

Cómo mantener la fe en el arte para no perderla en el mundo

Introducción

Desde hace algún tiempo he venido cuestionando la posición que podría ocupar un artista que desarrolla su trabajo bajo las actuales condiciones políticas, sociales y culturales (particularmente en un país como Colombia), y por supuesto, sobre las posibilidades que aún podría tener una disciplina que como la artística, parece auto-consumirse de manera similar a la serpiente ouroboros. Aun sin ampliar lo dicho recién, la simple formulación de estas inquietudes ya podría revelar al lector de la presente investigación, el tipo de intereses que puedo tener en torno al arte y que acaban por afianzar esa suerte de incomodidad que percibo cuando me veo como artista.

Estas inquietudes no pasan ya por la resolución de premisas formales ni por la defensa del arte como valor universal, autónomo y trascendente. En su lugar, estas cuestiones parecen indicarme la presencia de un campo abierto desde el cual me es posible, como ser político, proyectar pequeñas transformaciones sobre una realidad cada vez más compleja en la que las formas de auto-organización y resistencia, paralelas al modelo corporación-nación¹ que el sistema capitalista consolidó en la última década del siglo XX, no son ya pequeños grupos aislados, sino una red global desarrollada gracias a las posibilidades que Internet ofrece.

Este es el campo desde el cual mi producción artística es desarrollada. Un campo cruzado por ideas o cuestionamientos que se desprenden de diversas formas de

¹ Modelo que, en la figura de las grandes transnacionales, dicta las reglas mundiales del comercio e impone sus intereses por encima de las políticas de los estados-nación mediante la movilización de sus capitales a través de cualquier frontera, y el desarrollo de valores identitarios propios.

lo social, del conocimiento, y por formas de trabajo con las que no suele estar relacionado el arte que aún es deudor de la tradición moderna²; un campo del cual soy testigo presencial.

Lo que a continuación pretendo desarrollar es un análisis a mi producción personal, buscando de paso trazar un posible mapa de las condiciones en las cuales se han desplegado las prácticas artísticas contemporáneas que potencian experimentos de vida en común y que proponen formas alternativas para la circulación del arte. Así pues, y como una forma práctica para recorrer este camino, la presente investigación se centrará en la descripción y análisis de un grupo de trabajos personales, desarrollados entre los años 2005 y 2012, en los cuales es posible identificar un panorama cultural que ve en la crisis generalizada de los metarrelatos, el espacio para realizar pequeñas asociaciones entre artistas y públicos.

El primero de los capítulos a desarrollar se titula “Utopía y condición efímera”. A través de la descripción y estudio del proyecto “Los voluntarios” (2005), se pretende trazar un punto de partida para describir los proyectos que a partir de éste he seguido realizando según dos ideas principales: la formulación de *utopías posibles* y la condición efímera presente en buena parte de la producción artística contemporánea. En el segundo capítulo, “¿A dónde se fue el arte?”, se profundiza en el análisis a las asociaciones entre personas que proponen las prácticas artísticas contemporáneas, pero a la luz de “Correos La esperanza” (2007), un proyecto cuyas estrategias operativas y cruce con otras formas de lo social no sólo podrían dibujar un posible mapa del estado actual de la vida en las ciudades, sino señalar el desplazamiento que ha experimentado el arte, de ser un espacio contemplativo a ser un espacio por experimentar. El tercer y último capítulo, “Un lugar en el mundo (del arte)”, propone un análisis al trabajo que he realizado desde 2006 como director de “Galería LaMutante”, un proyecto que refleja mi interés por explorar otras posibilidades del campo artístico, situándome no solamente en la posición del

² Me refiero, básicamente, a la autonomía, a la autorreferencialidad y a la expresión de una conciencia individual con la que suele estar asociada la obra de arte moderna.

creador, sino también en la del curador y la del gestor. Aquí intentaré analizar la forma como el arte suele ser distribuido y consumido al interior de la institución arte, para posteriormente realizar un paralelo entre la práctica curatorial y la artística, tomando como referencia aquellos proyectos en los que ciertas situaciones creadas demandan la presencia de una suerte de artista-puente-catalizador.

Espero que el lector vea en este documento algo más que un pedestal desde el cual consagrar una producción artística compuesta, esencialmente, por una sustancia extremadamente ligera, y logre ver en él, además, un análisis a una sociedad y a un tiempo que parecen debatirse entre la crisis generalizada y la proyección de pequeñas utopías resignificantes.

1. Utopía y condición efímera

1.1. “Los voluntarios”

Durante el año 2005 realicé “Los voluntarios”, un proyecto que marcó el camino por el que transita mi actual producción artística. Éste consistió en la realización de una convocatoria pública para conformar un pequeño grupo de jóvenes voluntarios, quienes tras recibir una serie de indicaciones, habrían de vincularse en la puesta en marcha de una suerte de juego de rol micro-político basado en los hechos que Albert Camus narra en *La peste*.

Dichas indicaciones proponían la realización de una “acción artística” desarrollada en el contexto laboral de cada voluntario, las cuales buscaban que ellos, a través de la confrontación directa con las personas con las cuales interactuaban día a día, se reconocieran como posibles constructores de redes sociales. Posteriormente, y partiendo de la supuesta presencia del bacilo de la peste en Bucaramanga, se produjo



Fig. 1. Los voluntarios. Registro fotográfico de las intervenciones realizadas con carteles en el espacio público. 2005. Archivo del artista.

una serie de carteles y stickers que, ante la ambigüedad de los mensajes expresados, generaron de a poco un micro-clima de tensión entre las personas que presenciaron este trabajo.

Al analizar “Los voluntarios” es posible reconocer en éste, dos de las ideas que, aun estando presentes de manera elemental, han permanecido constantes en la mayoría de los trabajos que desde entonces he realizado. Estas son, por una parte, el desinterés en la perdurabilidad de mis proyectos a partir de lo objetual, y por otra, la presencia de ciertas nociones asociadas al concepto de utopía, entendiendo ésta como una suerte de pulsión que desplaza a la obra de su territorio habitual, ubicándola

dentro de la esfera pública³ y permitiendo la construcción de nuevos imaginarios que revelan otras posibilidades de vida en común.

La relación existente entre ambas ideas parece adquirir significado si se observa a partir de la naturaleza misma de toda construcción utópica, caracterizada por su condición efímera y la aparente imposibilidad de presentarse ante nuestros ojos.

1.3. De lo utópico

Un mapamundi en que no figurase la utopía no valdría la pena de ser mirado, pues faltaría en él el único país al que la humanidad arriba a diario⁴.

Oscar Wilde.

El término utopía nos revela una suerte de impulso humano anticipatorio que proyecta una realidad distinta y que es percibida como respuesta a cierta crisis en las condiciones existentes. Ahora bien, la manera especial en que es asumida la configuración del impulso anticipatorio se rige por una ley que actúa en el trasfondo de lo que podemos reconocer como constituyente de lo humano, a saber, la búsqueda de sentido a nuestra propia existencia. Según esto, la consideración del fenómeno utópico pareciera coincidir con finalidades propias de la política, la tecnología, la religión, o de cualquier elemento de la actividad humana que busque cumplir, o al menos trazar, las ideas que estructuran su noción de verdad.

El arte puede ser también un proyecto utópico por su tendencia a marchar tras lo nuevo buscando así superar el desgaste de su pasado inmediato. En el caso del

³ La esfera pública no sólo es la antítesis del espacio privado, sino también la serie de posibles dinámicas y variables que le permiten al ciudadano habitar, comprender y configurar su propia realidad.

