

Las formas políticas del arte. El encuentro, el combate y la curación

Political shapes of art.

The encounter, the combat, the healing

Elkin Rubiano

Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia.

elkin.rubiano@utadeo.edu.co

Fecha de recepción: 1.º de noviembre de 2013 · **Fecha de aprobación:** 30 de enero de 2014



Este artículo está publicado en acceso abierto bajo los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 Colombia.

Resumen

El objetivo del presente artículo es reflexionar sobre la relación entre arte y política y las formas en las que se configura tal relación. Para tal fin, se construyen tres categorías de análisis (el *encuentro*, el *combate* y la *curación*) que permiten, por un lado, agrupar tales prácticas y, por el otro, evaluar sus resultados a la luz de sus propósitos. Lo político en el arte se entiende aquí como una forma particular de asumir unas prácticas creativas en un contexto conflictivo y violento como el colombiano. Es decir, lo político en el arte remite a unas formas sensibles específicas que construyen tanto la función del artista como la comunidad a la que se remite. A las tres formas le corresponden tres papeles creativos: el artista-sacerdote, el artista-herexe y el artista-curandero y, a su vez, tres formas de comunidad: la comunidad congregada en la plegaria, la ciudadanía concientizada por el panfleto y la comunidad reconfigurada a partir del lazo social construido por el arte.

Palabras clave: arte político, estética, arte contemporáneo.

Abstract

This paper analyses several approaches that contribute to configure and understand the relationships between art and politics. Three categories of analysis are used for this purpose (the *encounter*, the *combat*, and the *healing*) to allow —on the one side— the grouping of the aforementioned practices and —on the other— to evaluate their results based on their corresponding goals. The political in art is here understood as a particular way of engaging in creative practices within a field as conflictive and violent as the colombian context. In other words, the political in art refers to a specific set of sensible expressions that render both the role of the artist and that of the community to which it refers to. All of these three categories have their own creative roles: the priest-artist, the heretic-artist, and the quack-artist. In addition, they also have their own forms of community: the one gathered around a prayer; the citizens enlightened by the pamphlet; and the reconfiguration of society based on the social loop built by art.

Keywords: political art, aesthetics, contemporary Art.

Introducción

En este documento se analiza la relación entre arte y política a partir de sus formas, es decir, de su manifestación sensible. Para tal fin, se analizaron cuatro casos específicos, tanto de obras de arte como de prácticas artísticas. A partir de ese análisis se construyeron tres categorías: el arte como *encuentro*, el arte como *combate* y el arte como *curación* (cuadro 1). Estas categorías, desde luego, no agotan las posibilidades del arte político, pero permiten agrupar algunas prácticas, ver varias de sus características, así como las finalidades que proyectan y su relación con los públicos y las comunidades. En las tres categorías construidas se evidencian modos de *hacer* diferentes y, en algunos casos, antagónicos. Pero, independientemente de tales diferencias, hay algo en común entre ellas: el conflicto armado. En Salcedo, la presencia de la fosa común; en Granados, el contenido contrahegemónico —que pasa por el conflicto armado y diversas formas de exclusión— y, en “Yolanda...” y “La guerra...”, el desplazamiento forzado y el exterminio sistemático de la población civil. En la primera parte del documento se analizan dos modelos artísticos antagónicos: el encuentro (Doris Salcedo) y el combate (Nadia Granados). En la segunda parte, se reflexiona sobre dos exposiciones (“Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo” y “La guerra que no hemos visto”), para dar cuenta del arte como curación.

Cuadro 1. Las formas políticas del arte

Forma	Artista	Comunidad
El encuentro	El sacerdote	Congregada en la plegaria
El combate	El hereje	Concientizada por el panfleto
La curación	El curandero	Reconfigurada en el lazo social

I. Las misiones del arte en nuestro contexto

En este aparatado reflexionaremos sobre dos modos de hacer del arte político. Llamaremos al primero, “el modelo de la plegaria muda”; al segundo, “el modelo de la arena panfletaria”. El modelo de la plegaria muda le endilga una misión al arte: ser el contrapeso de la barbarie; dice Doris Salcedo:

A mí sí me interesa lo político. Yo soy un ser político. Las víctimas con las que trabajo son de violencia política. Soy colombiana, trabajo para abrir espacios para el pensamiento y para lo poético desde acá, que se su-

pone es el lugar propio de la barbarie [...]. La historia siempre la cuentan los triunfadores y aquí tenemos una perspectiva invertida: no tenemos ni arcos del triunfo, ni columnas de Nelson, ni obeliscos, tenemos ruinas de la guerra y de nuestra historia. Eso nos lleva a trabajar una obra que articule la historia de los derrotados, porque también somos capaces de pensar y de narrar nuestra historia. (Salcedo, 2010)

De modo que el arte, siendo el contrapeso de la barbarie, lucha contra el olvido, recupera la memoria. Pues olvidar la masacre es olvidar las condiciones que la hicieron posible. Contra el olvido se erige entonces una forma sensible que hace presente la ausencia de aquellos que han sido silenciados y olvidados. Liberar del olvido la historia de los vencidos, es una de las misiones de la plegaria muda.

