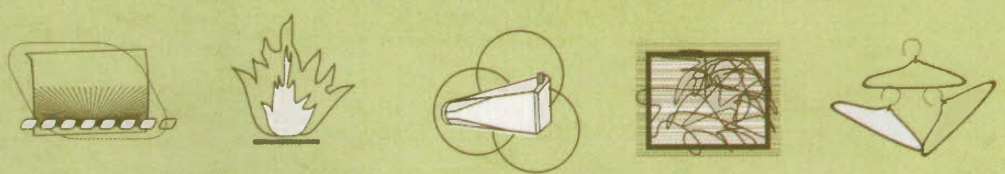
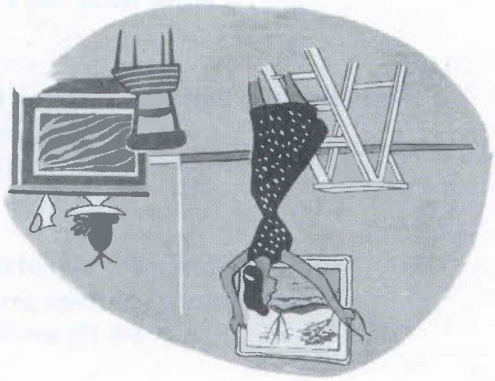
Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia

proyecto pentágono



proyecto pentágono



Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia

MC
MINISTERIO DE CULTURA

República de Colombia

Presidente de la República
Andrés Pastrana Arango

Ministro de Cultura
Juan Luis Mejía Arango

Viceministro de Cultura
María Cristina Serje

Director Nacional de Artes
Guillermo Hernández Patiño

Jefe Artes Visuales
Miguel Rojas Sotelo

Investigadores y curadores
Jaime Cerón
Javier Gil
Juan Fernando Herrán
María A. Iovino M.
Humberto Junca
Consuelo Pabón
María Claudia Parias

Coordinación Proyecto Pentágono
Andrés Gaitán Tobar

Coordinación ejecutiva
María Victoria Benedetti Nar

Coordinación administrativa
Rita Julia González González

Diseño y diagramación
Juan Pablo Fajardo
Andrés Fresneda

Corrección de estilo y edición de textos
Consuelo Gómez Moreno

Preprensa
La Silueta

Impresión
Imprenta Nacional de Colombia

Agradecimientos
Museo de Arte Contemporáneo Minuto de Dios, Bogotá
Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
Museo de Arte de Pereira
Museo de Arte de Sincelejo
Museo de Arte Moderno de Bucaramanga
Museo de Arte Moderno de Cartagena
Museo de Arte Moderno de Medellín
Museo La Tertulia de Cali

Nuestros agradecimientos muy especiales a todas las instituciones y entidades culturales, galerías y museos, coleccionistas privados y artistas participantes, así como a todas las personas que generosamente han brindado su apoyo a los investigadores y a los organizadores para la realización de este proyecto.

ISBN 958-8052-67-X

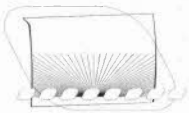
Proyecto Pentágono
Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia

Ministerio de Cultura
Santafé de Bogotá, Colombia
Junio de 2000

Contenido

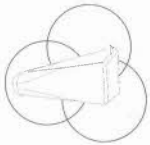
Presentación 5

Introducción 7
Deber ser - deber estar
–Miguel Rojas Sotelo

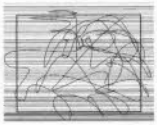


Historias, escenas e intervalos 15
Fotografía y video
–Juan Fernando Herrán

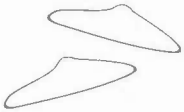
Actos de fabulación 67
Arte, cuerpo y pensamiento
–Consuelo Pabón



Materialismos 115
Imágenes en 3D
–Jaime Cerón y Humberto Junca



Después del límite 161
Dibujo y pintura
–María A. Iovino Moscarella



Espacios entretejidos 215
Arte, moda y vestido
–Javier Gil y María Claudia Parias

Investigadores y curadores 261

Proyecto Pentágono- Artistas participantes 263

Presentación

El Ministerio de Cultura de Colombia ha creado o apoyado programas culturales que se conservan en la memoria de todos los colombianos. Estos programas han repercutido de manera favorable en el intercambio y en el fortalecimiento cultural de nuestro país, por el carácter de difusión y de promoción de los diversos campos que convergen en el mundo de las artes y por las políticas claras del sector público que pretende abrir espacios con el fin de cobijar a un grupo amplio de ciudadanos colombianos.

Por otra parte, el Ministerio lleva a cabo estudios permanentes sobre procesos culturales nacionales, así como diversos análisis de las últimas tendencias que, en el marco de lo cultural y lo artístico, se desarrollan en otros países. A través de dichos sondeos, se ha llegado a la conclusión de que es necesario difundir el hecho cultural en las regiones, para actualizar y ampliar el espectro de las diversas líneas de acción establecidas.

Este marco conceptual ha sido la base para que la Dirección Nacional de Artes, a través de la División de Artes Visuales, impulse un novedoso y ambicioso proyecto -el *Proyecto Pentágono*- enmarcado bajo los principios de reconocimiento, promoción y circulación de los productos artísticos que competen al área de las artes plásticas y visuales.

El *Proyecto Pentágono* consta de cinco exposiciones itinerantes de excelente calidad, encargadas a un grupo de investigadores de las artes plásticas, que se desarrollan en cuatro instancias -investigación, consolidación de las exposiciones, producción y circulación- y que presentan el perfil del arte contemporáneo colombiano. Se reúnen a continuación las investigaciones realizadas, que han servido de punto de partida para definir el marco teórico y los criterios curatoriales, con el fin de consolidar las exposiciones en las siguientes modalidades: video y fotografía –Juan Fernando Herrán; artes del cuerpo –Consuelo Pabón-; artes tridimensionales –Jaime Cerón y Humberto Junca; dibujo y pintura –María Iovino; arte, moda y vestido –Javier Gil y María Claudia Parias.

Las muestras estarán en itinerancia a través de la Red de Museos Concertados del Ministerio de Cultura, en las ciudades de Bogotá, Medellín, Cali, Santa Marta, Bucaramanga, Pereira, Cartagena y Sincelejo, con lo cual se pretende lograr una alta difusión por medio del intercambio con públicos de diversas regiones del país.

Con el *Proyecto Pentágono* se espera generar un permanente pensamiento en torno a las artes y una reflexión crítica y teórica, que establezcan criterios de lectura y espacios de formación al público en general y a las nuevas generaciones de artistas en Colombia.

Deber ser - deber estar-

Es claro en nosotros, que los intereses que nos mueven a trasegar por estos caminos de lo subjetivo, lo inquietante y -en ocasiones- lo sinuoso del arte como opción de vida, no son más que una convicción sobre el potencial que tiene éste en la transformación de su contexto.

Durante el tiempo que llevo de tener una relación estable -con el arte, quiero decir- he intentado poner en una balanza comparativa mi mundo con otros posibles[1] y, al agregar las preguntas fundamentales acerca de el qué, el porqué, el cómo, el cuándo, el dónde, el con qué, me he dado cuenta que la objetividad queda a la suerte de lo aleatorio. A veces preferiríamos dejar a un lado estas preguntas, ya que la balanza sin lugar a dudas mostraría una realidad de la que no queremos darnos cuenta.

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

Supongamos ahora que nos aproximamos a una exposición promedio "estándar" con una persona cuya descripción podría ser: equilibrada, racional pero sensible, justa, sencilla, aterrizada, ecuánime, franca, sobria, inteligente, entre otras cualidades. Con su franqueza usual, nuestro acompañante haría una serie de comentarios, luego de ver durante algún tiempo -y al parecer, en forma muy interesada- el espacio, las obras, el público, la información, etc.

¿Cuáles serían los comentarios más comunes, de personas comunes, en exposiciones comunes?

¿Y por qué no están en esta exposición Fulanito o Zutanita?

Este corto preámbulo busca aterrizar un poco la reflexión sobre lo que mueve la idea **Deber ser- deber estar** en un ámbito curatorial como el que el Ministerio de Cultura de Colombia desea presentar en este extenso documento. Ustedes se preguntarán, qué se pretende con la anterior afirmación. Les contestaré con otra pregunta:

¿Quién es quién para determinar lo que se es *o no se* es*?*

Un hecho expositivo se refiere expresamente a la posibilidad real de presentar en un solo espacio -bueno, hoy por hoy la multiplicidad y la simultaneidad también son válidas- una serie de piezas, llamémoslas obras de arte, que tienen un fin en sí mismas, un propósito, una idea fuerza que mueve su accionar y que determinará al final quiénes ***son*** los que tienen que ***estar***, para que este asunto cumpla con su objetivo primordial.

Otra pregunta: si **deber ser** –como artista- se refiere a cómo me reflejo en el **ser otro** –espectador- ¿será que para **estar** debo **ser**? Este último interrogante asume la noción formal de Gadamer sobre las relaciones de construcción del hombre en un ámbito humanista. El hombre nace "natural", pero este no es su estado "ideal"; el "deber ser" del hombre es aquel que lo lleva a someterse voluntariamente a un hecho formativo que le irá imprimiendo carácter a su individualidad, hasta convertirse en "otro" -el ser- que se da en relación con el otro. Ese ser -al que Marx se refería como "ser social"- es el que va en contradicción con el ser natural. En ese sentido, el artista se afirma en un **deber ser** en lo colectivo, que participa de un proyecto común, que se hace responsable de la construcción de un todo.

Eso es, en esencia, lo que se refleja en una exposición. El trabajo del curador consiste en llenar un vacío, un espacio natural que debe "ser". Para aproximarnos a este planteamiento, el mejor ejemplo lo presenta Paulo Herkenhoff, curador en jefe de la última Bienal de São Paulo:

> Asumo la Bienal como un espacio vacío que sería algo como ese hueco en torno al cual se hace la obra, según Lacan.

Y, más aún, lo asume como un acto consciente, en el cual el mismo Herkenhoff afirma:

> Es una experiencia donde uno cuelga antes de ver, piensa sin ver, decide sin saber, elige sin perspectiva de espacio; entonces, es una experiencia ciega en torno a ese hueco.

La consciencia no implica un obstáculo. Considero que el problema es de carácter político -construir un todo con responsabilidad social-, ya que el ejercicio curatorial está inscrito en la esfera de lo público y, por este motivo, está cruzado por una responsabilidad social e histórica.

Con lo anterior, nos estamos adentrando en un asunto que es fundamental en esta reflexión: el poder; un problema que sería conveniente tratar de enfrentarlo. Si aceptamos que es una herramienta en el contexto cultural –como lo afirma Harald Szemann, tal vez uno de los más importante curadores en la actualidad- *poder* significa ante todo "hacer las cosas

realizables para los demás". Y en ese sentido, nos estamos refiriendo nuevamente al carácter público del hecho curatorial. Szemann tiene una concepción clara y responsable sobre la definición del término, en cuanto a la figura "ambivalente" que éste representa con respecto al curador.

Por otro lado, la noción de poder puede ser asumida con otro carácter –tal vez el que se presenta con mucha frecuencia– y que ha dejado a algunos atónitos y a otros excluidos de los procesos. Esta posición se refiere a una toma de decisión que en cualquier caso produciría un acto consciente de exclusión. Excluir está inscrito en toda toma de decisión, en el caso que la decisión misma sea el fundamento, el "deber ser" o el objetivo antes mencionado. Al excluir, las alternativas simplemente han sido dejadas de lado, han sido descartadas. Por esta razón, una exposición no existe sin exclusiones; de hecho, es lógicamente imposible, ya que inevitablemente se encuentra incluida en un terreno de decisión.

-Determinatio est negatio-. En efecto, hay una acción consciente en la exclusión que, sin embargo, debe ser presentada públicamente en un texto, como sucede con la política. Esto es lo que se intenta hacer con esta publicación. Los planteamientos aquí expuestos no intentan revelarlo todo, como si se rigieran por normas matemáticas. Pero, al igual que en la política, son criterios que deben estar presentes en todo momento, para encauzar las acciones que se ejecutan. No se debe entender éste como un texto, en el sentido estricto de la palabra, ni mucho menos juzgarlo como letra muerta; no se debe tratar de "ilustrar" cada uno de los postulados de los investigadores, pues se caería en la caricaturización del propósito inicial de este proyecto.

La decisión debe funcionar como un telón de fondo: una idea fuerza que articula toda la maquinaria que -tras bambalinas- trabaja para que el resultado se pueda dar. Es este un concepto esencial para el desarrollo del *Proyecto Pentágono*. Cualquier proyecto curatorial o de exhibición es un acto que se construye colectivamente y nos interrelaciona con otras dimensiones de las artes, como el teatro o el cine, en las que también intervienen procesos de carácter administrativo, gerencial, técnico, operativo, presupuestal, de diseño y de producción, que persiguen un objetivo común. De hecho, una de las definiciones de *curador* está referida a este "*campo expandido*"[2] de su quehacer en el arte y la cultura.

El "poder" debe ser analizado a su vez a partir de su uso indiscriminado. Recordemos que esta figura del *curador* se convirtió en la pasada década en una especie de "zar" intercultural, encargado de tomar la decisión de incluir o excluir a X o Y pieza, de calificar o descalificar a un creador –casi a la manera de un crítico- de acuerdo con sus propios intereses. El problema de esta figura omnipotente, es que finalmente, el poder y el deseo lo enceguecen. Un crítico está a órdenes de su propia

individualidad y su poder reside en su capacidad de establecerse como librepensador, sin el temor de decir lo que le parece o no, y desconociendo en muchas ocasiones los contextos y sus necesidades. El crítico hace la labor de mediador de gustos y, por supuesto, se convierte en víctima de lo que dice, en la medida en que no interviene *otro* en su proceso. Por otra parte, este poder del curador se manifiesta en un "sabor"; lo que José Ignacio Roca[3] -en su texto de curaduría crítica- denomina *clima*, un término utilizado también por Szemann.

Surge entonces una especie de fórmula que define el éxito de este platillo: Curador = Chef. En muchas ocasiones, no importa si los ingredientes de su preparación son buenos o no -entre mejor sean, pues mejor saben-, lo que importa es la *sazón*, que no es más que buena mano, buena disposición, limpieza, lo mínimo en infraestructura, conocimiento, un nombre bastante "complicado" y llamativo, como Szeemann, Hans-Ulrich Obrist, Tagg, Eichhorn, Enzor, Apinan Poshyananda, Lois Neri, Bart de Baere, Maaretta Jakkuri, Gerardo Mosquera, unido a mucha inversión y a una pizca de suerte, para garantizar un excelente resultado.

En el caso de este documento, los apellidos Cerón, Gil, Herrán, Iovino, Junca, Pabón y Parias serán los encargados de mezclar los ingredientes para dar el "sabor" necesario a este programa de exposiciones nacionales itinerantes que hemos denominado ***Proyecto Pentágono***.