⁴ O. Wilde. Citado por Zygmunt Bauman en *Tiempos líquidos* (trad. Carmen Corral). Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009, p. 136.

proyecto cultural de la vanguardia histórica, el componente utópico se nos revela a través de la línea de acción de la modernidad, fundamentada por una revuelta que buscaba la transformación general de “la cultura, las mentalidades, las condiciones de la vida individual y social”⁵, es decir, por la intervención en asuntos que sobrepasaban aquello que podría considerarse como competencia del arte. No es de extrañar entonces que el futurismo italiano, el cual no sólo glorificaba a las máquinas sino también el militarismo y el patriotismo, encontrara en el fascismo la plataforma necesaria para llevar al terreno de lo real sus aspiraciones refundadoras.

Como bien lo señala Rosalind Krauss, si algo caracterizó el discurso vanguardista del siglo XX fue la búsqueda de la originalidad, entendiendo ésta como una “revuelta en contra de la tradición implícita en la proclama de Ezra Pound ¡Hazlo nuevo! o en la pretensión futurista de destruir los museos que poblaban Italia de incontables cementerios”⁶. La originalidad de la vanguardia busca presentarse entonces como un principio desde cero, como un proceso creativo sin contaminación; como algo bastante similar a la creencia según la cual la Virgen María fue preservada inmune de todo pecado en el instante en el que el hijo de Dios fue concebido.

Esta comparación, aun cuando roza lo descabellado, no deja de guardar bastante relación con el concepto de utopía y su cercanía a lo místico-religioso. De hecho, y como es bien sabido, uno de los mitos fundacionales de la religión cristiana se basa en la idea de alcanzar la tierra prometida. Sin embargo no es mi intención profundizar respecto a los mitos de la fe católica, sino lograr trazar un pequeño paralelo entre ésta y el arte para iniciar un acercamiento a la obra de Joseph Beuys, artista que influyó positivamente en “Los voluntarios” y cuya obra recoge características propias de lo religioso y de lo utópico.

⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional* (trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 10.

⁶ KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (trad. Adolfo Gómez Cedillo). Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 171.

La historia de Beuys parece estar marcada por elementos mitológicos, curativos y religiosos. Basta recordar el episodio de sobrevivencia tras ser derribado en Crimea siendo piloto de la Luftwaffe durante la segunda guerra mundial, o la expresa fascinación por convertirse en mártir cuando decía que todo hombre debía experimentar la crucifixión para despertar su conciencia y amor universal. Pero Beuys, el chamán que sana a la humanidad, es también un ser político cuya actitud creativa, desligada de todo interés estético, se revela como un puente que activa la comunicación y la movilización social. Es este el Beuys que realmente me interesa; aquel que desarrolló el concepto de escultura social y que llevó a cabo proyectos como 7000 robles.

Con este proyecto Joseph Beuys pretendía no sólo dar una respuesta alternativa a los problemas ecológicos cuya solución solemos entregar a nuestros gobiernos, sino generar verdaderos espacios de reflexión que permitieran elevar la conciencia colectiva de cada una de las personas que participó en esta idea. Es aquí donde el proyecto de Beuys se cruza con la dimensión utópica de “Los voluntarios”, un proyecto que surge como una plataforma que posibilita la integración de personas interesadas en trabajar en la recuperación del sentido de comunidad, a través de la supuesta presencia del bacilo de la peste. Pero a diferencia del gran impacto y movilización producida por el proyecto de Beuys en Kassel, el cual “no puede inscribirse en el vanguardismo formal, científico y tecnológico de buena parte del arte de la modernidad, ya que se adentra en la vía de la concepción utópica del mundo”⁷, en “Los voluntarios” se formula un experimento social que plantea la puesta en marcha de acciones micro-políticas que respondan de esta forma a la decepción posmoderna que pareció conminar al destierro todo intento de construcción colectiva.

⁷ GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p.160.

1.4. De lo efímero

En la época de la obra de arte producida por montaje, la decadencia de la plástica es inevitable⁸.

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

Tal y como ocurrió con su componente utópico, el componente efímero de “Los voluntarios”, es decir, esa tendencia a distanciarse de la condición de objeto concluido e investido de valores estéticos, proponiendo en su lugar la disolución de las formas en una especie de fugacidad y de indeterminación, proviene en gran medida de las experiencias antiformalistas adelantadas a partir de los años sesenta.

Dichas prácticas, al haber sido desarrolladas por cortos periodos de tiempo al margen de las galerías y los museos, y en paisajes remotos donde el control de la Institución Arte⁹ parecía no tener mayor injerencia, necesitaron de medios de captura que evitaran la completa evaporización de las huellas que éstas dejaban, facilitando así su retorno al lugar que las significa, es decir, a la ciudad, más exactamente al cubo blanco expositivo. Porque es claro no sólo que el arte es un fenómeno esencialmente urbano; también que las vanguardias artísticas, aun cuando sustentaron su existencia en la revuelta en contra de las libertades creadas por la propia autonomía del arte, inevitablemente retornaban al punto del cual huyeron, como si aquella relación de tensión entre ambas partes fuese también una relación de impostergable dependencia.

Dependiente o no de la institucionalidad, el arte de acción y el concepto ampliado de escultura desarrollado por Rosalind Krauss, favorecieron el desplazamiento que experimentó el arte hacia lo procesual/experiencial, condición

⁸ BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. Bolívar Echeverría). México D.F.: Editorial Itaca, 2003, p. 62.

⁹ Denominación empleada por Peter Bürger en *Teoría de la Vanguardia*, para referirse a las formas de producción, distribución y consumo del arte al interior de la sociedad burguesa. *Teoría de la vanguardia* (trad. Jorge García). Barcelona: Ediciones península, 1987.



Fig. 5. Los voluntarios. Registro fotográfico de las intervenciones realizadas con stickers en el espacio público. 2005. Archivo del artista.

que transformó las relaciones creador-obra y obra-espectador, y que desdibujó aún más el carácter aurático de la obra de arte.

La condición efímera de las intervenciones realizadas en Los Voluntarios, no reflejan más que mi interés por poner en crisis el valor imperecedero del arte¹⁰, aquel mito que aún sobrevive a nuestra época y que amparado en las diversas investiduras y actualizaciones de la figura de distribución que representan los museos y las galerías, encuentra su última morada en los sistemas de comercio del estado capitalista moderno.

Mi posición respecto a los espacios convencionales de exhibición, aun cuando un tanto radical, es perfectamente comprensible no sólo por la naturaleza de mis trabajos, mucho más acorde con la transitividad de los espacios públicos en las ciudades, sino con mi propia condición como ciudadano nacido en la quinta ciudad de un inestable país. Al momento de realizar “Los voluntarios”,

¹⁰ BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 38.



Fig. 6. Los voluntarios. Registro fotográfico de las intervenciones realizadas con stencil en el espacio público. 2005. Archivo del artista.

Bucaramanga contaba con un sólo programa académico para la enseñanza del arte, con tres o cuatro espacios de exhibición, y con un mercado del arte reducido a la comercialización de pinturas abiertamente decorativas. Estas condiciones me obligaron a reconsiderar las estrategias de producción y circulación de mis proyectos, las cuales y según lo dicho, no podían ya insistir en los convencionalismos de un frágil circuito local.

El carácter efímero de “Los voluntarios”, esa necesidad que expresa por ser “archivado” a través de medios de registro como la fotografía y el video, dan cuenta no sólo de la frágil naturaleza de mis propuestas, sino también de un agotamiento generalizado que desde hace ya varias décadas se ha posado sobre el fundamento objetual del arte y sobre la propia producción industrial. Sin embargo este tipo de

propuestas no representan, como en las visiones de Hegel y Danto, el fin del arte; quizás tan sólo sean una muestra del fin del régimen del objeto¹¹ (...).

El mundo de esta primera década del siglo XXI, la vida útil de los objetos y desde luego las relaciones humanas, están sujetas hoy en día a una lógica efímera. Nada perdura como quisiéramos y el compromiso frente a las cosas parece una broma del pasado que nos invita a cambiar permanentemente, a reactualizarnos para mantenernos con opciones dentro de esta desenfundada carrera. Es por esto que el arte actual se convierte cada vez más en un fugaz instante, en una experiencia cuya corta duración nos recuerda un espacio-tiempo descartable.

