

## Desplazamiento, transición y consumo cultural

### Arte regional en la era del zapping

*Sustraiga una vértebra y los dos trozos de esta tortuosa fantasía se unirán sin esfuerzo. Córtelo en muchos fragmentos y verá que cada cual puede existir separado.*

Charles Baudelaire

Un proyecto o investigación, cualesquiera que sean sus objetivos, tiene siempre su origen en un grupo de ideas o imágenes. En el caso de Zapping, la propuesta curatorial para el 14 Salón Regional de Artistas Zona Oriente, éste radica, por un lado, en una suerte de determinación por intentar *algo diferente* al no sustentar la investigación sobre conceptos curatoriales a priori; y por otro, en el interés que ha despertado -y que aún hoy despierta- el saber de dónde provienen y bajo qué contexto fueron creadas las producciones culturales que observamos de forma concluida en salas de exposiciones, en libros, en teatros, en plazas públicas, etc.

Sobre el primer punto bastaría con dar un breve repaso al material bibliográfico que puede encontrarse sobre los cuatro proyectos curatoriales anteriores (recordemos que en el 12 Salón Regional también hubo dos proyectos curatoriales) para comprender que estos se soportaron sobre nociones como frontera, modernidad, resistencias, fragmentación, cuerpo, espiritualidad, paisaje, entre otras. Ideas desde luego interesantes, pero que inevitablemente, al ser propuestas como itinerarios hacia puertos fijos, terminan condicionando y determinando la producción artística de una región a la que no le sobra la confianza. En su lugar, esta investigación propuso una metodología que le permitió a los artistas seguir sus propios intereses a través de la re-edición de proyectos realizados anteriormente, dejando de lado la consagración de su proceso creativo a la premisa modernista de producir siempre algo nuevo.

Siguiendo este tipo de intereses, digamos no-productivistas, esta investigación centró su atención en el proceso de creación de las obras más que en las obras mismas. Esto no quiere decir que los proyectos presentes en la exposición estén enmarcados en lo que

históricamente se ha definido como *process art*, a saber, aquellos proyectos que son cruzados por la mutabilidad de las formas, la colaboración y la provisionalidad del acto creativo; sino en identificar en las obras, sin importar la estrategia o el medio a partir del cual fueron desarrolladas, las variables, los ensayos, las influencias y las etapas que las configuran. Un inmenso y caótico cúmulo de información transversal que bien puede parecerse a la que encontramos en una tarde de ocio frente a nuestros televisores o pantallas de computador.

El desplazamiento, la transición, y el consumo informacional, son características propias del zapping televisivo e hipertextual. Pero también, y tal vez en un sentido más profundo, se nos revelan como posibles vías de acceso para entender y entrar a definir las dinámicas que atraviesan, quizás de forma más notoria, la cultura de un mundo que a cada segundo nos presenta nuevos desafíos y parece preguntarnos, con un dejo de ironía, si somos lo suficientemente flexibles para acomodarnos a él.

### **El desplazamiento de la ficción en busca de la realidad**

*Por ese camino, ya lejos del marco estrecho de nuestros treinta y tres años, lejos de las ideas generales suministradas a precios altísimos por el Negro Cano, lejos del monótono amor de nuestras primas, abrimos los ojos y vimos que todo es amor y muerte.*

Fernando González.

Un hombre camina pausado a través de las calles empedradas de El Carmen, un pequeño pueblo perdido entre las verdes montañas de Norte de Santander. Su apariencia, mezcla de explorador y guerrillero de vieja data, desconcierta a los pobladores acostumbrados a ver los mismos rostros una y otra vez. Tras presentarse a un primer grupo de personas, el hombre pide permiso para visitar los grandes solares de las casas más antiguas del pueblo y así, según él, “robarles un poco de su basura”. La basura a la que hace referencia el hombre son objetos que de una u otra forma, tras ser restaurados, catalogados y exhibidos, habrán de adquirir una estrecha relación con la masacre ocurrida en El Carmen durante el mes de noviembre de 1949.