¿Cómo así que esto es el eje de la exposición?

Este comentario de tipo valorativo nos permite reafirmar que la obra de arte declara en sí misma: no es muda, ni es un vestigio, o una ruina, o un caso de museo... La obra no sólo es algo que ha sucedido, sino que lo sucedido corresponde a un hecho que puede reactivarse y recrearse. El *Ser* de la obra es lo que es capaz de declarar y no se reduce a un mero objeto de placer, aunque este placer sea estético o histórico. El arte de volver a hacer hablar algo exige una lectura de la lectura... No es tan sólo un mirar, sino –en palabras de Gadamer- "un ir a ella, darle vueltas, entrar dando pasos, construirla para nosotros".[4] Ahora el arte de volver a hacer hablar algo –la curaduría- es dejarlo hablar. Solo así se comprende si en ella late la cuestión. Es un *a qué responde*, que no es sólo respuesta, sino que replantea las preguntas y las cuestiona a la vez.

Sin lugar a dudas, para el curador es más fácil trabajar lo relativo a un proyecto de carácter histórico, pues éste le da la posibilidad de tener una perspectiva en el tiempo y una posición desde el hoy: le permite argumentar y escoger. El problema es el de la ilustración; ahí reside la diferencia entre una

clara curaduría y otra ilustrada. Sin embargo, en ocasiones se puede dejar esta dimensión abierta y medir lo que se busca como objetivo inicial, sin presentar un momento histórico acompañado de piezas que lo evidencien, como se pudo apreciar en la exposición *Los cien años de la Guerra de los Mil Días*, en el Museo Nacional de Colombia. Se pueden presentar también los hechos artísticos que han aportado a la construcción, a la lectura, a la intervención y a la comprensión de cierto momento histórico. Algo como lo que la *Documenta* de Kassel ha buscado en sus 10 ediciones, o lo que pretendió la exhibición *Arte y Violencia*, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, sin llegar más allá de la ilustración de una serie de postulados generales.

El caso de la *Documenta* puede ayudarnos a aclarar ese dilema del trabajo curatorial. La *Documenta V*, por ejemplo, fue una exposición panorámica –y esto es ya un criterio- que confirma, acepta, critica, informa, documenta. Más allá del espectáculo en el que se ha convertido, la *Documenta* de Kassel es una interpretación de la particularidad, postulada como concepto, de los diferentes niveles de realidades que se encuentran en los mundos plásticos, visuales, artísticos y no artísticos, neutros: mundos pictóricos funcionales o inutilizables. Es la vida concentrada en exposición y, en consecuencia, puede considerarse como un intento sensible o comprensible de clasificación, como una estructura de celebración y una progresión inteligible. La *Documenta* se plantea, en palabras de Szeemann, como un procedimiento que busca

> poner en evidencia, destacar la perpetua especificidad realista de la obra de arte sobre otro tipo de arte, el tribal y el objeto de bajo nivel, con el fin de recorrer en orden las diferentes etapas de su importancia social; éstas se sitúan entre la representación funcional de la realidad y la crítica social, y reúnen el realismo académico, la publicidad comercial, la propaganda, la política, la creación de nuevas formas, la crítica de los diferentes estilos de expresión artística y la crítica teórica.[5]

¿ Y qué tiene que ver esto con nuestra realidad?

La dimensión del trabajo curatorial está dispuesta en dos niveles que interactúan: uno es el hacedor-creador, y el otro, el que posibilitaría el nuevo hecho. Algunos asumen que el trabajo curatorial genera algo que podría asociarse con la "obra de arte total". Este tema se ha estudiado ampliamente y se ha llegado a decir que la curaduría es un acto de creación. En ese sentido, la curaduría se ve como algo separado de un hecho objetivo y esta aseveración nos conduciría nuevamente al reino de la crítica como única posibilidad -cercana- de leer la creación. Desde ese punto de vista, el debate entre artistas y curadores tomaría la dimensión de una batalla campal, en la cual aparecerían posiciones irreconciliables. Un

curador conjuga las "dotes" de administrador, investigador, economista, diseñador, montajista, diplomático, -labores propuestas por Szeemann- entre otras, no como creador, sino quizás como un ser que posibilita un contacto entre los mundos: una tarea lo suficientemente grande y compleja, como para complementarla con la de artista.

La tesis curatorial ha tomado ventaja sobre lo que la obra presenta. Mientras consideremos que la validez de un producto artístico recae en una figura como la del curador o la del crítico, la idea de *lo público* desaparecerá. Como lo expresa Miguel Huertas:

> El efecto más grave de la crisis que enfrenta Colombia es la acelerada destrucción de los sentidos de comunidad. Es más: visto el asunto más atentamente, encontramos que la pérdida del sentido de lo público es la causa de los grandes problemas que han disuelto el país a lo largo del siglo XX. Si asumimos, como ya se dijo, que aún contamos con la posibilidad de que en la Academia se construya pensamiento autónomo que nos sitúe en un espacio y tiempo reales como comunidad, la ecuación *Sentido Público–Academia–Exposición de Arte* se cargará de sugerencias muy estimulantes en tiempos de confusión.[6]

¡Ah..., esto lo puede hacer cualquiera!

La sistemática aparición de espacios comunicativos que alternan con el mundo del arte parece responder a una "sociología de la tolerancia"[7] que presenta con vehemencia una sociedad plural, democrática, diversa y en constante transformación de sus valores.

El papel fundamental de la lectura del espacio-arte, a través de sus dolientes, busca desesperadamente no quedar relegado de esta multiplicidad de textos que hoy deben estar presentes en los contextos culturales. Esto ha llevado a que gran parte de lo que se presenta reconozca productos que -por su impenetrabilidad estética- generan una cierta tensión al interior del mundo reconocido del arte, con el agravante que su difusión y promoción en contextos culturales altos ha tenido una gran acogida. En la valoración del espacio-arte[8] se debe revisar un ámbito para este tipo de productos que nos acerque un poco a esa proliferación de hipertextos que rondan por nuestros espacios y que generan distorsiones de la "señal" -un término usado por Gustavo Zalamea hace algún tiempo- por el hecho de no entender claramente el origen de su hacer ni su procedencia específica.

No se trata de una apuesta a la radicalización del espacio-arte; es más bien un aporte a la claridad de un *valor*. Como plantea Martin Heidegger, en *Arte y espacio*:

> Los productos de la plástica son cuerpos. Su masa constituida por diferentes materiales, bajo múltiples configuraciones. La configuración acaece dentro de una delimitación, como un dentro y un fuera limitados. De este modo entra el espacio en juego.

La necesidad de claridad en cuanto a lo expuesto es responsabilidad de quien arma la muestra. La fuerza activa reside en el artista, quien busca llevar eso que se ha entrevisto, la *aletheia*, un espacio de comunión[9], de diálogo con el espectador, donde el espacio "valorado" cobre la fuerza necesaria y estremezcla al público: en esto se debe centrar parte del trabajo del curador.

Podrían haber pensado en algo... como para el público

El proyecto expositivo que -como se presenta en párrafos anteriores- debe asumir una noción clara de comunidad en el sentido estricto de lo público, y en el cual el debate se ha centrado en el último tiempo en el excesivo -pero probablemente inevitable- poder de lo nuevo en época de excesos mediáticos, ha traído -entre otras tantas consecuencias- la de anonadar al espectador que dice privilegiar. Porque anonadado queda el espectador al enfrentarse al hecho expositivo.

Si bien los lectores especializados -como usted, que lee esto- no logran asomarse a todo el espectro del universo de lo visual, ¿qué será de un espectador común? Una exposición puede dejar de lado muchas de las partículas que -por ese hecho totalizador que presenta- no vemos. Algunas veces, sólo nos dejan un *sabor*, en ocasiones un *mal sabor* o, lo que es peor, un *sinsabor*. En realidad, una exposición no debe hacer un análisis de las aportaciones individuales. A menos que sea una muestra retrospectiva, de épocas o acciones en el tiempo de un artista o de un pequeño grupo de ellos, lo colectivo se convierte en una empresa inmanejable, por razones evidentes. Pensemos en un Salón Nacional, en una Bienal como São Paulo o *Documenta*. Una de las precisiones a la versión más reciente de este evento de Kassel, la *Documenta X*, fue la realizada por Anton Castro, publicada en la revista *Lápiz* # 136, en la que afirma:

> Ahí se sitúa una de las grandes contradicciones de Catherine David, que no se ha cansado de criticar la manipulación e instrumentalización del arte como espectáculo y, al final, su Documenta X puede leerse como un festival sofisticado de la grandilocuencia del sonido, de la comunicación y de la digitalización [...] además que trata de huir de una posición eurocéntrica, para reforzar una visión no colonialista del arte, y sucumbe inevitablemente al *Grande* Occidente, privilegiando el papel de Francia [...]

que ya había sufrido cierta exclusión en las otras versiones de la *Documenta*. Recordemos que Catherine David, de nacionalidad francesa,

directora de la *Documenta* X fue la primera mujer nombrada en este cargo y llegó a ocuparlo por su trabajo en el Centro Georges Pompidou y en el Centro de Arte Contemporáneo del Jeu de Paume de París. ¿Será que alguna vez un evento nacional de arte contemporáneo, como sucede con la *Documenta* de Kassel o con la Bienal de Venecia, llegará a movernos tal como lo hace el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá? Amanecerá y veremos...

Si ustedes prefieren no hablar con su familia - tíos, primos, abuelos, en ocasiones hermanos- sobre estos temas, los entiendo. Yo tampoco lo hago, prefiero desviar la conversación a algo menos problemático: -¿y cómo siguió la abuela? – la situación esta dura, ¿no? – perdimos el partido; perdón, perdieron el partido – o alguna cosa por el estilo. Si bien nuestra elección nos ha llevado a refugiarnos en nosotros mismos y, en el mejor de los casos, a refugiarnos con nuestros "colegas", será por algo... Creo que parte del problema es que no somos capaces de contar con claridad algo que queremos decir y en muchas ocasiones terminamos por enredarnos en el asunto y, lo peor de todo, enredando a los demás en el mismo.

El Proyecto Pentágono que se presenta a continuación hace un intento por revelar algo objetivo, como resultado de nueve meses de investigación de un grupo que pretende realizar un alto en el camino para vernos –y para permitir que nos veamos- más claramente.

Miguel Rojas Sotelo
Jefe de la División de Artes Visuales
del Ministerio de Cultura de Colombia

Notas

[1] Según Leibnitz, vivimos en el mejor de los mundos posibles, resultado de la construcción activa y consciente del hombre en una infinita red que se teje a manera de causa y efecto.

[2] Término propuesto por Rosalind Krauss, que no trata específicamente el trabajo del curador.

[3] José Ignacio Roca, en: II Encuentro Johnnie Walker en las Artes, *Memorias*, Bogotá, junio de 1999.

[4] Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996.

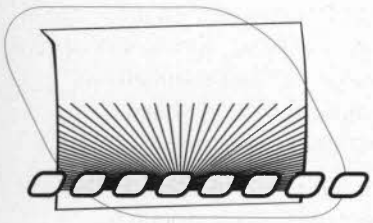
[5] Harald Szeemann, *Ecrire les Expositions*, Bruselas, La Letre Volée, 1996, pág. 29.

[6] Miguel Huertas, *Academia y Salón: Reflexiones sobre los Salones y la Universidad*, Bogotá, 1999.

[7] José Ignacio Roca, "La monumentación museal", en: *POST: Reflexiones sobre el último Salón Nacional*, Bogotá, Ministerio de Cultura, Artes Visuales, febrero de 1999, pág. 68-71.

[8] Andrés Giraldo Pava, "Des-valoración del espacio-arte", en: *POST: Reflexiones sobre el último Salón Nacional*, Bogotá, Ministerio de Cultura, Artes Visuales, febrero de 1999, pág. 76-79.

[9] *Ibid.*



historias, escenas e intervalos–

fotografía y video

juan fernando herrán

Agradecimientos

A Johanna Calle, Jorge Reyes, Mónica Boza, Darío Ruiz Gómez, Gilles Charalambos, Andrés Burbano, Jaime Pulido, Miguel Escobar Calle, Lucila González, Carlos Jiménez, Carlos Uribe y Gloria Posada, Guillermo Marín, Diana Martínez, María Eugenia Castro, Miguel González, Natalia Tejada, Nohelia Gómez, Museo de Arte Moderno de Medellín, Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, Biblioteca Pública Piloto de Medellín, y a todos los artistas que colaboraron en el proyecto.

Introducción–

Es bien sabido que los cambios tecnológicos alteran profundamente los procesos de pensamiento y aprendizaje. Toda invención, por simple que parezca, es el resultado de condiciones particulares que dependen del contexto donde ésta ocurre. Son estos factores -que incluyen aspectos de tipo ideológico, socioeconómico y político- los que conforman un marco relacional del cual es imposible desligarse. Éste, imprime un carácter particular a nuestra concepción de la realidad, a la manera como la entendemos, la pensamos y por ende la representamos.

En el libro *El origen de las cosas* de Michel Foucault, se señala una profunda relación entre la necesidad del ser humano por aprehender la realidad y los métodos para lograrlo. En este amplio espacio que incluye la metodología científica, la filosofía y el arte, entre otros, el hombre elabora complejos sistemas de representación que intentan "apropiarse" de la realidad. El filósofo francés destaca que gran parte de estos procesos de conocimiento giran en torno a las relaciones de poder. Los "descubrimientos", "invenciones", avances técnicos o esquemas de representación posibilitan un cierto dominio sobre diversos aspectos de la realidad. Es claro que este esquema y su aplicación, en las más distintas formas, posibilitó los procesos de colonización y aún sigue influyendo en la relación postcolonial entre países desarrollados y naciones en vías de desarrollo. Así mismo, debemos mencionar que todo proceso de representación e identificación está mediado por una historia que no es autónoma. Aun lo local debe ser visto como parte de un proceso dinámico que dista mucho de cualquier concepción idealista.

Al mencionar esto quiero señalar que los métodos de representación y su utilización poseen una injerencia enorme en el desarrollo de la cultura. Es allí donde se hace la historia y donde se define la conciencia cultural.