2. ¿A dónde se fue el arte?

2.1. “Correos La Esperanza”

Dos años después de realizar “Los voluntarios” tuve la posibilidad de llevar a cabo un nuevo proyecto que profundizara en las características que dicho trabajo me había señalado y analicé en el primer capítulo. “Correos La Esperanza”, el título de este proyecto, consistió en la creación de una oficina de correos que funcionaba desde y hacia el barrio La Esperanza, sector de la comuna noroccidental de Medellín.

A través de varios espacios móviles ubicados en diferentes puntos de la ciudad, los cuales contaban con una mesa, una silla, un buzón, papel y lápices, las personas interesadas en participar, siguiendo unas sencillas instrucciones, escribieron una serie de cartas que narraban hechos que a ellas causaban desesperanza. Dicho

¹¹ MICHAUD, Yves. El arte en estado gaseoso (trad. Laurence le Bouhellec Guyomar). México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 2007, p.12.



Fig. 7. Correos La Esperanza. Registro fotográfico del proceso realizado. 2007. Archivo del artista.

material era recogido periódicamente y llevado hasta el barrio en donde fue entregado a mujeres organizadas en torno a un grupo de la tercera edad, quienes con total libertad y desde su propia experiencia y capacidad, respondieron a los participantes con consejos o simples comentarios acerca de cómo recobrar la esperanza perdida. Estas respuestas, cerca de doscientas, fueron finalmente entregadas a sus destinatarios en diferentes puntos del territorio nacional a través del correo regular.

Según la anterior descripción, antes que un proyecto artístico, “Correos La Esperanza” podría ser visto como un experimento que revela la posibilidad de construir los escenarios necesarios para facilitar la comunicación y el intercambio entre individuos, escenarios que al estar al margen de las habituales convenciones y estrategias institucionales, resisten a un medio que no sólo se revela proclive a



Fig. 8. Correos La Esperanza. Registro fotográfico del proceso realizado. 2007. Archivo del artista.

banalizar el sentido comunitario de convivencia, sino también a sepultar toda posibilidad de comunicación que no esté mediada por la lógica del consumo.

Para ampliar la lectura del proyecto que analizaré en este capítulo, será necesario hacer una revisión más rigurosa a las condiciones en las cuales se han desplegado las prácticas artísticas que potencian experimentos de vida en común, deteniéndome, en primera instancia, en las características de las ciudades contemporáneas y sus formas de control sobre la población, para continuar con un análisis a las posibilidades que ha abierto Internet en la concepción de redes colaborativas, permitiendo así la aparición de comunidades de aficionados y de nuevas formas transnacionales de activismo.

2.2. Un muladar llamado hogar

El no lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica¹².

Marc Auge, *Los "no lugares". Espacios del anonimato*.

Como lo mencioné en el anterior capítulo, la ciudad, además de ser el contexto en el cual se desarrolló el arte tal y como lo comprendemos hoy día, ha sido el escenario en el cual se ha desplegado mi producción artística, razón por la cual creo más que necesario llevar a cabo una revisión a sus condiciones actuales para poder comprender, en gran medida, los motivos tras un proyecto como "Correos La Esperanza".

La ciudad del siglo XXI es un ente sistematizado que administra las relaciones sociales de los ciudadanos de una manera tan efectiva, totalitaria y represiva, que sólo parece probable en las distopías propuestas por las novelas de ciencia ficción escritas el siglo pasado. Pero también en Foucault y su análisis a la configuración de las fábricas del sistema fordista se revelan ciertas maneras de "concentrar; distribuir en el espacio; ordenar en el tiempo; componer en el espacio-tiempo una fuerza productiva cuyo efecto fuera mayor que la suma de las fuerzas particulares"¹³. Este modelo, asociado a las sociedades disciplinarias que surgieron durante los siglos XVIII y XIX, y que alcanzarían su máximo desarrollo durante la primera década del siglo XX, era ya puesto en duda por el propio Foucault cuando reconoció que tras la Segunda Guerra Mundial, el sistema disciplinar basado en una transitoria privación de la libertad, se mostraba en crisis ante la imposibilidad de ejercer una vigilancia permanente sobre la población.

¹² AUGE, Marc. *Los "no lugares". Espacios del anonimato* (trad. Margarita Mizraji). Barcelona: Editorial Gedisa, 2000, p. 114.

¹³ DELEUZE, Gilles. *Postdata sobre las sociedades de control* (trad. Claudia Panoso y Rodrigo Zúñiga). Santiago de Chile: Revista de Teoría del Arte, n° 14-15, Universidad de Chile, 2006, p. 183.

La sociedad de control, también conocida como *sociedad orwelliana* a raíz del régimen que describe George Orwell en “1984”, ha venido a reemplazar a la sociedad disciplinaria. Con base en un sistema abierto, flexible y adaptable, los diferentes mecanismos de control han empujado al hombre contemporáneo a vivir bajo permanente vigilancia mientras es “libre” de recorrer la ciudad-supermercado, epítome de la París que diseñara el Barón Haussmann en el siglo XIX como parte de las estrategias de defensa de la burguesía frente a las revueltas sociales ocurridas en Europa hacia 1848.

Asociar a la ciudad con un supermercado no es algo absurdo. La ciudad del siglo XXI se ha transformado en un lugar de paso, de tránsito frente al cual solemos situarnos como simples espectadores-consumidores ante la privatización de cada rincón de los enclaves urbanos. La ciudad contemporánea, al igual que el empleado encargado de comentar las ofertas del día en el supermercado, parece decirnos todo lo que podemos/debemos hacer: prescriptivamente, prohibitivamente o informativamente, recurriendo a simbolizaciones o bien a la lengua natural¹⁴.

Aparte de esta coacción respecto a la movilidad, y como cualquier supermercado que se precie de proteger la inversión de sus accionarios, la ciudad ha experimentado un impresionante incremento en el arsenal tecnológico con miras a enfrentar el supuesto aumento en los índices de criminalidad. Aquellas cámaras de seguridad de ultra alta resolución, que pueden captar biométricamente el rostro de cualquiera de las 60.000 personas que asisten a un partido de fútbol, se han popularizado con tal desenfreno en la última década, que el grupo de derechos humanos Privacy International¹⁵ afirma que las graves violaciones a la privacidad en el Reino Unido, se deben a la presencia de más de 4 millones de cámaras de circuito cerrado desperdigadas a lo largo y ancho de las principales ciudades y autopistas.

Pero esta tendencia paranoide no sólo convierte a las personas en víctimas de los sistemas de control; exige, además, que el ciudadano se convierta en informante.

¹⁴ AUGE, Marc. *Op. cit.*, pp. 99-100.

¹⁵ <http://www.privacyinternational.org/>

Propuestas como la *Operation Tips* en los Estados Unidos o la Política de Seguridad Democrática en Colombia, invitaban a ciudadanos del común a ser colaboradores de los organismos de seguridad estatales a cambio, en el caso colombiano, del pago de jugosas recompensas. Todos enemigos de todos, todos como posibles delatores; las estrategias de control de los gobiernos actuales implican, también, abonar el terreno para la desorganización de la población, la muerte de toda construcción colectiva y la soledad a la que se ven empujados los millones de ciudadanos que recorren las calle absortos en sus dispositivos móviles.

La sociedad de control, a través de la privatización del espacio público y el confinamiento de las personas a cubículos de sociabilización virtual, se ha acercado de forma peligrosa a aquello que Napoleón III encomendó al ya citado Barón Haussmann cuando encargó a éste la ambiciosa renovación de París: limpiar las calles de toda posible asociación entre ciudadanos y de toda escoria contestataria.

2.3. Nuevas asociaciones, nuevas resistencias

Después de todo, la realidad no es otra cosa que el resultado transitorio de lo que hacemos juntos¹⁶.