El memorial que rinde tributo a las víctimas es una de las estrategias para restituir simbólicamente los derechos contra el olvido. Sostiene Marcuse: “Olvidar el sufrimiento pasado es olvidar las fuerzas que lo provocaron [...]. Contra la rendición al tiempo, la restauración de los derechos de la memoria es un vehículo de liberación, es una de las más nobles tareas del pensamiento” (2002, p. 214); y del arte de la plegaria muda, podríamos agregar.

Doris Salcedo ha manifestado de su obra *Plegaria Muda* (2008-2010):¹

Una obra que tuviera incorporado el objeto que mejor narra la experiencia de la violencia en Colombia, y pienso que ese objeto es la fosa común. Estuve trabajando con las madres de Soacha y lo que quería era colocar en una imagen la ausencia de ese ser querido, y el momento en el que la madre tiene que reconocer a su hijo en esa fosa. Es como un campo santo, son 166 piezas, y uno camina a través de ella. Dos mesas invertidas y tienen un pasto que crece a través de la madera... con la esperanza de que la vida prevalezca; no importa cuántas matanzas, la vida prevalece. Es eso lo que tiene esa pieza. (Salcedo, 2008-2010)

1. “*Plegaria Muda* es una instalación comisionada por la Fundación Calouste Gulbenkian (Lisboa) y el Museo de Arte Moderno de Malmö (Suecia) que, en su mayor despliegue, consiste en 166 unidades donde cada una está conformada por dos mesas invertidas y unidas por una estructura de tierra que permite el crecimiento de pasto. Cada unidad tiene aproximadamente la longitud y ancho de un ataúd estándar. La muestra en el MUAC presenta 96 unidades”. Véase: http://www.muac.unam.mx/web-page/ver_exposicion.php?id_exposicion=30

La pieza es, entonces, una forma de restitución simbólica: por un lado, libera a las víctimas del olvido, las hace presentes; por el otro, afirma la vida en contra de la barbarie. Pero no solo la afirma, presenta su potencia, su carácter autopoietico: la hierba, a pesar de la desolación y la muerte, irrumpe, florece, se dirige al cielo (hacia donde se dirigen todas las plegarias). “Plegaria muda” construye un espacio para el encuentro, para la comunión. Esta comunión solo puede experimentarse en silencio, casi que litúrgicamente: “En el momento de la contemplación silenciosa, ocurre esa relación afectiva”, expresa Salcedo, y esa afección permite “transmitir en alguna medida la experiencia de la víctima”. El modelo de la plegaria muda no es el de la narración o la representación, pues la barbarie no puede contarse, es inimaginable, por lo tanto es irrepresentable.

Esto último, desde luego, recuerda lo sublime lyotardiano, cuya misión en el arte es testimoniar la existencia de lo no presentable. El exterminio y la barbarie exceden cualquier posibilidad de la imaginación; lo que ocurrió en los campos de exterminio resulta inimaginable. Una imagen no vale más que mil palabras. Toda representación de la barbarie resulta infame para esta perspectiva, es injusta. De ahí que para los partidarios de lo sublime, de los que Salcedo hace parte, renuncien a la representación y la narración; en su lugar debe crearse un espacio para la afección que dignifique mediante la humanización de lo inhumano. Esta es una de las estrategias extendidas de los memoriales a las víctimas durante las últimas décadas, memoriales que no muestran rostros de víctimas, sino permiten experimentar la desolación y el desarraigo de las víctimas.

Si hay una política en el modelo de la plegaria muda, esta política es la del encuentro. En torno a la obra o el memorial todos nos encontramos y nos reconocemos, pues nos devuelve el rostro extraviado de lo humano. La comunión en torno al arte quiere decir que no hay diferencia, pues la obra nos iguala como humanos. No es un asunto menor cuando una afección provocada por una forma sensible nos hace sentir que todos somos iguales en la vida y en la muerte. Comenta Salcedo:

Creo que el arte tiene la función que tiene la oración funeraria: en el momento en el que la persona ya no te escucha, tú te estás despidiendo de esa persona, te estás dirigiendo a esa persona. Eso muestra la esencia del ser humano, que es capaz de aguantar el dolor en el momento del entierro y sin embargo dirigirse a esa persona que ya no lo escucha, que ya no va a regresar. Sin embargo, eso nos dignifica; dignifica al doliente y dignifica a la persona que estamos enterrando. Es una cosa maravillosa, y yo creo que el arte es muy parecido a eso, a la oración funeraria. (Salcedo, 2008-2010)

En el modelo de la plegaria muda (el del encuentro), la obra de arte es un misterio que logra unir lo que estaba separado: lo divino y lo humano, la vida y la muerte. La forma de recepción, en este caso, es la contemplación: la delectación amorosa que permite, en medio del silencio, realizar la comunión, y si tal cosa ocurre, acontece la iluminación, en un sentido heideggeriano: “Todo hacer salir lo oculto pertenece a un albergar y a un ocultar. Pero ocultado está, y siempre está ocultándose, lo que libera, el misterio” (Heidegger, 2001, p. 23). Para Doris Salcedo resulta clara la finalidad del arte, su misión: ser el contrapeso silencioso de la barbarie, el arte como una plegaria muda. En este sentido, a la forma política del encuentro le corresponde, correlativamente, un papel arquetípico: el artista-sacerdote, quien está autorizado para celebrar la comunión, la fiesta. Una fiesta solemne, desde luego, acompañada de un “silencio solemne”, como señala Gadamer:

Del *silencio* podemos decir que se extiende, como le ocurre a alguien que, *de improviso*, se ve ante un monumento artístico o religioso que *le deja pasmado* [...] *le sobrecoge* la solemnidad de un silencio absoluto. Siente cómo todos están *congregados* por lo que allí sale al *encuentro*. (1991, p. 47, énfasis mío)

Sin embargo, otra forma del arte político busca objetivos diferentes a los del *encuentro* y, por lo tanto, recurre a medios y estrategias opuestos a los del “silencio solemne”. Este es el caso de la arenga panfletaria. La artista Nadia Granados asume esta estrategia con su personaje La Fulminante,²³ una suerte de estrella porno, cantante de *reggaeton* y exhibicionista urbana que tiene la capacidad de movilizar emociones y hacer hablar. La Fulminante no deja al espectador indiferente cuando succiona con experticia pornográfica, en algunos de sus videoespectáculos, un revólver (“Chupada antiimperialista”), un condón inflado con esperma adentro (“Maternidad obligatoria”) o alguna aguja hipodérmica (“El negocio de la salud”). Es claro que el propósito de La Fulminante es escandalizar, lo que no resulta difícil: exhibirse semidesnuda en el espacio público o llevar el personaje al transporte urbano es una manera de lograrlo, no sin riesgos, desde luego: el acoso de la Fuerza Pública o de algún transeúnte, así como los insultos, los recibe Nadia Granados y no La Fulminante. Seguramente Granados asume el riesgo porque considera que con su personaje algo se gana: la concientización sobre problemas

2. Véase <http://lafulminante.com/>

como el aborto, la crisis del sistema de salud, el desplazamiento forzado o el negocio de la guerra. Como el riesgo parece evidente (exponer descarnadamente un cuerpo) y el escándalo en parte está garantizado (exhibirse ante un público ajeno al campo del arte), el trabajo de Granados con *La Fulminante* congrega algunas simpatías: los discursos feministas, el activismo pornoterrorista, así como los simpatizantes del arte panfletario ven en *La Fulminante* la realización exitosa de un arte subversivo, cuya eficacia política dan por sentada. Basta recoger, para la muestra, la declaración del crítico de arte Jorge Peñuela:

Las acciones en las cuales se expone, se despelleja ante la mórbida mirada de una sociedad falofílica, por ende misógina y homofóbica, son un síntoma de que en Colombia algunos artistas persisten en su lucha en contra de los moldes míticos con los cuales se marca la experiencia de los hombres y las mujeres. (2013)

La postura contrahegemónica de Granados demuestra su compromiso con la defensa de algunas causas. Que el propósito resulte noble no tiene discusión (el despliegue libre de las ideas); lo que sí tiene lugar a discusión, sin embargo, es que tales ideas se despliegan en un formato que es valorado como arte y, específicamente, como arte político. Tratemos de analizar entonces el formato utilizado por Granados. El procedimiento de *La Fulminante* ha sido probado una y otra vez por el arte crítico. La teorización de tal procedimiento fue realizada por Guy Debord y convertida en una estrategia de lucha simbólica por parte del situacionismo y ha sido propagada, hasta el día de hoy, por el activismo artístico: la tergiversación o el desvío (*detournement*).

Esta conciencia teórica del movimiento, en la que debe estar presente la propia huella histórica de este movimiento, se manifiesta en la *inversión* de las relaciones establecidas entre los conceptos, así como en la subversión de todas las adquisiciones de la crítica anterior [...]. El desvío subversivo es el lenguaje fluido de la antiideología. (Debord, 2007, tesis 166 y 168)

La tergiversación reivindica el plagio como una estrategia para fracturar el discurso establecido.³ Si la sociedad del espectáculo establece el

3. “Las ideas pueden mejorarse. El sentido de las palabras participa de esa mejora. El plagio es necesario. Está implícito en el progreso. Se ciñe estrictamente a la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa y la sustituye por otra adecuada” (Debord, 2007, tesis 167).

sentido del mundo mediante el entretenimiento (reírse es estar de acuerdo, diría Adorno), el situacionismo busca desajustar el sentido, derrumbar el núcleo ideológico de la “realidad” mediante la apropiación aberrante (es decir, desviada) de las imágenes, los eslóganes y los discursos de la industria cultural para concientizar al público. Esta es la fórmula de La Fulminante.