*The Raider Man, Noviembre del 49* (2012), es uno de tantos proyectos que Emel Meneses ha venido realizando desde la década de 1980 en los que el viaje como forma, y la arqueología, la guaquería y la santería como estrategias, se han convertido para él en medios tan válidos como la pintura, el dibujo o la fotografía. Meneses no encuentra diferencia entre ellos. Considera normal generar estos cruces y atribuye este hecho al legado de Marcel Duchamp y Joseph Beuys. Pero también, y esto parece tenerlo claro cuando adopta el papel de historiador y habla con propiedad de un sinnúmero de hechos para muchos desconocidos, comprende que hoy en día es sumamente difícil determinar las fronteras de su profesión cuando los horarios y las condiciones laborales al interior del sistema capitalista se han vuelto tan flexibles e hipercomplejas<sup>1</sup>. El lunes profesor, el miércoles galerista, el jueves arqueólogo y el domingo *cazafantasmas*. Meneses parece más el protagonista de un cuento de terror de Howard Phillips Lovecraft que aquel artista obsesionado con ser reconocido por su estilo y por su firma.

Es así como Meneses (en la misma frecuencia de artistas como Mark Dion o Joachim Koester) abandona los medios tradicionales y se arma de palas, pinzas, detectores de metales y toda clase de elementos propios de un explorador para realizar pequeñas excavaciones en espacios domésticos abandonados en busca de objetos que puedan llamar su atención: botellas de la antigua empresa de gaseosas de El Carmen, crucifijos oxidados, restos calcinados de mobiliario, cuchillos, casquillos de balas. La lista se torna macabra y es cuando uno empieza a entender por qué los herederos de dichos objetos conservan en el olvido el que podría ser el lugar más encantador de sus hogares. Para sobrellevar su presente, han preferido enterrar un pasado marcado por la crueldad humana.

La historia de Colombia, pero en particular la historia del departamento de Santander, es en la actualidad fuente inagotable para algunos de los artistas más destacados de esta región. Y lo es por una sencilla razón: aquel pasado colmado de gloria, en estrecha relación con los círculos fundacionales del poder republicano, se revela hoy tan sólo como una estampa sobre la que se soporta una lista de frágiles modelos identitarios. Es a partir del estudio de esta historia malograda que Alberto Borja, lingüista de profesión, viene trabajando en proyectos en los cuales las nociones de economía, progreso y modernidad, son sometidas a un implacable revisionismo. En *Zigarreten Kolumbien* (2010-2012) Borja construye una serie de cajetillas de cigarrillos, hechos con tabaco santandereano,

---

<sup>1</sup> LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 50.

que luego decora con pequeñas ilustraciones de aviones junkers y de pilotos de la Luftwaffe, buscando de esta forma señalar la decisiva influencia de los inmigrantes alemanes en el desarrollo de la industria del tabaco y de la aviación en la región oriental de Colombia durante la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, en una clara alusión a aquella modernidad truncada que ha cobijado la historia latinoamericana, los aviones de Borja van dando giros fuera de control, cayendo en picada con una fragilidad portentosa, de la misma forma en que ambos nichos económicos lo hicieron en los años que siguieron a su florecimiento. Si bien los proyectos realizados por Borja no contemplan el desplazamiento espacial como algo imprescindible, sí llegan a contemplar la historia (el tiempo) como un territorio cuyas dimensiones, siempre presentes, pueden ser recorridas<sup>2</sup>.

Por su parte, al referirse a su proyecto *El Milton del Virresches* (2007-2011), Milton Afanador es enfático en afirmar que su principal interés tras una serie de viajes realizados a Ciudad de México y Buenos Aires, era encontrar en dichos contextos aquellos paisajes que le resultaban familiares y le recordaban el barrio donde trabaja en Bucaramanga desde hace varios años. Más allá de asumir el rol de un luchador mexicano, personalidad encarnada de forma azarosa y a la que el propio artista parece ver como un juego plagado de elementos de ficción, *El Milton del Virresches* realiza señalamientos, como lo haría cualquier turista con una cámara fotográfica, de lugares, comidas, festividades y formas de vida que han ido desdibujando las fronteras del continente latinoamericano desde épocas prehispánicas, de la misma manera que hoy en día, gracias a la firma de los tratados de libre comercio, lo hacen las mercancías y los logos de las multinacionales que las producen.