Karl Marx

Aun cuando en el anterior punto mis reflexiones parecían “satanizar” la tecnología informática en tanto herramienta de avasallamiento, no puedo evitar pensar en la gran influencia, quizás indirecta, que ésta ha ejercido sobre la manera como concibo el lugar que ocupa el arte en un mundo que busca privilegiar la libertad al momento de producir, distribuir y consumir la información. Este mundo que se

¹⁶ MARX, K. Citado por BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*, p. 102.

comunica activamente propiciando así el intercambio del conocimiento, además de reflejarse en un proyecto como “Correos La esperanza”, se presenta también como el principal objetivo de aquella comunidad, de aquella red abierta compuesta por académicos, *hackers*, y *tekis*, quienes “enfrentándose al poder de los estados y los monopolios, y elevando nuevos valores sociales en conflicto con el poder establecido”¹⁷, generaron hace treinta años las condiciones necesarias para hacer de Internet lo que es hoy en día: la mayor estructura descentralizada de comunicación. Pero en un comienzo esta situación era muy diferente.

En sus orígenes la comunicación que permitía la tecnología informática presentaba un esquema bastante sencillo soportado por un texto cifrado que sólo el emisor y el receptor podían conocer. Era un esquema centralizado, jerárquico, controlado por las oficinas de inteligencia militar y por las grandes corporaciones que aún creían que el conocimiento debía estar en manos de algunos privilegiados; “todo dentro de casa, nada público”¹⁸. Esta era una condición perfectamente entendible pues es bien sabido que toda forma de conocimiento ha sido desarrollada, organizada y controlada por los intereses de ciertos sectores que se justifican a partir de conceptos de coherencia geográfica, cultural y económica. Partiendo de un antiguo principio griego, Foucault explicó esta condición al afirmar que la aritmética podía ser enseñada a todos pues demostraba las relaciones de igualdad defendidas por las sociedades democráticas, mientras que la geometría solo debía ser enseñada en los círculos de poder pues tenía la capacidad de ilustrar las proporciones de desigualdad al interior de esas sociedades¹⁹.

Por fortuna, aquellos *hackers* de primera generación como Whitfield Diffie y Martin Hellman, comprendieron que Internet poseía la capacidad de generar relaciones libres de la injerencia estatal y los intereses económicos de las grandes

¹⁷ DE UGARTE, David. (2002). *Como una enredadera y no como un árbol*. Extraído el 12 de agosto de 2009 desde www.ciberpunk.com, p. 8.

¹⁸ DE UGARTE, David. *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso* (trad. Alberto González Troyano). Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992, p. 11.



Fig. 9. Correos La Esperanza. Registro fotográfico del proceso realizado. 2007. Archivo del artista.

corporaciones, privilegiando así el flujo de la información y facilitando la disolución de la frontera entre emisores y receptores tan claramente demarcada, por ejemplo, en la lógica comunicativa de la televisión y en la del arte ligado a la tradición moderna.

Pero al igual que la tecnología informática, y casi durante los mismo años en que se sembraba el germen de Internet, el arte contó entre sus filas con sus propios *hackers*, artistas que a través de estrategias influenciadas por los movimientos estudiantiles y obreros de Praga y París, dejaron de lado la producción de objetos impenetrables para hacer del arte un instrumento crítico y espontáneo que permitiera que el espectador, a través del contacto con dichas producciones, pudiese tomar parte activa en la transformación social²⁰.

²⁰ GUASCH, Ana María. *Op. cit.*, pp. 117-121.

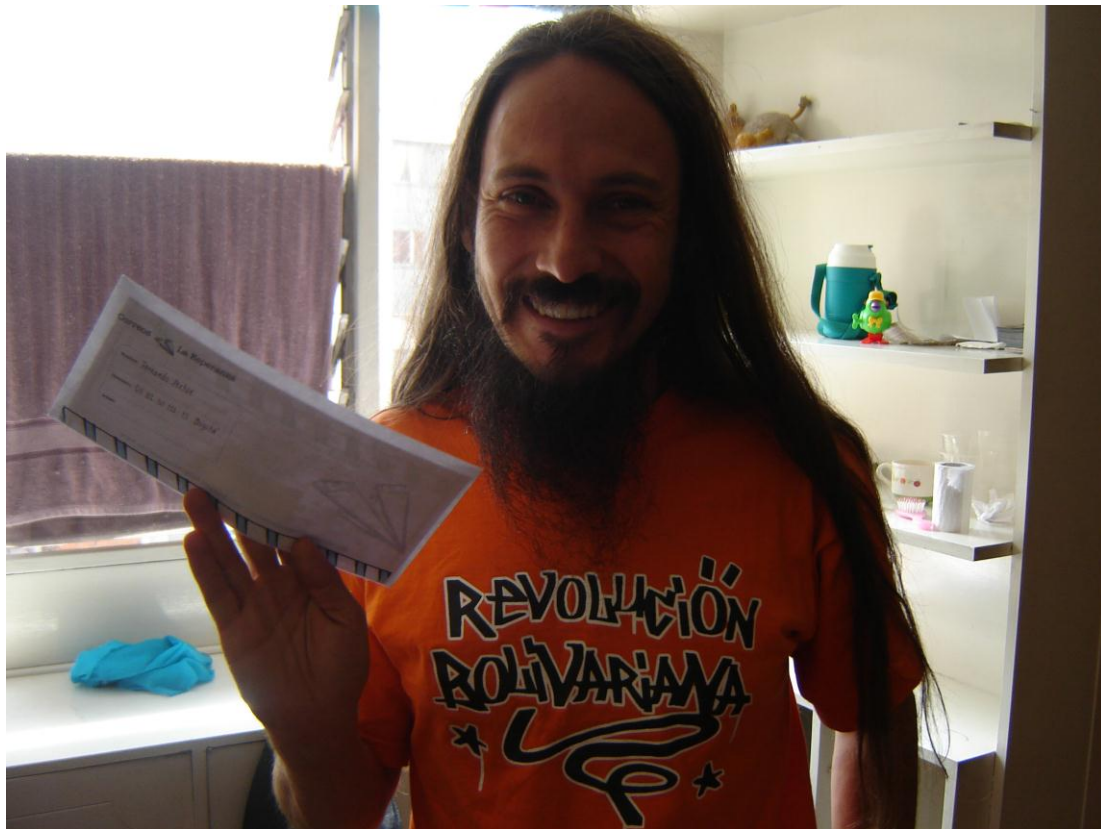


Fig. 10. Correos La Esperanza. Registro fotográfico del proceso realizado. 2007. Archivo del artista.

Arte como posible herramienta de cambio, como gesto utópico frente a la crisis, como facilitador en la creación de redes sociales, características que identifiqué en el primer capítulo de este documento y a las que ahora retorno tratando de prescindir de las particulares condiciones sobre las que se desarrolló la neovanguardia y el movimiento contracultural. En su lugar, he buscado situarme al interior de mi propio contexto; un contexto contradictorio que es cruzado, de un lado, por las estrategias de la sociedad de control que dificultan la comunicación y asociación entre las personas, y de otro, por una tendencia secular que con base en las posibilidades que ofrece Internet, ha permitido la aparición de nuevas formas de socialidad que parecían imposibles en condiciones modernas, y cuyas estructuras

variables, aun cuando persiguen propósitos locales, terminan inscribiéndose en la dinámica de las grandes redes globales²¹.

La posibilidad de que personas desconocidas dialoguen sobre la base de puntos de vista personales y cotidianos a través de una supuesta oficina de correos, surge, precisamente, como respuesta a la difícil situación en la que se encuentran las relaciones humanas. Pero también responde en igual medida a un panorama cultural permeado por “el tejido de *webpages* personales, de *talk shows* y *reality shows*, que componen lo que John Thompson llama *society of self-disclosure*”²²; una sociedad que ilustra el deseo de las personas por hacer visibles sus pensamientos y emociones, y por ser partícipes en la producción de la información.