La invención de la fotografía -por Niepce y Daguerre en 1839- no es una excepción: nos proporciona uno de los ejemplos más claros de esta relación entre métodos de representación y su injerencia en la producción de conocimiento. Este descubrimiento, fruto de largos años de experimentación,[1] hace que el arte de finales del siglo XIX replantee su práctica. El problema de la semejanza entre la realidad y la representación queda resuelto de una buena vez y los artistas se ven obligados a re-pensar el papel del arte. Esta nueva circunstancia representa uno de los cambios más radicales dentro del arte occidental. El arte actual es en gran medida la proyección de dichas alteraciones en la producción y concepción artística. Discusiones sobre la habilidad del artista, su originalidad y la

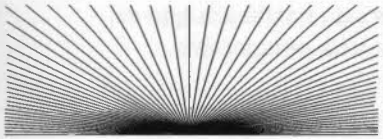
especialización de la práctica artística como disciplina son abordadas con frecuencia inusitada dentro del posmodernismo. Pero estos cambios generados por la aparición de la fotografía son asimilados de diversas maneras de acuerdo a las situaciones contextuales que se encargan de darles forma. En este proceso, la comprensión, utilización y relevancia de conceptos como el documento o «lo narrativo» cambian de tal forma que, aunque uno puede distinguir la continuidad de dichos conceptos dentro de gran parte de la producción artística del siglo XX, éstos serán abordados desde diversas perspectivas que denotan esquemas particulares de pensamiento.

Otro aspecto que resulta digno de resaltar con el descubrimiento de avances técnicos como la fotografía es la accesibilidad y democratización de los métodos de representación que antes estaban monopolizados por reducidos segmentos de la población. La masificación de la fotografía y el posterior desarrollo de ésta en las técnicas cinematográficas, permitió que el público se familiarizara en un tiempo relativamente corto con estos medios.

La fotografía es considerada, por implicación directa, la madre del cine. Y éste a su vez es inspirador del desarrollo del video, aunque desde el punto de vista técnico su aparición está más relacionada con los avances de la electrónica y, en particular, con la necesidad de gravar y reproducir las emisiones de la televisión.

Aunque técnicamente el video es un desarrollo electromagnético, comparte con la fotografía y el cine aspectos que los hermanan, como son la democratización de los medios de representación, la accesibilidad a grandes masas de población y, obviamente, el referente de la realidad como principal fuente de imágenes. Este punto será ampliado dentro del capítulo *Democratización de las imágenes*, donde intentaré especificar algunas de las particularidades de los medios de reproducción mecánica y electrónica que los convierten en métodos idóneos para referirse a determinados aspectos de la realidad.

Con el presente trabajo se busca explorar algunos cambios de concepción y utilización de lo que me inclino a llamar «lo documental» y «lo narrativo» dentro de métodos de representación como la fotografía y el video, principalmente. Para ello se hace necesario especificar, en primer lugar, porqué los medios mencionados anteriormente resultan idóneos para realizar esta reflexión, que también podría ser abordada desde otras perspectivas. Es de vital interés retomar el documento, como un aspecto que es intrínseco al nacimiento de técnicas como la fotografía, el cine o el video, y analizar cómo este bagaje está presente en la obra de algunos de los artistas colombianos contemporáneos y cómo su utilización responde a



concepciones directamente enlazadas a nuestra realidad y a la urgencia de señalar problemáticas que surgen de ella. No es mi intención plantear características comunes e inalterables que se perpetúan en la producción artística sino, por el contrario, indicar sus transformaciones.

Así mismo es fundamental resaltar que el concepto de «lo documental» que se explorará en esta investigación está enmarcado dentro del discurso posmoderno. Se trata de una concepción que aunque valora la importancia del documento, tiende a interpretarlo como parte de un sistema de significación de mayor complejidad, que lo concibe como un material de estudio y no como la versión definitiva de la historia.

Resulta interesante analizar en qué forma un amplio grupo de artistas colombianos -conscientes del valor documental de los medios descritos- entiende que esta característica no deja de ser una particularidad insuficiente para sostener el interés y la relevancia de sus obras. La vocación documental es retomada para hablar a partir de ella de realidades sociales y culturales que denotan un acercamiento particular a problemáticas colombianas, alejándose de una simple concepción histórico-documental de la obra de arte.

Considero relevante establecer desde un principio, que dicha vocación documental se diferencia de la labor de un reportero gráfico o de un periodista de la televisión. Mi discusión sobre la utilización del documento no sólo radica en la proyección que se le da a la información sino que considero imprescindible subrayar que el artista, aún trabajando a partir de imágenes de la realidad inmediata, «desacelera» el ritmo de los acontecimientos, analiza y reflexiona sobre los hechos. Su producción está cifrada por una experiencia que es incluyente y en la cual su reflexión abarca elementos que no estaban inscritos necesariamente en el punto de partida. Esta complejidad está dada por su independencia y por la articulación de una mirada personal, a su vez connotada culturalmente, que filtra la información y la inscribe dentro de procesos de conocimiento de mayor complejidad.

En cuanto a «lo narrativo», debo resaltar que mi interés no está inscrito dentro de una concepción lineal. Por el contrario -y aunque en el caso del video el trabajo con el tiempo parece llevar implícita necesariamente una lectura lineal- me refiero a un tipo de narración que se apoya en la percepción activa por parte del espectador, quien debe construir el significado de la obra a partir de informaciones fragmentadas. Se trata pues de una narración que rechaza la percepción pasiva del espectador -aún en el caso de la fotografía, que presenta un instante congelado de la realidad- y representa un compendio de información que

señala e implica aspectos externos a la imagen. Es una narración que es asimilada necesariamente por el espectador desde una perspectiva inherente a la producción de significación.

Finalmente, es importante mencionar que el autor del presente estudio es el único responsable de escoger no a los artistas sino a algunas de sus obras para que dentro del discurso de una exposición éstas puedan establecer un diálogo, discutir y aun contradecirse en relación a ciertas inquietudes que las unen. Es a partir de este criterio que se decide dejar de lado obras que –si bien son igualmente válidas- no comparten o articulan los elementos que conforman la presente investigación. Aunque en las etapas iniciales del trabajo se tuvo en consideración un amplio espectro de obras y artistas, la muestra pretende crear un espacio de discusión que posea una coherencia con los conceptos analizados en el proceso de la investigación. Por ello, se decidió crear un archivo con el material de los artistas que no se incluyen en la exposición. Este material podrá servir de referencia para futuras investigaciones e incluso para esclarecer el perfil de este estudio. Los límites impuestos sobre el presente trabajo investigativo tienen como objetivo explorar de manera mas consciente y fructífera las inquietudes y temáticas en la producción de algunos de los artistas colombianos.

Fotografía y posmodernismo

Dentro de la historia del arte, la fotografía fue decisiva para el surgimiento del impresionismo. Los pintores de finales del siglo XIX tuvieron que reinventar su profesión si no querían ser diezmados por la aparición de los negocios fotográficos que rápidamente desplazaban el retrato y el paisaje como géneros pictóricos.

Posteriormente, en la década de 1920, el medio fotográfico influyó en el desarrollo del dadaísmo, el surrealismo y también del constructivismo, aunque en menor medida. De igual forma, la fotografía fue fundamental para la concepción artística que se empezó a gestar en los años sesenta y de la cual es descendiente el arte actual.

La fotografía ha ejercido una injerencia sostenida en el desarrollo del arte del siglo XX, acogiéndose abiertamente y sin reservas en el arte contemporáneo. Es por ello que el presente trabajo no sólo asigna a la fotografía un papel protagónico sino que la toma como eje conceptual para analizar paralelamente algunas de las características del arte actual.

Pero, después de tanto tiempo ¿cómo es que aún puede tener tanta influencia la aparición de la fotografía en la conformación de las prácticas artísticas actuales?

En su libro *El retorno de lo real,*[2] Hal Foster describe cómo las inquietudes intelectuales, surgidas en determinado momento histórico, no siempre resultan ser tan relevantes dentro de dicha época sino que curiosamente adquieren su pertinencia años más tarde. Foster se refiere a las vanguardias de los años veinte y al "efecto retardado" que sus planteamientos ejercen en el arte de los años sesenta y setenta del siglo XX.

Así pues, resulta inquietante ver cómo la fotografía ejerce un segundo efecto detonador en la concepción del arte de los años sesenta y setenta, principalmente, y evidenciar su influencia sostenida e instrumental dentro de la conformación del discurso posmoderno. Una mirada retrospectiva de los artistas más importantes de las últimas décadas revela claramente la influencia de la fotografía en el medio artístico. Pero lo que resulta más interesante no es constatar que es un medio utilizado con mucha frecuencia sino subrayar porqué la fotografía reencarna una serie de intereses que -más allá de lo formal- abarcan unas inquietudes teóricas relevantes para la formulación de la posmodernidad.

En 1934, Walter Benjamin publica el ensayo *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*. Benjamin afirma que la representación -y por ende la concepción del mundo- sufre un cambio radical a partir de la

aparición de la fotografía y el cine. Dichos medios, al reproducir la realidad sin intervención de la mano del hombre, transforman no sólo la naturaleza del arte sino los procesos de percepción y de pensamiento. El arte deja de ser un objeto de contemplación, validado por su autenticidad, para convertirse en una práctica política que redefine su función. Benjamin se refiere no sólo al valor de exhibición de la obra sino a su capacidad de influir de manera activa sobre el espectador. El concepto de "arte operacional",[3] está dado, por un lado, por lo que Benjamin define en relación al cine como la cualidad táctil de la imagen. El espectador percibe la imagen en movimiento a través del cuerpo, en una experiencia temporal de la cual no se puede sustraer.

Este tipo de percepción se acerca en buena parte al concepto de "punctum", teorizado por Barthes en *Camera Lucida*: "Es este elemento el que surge de la escena, sale disparado de ella como una flecha, y me penetra."[4] El filósofo francés se refiere a éste como un fenómeno eminentemente subjetivo, siguiendo una concepción que contrasta con la indicada por Benjamin. Así vemos que esta característica parece percibirse de dos formas bien diferentes: una, que se hace presente por la actualización de un recuerdo inconsciente del sujeto, y otra, que no involucra íntimamente al espectador sino que, por el contrario, lo «manipula».

Por otro lado, un arte que sea progresista -dentro de la concepción marxista- demanda un compromiso del artista con la realidad. Éste se logra a través de imágenes que poseen un arraigo en la cotidianidad y de la utilización de los recursos que ofrecen las nuevas técnicas de reproducción mecánica. Benjamin percibe en estos medios una opción democrática y activa de conformación de la sociedad.

Hoy en día sería ingenuo enmarcar el uso de la fotografía exclusivamente dentro de este esquema. Sin embargo, resulta relevante pensar que la significación de una obra que utiliza estos medios está construida mayoritariamente a partir de imágenes de la realidad. Esta característica la vincula de manera directa con el contexto. Ya no se trata de la creación de formas nuevas sino de la manipulación de fragmentos de la realidad. Como bien lo decía Rosalind Krauss en *Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos,*[5] el índice es una huella que posee significación por su relación directa con su referente. Señala directamente y sin opción de duda a la realidad. Una realidad que, aunque pueda parecer exótica o desconocida, no deja de estar estrechamente relacionada con el mundo en que vivimos. Esto le da a la fotografía la verosimilitud y el arraigo documental que difícilmente puede tener un método de

representación como la pintura y que, de manera consciente, ha sido desarrollado por los artistas que conciben la producción artística como una práctica que articula segmentos de la realidad.

El otro aspecto de los escritos de Benjamin al que tenemos que referirnos en detalle es, obviamente, el que concierne a la crítica de la originalidad. Ya antes Duchamp había puesto el dedo en la llaga al reformular el valor y la función del objeto artístico. Recordemos brevemente el caso de R. Mutt en 1917, cuando Duchamp envía al Salón de los Independientes en Nueva York su obra *Fuente*, que es rechazada por el comité de selección. *El orinal*, como vulgarmente se le conoce, adolece de la huella de la mano del artista y de las características que definían en su momento a una obra de arte como creación única.

John Heartfield–
El juzgamiento del mundo: lo que la corte retuvo está escrito en su cara
1933

Sin embargo, los planteamientos teóricos de Benjamin proporcionan las bases teóricas más sólidas para el análisis del objeto de arte y de su función. Recordemos que ante todo la fotografía y el cine son los medios que le permiten a Benjamin vislumbrar una nueva relación del arte y la sociedad. Las referencias a Eisenstein o a Heartfield no son una casualidad. Ambos productores estructuran su obra a partir de la manipulación del fragmento, dando muestras de un entendimiento de la producción artística de otra índole: el primero, desde el montaje cinematográfico, y el segundo, desde el fotomontaje. Dichos ejemplos comparten con los textos teóricos de Benjamin los siguientes aspectos:

En primer lugar, la fotografía, por su reproductibilidad, dispensa a la obra de su "aura" de objeto único e irrepetible. Esto es supremamente importante, ya que deconstruye el sistema de valor de la obra basado en su unicidad, para proponer uno cimentado en su poder de diseminación y en su capacidad de comunicación. En segunda instancia, y relacionada con la anterior, el valor del artista ya no depende de su originalidad sino que se basa en su capacidad de identificar y articular una información dada, proveniente de los medios masivos de comunicación o del espacio social en general.

Estos planteamientos serán retomados posteriormente cuando, a partir del desencanto social de los años sesenta, los artistas europeos y estadounidenses exploran sistemas de representación que se alejan de la valoración de la obra de arte como mercancía. Así, el arte *povera* por ejemplo, se convierte en la alternativa más visible en el ámbito europeo. Sus propuestas se distancian de una consideración mercantilista de la obra de arte y se proyectan de esta manera a nuevos segmentos de la población que antes se sentían excluidos.

En América del Norte surgen los *happenings*, el arte conceptual, el minimalismo y el arte *pop*, como claro rechazo a la pintura y a la escultura

tradicional. Tanto los artistas europeos como los americanos explotan con gran ahínco el carácter comunicativo de la obra de arte, la cual se valida -más que por sus características formales- por su ubicación en un lugar y tiempo determinados. El *happening*, por ejemplo, explora un espacio que no está connotado artísticamente, aprovechando la calle como lugar público para transmitir sus inquietudes sobre el presente.

El arte conceptual y el minimalismo -en una investigación que es en gran medida tautológica- exploran los límites de su práctica redefiniendo sus relaciones semiológicas y espaciales. Recordemos que gran parte de los planteamientos del conceptualismo se realizan con la ayuda de la fotografía, utilizada precisamente por su característica indéxica de señalar la realidad sin connotaciones de valor. Es así como el arte conceptual logra subrayar que cualquier referencia a lo real está realizada desde un meta-lenguaje (la imagen fotográfica) que está mediado lingüísticamente.