Nadia Granados parte de un supuesto: la pornografía, la explotación de la sexualidad en la publicidad y en la música atraen la mirada y condicionan las formas de goce de los consumidores, un goce sin sentido, vacío; así que mediante La Fulminante, Granados se apropia del cascarón del entretenimiento y lo llena de contenido político. Si la estrategia funciona, los espectadores se sentirán atraídos por el cascarón y tal vez, sin que lo perciban, serán concientizados mediante mensajes que revelan “la verdad” del mundo de manera fulminante. Así que el arte (La Fulminante) puede convertirse en una herramienta de transformación social, como lo afirma Granados:

Empecé a pensar que sería interesante mezclar lo erótico, lo sexual o lo provocante de ser mujer con estos contenidos políticos para que le llegara a más gente [...]. Todo el día estamos viendo culos, tetas, mujeres divinas [...] que están vendiendo cerveza, están vendiendo las ideas del Gobierno [...] ahí están las mujeres hablando con sus tetas y con sus piernas, es algo que llama la atención, entonces si lo vuelves un escaparate para las ideas emancipatorias, pues empieza a haber... yo no sé lo que pueda pasar, es una idea que empieza apenas, pero creo que sí tiene sentido. [...] el arte es una herramienta de transformación social y es algo que puede abrir mentes y detonar, hacer temblar las estructuras. (Granados, 2011)

Sin embargo, son solo supuestos. Nada garantiza que La Fulminante abra las mentes y haga temblar las estructuras. Son supuestos siempre presentes en el arte panfletario. A veces se quiere subvertir y en lugar del temblor aparece la risa, como sucede con la película *¿Puede la dialéctica romper ladrillos?* (1973), de René Viénet,⁴ quien sustituye los diálogos de una película de artes marciales por diálogos marxistas sobre la lucha de clases. Esta película buscaba concientizar a los proletarios sobre la explotación, pero el resultado de su tergiversación es gracioso sin proponérselo, una exquisita muestra de humor involuntario, el mismo que aparece en el video de La Fulminante *Dale papito*, un *reggaeton* que dice:

4. http://www.youtube.com/watch?list=PL8C4913855E102958&v=IV0qCGlohA8&feature=player_detailpage

Dale papito, tu mente libertaria me pone resbalosa [...] mi cuerpo está esperando la rabia de estos tiempos [...] muévete con fuerza, construye pensamiento [...] tu lengua se me ofrece, dale papito mi coño lo merece [...]. Dale papito, la gente se despierta, unidos en las calles, me agitas y me llenas. Libre papito. El poder del pueblo derribando ya los muros, al tirano destruyendo.

Aquí la tergiversación se convierte en parodia, así que la estrategia vanguardista se transmuta en una de las formas exitosas del entretenimiento de la cultura de masas (que es lo que busca combatir). El caso de *La Fulminante* llama la atención porque después de tres años de aparecer su estrategia ha sido valorada como un arte crítico y político, cuando en verdad resulta panfletario y paródico.⁵ No obstante, Nadia Granados no es la representante de tal postura, más bien *La Fulminante* es un caso paradigmático de una práctica bastante extendida del arte político: el arte panfletario, cuya finalidad es el combate. Un combate signico, desde luego: apropiarse de sentidos establecidos (ideológicos) para invertirlos, tergiversarlos y hacerlos retumbar. Si la estrategia funciona, la respuesta será el desequilibrio o la perturbación del público, cuyo efecto, de ser eficaz, será su concientización. A esta forma del arte político le corresponde, correlativamente, un papel arquetípico: el artista-hereje. Más que encuentro, movilización; más que plegaria, arenga; más que silencio, concientización.

2. La práctica artística como práctica curativa

En el apartado anterior nos ocupamos de dos formas del arte político: el encuentro y el combate. Dos formas de alguna manera antagónicas, pues una busca el reconocimiento de las partes en torno a la obra, conformando lo que Rancière denomina una comunidad ética, que remite a un régimen ético de las imágenes, unas imágenes que juzgamos en función de su verdad intrínseca (Rancière, 2012), que concilia las diferencias mediante la comunión; la segunda forma, en cambio, no concilia, sino separa, se inscribe en regímenes discursivos y visuales para tergiversarlos

-
5. Repárese, por ejemplo, en el monólogo de “Asunto de multitudes”: *La Fulminante* res- triega un balón en su sexo mientras se transmite un partido de fútbol: “El televisor ha dado la orden de alegrarlos colectivamente. Estadios repletos, *rating* a tope. Obedientes las multitudes se movilizan”. El arte panfletario pretende mostrar la estupidez del mundo, una estupidez de la que solo pueden distanciarse el artista panfletario y sus creyentes.

mediante dispositivos que inviertan las relaciones de poder, pues el empoderamiento es una de sus búsquedas. Si en el primer caso la obra de arte es un misterio que ilumina mediante una disposición contemplativa, en el segundo es un dispositivo que concientiza mediante una disposición combativa. La forma de recepción es, entonces, activa o, por lo menos, busca activar al público mediante la movilización y la concientización, es decir, hacer caer en la cuenta de que las cosas no son como nos dicen que son y que, por lo tanto, podrían ser acaso de otro modo. Esta perspectiva parece más claramente política que la primera. No obstante, encontramos en ambos una intención política: una política del encuentro y una política de la acción.