Esta tendencia hacia lo interactivo, ese “todos caben” que se ha posado sobre la cultura y que ha facilitado la participación de pequeñas comunidades en la construcción de diversas propuestas artísticas, obedece también al estado actual de la producción técnica, razón por la cual sería fácil predecir que tarde o temprano ésta acabará por consumirse en el mercado tal y como lo hizo en su momento el movimiento Pop o el arte mínimo. Pero aunque sea cierto que este es el destino de toda vanguardia artística y que al parecer nunca se conseguirá un equilibrio perfecto en la relación productor-receptor, esta no es una razón para abandonar al público a la pasividad y no abogar por el derecho que tendrían las personas a la réplica, a la selección, a la intercepción y a la intervención²³ de la información que circula como la nueva sangre del sistema. Después de todo es bien sabido que cada producción cultural conserva entre su dispositivo comunicativo, espacios en blanco que esperan y deben ser ocupados por un espectador que ya desde hace un tiempo dejó de asombrarse con las estrellas que bajaron de los cielos para caminar entre nosotros.

²¹ LADDAGA, Reinaldo. Estética de la emergencia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, pp. 62-65.

²² *Op. cit.* p. 91.

²³ DERRIDA, Jacques – STIEGLER, Bernard. Ecografías de la televisión (trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Eudeba, 1998, p. 77.

2.4. Señor, ¿qué significa eso?

Cuando una dirección es tan buena como cualquier otra, el concepto de “dirección” deja de tener sentido.²⁴

Arthur Danto, *El final del arte*.

El título de este punto trata de ilustrar, irónicamente, una pregunta que surge entre las personas al momento de enfrentarse al tipo de proyectos que he venido analizando. Proyectos inscritos dentro de los límites del arte pero que al mismo tiempo, en su proceso de desmaterialización y de apertura a públicos y escenarios más heterogéneos, se ven cruzados por diversas formas de lo social, por la cultura popular, por la tecnología, y en general por cualquier actividad humana que pueda ser abordada de forma creativa. Proyectos que en palabras de Rirkrit Tiravanija serían menos arte y más algo más.

¿Qué podría ser ese “algo más”? ¿Por qué dichas manifestaciones son consideradas arte? ¿Por qué simplemente no podrían ser aquello a lo que se parecen, aquello que las cruza y las deforma? Estas preguntas podrían ser hechas por aquellas personas que siguen interesadas en conservar intacta la lógica del Gran Arte. Pero también podrían ser hechas por personas como mis padres, a quienes aún parecen desubicar los trabajos de artistas como Santiago Sierra, Thomas Hirschhorn, y Francis Alÿs. A ambos grupos trataré de dar una respuesta que explique lo que puede tener de artístico (o no) un proceso como el intercambio de cartas entre personas.

Me gustaría partir con una anécdota personal ocurrida hace no mucho tiempo. Cierta día recibí la visita de B, ingeniero de profesión, quien poco después de llegar comenzó a hablarme de arte, particularmente de *performance*. Sin embargo B quería que yo le explicara la diferencia que podía haber entre una *performance* y un acto

²⁴ DANTO, Arthur C. (1995) "El final del arte" en: *El Paseante* 22-23. Extraído el 15 de julio de 2008 desde <http://tijuana-artes.blogspot.com/2006/01/el-final-del-arte.html>, p. 25.

cotidiano. Propuso, como ejemplo, el caso de un vendedor callejero de frutas. Así pues, B me preguntó en qué se diferenciaba un vendedor de frutas “verdadero” y un artista que a través de una *performance* llegaba a ocupar el lugar de éste. Su pregunta, aunque extraña, me pareció perfectamente entendible. Tras pensarlo un poco atiné a responder: La diferencia radica en que el vendedor hace su trabajo con la intención de ganar dinero para subsistir, pensando en hacerse a un excelente proveedor, en la forma correcta de ofrecer sus productos y en la atención a sus clientes. Por su parte, el artista hace su trabajo con la intención de efectuar pequeñas transformaciones, abrir algún camino y proponer niveles de la realidad distanciados los unos de los otros²⁵. De esta forma, el artista pensaría, quizás, en formas alternativas para transar con el proveedor, en ofrecer la fruta según su valor nutricional, y en entablar conversaciones con el cliente acerca de los riesgos que implican para la salud humana y el ecosistema los alimentos transgénicos. Por supuesto esta no es la única forma de pensar una estrategia para el caso propuesto por B, eso lo sé, pero tal vez, a primera vista, sería la que yo emplearía.

Se me dirá entonces que la estrategia que propongo bien podría distanciarse de aquella usada por el vendedor de frutas, pero no de la que podría valerse un activista como el francés Joseph Bové. Así pues, y retomando la pregunta hecha por B, ¿qué diferencia habría entre un activista y un artista que suele trabajar sobre la base de problemáticas reales, proponiendo soluciones alternativas a las mismas? La principal diferencia radicaría en el contexto desde el cual se genera el accionar de cada uno. El contexto de un artista termina limitándose a la pequeña esfera del arte, y aun cuando haya hablado de la capacidad que tienen las prácticas artísticas contemporáneas de transformar la trama social, he preferido hacerlo partiendo de la noción de utopía que se desprende de ellas.

Hasta este punto me he dedicado a formular preguntas y a trazar posibles respuestas respecto a la diferencia entre las prácticas artísticas contemporáneas y

²⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional* (trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 7.

otras actividades humanas de las cuales llegan a nutrirse. Sin embargo, y tratando de ser consecuente con lo expresado a lo largo de este documento, dichas clasificaciones, dichas separaciones, no deberían tener ya demasiado sentido pues “¿qué es una profesión en épocas de flexibilidad laboral? ¿Qué es una familia allí donde las familias se vuelven electivas? ¿Qué es la nacionalidad allí donde se generalizan las condiciones de migración y las situaciones de ciudadanía hipercomplejas?”²⁶ ¿Qué es el arte cuando las grandes obras ya no existen y se da paso a la producción de experiencias?

El problema sobre la conveniencia o no de entregarle un lugar en el mundo del arte a expresiones como “Correos La esperanza”, no pasa por un asunto de valoración estética como suele hacerse comúnmente. Creo, en cambio, y partiendo de lo dicho por García Canclini, que se avanzaría más en el conocimiento de la cultura si se abandonara aquella preocupación sanitaria por distinguir lo que tendrían de impuro ciertas manifestaciones artísticas y las viéramos a la luz de las incertidumbres y las nuevas lecturas que sobre el mundo provocan sus cruces²⁷.

Aun cuando no creo haber llegado a una suerte de respuesta definitiva que pueda otorgar a este proyecto el status de “obra de arte” que aún podrían exigir los melancólicos y conservadores que hablan desde mundos difuntos²⁸, si he logrado poner sobre la mesa una serie de consideraciones que pienso son de gran importancia para comprender el desplazamiento al que se han visto sometidas las prácticas artísticas desde hace al menos tres décadas, permitiéndonos ver el arte no objetual, efímero y de carácter participativo, como producciones culturales válidas que van más allá de ser la última opción a la que podría recurrir un pintor frustrado y sin el menor éxito comercial.

²⁶ LADDAGA, Reinaldo. *Op. cit.* p. 50.

²⁷ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1990, p.227.

²⁸ MICHAUD, Yves. *Op. cit.*, p. 152.

3. Un lugar en el mundo (del arte)

3.1 “Galería LaMutante”

A mediados del año 2006 me encontraba en Bogotá junto a un amigo ojeando la agenda cultural del periódico Arteria, una publicación que aborda temas actuales del arte en Colombia. Pasados unos minutos notamos indignados que Bucaramanga no aparecía reseñada en ninguna parte, como si fuese invisible. Se nos ocurrió entonces la idea de escribir un falso comunicado de prensa a dicha publicación en el cual se anunciara la inauguración de cierta exposición en las instalaciones de una nueva galería destinada a la promoción del arte contemporáneo en Bucaramanga. Aunque dicho comunicado jamás fue redactado, la idea de un espacio para adelantar propuestas innovadoras en nuestra ciudad llamó profundamente nuestra atención.