En el ensayo *Pictures,*[6] publicado originalmente en 1977 a raíz de una exposición en el *Artists Space* en Nueva York, Douglas Crimp identifica una serie de coincidencias que giran en torno a nuevas estructuras de significación en las obras de un amplio grupo de artistas americanos. A diferencia de la concepción modernista de que la obra de arte era un universo autónomo y especializado, Crimp encuentra en Sherman, Longo, Rauschenberg y otros, la utilización de información extra-artística y de esquemas que estarían principalmente emparentadas con el teatro. Vale la pena recordar que buena parte de la discusión en torno al minimalismo se plantea en términos de teatralidad,[7] la cual es entendida en relación a la espacialidad de la obra y a una percepción que es mediada por el cuerpo y experimentada temporalmente. Pero los argumentos de Crimp no se refieren únicamente al lenguaje tridimensional; describen detalladamente cómo la conformación de las obras bidimensionales obedece a una puesta en escena de información que utiliza esquemas opuestos al modernismo:

> La ficción del sujeto creador da paso a la franca confiscación, citación, utilización de segmentos, acumulación y repetición de imágenes ya existentes.[8]

Estas son estrategias que no sólo proponen nuevos esquemas de representación sino que los asumen como un espacio heterogéneo donde toda imagen tiene no una, sino muchas imágenes precedentes. Crimp agrega, en el mismo ensayo:

> Estas imágenes no poseen poder autónomo de significación (las imágenes no significan lo que muestran); se les confiere significación, según como sean presentadas.[9]

Abigail Solomon-Godeau es una de las teóricas que ha señalado con mayor claridad la filiación del posmodernismo con la fotografía. Según la autora, es desde el discurso fotográfico que se puede teorizar el posmodernismo. Pero este señalamiento se realiza

> no desde la fotografía artística, sino a raíz de la producción global de imágenes que es instrumental en la producción de significado, ideología y deseo. [10]

Solomon-Godeau amplía su idea:

> Que la fotografía deba figurar como un término crucial en el posmodernismo, parece ser lógico e inevitable (al menos retrospectivamente). Virtualmente todo tema crítico y teórico en el que el arte posmoderno se involucra de una forma o de otra se puede localizar dentro de la fotografía. Temáticas que tienen que ver con la autoría, la subjetividad y la unicidad hacen parte de la naturaleza misma del proceso fotográfico; temas que surgen de la simulación, el estereotipo y el posicionamiento social y sexual del sujeto que observa, son centrales a la producción y funcionamiento de la publicidad y de otras formas mediáticas de la fotografía.[11]

En ese sentido se crea una nueva estética que es principalmente asociativa y relacional a partir de las imágenes cotidianas de la realidad. Esta concepción resulta contraria a la filosofía modernista del arte, que proclama como uno de sus ejes principales la especialización de los medios de representación.

Esta mirada de lo real -a la que Benjamin se refirió y sobre la cual se apoya el discurso posmoderno- ha perfilado desde los años veinte el desarrollo del arte occidental. A partir de ese momento, gran parte de la actividad artística se centra en una mirada inquisitiva sobre lo que es el hombre y su entorno. La representación se convierte en un espejo donde el ser humano ve reflejada la complejidad del mundo que lo rodea. En primera instancia, al poseer documentos que preservan el aspecto de la realidad, el quehacer artístico comprende su vocación histórica. La fotografía congela instantes de la realidad. El cine apresa acontecimientos, secciones de tiempo que pueden recrearse en el presente. El video hace accesible los procesos fílmicos que resultaban extremadamente costosos. De igual forma, incluye aspectos de la cotidianidad que por la complejidad en la producción cinematográfica habían quedado relegados. La experimentación en el videoarte es una práctica común que aportará nuevos esquemas visuales a la imagen en movimiento.

Democratización de las imágenes–

Las imágenes fotográficas se diseminaron de manera asombrosa desde que el medio dejó de ser algo experimental. Un dominio técnico razonable hace posible que se abran los primeros estudios fotográficos. Recordemos brevemente cómo André-Adolphe Disdéri patenta en 1854 la *carte-de-visite* (carta de visita).

> Hacia 1861, Disdéri era conocido como el fotógrafo más rico del mundo, obteniendo 48.000 libras al año en su establecimiento de París. La producción diaria era de 2.400 tarjetas, y tenía noventa empleados que se encargaban de que cada pedido fuera despachado dentro de 48 horas.[12]

En 1848, John Bennet funda en la Nueva Granada el primer estudio fotográfico. Publica en *El Neogranadino* un aviso que proclama:

> No hay nada que se desee más que el poseer un recuerdo tal de los amigos y parientes, y por lo mismo los habitantes de esta ciudad deberían aprovechar la ocasión que hoy se les presenta para procurárselo, con tan mayor razón, cuanto que apenas se requieren pocos minutos para sacar un retrato y que el precio de éste es comparativamente ninguno respecto a los que se sacan en óleo o marfil. Esta consideración debe obrar fuertemente en su ánimo, porque después tendrán que lamentar su descuido o indiferencia para con los amigos y parientes, cuando ya sea demasiado tarde, y la muerte los haya sorprendido.[13]

Paralelamente, el uso de la imagen fotográfica se incorpora a los medios masivos de comunicación, revolucionando la manera de presentar los contenidos dentro de periódicos y revistas. Hacia 1890, los anuncios publicitarios emplean la fotografía, ejerciendo un efecto poderoso sobre los consumidores. M. A. Furones afirma que, según las estadísticas, se ha logrado establecer que la fotografía permite recordar la propaganda con mayor facilidad que el dibujo, aumentando así la credibilidad del mensaje.

En 1868, Alberto Urdaneta logra reproducir por medios mecánicos una fotografía en la imprenta: se trata de una imagen de Demetrio Paredes en el cuarto número de *El Agricultor*. En 1881, Urdaneta funda el *Papel Periódico Ilustrado*. Años después, la revista *El Gráfico* realiza grandes despliegues fotográficos que constituyen importantes documentos históricos.

Para finales del siglo XIX, Kodak lanza al mercado la cámara *Brownie*, bajo el lema «sólo oprima el botón, nosotros haremos lo demás». De esta manera se extiende el uso de la fotografía a niveles de popularidad inimaginados. La producción de imágenes deja de ser una labor exclusiva

de las personas iniciadas en la química, con educación artística o con talentos especiales. De cierta forma, la técnica de la reproducción de las imágenes pasa a ocupar un segundo plano. Este fenómeno no sólo hace que gran cantidad de personas ajenas al arte encuentren en la fotografía la vía de acceso a los procesos de representación, sino que paulatinamente influye en la concepción misma que se tiene de ella. La imagen fotográfica se vuelve familiar y poco a poco va perdiendo su connotación mágica.

La fotografía de aficionados se convierte con frecuencia en un recuerdo que encuentra su lugar en baúles y armarios. De esta forma va perdiendo el aura de objeto único que ostentaba en sus albores, para convertirse en un simple registro. La *Handycam* de hoy en día es comparable a la cámara portátil de fotografía, al permitir que millones de personas documenten aspectos de su vida diaria como las fiestas de cumpleaños, los paseos turísticos o los diversos y sencillos hechos cotidianos. La mundanización de la fotografía trae consigo un cambio de concepción que conquista nuevos espacios.

En Colombia, este cambio de actitud coincide con el espíritu ilustrativo de gran parte de las publicaciones culturales que surgen a mediados de los años treinta. Revistas como *Pan*, *Estampa*, *El Gráfico* o *Cromos* abren sus espacios a la reportería gráfica.

Luis B. Ramos–
Serie Juegos populares
1936

Luis B. Ramos impone con sus trabajos una modalidad de reportería gráfica que, como lo menciona Beatriz González:

> no consistía en cubrir las noticias del día o atender los pedidos de la redacción, sino en elegir personalmente los temas e ilustrarlos con fotografías.[14]

La fotografía se orienta así, en los trabajos de Luis B. Ramos, al rescate de la cultura popular y de su cotidianidad. Esta conciencia del diario vivir y de sus condiciones será una de las variantes que la fotografía contemporánea ha explorado con mayor ahínco.

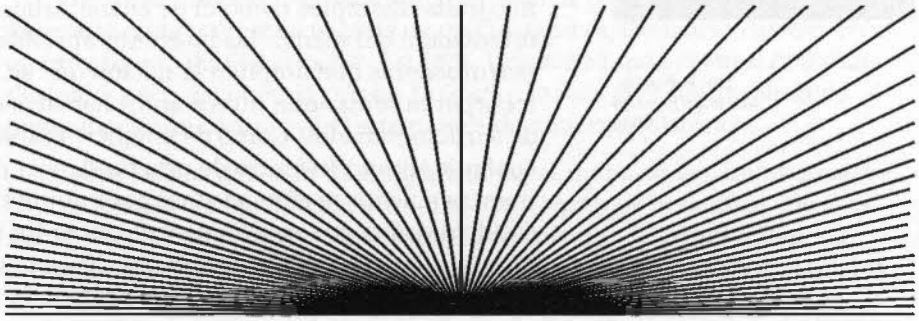
La conquista de la fealdad es otro de los espacios que reclama la fotografía. Ejemplos como el de Diane Arbus reflejan un viraje en la orientación del medio: las imágenes apacibles ceden su lugar a fotografías perturbadoras que amplían la noción que se tenía de la realidad. Se incorporan temas que nunca antes habían sido considerados como dignos de ser fotografiados. Como dice Robert Frank, "ahora se puede fotografiar cualquier cosa."[15] Dentro de esta tendencia por reflejar la realidad de manera sincera se abre paso un gran número de fotógrafos que acogen la cotidianidad como espacio de trabajo. Entre ellos podemos mencionar a Nan Goldin y a Wolfgang Tillmans, quienes se apoyan en lo que se podría llamar "la estética de la instantánea" para la realización de su trabajo.

Entre las transformaciones que se dan en la fotografía se encuentra la influencia que la publicidad ejerce sobre ella, reconocible no sólo en aspectos formales del manejo de la imagen sino en términos estratégicos. Su efectividad en la transmisión del mensaje y su insistencia como metodología han hecho que los artistas, con frecuencia, acudan a la publicidad como modelo.

Estas características diferencian a la fotografía y al video de la pintura o de la escultura, y definen en gran modo un campo de acción diferente. El fotógrafo aficionado no requiere de una formación académica o de una particular habilidad para tomar instantáneas. Lo mismo se aplica para el caso de la cámara de video portátil.

Vale la pena mencionar que -aunque una de las principales características del arte contemporáneo es su desarrollo a partir de intereses e ideas antes que de técnicas- el ámbito artístico se ha visto invadido por tal cantidad de expresiones de estos medios que podemos hablar de la "amateurización" del arte como fenómeno cultural. Aunque esta discusión no hace parte de este trabajo investigativo, considero necesario señalar dicho fenómeno como un elemento que tiene una fuerte injerencia en las artes plásticas.

De manera paralela, estos medios han hecho que la práctica de la pintura o de la escultura se convierta en una actividad aún más compleja. Los límites de dichas prácticas, definidos inicialmente de manera precisa, se desdibujan. Tanto la pintura como la escultura contemporáneas reconocen sus filiaciones con la fotografía o con el video, y dan como resultado un enriquecedor intercambio en obras que -como sucede en el caso de Gerhard Richter o de Robert Smithson- sólo se conciben por la conjunción de los aportes técnicos y conceptuales de la fotografía.



Vocación documental–

El carácter documental de la fotografía y el video ayuda a conformar bancos de memoria que definen no sólo la identidad de las personas sino de las culturas y los pueblos. Así mismo, por medio de las imágenes de la fotografía, el cine y el video, el hombre contemporáneo puede enunciar y problematizar aspectos de la realidad.

Gran parte de los estudios sobre la fotografía en Colombia,[16] se estructuran a partir de un recuento histórico que denota tres aspectos principales. En primer lugar, el grupo de imágenes que capturan los momentos de significación para la vida nacional y poseen un valor intrínsecamente histórico que les confiere importancia. Cualquier consideración de tipo estético o inclusive la posibilidad de su análisis bajo otra lente parecen irrelevantes. En segundo lugar, las imágenes que logran mostrarnos aspectos culturales del pasado. Estas incluirían la moda, la arquitectura, el retrato, las costumbres y, en general, cualquier aspecto de la realidad. En tercer lugar, las imágenes que destacan principalmente los éxitos de la fotografía a nivel estético.

En la introducción de la *Historia de la fotografía en Colombia*, Eduardo Serrano enumera los parámetros para la escogencia de las imágenes que conformaron tanto la exposición como el libro que la acompañaba:

> [...] no se ha aplicado un criterio puramente estético. Este ha sido, por supuesto, una constante en la evaluación de la imágenes, pero el aporte documental de la fotografía, es decir, la importancia histórica del hecho o personaje que registran, también ha contado preponderantemente en la escogencia. Se quiso en esta forma enfatizar estas dos variantes principales de la fotografía.[17]

Estas guías de selección en una investigación histórica resultan coherentes con uno de los objetivos principales del trabajo, que era el de sentar las bases para posibles desarrollos posteriores.

Tanto las fotografías que conforman el primer grupo como las que integran el segundo, cobran valor de acuerdo a su antigüedad. Los primeros trabajos fotográficos conocidos públicamente en Colombia son los daguerrotipos de Luis García Hevia, exhibidos en el marco de la Exposición de la Industria de Bogotá en 1841. Estas imágenes -de las cuales sólo poseemos referencia escrita y la imagen de la Calle del Observatorio del Barón Louis de Gros de 1842- inauguran nuestra historia fotográfica. En ambos casos, lo primordial es que son imágenes que documentan un pasado remoto.

Este esquema histórico, justificable en gran medida para referirse a los comienzos de la fotografía en nuestro medio, no deja de ser una recopilación de material visual. Existen muy pocas referencias a la imagen como tal o a un análisis de los aspectos que se encuentran involucrados en la producción de dichas fotografías. Como lo sugiere Batchen,[18] la fotografía y particularmente sus logros son referidos casi exclusivamente en relación a una estructura cronológica. En esta historia han quedado por fuera los intereses, circunstancias y motivos por los cuales fueron posibles las imágenes de los acontecimientos, dentro de condiciones tanto sociales como personales. Se trata pues, de una documentación parcial, de un atisbo del pasado que no necesariamente es el más representativo, pero que por ausencia de pruebas adicionales se convierte en el eslabón hacia un tiempo remoto.

Adicionalmente, el trabajo *Historia de la fotografía en Colombia* -que incluye fotografías realizadas en los años cuarenta y cincuenta por Leo Matiz, Luis B. Ramos y Erwin Kraus, entre otros- denota que la concepción de la fotografía más reciente, o por lo menos las imágenes que entran dentro de la exposición, proviene principalmente de dos corrientes: la primera, la de la reportería gráfica que cuenta con un amplio número de fotógrafos, dentro de los cuales podemos recordar a Sady González, Manuel H. Rodríguez y al mismo Luis B. Ramos; y la segunda, encarnada en la figura de Erwin Kraus, con una clara concepción modernista, descendiente de la tradición norteamericana y en particular de la filiación paisajística de la fotografía artística.