La primera forma recurre al silencio, la segunda a la arenga; la una se articula en la plegaria, la otra en el panfleto. Entre una y otra forma se va de la contemplación a la acción. La tercera forma, de alguna manera, media entre las otras dos. A esta última la hemos denominado la *curación*. A las tres formas (el encuentro, el combate y la curación) le corresponden tres figuras arquetípicas, encarnadas como: el artista-sacerdote, el artista-hereje y el artista-curandero.

En las prácticas artísticas contemporáneas encontramos manifestaciones que invocan tanto el poder del arte para la reconstrucción del tejido social (la curación), como las posibilidades críticas para afectar a la audiencia o denunciar el terror y la catástrofe (el encuentro y el combate). Así, un grupo de artistas pretende actuar contra la injusticia mediante la creación terapéutica. Esta última práctica la podemos agrupar en tres categorías: las que buscan crear *con* la comunidad (arte colaborativo), crear *una* comunidad (estética relacional) o crear *para* la comunidad (arte comunitario o plástica social). En las prácticas que crean *con*, se da un desplazamiento de la potencia creativa del artista (el modelo romántico del autor) hacia las posibilidades creativas de la comunidad (el modelo de la muerte del autor); en las que crean *una*, se busca o bien recomponer un tejido social que había sido roto, o bien construir un lazo social inédito que no necesariamente debe perdurar; en las que crean *para*, se busca intervenir en lo real reparando a las víctimas mediante intervenciones simbólicas.

Estas tres categorías se insertan en lo que se ha denominado el giro antropológico del arte (Ochoa, 2003), es decir, el arte como una extensión de la cultura. El arte antropologizado no se valora a partir de cuestiones estéticas, formales o técnicas, sino a partir de su efectividad en el plano de lo “real”: el impacto en una comunidad, en la formación de

ciudadanos, en la inserción de población en conflicto, en la construcción de memoria, etc. Si el arte es una extensión de la cultura son entonces las políticas culturales y la economía de la cultura las que ubican el arte en la vida. Desde luego no estamos hablando de la reiterada conjunción “y” del “arte y vida”: el arte que dota de sentido a una existencia. Estamos hablando, más bien, de la ubicación del arte en la vida política, en la vida económica y en la vida social. Si George Yúdice (2002) dio luces sobre la comprensión de la cultura como recurso es claro que el arte (una suerte de prótesis cultural) es, igualmente, un recurso. Y como tal, debe ser administrado.

La relación entre arte, administración y gestión es una de las nuevas formas de sujeción en el ámbito creativo hoy en día. Una muestra de ello es el discurso sobre el impacto del arte, un impacto que no solo debe darse por sentado, sino que además tiene que demostrarse en los informes de gestión: población beneficiada, número de sillas ocupadas, formación en ciudadanía, externalidades positivas, etc. Esta es una forma de sujeción, pues el Estado, las organizaciones no gubernamentales (ONG) y los organismos multilaterales, que administran los recursos, han visto en la cultura (y en el arte, que es una de sus extensiones) una forma de llenar los vacíos dejados por el mercado y la política, pues se supone que el arte “todo lo-cura”, como solía decir una directora del antiguo Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT).

Yúdice anota: “Los bancos multilaterales de desarrollo dan prioridad a los proyectos de financiación cultural que guardan alguna relación con las áreas tradicionales de esos bancos y que deben tener un resultado instrumental” (2002, p. 29). Es decir, cuando se financian proyectos artísticos estos deben mostrar resultados mensurables. Desde luego, una cosa es defender la heteronomía del arte justificando su función comunicativa, pero otra cosa es instrumentalizar la práctica artística mediante un cálculo racional de medios y fines. Si bien estas prácticas se conforman en un registro bastante amplio, es claro que durante las últimas décadas han proliferado mediante la esponsorización del Estado, las ONG y organismos multilaterales. Tal esponsorización ha coincidido, en el contexto global, con los tratados internacionales de libre comercio y, en el contexto nacional, tanto con la Constitución de 1991 como con la apertura económica que se dio el mismo año. Una hipótesis que se puede plantear al respecto es la siguiente: el arte político que pretende intervenir lo “real”, es decir, las prácticas que trabajan *con* o *para* la comunidad, así como aquellas que pretenden crear *una*, no son ajenas tanto a los

discursos políticos como a los modelos económicos de las últimas décadas, es decir, responden y al mismo tiempo retroalimentan las políticas culturales que ven en el arte una forma de intervención simbólica en las comunidades en conflicto, marginales, violentadas o excluidas. Si hay una estrecha relación entre el diseño de políticas, modelos económicos y prácticas artísticas que reivindican una posición política, es porque estas prácticas (que muestran indicadores de impacto) cubren, sin saberlo, los vacíos sociales y económicos dejados por el mercado y el Estado. Esta hipótesis, con inclinación crítica, no desconoce, en todo caso, otras prácticas que parecen tener alguna efectividad en la reconstrucción de memoria histórica. Detengámonos en el análisis de las siguientes exposiciones: “Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo” (2003-2005) y “La guerra que no hemos visto” (2009-2010).⁶

En octubre de 2009, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo) se inauguró la exposición “La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica”, 62 pinturas (de 420) realizadas por exguerrilleros, exparamilitares y, en menor medida, soldados heridos en combate, fruto de los talleres de pintura realizados por la Fundación Puntos de Encuentro, dirigida por el artista Juan Manuel Echavarría: “[...] estas pinturas pueden educar contra la guerra [...] creo que a través del pincel se construyó el relato, y ellos, al pintar, lograron rescatar sus memorias”. Si en la relación arte y violencia hay un interés mayoritario por visibilizar a las víctimas del conflicto armado, este trabajo mostró la otra cara: la versión de los victimarios. La muestra, curada por Ana Tiscornia, también fue expuesta entre mayo y agosto de 2010 en La Casa del Encuentro de El Museo de Antioquia.