El resultado de aquella pequeña broma que pretendía ilustrar nuestro inconformismo ante las difíciles condiciones a las que se enfrentan los artistas en Bucaramanga, recibió, un par de meses después, el nombre de “Galería LaMutante”, una plataforma formada actualmente por dos artistas visuales y un diseñador gráfico. Desde un comienzo los objetivos de “LaMutante” se centraron en la dinamización y el fortalecimiento del campo artístico de nuestra ciudad a través de una amplia gama de proyectos tales como residencias artísticas, publicaciones virtuales, conferencias, talleres e incluso subastas de arte. Después de todo, nos preguntábamos, ¿qué sentido tendría seguir haciendo arte cuando no existen las instancias ni los espacios necesarios para su distribución y consumo?

Todas estas propuestas han sido realizadas en medio de las críticas condiciones a las que se enfrentan las iniciativas culturales que son adelantadas en Colombia. “LaMutante” no cuenta (salvo contadas excepciones) con apoyo económico por parte de instituciones públicas o privadas por lo que debe recurrir a

diversas estrategias que le permitan solventar los costos sus proyectos. De igual forma, carece de un espacio físico propio en el cual desarrollar sus actividades, razón por la cual se ha visto obligada a gestionar los pocos espacios existentes en la ciudad, recurrir a ciertos espacios públicos, y a concentrar su capacidad de difusión a través de Internet.

Sin embargo ese mismo carácter de propuesta auto-gestionada le ha permitido mantener total autonomía sobre sus proyectos y decisiones, abordar de forma crítica temas concernientes a las políticas culturales en Colombia, y convertirse, de a poco, en un referente a nivel nacional al momento de hablar de proyectos que si bien se inscriben dentro del círculo de lo oficial, proponen, a través de diversas estrategias para la circulación del arte, lógicas no hegemónicas que amplían el espacio de comunicación entre artistas y públicos.

Así pues, durante este último capítulo me dedicaré a analizar no sólo las formas bajo las cuales se han soportado los procesos de distribución del arte al interior del sistema que lo legitima, sino también las experiencias paralelas de las cuales se han valido artistas y curadores, para proponer formas de distribución y consumo del arte menos jerarquizadas.

3.2. Del museo y otros monumentos al arte

Ante la ley hay un guardián. Un campesino se presenta al guardián
y le pide que le deje entrar. Pero el guardián contesta que de
momento no puede dejarlo pasar. El hombre reflexiona y pregunta
si más tarde se lo permitirá.
- Es posible -contesta el guardián-, pero ahora no.

Franz Kafka, *Ante la ley*.

Hasta este punto he tratado de explicar las estrategias de las cuales me he valido como artista para realizar intervenciones en la esfera pública y así proponer pequeños modelos que faciliten la comunicación y la asociación entre personas. Ahora, en este último capítulo, me gustaría indagar acerca de las posibilidades de realizar dichas intervenciones pero partiendo de la posición de curador y gestor cultural en la que suelo encontrarme cuando llevo a cabo proyectos junto a “LaMutante”. Pero ¿por qué me interesa explorar esas otras instancias del campo artístico? La razón es sencilla y ya traté de insinuarla durante el primer capítulo: aun cuando desmaterialice el objeto artístico, desarrolle propuestas en espacios públicos e invite a personas no artistas a participar de mis proyectos, éstos han de retornar, tarde o temprano, al sistema de distribución y consumo propuesto por la institución arte.

Por tradición, quizás la figura que encarna de mejor forma a dicha institución es el museo. Como es bien sabido, éstos nacieron tras la consolidación política y económica de la burguesía europea, una poderosa fuerza social que deseaba conducir al mundo por la ruta del progreso, alejándolo de la tiranía y la irracionalidad en la que lo había sumido el antiguo régimen monárquico. Las artes pronto necesitaron del desarrollo de la estética como disciplina filosófica para generar un nuevo concepto respecto a su autonomía²⁹, requiriendo además de un espacio que las validara y en el cual se educase al público respecto a los códigos necesarios para percibir en dónde y en qué momento específico ocurre el arte.

Cuando Duchamp propuso sus ready mades durante las primeras décadas del siglo XX, sentando así las bases para considerar que todo podía llegar a ser arte, y posteriormente, tras el desarrollo del concepto de escultura social a cargo de Beuys, el cual parecía contemplar la posibilidad de que toda persona fuese un artista en potencia, los museos se vieron obligados a replantear su función como

²⁹ Sólo hasta el siglo XVIII, con la apertura de los primeros museos y el inicio de la época del arte burgués, el público tiene un acceso relativamente libre a las grandes colecciones y a consumir el arte de forma individual.



Fig. 11. Defienda su talento. Registro fotográfico de las acciones. 2011. Archivo de Galería LaMutante.

edificios en los que se acumulaban centenares de objetos de gran valor. Así pues, al menos en los países desarrollados, los museos se distanciaron progresivamente de cierta imagen sacra para convertirse en espacios acogedores destinados a la pedagogía y al ocio.

Esta es la razón por la cual museos e instituciones culturales pronto se vieron atiborrados de carteles instructivos, visitas guiadas, salas para niños, audio guías, restaurantes, etc.; estrategias que al igual que aquellas implementadas por los centros comerciales, buscaban atraer a la mayor cantidad de público aun cuando éste continuase siendo mayoritariamente de estratos medios y altos. Porque a pesar de estos esfuerzos, la producción artística ha estado ligada a determinadas clases sociales



Fig. 12. *Ultraliviano*. Registro fotográfico de las acciones. 2012. Archivo de Galería LaMutante.

que la protegen y patrocinan como prueba de su dominio³⁰. ¿Y de qué forma el arte podría darle espacio a otros tipos de público?

Los proyectos realizados por “Galería LaMutante” durante algo más de siete años coinciden en cierta medida con este tipo de preocupaciones. En proyectos como “El Salón de los Rechazados” (2007), “Bucaramanga: ¿cha cultura pa’ tan poco espacio” (2007), “La caja n°2: Acá no somos de esos” (2009)³¹, y “Defienda su talento (2011), “LaMutante” abrió la posibilidad al público de participar en ellos y en condiciones similares a las de los artistas, es decir que más allá de crear plataformas de acción como aquellas en las que se sustentaron “Los voluntarios” y “Correos La esperanza”, se crearon las instancias necesarias para que personas no formadas

³⁰ BÜRGER, Peter. *Op. cit.*, p. 89.

³¹ Más información de estos proyectos en www.galerialamutante.org



Fig. 13. Salón de los rechazados. Registro fotográfico de las acciones. 2007. Archivo de Galería LaMutante.

llegaran a experimentar el arte no como consumidores, sino como productores legitimados.

Quizás el caso de “Bucaramanga: ‘cha cultura pa’ tan poco espacio” sea el más interesante en muchos aspectos, ya que permitió que cualquier persona exhibiera sus trabajos en nuestro espacio en La Otra, feria internacional de arte que organiza la galería Valenzuela & Klenner, contribuyendo así a deshacer la distancia entre artistas y público; pero también, y debido a las condiciones que rodearon su realización, a tener una idea más o menos clara del estado actual del mundo del arte.

El campo artístico de nuestros días se ha permeado por una corriente independentista, autónoma y auto-gestionada, cuyo punto de origen podría encontrarse, en buena medida, en la crisis que desde los años setenta sufriera el modelo económico fordista del Estado-nación. Dicho modelo, caracterizado por



Fig. 14. Bucaramanga: ‘cha cultura pa’ tan poco espacio. Registro fotográfico de las acciones. 2007. Archivo de Galería LaMutante.

sólidas estructuras piramidales, fue reemplazado progresivamente por estructuras más flexibles que no dependen ya de la directa relación entre nación y economía, sino de pequeñas empresas organizadas de manera mucho más fluida, las cuales se insertan en redes globalizadas, y cuyos objetivos se caracterizan por promover la comunicación, las cualidades relacionales y el “saber-ser” de las personas³².