Con ello deseo subrayar que es como si el valor documental innegable de la fotografía fuera, al parecer, el parámetro para determinar su validez. Obviamente, cuando en el presente trabajo hablo de la vocación documental lo que intento establecer es cómo esa característica inherente a la fotografía es de gran complejidad. La fotografía o el video como documento no pueden ser considerados neutralmente. Toda imagen es tomada por alguien en particular. Esta mirada no tiene la transparencia de una lente. Lo que llamamos documento está producido bajo circunstancias singulares; posee referentes aun antes de que la imagen sea tomada. La reportería gráfica privilegia el momento y la gestualidad de las personas involucradas en la imagen como elementos portadores de significación. Estas características han sido incorporadas a la práctica periodística como algo natural dentro de la producción de imágenes para el medio. Así mismo, el retratista ha formado su mirada en torno a esquemas de expresividad que aun emparentados con la gestualidad poseen un tono diferente, algo más reservado e interior. Estas características son realzadas generalmente por un trabajo de iluminación que enfatiza la materialidad del sujeto, de los objetos y del espacio que lo circundan.

Esto permite señalar que aunque la mirada es subjetiva, está formada en gran medida por patrones y convenciones claramente definidas. Es en esta dualidad donde se produce el verdadero artista, quien es capaz de entender una tradición siendo fiel, simultáneamente, a sus intereses más profundos.

Analicemos únicamente algunos casos incluidos dentro del libro antes mencionado, con el ánimo de esclarecer ciertos aspectos relacionados con lo documental. Quiero referirme a las imágenes realizadas por el fotógrafo antioqueño Benjamín de la Calle a partir de los fusilamientos acontecidos en el territorio nacional a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y a las imágenes de Lino Lara sobre el atentado al presidente Rafael Reyes en 1906.

Benjamín de la Calle–
Retrato de condenado a muerte
Reo fusilado (detalle)
1906

Las fotografías de Benjamín de la Calle nos presentan a un sujeto condenado a la pena capital, en dos instantes contrarios. En la primera imagen se observa al detenido esbozando una leve sonrisa. El sujeto ha sido fotografiado contra un fondo oscuro, muy seguramente la pared del cuartel donde se encuentra, y su figura e indumentaria resaltan tonalmente contra éste. El formato de la imagen es el óvalo utilizado en el género del retrato que, dicho sea de paso, es una convención proveniente de la pintura. La ampliación -12.9 cm x 8.2 cm- localiza la imagen centralmente, replicando el esquema del recuadro. Éste infunde en la fotografía un aire clásico. La siguiente imagen nos muestra al mismo sujeto poco después de haber sido fusilado. El cachete izquierdo presenta un gran agujero y la compostura y verticalidad del sujeto han sido violadas. Para reafirmar el contraste, De la Calle interviene el espacio visual, transformando el óvalo en una figura de bordes informes: un espacio acuoso en movimiento que contrasta con la figura inmóvil del detenido recientemente fusilado. El fotógrafo no se ha limitado a documentar un hecho sino que la elaboración de las imágenes denota una serie de decisiones que inmediatamente nos confrontan. La brutalidad de la pena de muerte se hace evidente y los esquemas de la justicia institucional son cuestionados.

De otro lado, tenemos las imágenes producidas a propósito del atentado del que fue víctima el presidente Reyes el día 10 de febrero de 1906. El incidente, en el cual varios pistoleros atacaron el carruaje donde viajaban el Presidente y su hija, ocurrió en el lugar de Bogotá conocido como Barrocolorado -hoy carrera 7ª con calle 39, aproximadamente-. Las autoridades policivas montaron un operativo que muy pronto obtuvo resultados y los sindicados del hecho fueron capturados. Posteriormente, se les condenó en un juicio relámpago y fueron fusilados públicamente en el mismo lugar donde se había cometido el atentado. El fusilamiento debía servir de escarnio público, de forma tal que no quedara duda de la

reciedumbre y del poder del régimen de Reyes. El escarmiento adquiere las mismas connotaciones de los actos de fe de la Contrarreforma, en los que se construye un espectáculo del terror.

Lino Lara–
Secuencia de fotografías que ilustran el atentado al General Reyes, publicadas en el libro «El 10 de Febrero»

Para la documentación y posible difusión del hecho, fue llamado el fotógrafo Lino Lara, quien realizaría varias tomas. En ellas podemos ver no sólo la organización del evento -que demuestra todo un trabajo en torno a cómo sería vista la ejecución por parte de los cómplices, las autoridades y el público- sino que registra, adicionalmente, varios momentos del fusilamiento. Lo que resulta más inquietante es que Lara -tal vez el primer reportero gráfico en Colombia que goza de la predicada neutralidad del oficio y quien ha permitido que la humanidad conozca los hechos de violencia como si los hubiera presenciado- obtiene imágenes que denotan una movilidad en este espacio que contrasta con la tensión existente en Barrocolorado. Es tal su libertad de acción en el lugar, que una y otra vez repasamos las imágenes para asegurarnos de que se trata del mismo hecho. Las fotografías se centran en el "espectáculo" y no únicamente en los fusilados. Estos sólo se ven en planos generales y nuestro reconocimiento del hecho se realiza desde un punto de vista sumarial que se limita al recuento de lo ocurrido. No existe sino una imagen que traduce parcialmente el rechazo al evento. Se trata de una vista general de los cómplices que presencian el fusilamiento. Solamente detalles, como esconder el rostro o algún otro movimiento corporal, dejan entrever la intensidad del momento.

Lo más increíble de esta historia es que después del fusilamiento, las autoridades ordenan una reconstrucción de los hechos, no para tratar de esclarecerlos como lo haría la justicia penal hoy en día, sino para fijar y divulgar "la versión" oficial de lo ocurrido.

Con este par de ejemplos se plantea el dilema que tiene todo documentalista para referirse a los acontecimientos, y cómo la manera de hacerlo le confiere al documento una visión particular que puede ser crítica o de complacencia. En el caso del "relato novelado" del que hacen parte las fotografías de Lara, es claro que éstas son, si no producidas con esta intención en mente, sí manipuladas para legitimar acciones que habían despertado gran inquietud en su momento. Este caso resulta adicionalmente interesante a la luz de la discusión posmoderna sobre la simulación y en relación a la manipulación con fines políticos.

Dentro de esta sección, no pueden dejar de mencionarse los movimientos fotográficos de la Nueva Objetividad, surgido en Alemania a finales de la década de 1920, y el Nuevo Realismo, que aparece en los Estados Unidos. El primero adquiere renombre a raíz de las publicaciones

Rostro de nuestro tiempo (1929) de August Sander, *El mundo es bello* (1928) de Albert Renger-Patzsch y *Formas originales del arte* (1928) de Karl Blossfeld. En contraposición a la escuela de la Bauhaus, al sentimentalismo y al romanticismo, estos artistas promulgan una estética fotográfica que realza las cualidades formales y materiales de las cosas. Inclusive los retratos de Sander, parecen congelar a sus modelos como si se tratara de figuras de cera.

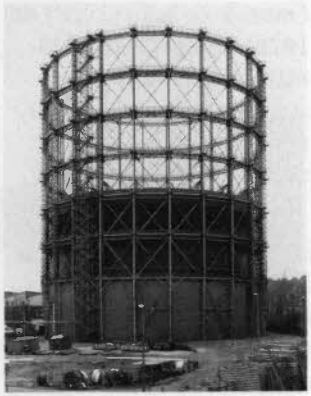
El Nuevo Realismo comienza a mediados de la década de 1910 con las imágenes de primeros planos de Paul Strand, que aparecen en la revista *Camera Work* publicada por Alfred Stieglitz. Estas fotografías registran parcialmente objetos ordinarios, resaltando sus cualidades formales a través del encuadre y del trabajo de la luz. En el texto que acompaña a las imágenes de dicha publicación, Strand escribe:

> La objetividad es la verdadera esencia de la fotografía, [...] ésta se obtiene sin trucos ni manipulación, a través del uso de los métodos de fotografía directa.[19]

La Nueva Objetividad desarrolla una mirada que registra hasta el más mínimo detalle. Este poder inquisitivo que busca exponer la esencia de las cosas es equiparable a un interés científico, que en el caso de Blossfeld está dado por una actitud positivista con relación a la naturaleza y la técnica. Recordemos que el fotógrafo tenía en mente hacer visible la belleza de la naturaleza y simultáneamente enriquecer el diseño ornamental. En Sander, la capacidad óptica de la cámara se transforma en una mirada no complaciente que, como él mismo menciona, "desea encontrar la verdad más honesta con relación a nuestro tiempo y nuestra gente".[20]

El interés por documentar detalladamente la realidad, apoyándose en las cualidades ópticas de la fotografía, tiene continuidad posteriormente en Bernd y Hilla Becher y en un buen número de fotógrafos contemporáneos alemanes como Andreas Gursky, Candida Höfer y Thomas Struth.

Las largas series de *Depósitos de Gas* o *Torres de Refrigeración,* para mencionar sólo dos ejemplos, hacen parte de un proyecto a largo plazo que gira en torno a la tipología industrial y al entorno natural. Estas sorprendentes imágenes que conforman un extenso inventario de arquitectura industrial son el resultado de la maestría en el manejo técnico del equipo fotográfico. "Es ésta una forma de visibilidad que sólo es posible gracias a la fotografía."[21] Las imágenes obtenidas distan mucho de la forma como dichas edificaciones se ofrecen al ojo desprevenido. Su composición, así como la definición e iluminación -luz tenue y cielo desprovisto de nubes-, son el resultado de una larga y exhaustiva construcción de las fotografías. En ellas se hace notorio un interés estético que alcanza nuevos



Bernd y Hilla Becher–
Depósito de gas
1992

niveles de artificialidad. Las imágenes ya no dependen únicamente del ojo del fotógrafo, sino del lente y de las características de la cámara. Las fotografías de Bernd y Hilla Becher nos presentan construcciones desoladas que parecen monumentos de una época remota.

Finalmente, vale la pena mencionar que el control y manejo de las imágenes pertenecientes a un archivo están abiertos a diferentes tipos de manipulación. Desde su simple escogencia para recrear o ilustrar unos contenidos previamente instituidos hasta la manera como son publicadas. En el primer grupo podemos incluir el uso del material visual por parte de la prensa escrita o de la televisión, donde con mucha frecuencia se reutiliza el material con el único objetivo de acompañar los artículos con imágenes, sin contemplar su pertinencia. Como lo subraya Alan Sekula:

> En un archivo, la posibilidad de significación es liberada de las contingencias de su uso. Pero esta liberación es una pérdida, una abstracción de la complejidad y riqueza de su uso, una pérdida de contexto.[22]

Y luego agrega algo que clarifica el lugar donde se produce el significado de las fotografías:

> La sabiduría convencional diría que las fotografías transmiten verdades inmutables. Pero aunque la misma noción de reproducción fotográfica parece sugerir que se pierde muy poco en la traducción, es claro que la significación fotográfica depende principalmente del contexto. A pesar de la poderosa impresión de realidad, las fotografías, en sí mismas, son pronunciamientos fragmentarios e incompletos.[23]

Narraciones–

Dentro de todo proceso perceptivo participan una serie de factores que rebasan los procesos meramente visuales. De hecho, toda imagen es configurada mentalmente; el ojo es un vehículo de la percepción pero ésta se realiza a nivel mental. Así como al leer, el significado es obtenido mentalmente por la unión de palabras, en un proceso que acude a los conceptos y significados ya incorporados intelectualmente, la lectura de toda imagen, aunque sea realizada en cuestión de instantes, involucra esquemas de reconocimiento y asociación que se emparentan con el mecanismo de significación del lenguaje. Así, la imagen que percibimos a través de los ojos es un simple punto de partida para el proceso de significación. Éste se da enteramente por fuera de la imagen, en un proceso que -como lo menciona Victor Burgin[24]- está situado "en la cultura" y comprende varios niveles simultáneos. A continuación se enuncian brevemente los dos niveles a los que con mayor frecuencia se remiten teóricos de la percepción como Mardi J. Horowitz, James J. Gibson y Roland Barthes.

En primer lugar, la significación a nivel social abarca los aspectos de una experiencia compartida dentro de una cultura específica: incluye el lenguaje en sí mismo, las creencias religiosas, la conformación de los géneros y, en fin, todo el compendio de conocimientos adquiridos. En segunda instancia, una serie de procesos que a partir de un evento consciente -como mirar una fotografía, por ejemplo- hacen posible un vínculo con ciertas experiencias subjetivas que están presentes a nivel del inconsciente. Este tipo de contacto es señalado por Barthes como el "punctum".[25] Esta es una parte de la experiencia que es eminentemente privada y que por ende puede estar representada por cualquier detalle en la imagen, desde la presencia de un objeto hasta el tipo de luz que posea la escena. Según palabras de Burgin, Barthes propone en la percepción de las imágenes

> el modelo del texto, visto no como un objeto sino como un espacio entre el objeto y el lector/espectador, un espacio compuesto de significados que proliferan infinitamente, que no tienen un punto estable de origen ni tampoco de cierre. [...] El texto se abre continuamente a otros textos, se trata del espacio del intertexto.[26]

Lo que es relevante para esta investigación es que todo proceso de significación a partir de una imagen indéxica como la fotografía se produce en términos de narración: un tipo de narración constituida por un conjunto de asociaciones que no se dan dentro de una secuencia temporal. Burgin lo explica en estos términos:

> La narración que la fotografía logra es obtenida, no de manera lineal, sino en una repetición de lecturas verticales, en la quietud, en la a-temporalidad.

Si aceptamos que tanto la fotografía como el cine o el video son tecnologías utilizadas para construir "la realidad", debemos preguntarnos cómo dichos métodos son mediadores entre la percepción y la producción de significado. Para esclarecer este planteamiento, me referiré al trabajo del pionero de la cinematografía soviética Dziga Vertov y en particular a los conceptos del intervalo y el montaje.

El caso de Vertov es muy significativo, en primer lugar, porque su doctrina estética fue desarrollada teóricamente de manera paralela a su producción cinematográfica y, en segundo lugar, porque al postular su noción de cine-verdad (*Kino-Pravda*) enmarca gran parte de su producción con relación a la realidad exterior. Esto le brinda mayor interés porque, aún tratándose de trabajos que podrían definirse como documentales, acoge una concepción del cine que rechaza la simple grabación de los hechos para sugerir una visión donde la tecnología y la producción de significación están íntimamente ligadas. De esta manera, Vertov toma distancia de la cinematografía influenciada por el teatro o por la literatura, explorando una gramática del cine autónoma, dada enteramente en relación a la tecnología del medio.

Vertov se refiere a su teoría del Cine-Ojo como un "método de estudio científico experimental del mundo visible",[28] que se basa en la filmación de hechos de la vida real y su organización. El cineasta lo define con la siguiente ecuación:

> Cine-ojo = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-organizo (yo monto) [29]

Desde el primer momento, el método asume al cine como un sistema de gran complejidad donde se combinan aspectos perceptivos, tecnológicos e intelectuales. El término *cine-organizo* es equivalente a *yo escribo con el cine*. Se trata de un proceso que se construye a raíz del montaje de fragmentos donde estos se articulan para producir sentido dentro del intervalo.