El correlato del trabajo dirigido por Echavarría con los *actores del conflicto* lo podemos encontrar en una exposición que se realizó entre 2003 y 2005 con los *actores en medio del conflicto*: “Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo”, una exposición itinerante curada por la antropóloga Margarita Reyes en la que se narra la historia de una mujer imaginaria bautizada como “Yolanda” por quienes colaboraron en la realización de la exposición: 49 víctimas del desplazamiento forzado. En este trabajo, vinculado al proyecto “Museos Imaginarios” del ICANH y el Museo Nacional de Colombia, se buscó reflexionar sobre la marginación, el estigma y el desconocimiento sobre el destierro y el desarraigo.⁷ La

6. La reflexión sobre estas dos exposiciones hacen parte del ensayo “El arte del padecimiento y el padecimiento del arte: una mirada a seis exposiciones (Rubiano, 2012).

7. Entre septiembre y noviembre de 2008 el Museo de Antioquia realizó la exposición “Destierro y reparación”, en la que se mostraron cifras, estudios y expresiones artís-

exposición itineró en varias ciudades y fue creciendo y transformándose mediante una propuesta colaborativa.

En el proyecto de Juan Manuel Echavarría y la Fundación Puntos de Encuentro, los talleres sobre construcción y preservación de la memoria de la guerra a través de proyectos artísticos estuvieron conformados por 17 exparamilitares de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), 30 exguerrilleros y 14 exguerrilleras de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), 1 exguerrillero del Ejército de Liberación Nacional (ELN) y 18 soldados del Ejército Nacional de Colombia heridos en combate, quienes en conjunto produjeron más de 400 pinturas, de las cuales 62 fueron expuestas (Tiscornia & Echavarría, 2010, p. 34). En este trabajo la memoria de la guerra no se construye a partir de los discursos expertos (la academia), oficiales (el Gobierno y las fuerzas militares) o de la ilegalidad contraoficial (los comandantes guerrilleros o paramilitares); antes bien, en lugar de discursos circulan relatos, no de los protagonistas de la guerra, sino de los actores sin nombre: excombatientes rasos y anónimos.

Desde luego, aunque estas creaciones sean expuestas en lugares consagrados para el arte, no deben considerarse artísticas. No obstante, una dimensión estética aparece en ellas: expresar plásticamente lo que no puede ser nombrado mediante la palabra. Más que pinturas deberíamos considerar estos trabajos como cartografías, cuyos aspectos formales se construyen, por un lado, mediante el centramiento, la frontalidad y la indexicalidad, y, por el otro, mediante un plano panorámico y cenital en la narración de los acontecimientos.

Lo clave aquí es que la ausencia de verosimilitud formal (“así no se ven las cosas”) es inversamente proporcional a la presencia de verosimilitud narrativa (“así sucedió”). No hay búsqueda de material externo que intente fijarse para la concientización de los hechos (como en la fotografía documental), sino que el material se expresa mediante la recuperación de la memoria traumatizada (como en la experiencia catártica). La ingenuidad de la representación se estrella con la brutalidad de lo representado, una conmoción en la que emerge la verdad de la guerra.

Si bien estas cartografías representan la guerra mirada desde arriba, esta mirada no es la del omnisciente ojo intelectual, ni la del ojo tecnológico

ticas sobre el desplazamiento forzado. La estrategia expositiva en este caso fue diferente a la de “Yolanda”, pues, mayoritariamente, las obras expuestas fueron hechas por artistas y no con la colaboración de los desplazados (esto, desde luego, no es un reproche).

del estrategia militar, es decir, no es la mirada que pone todo a distancia bajo mis ojos: “un simulacro teórico [...] que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas” y, por lo tanto, de los practicantes que manejan espacios que no se ven (Certeau, 2007, p. 105). En “La guerra que no hemos visto” se narra desde arriba, pero esta narración no se pone a distancia, pues su fundamento parte de abajo, es decir, de una recuperación de las prácticas brutales de la guerra que nos muestran espacios que aún no habían sido vistos. En ese sentido estos trabajos contribuyen, en efecto, a construir la memoria sobre la verdad de la guerra, pero no de manera abstracta, discursiva o negociada, sino a partir de la experiencia recuperada de las prácticas atroces de la guerra. El trabajo artístico de Juan Manuel Echavarría consiste en propiciar, por medio de la construcción de un espacio creativo (los talleres de pintura), un desplazamiento y una multiplicación de las miradas que a su vez posibilita una ampliación en los modos de ver.