Los ejemplos de esta tendencia son muchos, abarcan todos los nodos del campo artístico (de la crítica al coleccionismo), y generalmente son desarrollados en Internet pues en este espacio la democratización de la cultura se ha convertido en tema de gran interés. Es así como podemos encontrarnos con “Esfera pública”³³, un portal colombiano liderado por Jaime Iregui, desde el cual se debaten temas de

³² LADDAGA, Reinaldo. Op. cit., pp. 132-135.

³³ <http://esferapublica.org/>

actualidad en el arte, y cuya dinámica participativa ha logrado subvertir la labor de la crítica como productora de relatos concluidos y legitimadores. Estas características le han permitido a este proyecto ser invitado a participar en Documenta Magazine, un proyecto de la Documenta 12 que reunió a cerca de 100 publicaciones o espacios de discusión y crítica, la mayoría de los cuales operan desde Internet. Este dato nos puede revelar cómo aquellos eventos artísticos de gran tradición e influencia como la Documenta de Kassel, también han sido fuertemente permeados por formas de operar mucho más disgregadas y pluralistas. Así pues, la autonomía del arte parece no ser el problema de fondo; el problema radica en el uso que se haga de ella para conservar las relaciones de poder al interior de la cultura.

Desafortunadamente, aunque ciertos rasgos de la modernidad hayan desaparecido casi por completo, el espíritu burgués que la apoyaba aún sobrevive³⁴ y es así como ciertas instituciones del arte pueden recordarnos aquel famoso cuento de Franz Kafka, *Ante la ley*. En éste, un campesino espera durante largo tiempo a que le sea permitida la entrada a un recinto que personifica las leyes que rigen a los Hombres. Sin embargo, y aunque las puertas están abiertas y el guardián que custodia la entrada finge interés en su caso, el campesino no puede entrar jamás y finalmente muere con la promesa de que cierto día podría hacerlo. Creo que en definitiva así es el arte; no es para todos pero mantiene latente la esperanza de que quizás algún día pueda llegar a serlo.

3.3 ¿Crear, mediar, curar?

El curador de una exposición es el único artista realmente expuesto³⁵.

Daniel Buren

³⁴ BOURRIAUD, Nicolas. *Op. cit.*, p. 8.

³⁵ D. Buren. Citado por ROCA, José en Columna de Arena 16, Curaduría crítica. Extraído el 9 de abril de 2009 desde <http://www.universes-in-universe.de/columna/col16/col16.htm>

Los tres proyectos que he analizado a lo largo de estas páginas tienen en común la puesta en marcha de estrategias operativas que permiten la coordinación e entre diferentes personas, ya sea como espectadores cuando se trata de mis propuestas individuales, o bien como artistas cuando desarrollo propuestas junto a “Galería LaMutante”. Es por ello que en este último punto me gustaría trazar un paralelo entre ambas prácticas para tratar de explicar aquello que mencioné durante la introducción de este documento cuando insinué que prefería verme a mí mismo como un productor cultural. Después de todo, y según lo dicho por Jean-Luc Godard, “la cultura es la regla; el arte, la excepción”³⁶.

La curaduría es entendida hoy en día como aquella práctica a partir de la cual ciertas personas proponen relatos o guiones que permiten la coexistencia entre diferentes artistas y sus obras, y a su vez entre éstas y el público. Este concepto es atribuido al curador Harald Szeemann quien durante la década del sesenta, y mientras dirigía el *Kunsthalle Bern*, revolucionó la práctica curatorial al proponer exposiciones temáticas entre las que destacan Documenta 5 y "*Live in Your Head: When Attitudes Become Form*", la primera gran exposición de Arte conceptual que tuvo lugar en Europa. Así mismo, Szeemann comprendió que el arte tenía la capacidad de interconectar diversas formas del conocimiento, por lo cual en varias de sus exposiciones buscó poner en juego objetos y conceptos provenientes de diferentes disciplinas. Así pues, la curaduría responde a la voluntad de articular la producción de un grupo de artistas, pero también a la necesidad de generar diálogos y cruces entre formas del conocimiento aparentemente distantes.

Ahora bien, respecto a los puntos en común que la práctica curatorial podría tener con la práctica artística, en especial con aquella que tiene como eje la proyección de experimentos de vida en común, sería necesario empezar con una definición, quizás ampliada de cada una de ellas. En palabras de Szeemann, el

³⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante* (trad. Michéle Guillemont). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009, p. 189.

curador es una suerte de “administrador, amante enfático, escritor de prólogos, bibliotecario, apoderado, contabilista, animador, conservador, financista y diplomático”³⁷, es decir, todo lo contrario a aquella figura anacrónica que nos muestra al curador-crítico como un personaje cuya función se centra en dictar las reglas del buen gusto y en educar al público en la apreciación de lo que realmente es el arte. Por su parte el artista es “cada vez menos un creador maldito y cada vez más un operador o un mediador social con algo del hombre de negocios, del hombre de la comunicación, del ilusionista y del chamán”³⁸; un personaje que dejó de lado la simple creación de objetos para insertarse en problemáticas mucho más complejas que, en el caso del mundo del arte, parecían reservadas a quienes ejercían el *management* de la industria cultural, logrando, en ocasiones, captar públicos más heterogéneos en la medida en que muchas de las propuestas que desarrolla no responden a postulados teóricos basados en la historia del arte, sino a la exploración directa de la esfera social.

Un ejemplo relevante en este sentido es la Bienal de Venecia de Bogotá (BVB) dirigida por el artista bogotano Franklin Aguirre. La BVB se inició en 1995 bajo condiciones similares a las que dieron origen a “LaMutante”, es decir, la dificultad que percibía un grupo de jóvenes artistas para acceder a las oportunidades y beneficios de una escena artística. Es así como el colectivo “Matracas” decide iniciar un acercamiento con la comunidad del barrio Venecia de Bogotá, proponiendo una serie de experiencias que promovieran el trabajo en equipo y fomentaran la tolerancia a través de las prácticas artísticas contemporáneas.

El otro punto en común que percibo entre curadores y artistas que trabajan en la esfera pública, tiene que ver con el desarrollo de sus capacidades como mediadores. Al respecto, el curador Hans Ulrich Obrist dice que “en cierto sentido, el

³⁷ H. Szeemann. Citado por ROCA, José. *Op. cit.*

³⁸ MICHAUD, Yves. *Op. cit.*, p. 85.



Fig. 15. Nicolás Cadavid, “*Nunca he tenido a nadie*”. Registro fotográfico de la performance colectiva. 2008. Archivo del artista.

curador es un catalizador, y debe poder desaparecer en un momento dado. (...)”³⁹ ; así pues, si un catalizador es una sustancia que permite el equilibrio en una reacción química, ¿qué tipo de equilibrio permitiría un artista que desarrolla experiencias o procesos efímeros en donde es habitual la participación de terceros? Responderé a esta pregunta con la descripción de un sencillo proyecto que realicé en 2008 en Santiago de Chile, en el marco de la segunda Bienal Internacional de Performance DEFORMES. Dicho proyecto, titulado “*Nunca he tenido a nadie*”, consistió en la realización de una convocatoria hecha a través de Facebook, la red social en Internet, en la que busqué a personas que no tuviesen una relación de pareja, creyeran tener mala suerte en el amor o que simplemente se sintieran solas en ese momento específico. A dichas personas las invité a una suerte de fiesta en la cual una banda de

³⁹ H. Ulrich Obrist. Citado por ROCA, José. Op. cit.