> El film se construye sobre los intervalos, es decir, sobre el movimiento entre las imágenes [...] sobre las transiciones de un impulso visual a otro.[30]

Estos fragmentos sólo se vuelven funcionales dentro de la lógica de su interrelación. Su articulación está dada por múltiples esquemas de correlación dentro del intervalo. Veamos:

1. correlación de los planos,
2. correlación de los ángulos de toma,
3. correlación de los movimientos en el interior de las imágenes,
4. correlación de las luces, sombras,
5. correlación de las velocidades de rodaje[31]

El segundo concepto que es fundamental para Vertov es el montaje. Es en él, donde el significado se construye y las correlaciones antes descritas se hacen inteligibles. El montaje es entendido no únicamente como el proceso técnico de unir segmentos de película ya grabada sino como método inherente a todas las etapas de producción cinematográfica. Este incluye el proceso de investigación previo a la filmación, la filmación misma -que en el fondo es nuevamente un proceso de selección- y por último, el montaje de los fragmentos grabados. Vertov conecta así el concepto de Cine-Ojo con el montaje:

> yo monto cuando elijo mi tema,
> yo monto cuando observo para mi tema,
> yo monto cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema.[32]

Estos postulados han sido retomados por el cine experimental, como en el caso de J. L. Godard o Chris Marker, y de cierta manera por el trabajo de los videoartistas. Tanto los unos como los otros desarrollan sus propuestas dentro de una consideración de lo narrativo que conscientemente explora la interrelación de los fragmentos como condición básica para la construcción de significado. Su inclusión y manejo bajo esquemas que no obedecen necesariamente a una linealidad temporal, representan una relativización del valor intrínseco de las imágenes. Adicionalmente, la cámara de video registra material sonoro. Esta doble documentación, tanto visual como auditiva, amplía el rango del material de trabajo. El proceso de selección y edición es una agente formativo de igual o mayor importancia que el registro de éstas. La sobreimposición de material sonoro, sólo por mencionar uno de los recursos básicos del trabajo audiovisual, expande la concepción de la obra. Es en ese momento cuando el artista está construyendo realmente su propuesta. Para ello reorganiza instantes congelados de la realidad, que por su articulación producen un nuevo tiempo que es vivenciado por el espectador.

Se define así una gramática visual que puede utilizar gran variedad de fuentes: desde la filmación directa hasta la utilización de imágenes virtuales creadas enteramente en el computador, pasando por un rango infinito de posibilidades. Es en su manipulación temporal y en el trabajo sonoro donde la obra se realiza.

Hasta el momento me he referido principalmente a la narración como proceso de construcción de significado, ya sea desde el punto de vista epistemológico o desde la perspectiva del montaje de fragmentos de la realidad. Ahora es posible proponer un esquema narrativo, ya enunciado brevemente en el capítulo acerca de la fotografía y el posmodernismo: se trata de la puesta en escena.

En la tradición del retrato de estudio, los decorados cumplían un papel fundamental en la imagen final, pues aportaban no solamente una escenografía que complaciera a la clientela sino que sugiriera las características sociales y personales del modelo. De esta forma, un paisaje idílico insinuaba una relación afectiva entre la pareja, y un escritorio o una biblioteca reforzaban el carácter intelectual del personaje.

Esta puesta en escena que decora el lugar -y que simultáneamente sugiere y destaca los aspectos más sobresalientes del sujeto- representa un uso escenográfico de orden genérico e insinúa una realidad reconocible pero inexistente que acentúa el protagonismo del modelo en la fotografía.

Como una segunda alternativa se encuentra el uso de los espacios reales, ya sean estos interiores o exteriores, como locaciones para las imágenes, en las que la significación del momento y del lugar parece revelarse de manera natural. La construcción de la fotografía, aún siendo preconcebida, se mimetiza. Este esquema favorece la idea de la fotografía como fragmento de la realidad y sugestiona automáticamente al espectador para que construya una historia a partir de circunstancias sugeridas. Quizás el mejor ejemplo de ello son las fotografías de la serie *Fotofijas* de Cindy Sherman, realizadas a finales de los años setenta y principios de la década de los ochenta.

Jeff Wall–
Insomnia
1992

La tercera opción de puesta en escena retoma la composición pictórica y la lleva hasta sus últimas consecuencias. Me refiero a la organización total del espacio escenográfico. Tal vez el artista más radical con relación a esta alternativa sea Jeff Wall, quien asume la fotografía desde la perspectiva de la tradición pictórica. Wall desdeña lo que en principio es una cualidad inobjetable del medio fotográfico: su condición de testigo momentáneo de la realidad, que ha estructurado la práctica tanto del foto-reportaje como de gran parte de la fotografía modernista.

Artistas y obras en la exposición–

La selección de obras que conforman la exposición es el resultado de un trabajo de curaduría desarrollado en forma paralela a una investigación teórica que gira en torno a los conceptos de lo documental y lo narrativo expuestos anteriormente. Este planteamiento nace al estudiar y analizar algunas de las características intrínsecas de la fotografía y el video, así como de mi interés por entender las estrategias que usa el artista para interpretar la realidad.

A continuación se encontrarán una serie de textos que están basados en las obras que integran la exposición. Están agrupados por similitudes conceptuales y/o formales, que responden a los parámetros del proyecto de investigación y curaduría. Esta división obedece a un objetivo curatorial que beneficia la lectura global de la exposición, pero que no pretende encasillar los trabajos dentro de temáticas o agrupaciones particulares. De hecho, varias obras poseen también resonancia dentro de otras secciones.

La historia, la subjetividad y la política–

La forma como se documentan los hechos, a la cual me referí con anterioridad en el capítulo sobre vocación documental, posee un fuerte componente político. Esto se debe principalmente a que dicha representación sustituye, con el tiempo, al hecho histórico y a su contexto. En el proceso de construcción de la historia intervienen innumerables variables que le confieren a los hechos diversas afiliaciones.

Aceptar que la neutralidad del documento es un espejismo, no significa caer en el completo escepticismo. Se trata de observar bajo qué lente se vieron los acontecimientos. Es ésta una posición que, lejos de volverse ambigua, intenta dilucidar la complejidad de la realidad considerándola no como un hecho estable y concreto, sino como un mundo cambiante y susceptible de interpretación.

Algunas de las obras agrupadas a continuación incluyen ejemplos fotográficos de documentación de hechos que son de gran relevancia para nuestra historia. En el caso de Benjamín de la Calle, vemos la historia a través de su mirada humanista. Con Lino Lara, nos enfrentamos a la representación y a su poder de manipulación política por medio del simulacro.

Con las obras de Adriana Arenas y Andrés Burbano / Fredy Arias se produce una reflexión acerca de los hitos de nuestra historia, que está dirigida hacia la capacidad que poseen las imágenes para condensar y sustituir a los hechos.

Por último, Carmenza Estrada nos enfrenta a la cotidianidad y a su connotación política en una obra que propone un cambio en el funcionamiento de la sociedad con repercusiones futuras.

Benjamín de la Calle

Es sorprendente encontrar, en la historia del arte, ejemplos de artistas que nunca se autodefinieron como tales, pero que con el paso del tiempo han ido adquiriendo una relevancia y una actualidad insospechadas. Son varios los ejemplos que surgen al incluir a la fotografía dentro de la historia del arte y al realizar una mirada retrospectiva a través de ella. El caso de Claude Cahun, redescubierta hace relativamente poco, es una muestra de cómo ciertas propuestas anteceden a algunas de las prácticas contemporáneas.

Hoy en día asumimos con facilidad que las separaciones entre la fotografía y el arte, por ejemplo, son enteramente caprichosas y que el arte

Benjamín de la Calle—
Mujer-Hombre
Rosa Emilia Restrepo o Roberto Durán
1933

está constantemente supeditado a su reinvención. Pero ¿qué hace que Benjamín de la Calle pueda ser tomado no sólo como un digno representante de nuestra historia de la fotografía?

De la Calle es un buen ejemplo de como un fotógrafo es a la vez un artista. No pretendo, por ningún motivo, sugerir que soy el primero en pensarlo o reconocerlo, pero al incluirlo en una muestra conformada principalmente por artista plásticos quiero hacer evidente la artificialidad de tal separación. Es importante mencionar que existen numerosos estudios acerca de su trabajo.[33]

Sin embargo, con su inclusión en esta muestra, deseo enfrentar sus imágenes a la producción contemporánea con la seguridad de que sus fotografías resultarán suficientemente poderosas e iluminadoras de fenómenos y procesos actuales. ¿Será que tal vez en un siglo no hemos cambiado radicalmente? ¿O que Benjamín de la Calle, al no enfrascarse dentro del discurso de lo artístico, realizó una "crónica" de tal veracidad que rebasó los parámetros de la anécdota, obteniendo así imágenes cargadas de humanismo?

Darío Ruiz Gómez, en su libro *Proceso de la cultura en Antioquia,* argumenta que es fuera de la concepción de lo "artístico" donde se produce una crónica viva que inscribe fielmente el rostro de la sociedad. Ruiz Gómez habla de cómo a partir de 1910 -y luego de la devastadora Guerra de los Mil Días- "el progreso" se convierte en un agente de cambio que impone exigencias no sólo materiales sino ideológicas.

En las fotografías de Benjamín de la Calle podemos apreciar la movilidad social de la época, así como ciertas pautas de conducta que encuentran su espacio dentro de la marginalidad tanto de género como social. Por el estudio del fotógrafo en Medellín -ubicado en Guayaquil, cerca de la plaza de mercado y de la estación de tren- pasa no sólo la aristocracia antioqueña con sus exigencias estéticas europeas, sino también el pequeño comerciante, el travesti y el campesino.

Dentro de sus tomas en exteriores se incluyen las imágenes del reo José Leoncio Agudelo, último fusilado en Medellín, y tomas sobre la ciudad y algunos ejemplos de fenómenos naturales. Pero es en el género del retrato donde su trabajo adquiere mayor lustre. Hay dos obras, compuestas cada una por dos fotografías, que merecen especial atención. En primer lugar, las imágenes del fusilamiento de J. L. Agudelo y, en segundo lugar, las fotografías de Rosa Emilia. Este grupo de imágenes hacen parte de su trabajo como fotógrafo judicial. Según cita Santiago Londoño, es doblemente inquietante el constatar que

> Benjamín de la Calle ejerció por más de quince años como fotógrafo judicial al servicio del Gobierno, sin haberle cobrado un centavo.[34]
>
> Como tal, fue testigo del sonado caso de la "mujer-hombre", personaje de la historia criminal de la ciudad, que tras ser capturado pasó a la fotografía del Sr. Benjamín de la Calle, fotógrafo oficial, a quien se le remitió para que lo retratara en traje de hombre y de mujer.[35]
>
> Este es el primer informe que se tiene en Antioquia sobre el empleo de la fotografía con fines judiciales.[36]

Cabría preguntarse si estos dos ejemplos fueron los dos únicos que se lograron conservar dentro de un ramo de su trabajo que, sin ser rentable, fue importante dentro de las inquietudes del fotógrafo. Es muy probable que las placas de vidrio de los negativos fueran recicladas al no representar una fuente de ingresos, como sí lo hacía el retrato de personajes. Quizás a ello debemos los pocos ejemplos que existen del género.

Sin embargo, estos dos ejemplos nos muestran a un Benjamín de la Calle amplio y comprensivo que encuentra en su lente un espacio de reconocimiento aunque sus modelos sean delincuentes. Su empatía con Roberto Durán, en el caso de la mujer-hombre, o con Agudelo es notoria. Del primero, nos deja un par de imágenes donde este ladrón es visto con gran dignidad. Tanto en la imagen donde está vestido de mujer como en la siguiente, en la que aparece como hombre, no se está retratando al ladrón, sino a la persona. Veamos una reseña de la época:

> La policía descubre a un hombre que viste traje de mujer. Por sus facciones, modales, voz, es casi imposible distinguir el sexo masculino. Tenía aviso la policía de que una mujer que parecía hombre, se colocaba como sirvienta en casas de esta ciudad y después desaparecía, recayendo sobre ella algunas sospechas. Ayer por la mañana se la capturó y fue conducida a la comandancia, donde examinada por los médicos oficiales fue reconocida como varón. Al interrogarla dijo llamarse Rosa Emilia Restrepo y protestó por no ponerse el vestido que corresponde a su sexo, porque su madre siempre la vistió como mujer, desde niña. El detenido tiene facciones finas; es blanco, imberbe, usa cabello como de mujer, pelo recortado y dijo ser de Entrerríos. Cuando hubo entrado a la cárcel, se le condujo a una pieza, donde se le quitó el vestido de aldeana y se le dieron unas prendas de vestir de hombre que él rechazó.[37]

Así pues, Roberto Durán -o Rosa Emilia Restrepo- puede asumir su libertad individual en frente a De la Calle. Es obvio que este caso se aleja de una simple ficha judicial, así como lo hacen las imágenes de Agudelo, mencionadas anteriormente.

Los otras dos obras que se incluyen en la exposición hacen parte de sus fotografías de niños. En ambos casos hay un tratamiento simbólico en la

forma como posan, ya sea en la de las tres hermanas Correa o en *Niño muerto* (sin fecha). Con el primer ejemplo - comparado a otros casos como el de *Harry Jacob y Mejía* (1913) o *Jorge E. Sierra y hermano* (1909)- Benjamín de la Calle recrea por medio del contacto físico una relación filial que convierte casi que en un mismo cuerpo a los dos hermanos. *Lucrecia Correa y sus hermanas* conforman un escudo heráldico familiar de gran impacto visual.

En el caso de *Niño muerto,* la disposición diagonal, el cuerpo alargado por la vestimenta y el detalle de la mano, todo esto en contraste con un fondo oscuro, remiten a una especie de ensoñación y tránsito entre la vida y la muerte, cargada de gran sentimentalismo.

Carmenza Estrada– *How to make south american men queit* 2000

Carmenza Estrada

La video-instalación de Carmenza Estrada consta de siete videos, en los cuales apreciamos a igual número de hombres realizando calados y bordados sobre tela. Cada artesano elabora cuidadosamente una palabra de la frase *How to make South American men quiet* ("Cómo acallar a los hombres suramericanos"). Las imágenes van acompañadas por un tema musical, armonioso e idílico, que invita a la meditación.

Estrada crea de esta manera un clima poético de gran belleza que cuestiona abiertamente el rol del hombre en nuestra sociedad. Presenta un espejismo en el cual todos quisiéramos creer: el retorno a una cotidianidad de puertas abiertas, amorosa y pausada que resulta seductora.

¿Estamos acaso ante un proyecto utópico para detener la barbarie? Estrada propone un cambio radical de oficios y roles: hombres en el ámbito doméstico, laboriosos y silenciosos, ocupándose de los quehaceres que han estado limitados tradicionalmente a la mujer. Estos hombres habitan en una atmósfera en la que la presencia femenina es tácita, donde el tiempo parece fluir a un ritmo lento, atemporal y ahistórico.

