexistencia.

Se reúnen acá, por ello, significativas reflexiones y experiencias de expertos académicos que, desde la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, se han concentrado en el análisis de las complejas y diversas problemáticas de la vida humana en el ámbito de las arquitecturas, de lo urbano-territorial, de la construcción material como reflejo de lo cultural, y de las expresiones humanas en el ámbito de lo social y de las artes, como aporte fundamental y necesario para la comprensión de las realidades que compartimos.

ISBN: 978-958-794-941-4



edita
UNAL