Fig. 16. Nicolás Cadavid, “*Nunca he tenido a nadie*”. Registro fotográfico de la performance colectiva. 2008. Archivo del artista.

rock interpretaría la canción *Never had no one ever* de la agrupación The Smiths. La performance colectiva propuso que cada persona, durante los casi cuatro minutos que duraba la canción, tuviese la oportunidad de bailar junto a otra persona que como ella experimentase los sentimientos que recién mencioné.

En este caso, mi función, como aquella que señala Obrist, no consistió en ser un guía, un faro, sino un mediador en el seno de una pequeña comunidad⁴⁰, un catalizador no protagónico que hizo las veces de puente entre diferentes personas y a su vez entre ellas y el público que desprevénidamente presenció la acción realizada en uno de los espacios de la Universidad Arcis.

⁴⁰ MICHAUD, Yves. Op. cit., p. 83.

Al igual que un curador que invita a un grupo de artistas con determinado tipo de procesos a desarrollar propuestas según un guión pre-establecido, en “Nunca he tenido a nadie” invité a un grupo de personas con ciertas características en común a participar de una idea que aunque bastante acotada, respondía a las mismas estrategias que puede emplear un curador cuando se propone a diseñar un evento artístico, es decir, la presencia de cierto tema o ciertas formas de producción sobre las cuales dialogar, la manera en la que se desea comunicar al público el resultado de dichos diálogos, y finalmente el despliegue de cierto montaje escenográfico al interior del espacio en el cual el proyecto curatorial tomará forma.

El desplazamiento hacia funciones más amplias que superan las convenciones habituales con las cuales solíamos asociar a una u otra disciplina (una especie de flexibilidad que se ha posado sobre toda actividad humana y que permite sobrepasar la conformidad de las normas en base al rápido cambio de estrategias y la ausencia de preferencias consolidadas⁴¹); y la mediación entre partes, algunas de ellas distantes entre sí, serían pues aquellos puntos en común que puedo identificar (al menos en mi caso) entre la práctica artística y la práctica curatorial.

Y ya que las fronteras disciplinares que durante años sustentaron nuestra concepción de la producción de conocimiento han dado paso a formas moldeables, a territorios transitorios con límites indefinidos, los artistas, en una actitud abiertamente nómada y errante, se han dado a la tarea de recorrerlos en primera persona buscando así el desarrollo de pequeñas transformaciones en las condiciones políticas, sociales y culturales en las cuales tiene lugar su trabajo.

⁴¹ BAUMAN, Zygmunt. *Op. cit.*, p. 11.

Conclusiones

Si el objetivo de este documento era identificar la relación existente entre algunos de los proyectos que he realizado y una época marcada, de un lado, por la crisis de los grandes relatos y las instituciones que habían configurado nuestra forma de ver el mundo, y de otro, por una tendencia secular que invoca a la gente a la auto-organización, éste, creo yo, se ha cumplido de buena forma. Sin embargo cierta tendencia auto-crítica que pudo verse por momentos reflejada en el texto, me obliga en este punto a preguntarme por las posibilidades que tendrían las micro-utopías que proponen las prácticas artísticas contemporáneas, de realizar transformaciones reales en la vida social. Y si me lo pregunto no lo hago por cuestionar, una vez más, la injerencia que tendría el arte en la vida. Si lo hago es porque aún me sorprende que en un mundo como en el que vivimos, se escuchen voces que refieren a la posibilidad de hallar *un mejor lugar para vivir*.

Y es que el pesimismo que nos ofreció la posmodernidad como alternativa para superar la caducidad de las empresas que constituían la ilusión de progreso en la que se fundamentó el pensamiento moderno, parece haber conminado a la utopía a una experiencia personal inmediata signada por la necesidad de sentirnos seguros en el mundo, y por la posibilidad de gozar de esa quimera llamada libertad individual, la cual, en pocas palabras, no es más que la posibilidad de acceder al sistema de consumo masivo. Así pues, a la fecha, la utopía consistiría en disponer de los recursos necesarios para hacer frente a las amenazas del mundo contemporáneo, para después poder disfrutar a nuestras anchas de un fin de semana en nuestros condominios habitacionales, mientras afuera el mundo se cae a pedazos ante amenazas reales como la desigualdad social, el desempleo o la crisis ecológica.

Sobre estas condiciones es que realizo mis pequeños experimentos utópicos a través del arte; una herramienta comunicativa que al igual que el mundo que recién describí, se me revela turbia por momentos. Y me refiero en esta ocasión al tipo de

trabajos que yo mismo realizo y que he tratado de “defender” a lo largo de este documento. Porque creo interesante, además de necesario, preguntarse acerca de esa tendencia hacia lo relacional (en términos de Bourriaud) que se ha posado sobre el arte contemporáneo como una especie de sello de garantía incuestionable: *si es arte relacional, es buen arte*.

¿De dónde proviene esa idea que ha motivado a cada vez más artistas a mirar la realidad de una forma más cercana, directa si se quiere? ¿Acaso responde al florecimiento de una conciencia colectiva en medio de la crisis que nos empuja hacia el abismo? En parte sí, pero las razones de fondo llegan a ser un poco menos esperanzadoras. Los artistas estamos insertos en la misma lógica de la sobrevivencia que describí al comienzo de este epílogo. Sería bastante ingenuo imaginar que los artistas que trabajamos construyendo redes sociales no podamos conciliar el sueño ante las injusticias que florecen en cada rincón del planeta. El dolor ajeno, como el smog en las ciudades, ha sido asimilado por nuestro organismo, se ha regularizado.

Según lo anterior, ¿este interés por construir micro-utopías desde el arte respondería a una moda quizás pasajera? Efectivamente sí, pero no en el sentido peyorativo con el que se puede asociar la palabra. La moda hace referencia a las costumbres que marcan alguna época o lugar, algo que en efecto he tratado de demostrar a lo largo de estas páginas cuando he señalado que las prácticas artísticas contemporáneas funcionan como un termómetro de las condiciones del espacio y tiempo en el que vivimos.

Así que más allá de levantar juicios morales acerca del compromiso de los artistas respecto a las comunidades o problemáticas con las que trabajan, lo que resulta importante es que esa misma capacidad que tiene el arte para reflejar la vida actual en las ciudades, lo convierte, a pesar de ciertas diferencias que ya traté de explicar, en una empresa muy similar a la publicidad, a las comedias musicales o a la televisión. Nivelado el arte con este tipo de formas o experiencias, su capacidad

utópica-transformadora podría no ser más que otra anécdota de un paisaje cultural sobre-expuesto y porque no, banal.

Pero aun cuando el panorama es totalmente desalentador y al parecer no existe un lugar en común al cual huir tras el próximo Armagedón que Hollywood ha de preparar para nosotros, pienso que el arte es la mejor opción para seguir imaginando, casi de forma frenética, utopías “de la casa”, pequeñas instancias que nos recuerden que aún nos quedan cosas por decir, cosas por hacer.

Bibliografía

AUGE, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato* (trad. Margarita Mizraji). Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos* (trad. Carmen Corral). Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. Bolívar Echeverría). México D.F.: Editorial Itaca, 2003.

BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*, en revista *OCTOBER 110*, Massachusetts, Fall 2004, pp. 51–79.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional* (trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción* (trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante* (trad. Michéle Guillemont). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia* (trad. Jorge García). Barcelona: Ediciones península, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Postdata sobre las sociedades de control* (trad. Claudia Panoso y Rodrigo Zúñiga). Santiago de Chile: Revista de Teoría del Arte, n° 14-15, Universidad de Chile, 2006.

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia* (trad. José Vázquez Pérez). Valencia: Pre-Textos, 2002.

DERRIDA, Jacques – STIEGLER, Bernard. *Ecografías de la televisión* (trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Eudeba, 1998.

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso* (trad. Alberto González Troyano). Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1990.

GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (trad. Pablo Gianera). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos* (trad. Adolfo Gómez Cedillo). Madrid: Alianza Editorial, 2002.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso* (trad. Laurence le Bouhellec Guyomar). México D.F.: Fondo de cultura económica, 2007.