Adriana Arenas, Andrés Burbano y Fredy Arias

Las obras *Carga y Descarga*, de Adriana Arenas, y *Sinfonía de entropía*, de Andrés Burbano y Fredy Arias, están relacionadas por el tipo de material utilizado para su realización. En ambos casos se trabaja a partir de documentación histórica.

Sinfonía de entropía [38] reúne imágenes documentales del Bogotazo (1948), del incendio del edificio de Avianca (1973), de la toma del Palacio de Justicia (1985), y de la visita del Papa Pablo VI (1968). *Carga y descarga* utiliza

Andrés Burbano/Fredy Arias–
Sinfonía de entropía
2000

Adriana Arenas–
Carga y descarga
1998

imágenes que anteceden al 9 de abril de 1948, otras de ese mismo día y adicionalmente fragmentos de la película *Confesión a Laura* de Jaime Osorio.

En el caso de Burbano / Arias se establece un vínculo entre hechos diferentes que se articulan en torno al fuego, como constante de nuestros principales acontecimientos históricos. Este *leitmotiv* se enlaza con imágenes recientes de la ciudad de Bogotá que, a manera de un gran organismo viviente, parece fluir normalmente, manteniéndose ajena a su pasado. En su obra existe una reflexión adicional sobre la condición del documental que graba para siempre los referentes visuales relativos a la historia. Vale la pena mencionar, como lo hace el video, que las imágenes del incendio del edificio de Avianca fueron las primeras transmitidas en directo por la televisión, a manera de boletín informativo simultáneo. Así mismo, la insistencia en el disparo balístico que perfora la fachada del Palacio de Justicia, es un reconocimiento de una imagen que -como ninguna otra- resume este suceso.

En la obra *Carga y descarga*, Arenas nos invita a explorar las imágenes de la historia. El recorrido empieza con tomas anteriores al 9 de abril de 1948 para continuar con la revuelta, el linchamiento de Roa Sierra y finalizar con escenas del saqueo ocurrido en esta fecha. Todas estas escenas son presentadas mediante el artificio de la duplicación de la imagen a cuyo desdoblamiento asistimos. Repentinamente, la historia retrocede y nos hace llegar de nuevo a las primeras imágenes. Luego, aparecen escenas de la filmación de la película *Confesión a Laura* (1991), develándose con ello la recreación y los procedimientos para producir imágenes a partir de otras que antes habían pasado como históricas.

El recurso del desdoblamiento, del retroceso y, en general, de la representación de la historia ponen de manifiesto que la documentación histórica no es la historia. ¿Será que Arenas señala acaso que el documento, sin una recontextualización, se convierte en un espectáculo de la historia?

Lino Lara

El fotógrafo Lino Lara se caracterizó por registrar los principales acontecimientos acaecidos en Bogotá durante los primeros años del siglo XX. Dentro de ellos podemos mencionar el incendio de las Galerías (1900), el *Reclutamiento de ciudadanos en la plaza de Bolivar* (1900) y la serie de imágenes realizadas a raíz del atentado al general Rafael Reyes (1906). Es este grupo de fotografías el que nos ocupa.

Como lo mencioné anteriormente, en el capítulo dedicado a la vocación documental, estas imágenes son un magnífico ejemplo para hacer

Lino Lara–
Atentado al Presidente Rafael Reyes
1906

referencia a la reportería gráfica. No sólo porque las fotografías dan fe de hechos de innegable importancia, sino porque se ponen de presente algunas condiciones que se encuentran íntimamente ligadas al oficio: el destino de las imágenes, la relativa independencia del fotoreportero y el cuestionamiento de la neutralidad de sus imágenes.

El libro *El 10 de Febrero* –editado en Nueva York, sin fecha ni autor–, donde se publican las fotografías, parece haber sido realizado, como lo intuye Eduardo Serrano,[39] bajo la iniciativa del propio Reyes. La estructura de la publicación, el extenso relato del incidente por parte del general Reyes y los documentos incluidos, que fueron tomados de los expedientes del Ministerio de Guerra, dan fe del carácter del libro y de su procedencia.

Vale la pena mencionar que el texto se encuentra prolíficamente ilustrado. Hay 22 imágenes de la secuencia del atentado, la captura y el ajusticiamiento de los criminales. Adicionalmente aparecen una veintena de fotografías, tanto de los sindicados como del Ministro de Guerra, de los generales y agentes de la policía, así como del carruaje donde se transportaba Reyes y algunas vistas de la "Acción de Gracias" ofrecida por la Iglesia en la Catedral. La autoría de éstas últimas no puede ser atribuida con certeza a Lino Lara.

Todo lo anterior indica claramente que se trata de la versión oficial de los hechos, realizada con propósitos bien establecidos. La inclusión de los estamentos religiosos, judiciales y militares denota el afán por cimentar el poder institucional de un país que se debatía en intensas luchas partidistas.

Escenas–

La puesta en escena, como se menciona en el capítulo relacionado con la fotografía y el posmodernismo, no es simplemente un mecanismo de ambientación. Es un sistema de organización de información que concibe la obra de arte como un espacio asociativo. Los procedimientos técnicos y conceptuales, con los cuales se construye la obra de arte, influyen fundamentalmente en la significación de ésta.

En las obras de la exposición podemos advertir diversas tendencias con relación a la puesta en escena o al montaje. El ejemplo más clásico a nivel fotográfico sería la organización formal de los elementos que, a manera de bodegón, conforman la obra *Corte de Florero* de Juan Manuel Echavarría. Otra vertiente de lo escenográfico estaría representada por el trabajo de Miguel Ángel Rojas y por la obra *Cortinas de baño* de Oscar Muñoz. En ambos casos, las imágenes remiten a experiencias espaciales donde el lugar y sus características son esenciales.

En esta sección de la muestra se reúnen artistas de diversas generaciones y de trayectorias disímiles. Se hacen latentes inquietudes de índole social y cultural, que son abordadas desde diversos ángulos en este grupo de trabajos.

La recurrencia de obras que retoman el fenómeno de la violencia, como sucede en el caso de Germán Martínez o de Juan Manuel Echavarría, demuestran metodologías opuestas para referirse a ella. Martínez se apropia directamente de imágenes utilizadas por los medios escritos, mientras que Echavarría realiza un trabajo purista en blanco y negro.

Dentro del método directo de la fotografía debemos mencionar la utilización del *polaroid*, en el caso de Jorge Yoani Ruiz o de la foto de documento trabajada por Alfredo Cifuentes. Por otra parte, es preciso señalar el uso del medio fotográfico dentro de una concepción de proceso, como se aprecia en los trabajos de Miguel Ángel Rojas, Oscar Muñoz y Beltrán Obregón, quienes conciben sus obras usando a la fotografía como un medio de apoyo.

En cuanto al video, el acercamiento al medio es igualmente variado. Su uso testimonial en la obra *CEA 133* de Leonardo Herrera, donde la cámara está fija enfrente del protagonista, se contrapone a la movilidad de ésta en la obra *La cometa* de Lorena Monsalve.

Miguel Ángel Rojas–
Serie Faenza
1978

Miguel Ángel Rojas

Las dos obras de Miguel Ángel Rojas escogidas para la muestra, aun cuando fueron realizadas en épocas diferentes, poseen unos vínculos que giran en torno a una meditación sobre experiencias espaciales. Son dos obras alejadas de una concepción purista de la fotografía, pero que, sin embargo, le sacan provecho a componentes como la luz y la sombra o al trabajo de laboratorio, por mencionar algunos aspectos que ampliaré posteriormente.

Me refiero a que si bien Rojas no construye el escenario en la serie de *El Faenza*, lo concibe como un espacio donde se producen acciones: encuentros homosexuales dictados por la excitación del momento y encubiertos por la oscuridad y la clandestinidad.

Para poder realizar estas imágenes, Rojas tiene que inventarse una serie de recursos técnicos que posibiliten su producción sin ser descubierto. Sustituye el trípode por una bola de plastilina adosada al descansa-brazos de la silletería; para controlar el foco, se ayuda de una pequeña linterna que ilumina tenuemente el anillo del lente donde se hace visible la distancia a la que está enfocando; y para no ser delatado por el sonido del obturador, tose mientras dispara su cámara. Así realiza unas fotografías concebidas instintivamente que revelan un momento de gran excitación y peligro. El resultado final es intensificado por un desenfoque relativo, un leve movimiento de los personajes resultante de exposiciones largas y un encuadre que no está supeditado al ojo.

El artista comparte la carga del lugar y registra -desde un punto de vista autobiográfico- cortas historias íntimas que no sólo relatan y documentan hechos reales, sino que lo involucran de manera directa. Serrano describe el momento como una

> sensación de peligro físico, de temor a ser descubierto, que se deriva del carácter prohibido que tienen las acciones tanto de los protagonistas como del artista.[40]

En los revelados parciales –que realiza Rojas a partir de 1986- es muy común encontrar pequeños escenarios que han sido construidos en su estudio, donde aparecen con frecuencia figuras con rasgos precolombinos que son el eje del espacio, tanto formal como conceptual. Su interés por nuestras raíces indígenas y por las problemáticas actuales de estos grupos en relación al territorio y a la explotación de los recursos naturales, se hace evidente en algunas obras como *Guerreros* (1987) o *Caño Limón (1992)*. Estas "escenas arregladas",[41] que semejan un espacio ritual, sirven de pretexto para una segunda etapa de intervención fotográfica, donde la inmediatez y el gesto del

dibujo realizado directamente con el revelador son eco de estos espacios ficticios.

Como lo menciona José Hernán Aguilar en relación a las pinturas de Rojas, que obedecen a intereses similares:

> la puesta en escena [...] se compone de fragmentos alternantes que logran crear una compleja red, tanto informativa como memorativa, [creando una] "efervescencia escenográfica" [...] [42]

Otro aspecto que llama poderosamente la atención es que ambas obras son concebidas experimentalmente. Tanto la toma fotográfica, en el caso de la serie de *El Faenza*, como la composición de las pequeñas escenas y la manipulación en el laboratorio, son procesos poco ortodoxos que obedecen a necesidades planteadas durante el desarrollo del proyecto. De esta manera, Rojas se mantiene fiel a un trabajo artístico que describe así:

> [...] sin reglas, sólo las que voluntariamente se escojan, pero necesariamente determinado por su ciencia: su historia y su teoría. Esta libertad me lleva a rechazar las fórmulas; de allí mi interés en plantear cada trabajo independientemente del resto [...] [43]

Sin embargo, dentro de la experimentación antes descrita se encuentran concordancias y coincidencias, tanto a nivel conceptual como formal, dadas por una visión personal sobre la realidad que integra lo subjetivo, lo social y lo cultural.

Juan Manuel Echavarría

La serie *Corte de Florero* (1997) plantea una relación entre la identidad histórica y la representación de la violencia como un aspecto que desafortunadamente hace parte de nuestra cotidianidad.

Al retomar el esquema de la representación científica, referida en particular a la Real Expedición Botánica de José Celestino Mutis (1783-1808), Echavarría alude a metodologías afines a la Ilustración, que fueron y son parte primordial de la conformación de la historia de nuestro país. Vale la pena mencionar, que dicho estudio estaba dado por intereses comerciales europeos que buscaban identificar y explotar al máximo los recursos naturales, aún a costa de la vida de la población. Sin embargo, este legado científico-artístico es, sin lugar a dudas, un pilar indiscutible de nuestra historia y un referente obligado de nuestra tradición artística.

Juan Manuel Echavarria–
Serie Corte de florero
Passiflora Purpurea, Lam. 3 (página anterior)
Fungus Horridus, Lam. 91(detalle)
1998

Echavarría, consciente de este bagaje cultural, altera su contenido al reemplazar la imagen de una planta por otra. Si bien se lee como un fragmento vegetal, una segunda mirada nos permite descubrir que se trata de una imagen realizada a partir de huesos humanos. Se conforma así una alusión a un territorio donde la violencia parece florecer en todos los rincones. Esta información es complementada con el uso del sistema de clasificación botánico, reemplazando el nombre de la especie por adjetivos inventados que se refieren a la muerte.

Las fotografías señalan de manera ambigua los métodos brutales de convertir hechos de violencia en símbolos de terror y de poder. Echavarría se pregunta en relación al corte de florero -entre otras formas de mutilación y arreglo del cadáver practicadas en el país durante la época conocida como La Violencia (1946-1966)- lo siguiente:

> ¿quiere el asesino reflejar un deseo de poder total sobre la muerte, o está tratando de liberarse él del poder insostenible de la misma? [44]

Las imágenes de *Corte de Florero* ostentan un doble sentido. Aluden a prácticas macabras de violencia y simultáneamente parecen cumplir, gracias a su marcado esteticismo, un ciclo de duelo. Son un tipo de osario público que -debido a la disposición y manipulación de las partes que conforman el motivo floral- parece, por una parte, recordar la crudeza de las muertes violentas en Colombia y, por otra, proponer un espacio contemplativo y meditativo en relación a ella. Su concepción está referida a la reliquia religiosa más que a una simple evidencia de la muerte. El artista logra aludir a la violencia, alejándose de la simple documentación de los hechos. Por medio de sus composiciones, se distancia de la representación a la que nos tienen acostumbrados los medios de comunicación, para indagar incisivamente sobre las condiciones históricas de nuestra naturaleza violenta.

Germán Martínez

Entre las múltiples miradas del arte colombiano sobre la violencia, Germán Martínez ha insistido en tratar la muerte desde el silencio, desde un espacio que detenga el consumo del constante fluir de los cadáveres. Una estrategia que, lejos de eludir la muerte, la confronta directamente con la esperanza de construir una nueva mirada sobre los hechos.

En la obra *Lazos familiares o ellos eran* (1991), el artista enmarca imágenes periodísticas que hacen parte de las portadas de los diarios amarillistas. En ellos, estas fotografías cumplen una doble función: detener momentáneamente la mirada del transeúnte y estimular el morbo por la sangre.

Germán Martínez–
Lazos familiares o ellos eran
1991

Como lo menciona Paulo Herkenhoff, en relación a la muerte en Colombia, ésta

> es una muerte concreta que no muere, la del muerto que parece nunca ser enterrado [...] ese muerto cotidiano es también víctima de la violencia de una de las más violentas sociedades de Occidente.[45]

Al retomar estas imágenes y presentarlas de manera cuidadosa y emotiva, por medio de la enmarcación y de la inscripción de cortas frases que le confieren a cada víctima un parentesco, Martínez convierte a ese muerto en un muerto que nos es próximo y por quien sentimos un duelo.

Oscar Muñoz

La presencia de Oscar Muñoz es primordial en una muestra que indaga sobre la pertinencia del lenguaje fotográfico en el arte contemporáneo. A lo largo de su carrera, la fotografía ha sido una parte fundamental del proceso de sus obras y un aspecto constitutivo de su cuestionamiento en torno a lo real.