Otro desplazamiento y multiplicación de las miradas se llevó a cabo con la exposición “Yolanda: fragmentos de destierro y desarraigo”, en la que se buscó abrir espacios de diálogo y reflexión sobre las personas en situación de desplazamiento forzado, convirtiendo el espacio museístico en un lugar de debate sobre la construcción y representación de la nación. El trabajo consistió en construir una narración colectiva sobre la llegada de un “desplazado” a Bogotá. Al personaje se le asignó un género, una región y un nombre: “Yolanda”, una campesina antioqueña (Reyes, 2003).

Mediante trabajo colaborativo la exposición itinerante (2003-2005) fue transformándose y ampliando su sentido con la interacción entre otros curadores, especialistas y ciudadanos. Al poner en práctica un proyecto museográfico de investigación-acción participativa (que no habla por las comunidades, pues ellas tienen su propia voz), “Yolanda” resultó útil para examinar las posibilidades de combinar tres tipos de conocimiento, como lo señala Cristina Lleras Figueroa al reseñar otro proyecto de la misma naturaleza: “el académico, el popular y el museológico, lo cual puede considerarse como un mecanismo de distribución de poder” (2008, p. 7).

Si tenemos en cuenta que las identidades y las representaciones tienen que ver, como indica Stuart Hall, “con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura” y, por lo tanto, lo clave no es que respondan a cuestiones como “quiénes somos” o “de dónde venimos”, sino “en qué podríamos convertirnos” (2003, p. 17), resulta comprensible que la lucha en la construcción de las identidades se reali-

ce en espacios simbólicos. En este sentido los espacios del arte resultan estratégicos para la reconfiguración de la división de lo sensible:

[...] cuando aquellos que “no tienen” tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento. (Rancière, 2005, p. 18)

Así, una de las cuestiones significativas del trabajo de construcción y representación en “Yolanda” fue, precisamente, la intención de *desidentificar* la noción de “desplazado”. Por un lado, desustancializando la imagen de “desplazado” al poner en duda que tal situación sea una condición natural; en su lugar se puso el acento en las nociones de destierro y desarraigo. Por otro lado, construyendo una posición diferente mediante la transformación del papel de los participantes con la intermediación del museo, es decir, posibilitando el tránsito que va de la situación de víctima que suplica la ayuda del Estado, al ciudadano con habla que construye activamente significado.

Los espacios extraterritoriales del arte pueden posibilitar la irrupción de lo inédito rompiendo con el “flujo normal” de los acontecimientos que embotan nuestra percepción y nuestros juicios sobre el mundo. Ese flujo es el que posibilita nuestra respuesta a la *interpelación* del “¡Eh, usted, oiga!”.⁸ A la interpelación “¡Oiga, usted, desplazado!”, responde un individuo ya sujeto (en el sentido de sujeción) al que le corresponde un lugar, cuyo orden establecido enseña que solo ese lugar le es posible. Pero en verdad nos interesa lo contrario: que una comunidad excluida irrumpa en un lugar que pareciera no corresponderle. No le correspondería si recordamos el estudio sobre públicos de museos realizado por Bourdieu, en el cual se indica: “Si una persona con nivel de estudios primarios tiene 2,3 probabilidades sobre 100 de acudir a un museo a lo largo del año [...] será preciso aguardar 46 años para que se cumpla la esperanza matemática de verle entrar a un museo” (2003, p. 47).

La estadística traza un destino social en el que el excluido está, desde luego, expulsado del templo sagrado del arte. Ese lugar que no le corres-

8. “[...] la ideología ‘actúa’ o ‘funciona’ de tal modo que ‘recluta’ sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o ‘transforma’ a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos *interpelación*, y que se puede representar con la más trivial y corriente interpelación, policial (o no): ‘¡Eh, usted, oiga!’ [...] se trate de un llamado verbal o de un toque de silbato, el interpelado reconoce siempre que era precisamente él a quien se interpelaba” (Althusser, 1988).

ponde puede, en todo caso, ser recuperado mediante prácticas artísticas o institucionales que subviertan el carácter disciplinario del museo. Pero no recuperarlo como un asistente pasivo que incrementa el número de visitas y cuyo indicador deja satisfecho al gestor cultural. Recuperarlo en un sentido activo, es decir, como un público anónimo dotado de palabra que puede construir nuevos significados y, por lo tanto, ampliar nuestra mirada sobre el mundo. “La guerra que no hemos visto” y “Yolanda” exploran esa posibilidad.

Con lo anterior no queremos decir que las últimas exposiciones analizadas sean necesariamente modelos a seguir cuando los artistas o las instituciones proyecten trabajar con comunidades. Sabemos que las prácticas artísticas y creativas valoradas a lo largo del ensayo se fundamentan en estrategias que buscan reactivar una vanguardia que elimine las fronteras entre arte y vida (Lütticken, 2002) mediante proyectos de carácter colaborativo (Yúdice, 2004) que construyen situaciones dirigidas a modificar nuestras miradas sobre el mundo (Bourriaud, 2006; Laddaga, 2006). Pero, igualmente, sabemos que estas prácticas tienden a sustituir la solución de problemas de origen sistémico por la intervención simbólica cuyo objetivo latente es terapéutico: curar al otro, al excluido, al violentado, mediante la acción artística y cultural.⁹ Si bien es cierto que el noble propósito de estos proyectos es recomponer el tejido social que ha sido roto, también lo es que este tipo de arte terapéutico prospera esponsorizado por poderosas instituciones que construyen una relación de complicidad (invisible o no) entre sus objetivos y los proyectos artísticos financiados. Desde luego el asunto no es de cara o sello, sino más bien de carácter ambivalente, es decir, de posibilidades y riesgos simultáneos.