Lo que destaca en el trabajo de este grupo de artistas es la movilidad, el desplazamiento, bien sea geográfico y disciplinar en el caso de Emel Meneses, temporal en el de Alberto Borja, o cultural en el caso de Milton Afanador. Esta disposición, esta forma de encarar la producción artística tiene un origen que quizás llega a ser fácilmente rastreable: es el clima intelectual y cultural de una era que, fascinada por el turismo, reseñada milimétricamente por la cartografía satelital, y permeada por los procesos de globalización que hacen blandas las fronteras comerciales, se parece cada día más a una

---

<sup>2</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante* (trad. Michèle Guillemont). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009, p. 144.

bandeja de canales que demanda de las personas su transformación en señales infrarrojas, si de moverse en cualquier dirección se trata.

### **Transición: Entre eso, aquello, esto otro, etc.**

*Ya no toleramos nada que dure. Ya no sabemos cómo hacer para que el aburrimiento dé fruto. Entonces, todo el tema se reduce a esta pregunta: ¿la mente humana puede dominar lo que la mente humana ha creado?*

Paul Valéry.

Zygmunt Bauman, sociólogo, filósofo y ensayista polaco, abre el prólogo de su libro, *Modernidad líquida*, con una cita en la que Paul Valéry se cuestiona acerca de la capacidad que tiene el ser humano para encontrar tranquilidad, *un puerto fijo* en medio del turbulento mundo que ha creado para sí. ¿Y cómo es este mundo en detalle? ¿En qué tipo de época vivimos? Bauman la describe como una época extremadamente fluida, elusiva, de fácil huida y persecución infructuosa; una época sin mayores compromisos en la que los más ágiles y flexibles habrán de dominar en base a la libertad que tienen para moverse a su antojo<sup>3</sup>.

Entender estos rasgos a través de la forma como los artistas de la región oriental de Colombia asumen su producción, buscando llegar a la configuración de una lista de posibles nombres que ilustren aquella idea según la cual el arte es reflejo del tiempo en que es producido, no es una labor fácil. Y no lo es por una única razón: el estilo en las artes. Aquello que entendemos como un rasgo singular en la producción de un artista y que en cierta forma lo diferencia de los demás, es aún, en la región oriental de Colombia, motivo de un culto a veces desmedido debido al fuerte arraigo que todavía tiene el arte moderno en esta zona del país. Tan sólo dos universidades con programas de artes visuales, un circuito artístico que difícilmente permite la confrontación de ideas, y la falta

---

<sup>3</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad Líquida* (trad. Mirta Rosenberg). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 129.

de políticas públicas con una visión renovadora y a largo plazo, son factores que han ayudado a conservar esta imagen del artista especialista, diestro creador de insuperables piezas dotadas de maestría poética y aura *benjaminiana*.

Es por esta razón que el trabajo de Gabriel Castillo pareciera merecer un capítulo aparte en ese pequeño relato que es el arte contemporáneo hecho en el Gran Santander. Nacido en Cúcuta, Castillo ha tomado como tema el fútbol, el ajedrez, la identidad y los símbolos regionales, las reglas idiomáticas, la religión, la fauna en las ciudades, etc. Todo conviene y nada sobra. Así mismo, y sin ningún tipo de complejo, utiliza todos los medios que estén a su alcance: el dibujo, la escultura, el video, la fotografía, los materiales industriales, la artesanía, los medios impresos, etc. En este caso también todo conviene. Es como si el proceso creativo de Castillo hubiese sido marcado por haber crecido en una ciudad fronteriza en la que todos los productos -en todas sus formas, colores y tamaños- están siempre a la vuelta de la esquina esperando a ser llevados. Sin embargo, y esto hay que advertirlo, no se trata simplemente de soportar el proceso creativo en la heterogeneidad de las imágenes y los destinos acumulados, sino de construir vínculos significantes que nos ayuden a traducir de mejor forma ese texto infinito en el que se ha transformado la cultura mundial<sup>4</sup>.