A las tres formas del arte político le corresponden tres papeles creativos: el artista-sacerdote, el artista-hereje y el artista-curandero y, a su vez, tres formas de comunidad: la comunidad congregada en la plegaria, la ciudadanía concientizada por el panfleto y la comunidad reconfigurada a partir del lazo social construido por el arte. Desde luego, estas formas no agotan las posibilidades de la relación entre arte y política. Sin embargo, en nuestro contexto estas formas parecen prevaletentes. Tal prevaletencia, en los casos analizados, está ligada a la víctima: las madres de Soacha en Salcedo, el cuerpo cosificado en Granados y el desplazamiento

9. “Cuando oigo la palabra pistola, busco la cultura” es, según Žižek, la actualización de la infame declaración de Joseph Goebbels: “Cuando oigo la palabra cultura, busco mi pistola”. La actualización del capitalismo transnacional sería: “Cuando oigo la palabra cultura, busco la chequera” (Žižek, 1998, p. 187).

y el exterminio sistemáticos en “Yolanda” y “La guerra”. Queda por analizar cómo se construye la noción de víctima en cada caso, pues ella se ha convertido en un síntoma del arte político (no solo en nuestro contexto). Esto es necesario, ya que “la víctima” no es un dato dado en estos casos, sino una situación construida por dichas prácticas.



Reconocimientos

Este ensayo hace parte de la investigación “Igualdad, desacuerdo y emancipación: reflexiones en torno a la obra de Jacques Rancière”, del Grupo de Investigación “Reflexión y Creación Artísticas Contemporáneas” (Colciencias, Categoría B), del Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia, financiada por la Dirección de Investigación, Creatividad e Innovación de la misma universidad.



Elkin Rubiano

Sociólogo, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Magíster en Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Profesor asociado en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia.

Referencias

- Adorno, T. (2008). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- Althusser, L. (1988). Ideología y aparatos ideológicos del Estado. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Baudrillard, J. (2002). *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.
- Bourriaud, N. (2006). *La estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Certeau, M. de (2007). Andares de ciudad. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Debord, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- Granados, N. (2011, 30 de octubre). [Entrevista]. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=19992> (30.10.11)

- Hall, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita “identidad”? En Hall, S. y Du Gay, P. (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Heidegger, M. (2001). La pregunta por la técnica. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Editores del Serbal.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lütticken, S. (2002, septiembre-octubre). Secrecy and Publicity. Reactivating the Avant-Garde. *New Left Review*, 17.
- Lleras Figueroa, C. (2008). *Etnicidad, investigación y representación en la exposición “Velorios y santos vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras”*. Bogotá: Museo Nacional.
- Marcuse, H. (2002). *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel.
- Peñuela, J. (2013). *Nadia Granados: nosotras las victorianas*. Recuperado de [http://www.liberatorio.org/index.php?option=com_content&view=article&id=334%3Anadia-granados-nosotras-las-victorianas&catid=9%3Aactualidad-estetica&Itemid=46&limitstart=3\(24.06.13\)](http://www.liberatorio.org/index.php?option=com_content&view=article&id=334%3Anadia-granados-nosotras-las-victorianas&catid=9%3Aactualidad-estetica&Itemid=46&limitstart=3(24.06.13))
- Rancièrre, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancièrre, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Reyes, M. (2003). *Informe: Museos Cotidianos: espacios de reflexión sobre desplazamiento, identidad y convivencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia/Museo Nacional de Colombia.
- Rubiano, E. (2012). El arte del padecimiento y el padecimiento del arte: una mirada a seis exposiciones. *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia 2009-2010*. Bogotá: Universidad de los Andes/Ministerio de Cultura.
- Salcedo, D. (2008-2010). El arte es marcadamente ideológico. [Entrevista]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=q88Oq3p9iOQ>
- Salcedo, D. (2010, 8 de mayo). El arte es el contrapeso de la barbarie. Diálogo con la colombiana ganadora del Premio Velázquez de las Artes. *El Espectador*. Disponible en: <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso-202179-el-arte-el-contrapeso-de-barbarie>
- Tiscornia, A. y Echavarría, J. M. (2010). Sacando la guerra de la abstracción. [Conversación]. *La guerra que no hemos visto*, pp. 32-40.
- Viénet, R. (1973). *¿Puede la dialéctica romper ladrillos?* [cinta cinematográfica].
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Žižek, S. (1998). Multiculturalismo, o la lógica del capitalismo multinacional. En Grüner, E. (Comp.), *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.