Aun así para Castillo la cultura mundial parece convertirse en un problema con marcadas connotaciones locales. Tomando como modelo estructural la retícula, uno de los grandes mitos del arte moderno revisado a profundidad por Rosalind Krauss, y empleado con gran éxito por pintores como Mondrian, Malevich, Reinhardt y Martin, Castillo realiza un corto video (*Parkex*, 2012) en el que nos presenta el paisaje habitual de diferentes parques públicos de Cúcuta y Bucaramanga: niños en bicicleta, familias que descansan, policías que fingen trabajar, vendedores informales que cruzan raudos a través de los autos. Un zapping de pequeños momentos que al llevar consigo todo el peso de una suerte de *visualidad dominguera local* (laxa, quemada por el sol, con un sentido aburrido de la existencia), le permiten a Castillo no sólo presentar un retrato cotidiano de la vida en nuestras ciudades, sino también, y casi sin proponérselo, afirmar el carácter autónomo y autorreferencial con el que suele identificarse al arte moderno. Porque la retícula en el video no busca proyectar el espacio de los parques, de sus zonas verdes y de los visitantes

---

<sup>4</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Op. Cit.*, p. 42-43.

que descansan en ellas, sino la superficie del video en sí<sup>5</sup>. Según esto, ¿el trabajo de Gabriel Castillo no podría verse cruzado por una fuerte contradicción que resulta de mezclar una actitud *no-moderna* que rechaza la búsqueda de un estilo propio, con cierta tendencia a marchar repetidamente sobre estrategias que fueron asumidas como auténticas banderas por el arte del siglo XX? Desde luego que sí, pero esta contradicción, a mi modo de ver, es lo que hace que el trabajo de este artista resulte necesario para un escenario al que las fórmulas y el camino sin riesgo parecen satisfacer.

A la pregunta hecha por Paul Valéry acerca de la posibilidad que tienen las personas de dominar un mundo que se escapa como agua entre los dedos, Gabriel Castillo parece responder de manera precisa a través de proyectos que tienen la capacidad de adaptarse a una bienal internacional de arte o a una simple celebración barrial, y que a fuerza de deslizarse con habilidad entre las pequeñas olas de la cultura contemporánea, proponen, antes que operaciones de sustracción, múltiples posibilidades de abordar de forma creativa el tiempo y el espacio en el cual vivimos.

### **El mundo es una colección infinita de posibilidades**

*Cambiar de canal puede convertirse en un arte, exactamente como en los Estados Unidos donde los inicios del video art consistieron tal como lo exigía Burroughs en desprogramar la televisión.*

Yves Michaud.

Un grupo de espectadores, en su mayoría chinos, japoneses y suizos, camina entre los largos pasillos de un museo estilo barroco tardío cuya decoración nos recuerda momentos de riqueza y gloria pasada. Uno de ellos, armado con una sencilla cámara fotográfica, se separa de la horda de turistas hasta llegar a un salón de grandes proporciones que se encuentra atiborrado de pinturas, grabados e ilustraciones en sus paredes. Tres de ellas

---

<sup>5</sup> KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (trad. Adolfo Gómez Cedillo). Madrid: Alianza Forma, 1996, p. 24.

destacan entre todas: A la izquierda, *Saturno devorando a un hijo*, de Francisco de Goya; en el centro *Ondas de rancho grande*, de Beatriz González; a la derecha, *Gabrielle d'Estrées con la duquesa de Villars en el baño*, atribuido a Jean Cousin. Rodeando a estas obras se encuentran cerca de 15 ilustraciones realizadas en los últimos años por la artista bumanguesa Glenda Torrado. El turista toma fotografías de cada una de la obras del gran salón y al regresar esa noche a su hotel, descarga las imágenes en el computador, hace una selección de las mejores y las sube de inmediato a su cuenta en *Flickr*. El álbum creado por el turista en el popular sitio web, como la ilustración que describe el conjunto de lo que se ha dicho recién, realizada por Torrado en 2012, lleva por título *El juego de lo inefable*.

Al igual que un ávido turista, Glenda Torrado suele realizar una constante -e incurable- labor de recolección y copiado de imágenes para construir sus inquietantes ilustraciones. No importa el origen de éstas: carátulas de discos, libros de ocultismo, cromos coleccionables de los *Garbage Pail Kids*, fotografías de personajes famosos, imágenes publicitarias y de otros artistas, etc. En el trabajo de Torrado es posible percibir el deseo de situar a la obra de arte al interior de una red de signos y significantes, antes que otorgarle una naturaleza única y original. No se trata entonces de entender la creación como un proceso que surge a partir de cero, sin contaminación alguna, sino de hallar un modo de inserción en el flujo infinito de la producción visual de nuestro tiempo<sup>6</sup>.

De la misma forma en que los artistas pop visitaron los supermercados, los minimalistas los almacenes de insumos para la construcción, y los primeros artistas del *landart* los paisajes desérticos del oeste estadounidense, Glenda Torrado podría encontrar en una pinacoteca aquello que necesita y simplemente extraerlo, *tomarlo prestado*. No es casual entonces que en *El juego de lo inefable* -título tomado de una exposición realizada por Joseph Kosuth en 1989, en honor al filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein- el escenario sea la sala de un museo rebosante de imágenes. Porque al igual que un *playlist* de canciones, o una bandeja de canales televisivos, las imágenes están presentes en el mundo no sólo para ser consumidas de forma silenciosa (pagando además derechos de autor por

---

<sup>6</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Post producción* (trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2004, p. 13.



ellas), sino también para ser sometidas a un proceso crítico de edición, interpretación y desviación.

En una línea similar, el trabajo de Nelson Moncada hace visible la gran influencia que la cultura de los Estados Unidos ha tenido en nuestro país, pero también la forma como ésta ha sido asimilada, reapropiada y subvertida en el contexto local. En el video *Ando Warhol* (2008), el artista pamplonés se disfraza de Andy Warhol para realizar una suerte de deriva por las calles del centro de Bogotá mientras va señalando lugares, objetos y personajes que nos recuerdan la producción del artista pop norteamericano. Más allá del humor casi nostálgico que propone el video, Moncada parece invitarnos a comprender que a diferencia del uso plenamente consciente que hace Glenda Torrado de las imágenes producidas por terceros, las personas no ligadas al mundo del arte también practican el bricolaje clandestino pero con la diferencia de que lo hacen en base a sus necesidades económicas.

En *The American Dream* (2011-2012), su serie de pinturas, Moncada continúa basándose en las estrategias empleadas por Andy Warhol, y extrae de la televisión y las revistas un grupo de imágenes representativas de la cultura norteamericana. A fuerza de reunir más de 20.000 centavos de dólar entre los inmigrantes colombianos en Nueva York, el artista va construyendo sobre láminas de madera, las imágenes del Tío Sam de Homero Simpson, de Barack Obama, de la Estatua de la Libertad, entre otras. Si en *Ando Warhol* los comerciantes del centro de Bogotá facilitan “un retorno a casa” de las imágenes populares que Warhol logró posicionar con gran éxito en la alta cultura, a través de ropa, postales y libros que son exhibidos en andenes y vitrinas, en *The American Dream* Moncada parece sugerir que mientras los norteamericanos sigan enviándonos no sólo su cultura, sino también su modelo económico, nosotros continuaremos enviándoles a nuestros inmigrantes. Porque en un planeta abierto a la libre circulación de la información, del capital, de las mercancías y de las personas, cualquier cosa que ocurra en un lugar habrá de repercutir, de forma inevitable, en el modo en el que la gente vive en otros lugares<sup>7</sup>.

El acto de coleccionar o extraer imágenes para luego desprogramarlas es una práctica que los artistas han empleado, en mayor o menor medida, desde el advenimiento de los

---

<sup>7</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos Líquidos, Vivir en una época de incertidumbre* (trad. Carmen Corral). Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009, p.13-14.

primeros medios de reproducción técnica. Menospreciar dicha forma de reciclaje visual en momentos en el cual nuestra cultura parece rendirle culto a la copia, como ejemplo práctico de la rapidez con la que aparentemente debemos vivir nuestros días, sería casi como olvidar la capacidad de decisión que hay en nosotros, o peor aún, perder el control a distancia justo cuando se da inicio a la franja de telenovelas de los canales nacionales.