Desde muy temprano, cuando Muñoz realiza los dibujos de la serie *Interiores* (1976), se hace visible un contacto cercano con la fotografía. Estas obras, realizadas en carboncillo sobre papel, nos presentan espacios donde el contraste de luz y sombra es vital para construir el ambiente de suspenso que poseen los dibujos. Su carga hiperrealista se explica asimismo por el método empleado en su ejecución. El artista "trabaja a partir de fotografías de las que selecciona aquéllos elementos que le interesan".[46]

Vale la pena anotar que en estas obras el suspenso de las situaciones representadas posee un fuerte componente cinematográfico, dado no sólo por las atmósferas sino por el hecho de que gran parte de su serie *Inquilinatos* (1976-77) están construidas como dípticos o trípticos. De esta manera, Muñoz no sólo expande horizontalmente el formato de sus obras sino que reúne tomas que no hacen parte, necesariamente, de un mismo espacio. Así, los dibujos se abren a una narrativa que encontrará posteriormente eco, al realizar las *Cortinas de Baño* en 1987.

Oscar Muñoz–
Narcisos Secos
1996

Esta obra resume aspectos enunciados en toda una serie de trabajos dedicados a los espacios interiores. Los lugares, antes sugeridos arquitectónicamente en términos genéricos, son reemplazados por la ilusión realista del espacio del baño. La cortina se vuelve un filtro visual, donde las huellas del agua y el desdibujamiento del cuerpo y del espacio

Oscar Muñoz–
Cortinas de baño
1987 - 1990

obedecen a la lógica del material utilizado como soporte. La obra activa en el espectador una mirada incisiva que -como en la película *Psycho* de Alfred Hitchcock- está cargada de drama y tensión.

Es a través de ese señalamiento del espacio íntimo y de su separación, que se materializa el *voyeurismo* latente en las obras anteriores y la seducción, el drama y el misterio de una ficción que parece real.

En el caso de la obra *Narcisos secos* (1996), la reflexión sobre la imagen fotográfica y la manera como ésta es presentada adquieren connotaciones existenciales. La obra está conformada por un grupo de nueve imágenes realizadas con polvo de carbón sobre *plexiglass*. Todas ellas presentan un retrato que parece haber sufrido una desintegración causada por el tiempo. Sus rasgos deteriorados insinúan su desaparición.

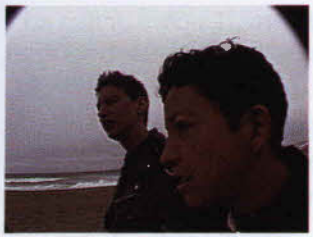
Estos retratos son el producto de un sofisticado proceso de apropiación de la imagen. La información fotográfica original es transferida a un cedazo, que previamente ha sido emulsionado y expuesto a la luz. Una vez realizada esta operación, el artista esparce polvo de carbón sobre esta superficie que ha sido colocada sobre un recipiente de vidrio con agua en su interior. Por medio de este proceso, Muñoz obtiene un dibujo sobre agua que, con el paso del tiempo y con ayuda de la evaporación, altera la imagen inicial de manera sorprendente.

El resultado es un grupo de imágenes donde el deterioro y la frágil permanencia de la figura se vuelven un reflejo de la condición humana. Los rostros parecen carcomidos por el tiempo en una alusión a la memoria y al olvido. Mediante el título de *Narcisos secos*, Muñoz vuelve más aguda la reflexión sobre la apariencia que en este caso no refleja la belleza, como en el mito griego, sino la mortalidad del ser humano.

Elizabeth Arboleda–
Sin título
Serie silencio
1998

Elizabeth Arboleda

La fotografía contemporánea ha trabajado de manera decisiva las inquietudes alrededor de la definición de conceptos de identidad, dentro de las cuales las preocupaciones de género ocupan un lugar privilegiado. La búsqueda de imágenes que reflejen aspectos con relación a la identidad no está referida a la apariencia únicamente, sino a una compleja red cultural que difícilmente encuentra equivalentes formales. Sin embargo, la obra *Sin título* de Arboleda, realizada a partir de una doble exposición del negativo durante el trabajo de laboratorio, obtiene una imagen que acoge parcialmente dicha intención. La sobreimpresión crea un patrón central en la fotografía que semeja un nudo, y le confiere a la imagen una gran solidez



Lorena Monsalve–
La cometa
1998

Jorge Yoani Ruiz–
Días solares
1997

y fortaleza. Este nódulo corporal se vuelve aún más sugerente al contrastarse con zonas oscuras de cabello que dotan a la imagen de gran sensualidad.

Lorena Monsalve

El video presentado por Lorena Monsalve podría ser considerado como una obra autobiográfica, pero paralelamente -y sin dejar de serlo- incluye una reflexión acerca del carácter de los recuerdos, la documentación y la memoria.

Las imágenes son realizadas durante un paseo de un día a la playa en compañía de Spike, a quien contacta a través de Internet y a quien acaba de conocer. El material visual resultante es un compendio de tomas realizadas bajo tres perspectivas diferentes: unas por Lorena, otras por Spike y unas últimas logradas por el uso de la cámara desligada del ojo (suspendida por el brazo extendido, o bien, colocada sobre las rocas). Este aspecto técnico, denota un juego con la cámara que concuerda con el tono del momento.

La obra se concibe luego al revisar las imágenes obtenidas aquel día y comprobar que su documentación es, en cierta medida, ajena a lo sucedido en el lugar. Es en este intervalo entre lo vivido y lo documentado donde la obra se piensa y se realiza. Como lo menciona Monsalve, dentro del monólogo que acompaña a las imágenes, "lo que usted ve es la interpretación que hice de ese evento a través de la cámara."[47]

El video *La cometa* no recobra el tiempo vivido, ni recupera los sentimientos del momento, pero logra invocar fragmentos de la memoria que se actualizan parcialmente por las imágenes. Es en este ir y venir entre el presente y el pasado que se produce la meditación sobre el tiempo, la memoria y el olvido. *La cometa* es una documentación parcial de lo vivido por su protagonista; sin embargo, para un observador externo es una historia desligada del acontecimiento que se convierte en una ficción autónoma.

Jorge Yoani Ruiz

La obra *Días solares* es un claro ejemplo de fotografía testimonial, cuyo valor no está dado únicamente por las cualidades formales de la imagen sino por la claridad conceptual de su ejecución. Las 49 *polaroids* que forman el grupo dan testimonio de la incisiva huella de la luz sobre el cuerpo. La obra forma así no sólo un documento concebido con una actitud comprometida socialmente -que exalta, por un lado, la dedicación de los barrenderos al trabajo, y por otro lado, condena la rudeza de este tipo de ocupación- sino que establece un fuerte y bello paralelo con los procesos

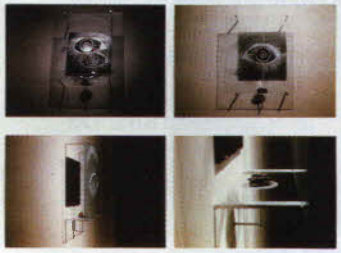
Leonardo Herrera–
CEA 133
1999

fotográficos. Así como el papel fotográfico reacciona de acuerdo a la intensidad de la luz y a la duración de la exposición, la piel revela la incandescencia de los rayos solares, dando fe de la incansable labor que realizan estas personas.

Leonardo Herrera

La obra *CEA 133*, narra una historia que nos negamos a creer. Una serie de eventos están descritos tanto en documentos judiciales que certifican los hechos de delincuencia -de los cuales los protagonistas han sido víctimas- como en el relato del conductor del camión de placas *CEA 133* que ha sido robado. Todo esto desencadena una conjunción de hechos que más bien parecen los capítulos de una serie de televisión.

El desparpajo y la tranquilidad con que el testigo relata su experiencia nos hacen dudar una y otra vez de la veracidad de los hechos. Pero ante la evidencia judicial, autenticada y confirmada por el relato, quedamos atrapados por esta extraordinaria historia que se reconstruye mentalmente a partir del lenguaje, y que va conformando lentamente una serie de imágenes que, como lo mencionan los dramatizados, están basadas en hechos de la vida real.



Patricia Bravo–
Tan lejos - tan cerca
1996

Patricia Bravo

En la obra *Tan lejos-tan cerca,* la imagen fotográfica está mediada - como en toda fotografía- por el ojo de la artista. Un ojo que ha sido esmerilado en el vidrio y que antecede a la fotografía que exhibe, manteniendo al espectador a distancia.

Bravo incita a una reconstrucción imposible de un lugar donde la confrontación entre naturaleza e industrialización se hace evidente. Un lugar dado por la unión de la fotografía que se encuentra montada sobre un espejo y por la evidencia material, representada por pequeños trozos de mineral, rescatados del paisaje industrial que divisamos a través de la pupila-lente del ojo de cristal.

La obra subraya la distancia entre la imagen y la experiencia, así como el papel mediador del ojo-cámara que selecciona una imagen y la convierte en referente del lugar.

Juan Fernando Ospina

La obra *Belencito Corazón* es una proyección audiovisual conformada por palabras e imágenes seleccionadas de los muros,

Juan Fernando Ospina–
Belencito Corazón
2000

leyendas y avisos del espacio urbano de Medellín. Esta información sirve de base para realizar una composición visual y musical en forma de bolero.

Las fotografías de las palabras dejan entrever su procedencia y actúan como punto de partida para la configuración mental de los posibles lugares de donde fueron extraídas. Simultáneamente, estas imágenes forman la letra de la composición musical, articulando de esta manera una información fragmentada que adquiere resonancia en la medida en que el sentir romántico del tango y del bolero se actualizan como tradición cultural.

Beltrán Obregón

En la obra *Con la mirada hacia el cielo* (1999), Beltrán Obregón utiliza un método fotográfico emparentado con la aerofotografía que surge en el siglo XIX. Como antecedente mencionemos a Nadar y las primeras fotografías aéreas de París. Muy pronto su uso se extendió a aplicaciones militares durante la Primera Guerra Mundial. Esta utilización le confiere a la aerofotografía una connotación estratégica, alejada del impulso original de su concepción.

Las fotografías que conforman la obra fueron tomadas por un dispositivo integrado por globos de helio y una plataforma donde se ubicó la cámara fotográfica, controlada a distancia. El artista, que cuenta con la colaboración de Miguel Salazar para la realización de este proyecto, controla la altura y el momento de tomar la fotografía, obteniendo de esta manera una serie de imágenes que sólo pueden ser vistas a posteriori. De esta forma, su mirada es suplantada por un ojo mecánico que obedece al impulso intuitivo del artista que se imagina algo que no puede ver. El ojo del fotógrafo ejerce su función únicamente en el momento de la selección de las imágenes.

Beltrán Obregón–
Con la mirada hacia el cielo
1999

El montaje de la obra obedece parcialmente a la estructura arquitectónica de la edificación, manteniendo a su vez una relación con la oscilación de la cámara suspendida en el aire. El grupo de fotografías presenta una visión poco común de las cárceles colombianas donde se develan las estructuras arquitectónicas propias de una construcción carcelaria. Podemos apreciar algunos detalles del lugar, como un patio dividido caprichosamente por un muro, que hace aún más evidente la noción de cautiverio. Por otra parte, la perspectiva usada para "mirar" los espacios de reclusión, torna la imagen en algo paradójico ya que, vista desde el cielo, una cárcel parece un lugar abierto: la apariencia contradice a la realidad.

Adolfo Cifuentes–
Identidad
1998-1999

Adolfo Cifuentes

El proyecto *Identidad* de Adolfo Cifuentes explora los "límites imprecisos entre lo que queremos y lo que tenemos".[48] Es una reflexión sobre los símbolos heredados, sobre las ficciones de uno mismo, y sobre la posibilidad de construir -aunque sea momentáneamente- un rostro en términos de lo que "deseamos, deliramos, soñamos o tememos".[49]

Cifuentes forma una bandera colombiana colmada de personajes que se ocultan detrás de máscaras. Éstas han sido realizadas previamente dentro de las actividades de un taller, en el que cada participante, a partir del juego, puede proyectar y materializar una identidad imaginaria.

La unión de todos estos nuevos rostros construye una bandera ficticia que habla irónicamente de la debilidad de la definición de "identidad" en términos nacionalistas y postula simultáneamente una identidad cambiante, que asume como punto de partida la construcción de ésta como algo apenas en formación, susceptible de irse consolidando paulatinamente.

Alejandro Mancera–
Reel
1999

Alejandro Mancera

El video *Reel* es una reflexión en torno a la actividad de una empleada doméstica que repite, una y otra vez, su rutina de aseo. Se desarrolla dentro de un espacio múltiple en el que se articulan varios lugares ideales, que son trapeados con calma y dedicación por la protagonista. Un baño precede a otro y éste a otro, para retornar al primero en una actividad circular meditativa y atemporal. El video, acompañado de una música romántica suave, establece un vínculo directo con *La cenicienta*, recreando una ficción que en buena medida es una realidad en nuestro medio: espacios vacíos, pulcros y ajenos, en los cuales algunas mujeres pasan gran parte de su vida, pensando y deseando otra realidad.

El cuerpo–

Dentro de los innumerables géneros explorados por la fotografía, siempre me ha llamado poderosamente la atención el gran número de imágenes que tienen como pretexto o como lugar el cuerpo. Parece que la fotografía fuera el método ideal para mantener -aunque de manera ficticia- la intensidad y el deseo que el cuerpo despierta en nosotros. Las infinitas colecciones de "desnudos" que oscilan desde lo que se ha llamado de manera ambigua el desnudo artístico hasta la pornografía, son una prueba de ello. Adicionalmente, un sinnúmero de reflexiones son asumidas desde perspectivas corporales. A continuación presentamos tres ejemplos que aluden al cuerpo desde ángulos diferentes.

Carlos Salazar–
Pornotopía # 11
2000

Carlos Salazar

El video *Pornotopía 11* hace parte de una serie de trabajos que abordan explícitamente el placer sexual y la celebración del cuerpo.

Un texto de Arthur C. Danto[50] nos sitúa de manera inconfundible en ese límite tantas veces explorado, entre el arte y la pornografía, al señalar que Mapplethorpe

> jugó con el límite que separa el arte y la mera pornografía, principalmente porque celebra el sentimiento que ésta última induce en él, en esas primeras experiencias poderosas con imágenes crudas. El sustraer de las fotografías de Mapplethorpe [...] el sentido de peligro, y por lo tanto ese sentimiento que traduce, es distorsionar seriamente su estética y concebir erróneamente su agenda artística.[51]

En relación al poder político de la pornografía, Carlos Salazar inscribe dentro de sus notas de trabajo la siguiente reflexión de González Iglesias:

> Como en cualquier civilización, el hecho de reclamar la libertad individual, el cuerpo y la cultura como modos de comunicación y la felicidad como territorio estrictamente personal (lo que en definitiva supone el desprecio del sistema político) es en sí misma -como ya advirtieron los epicúreos- una actitud política.[52]

Encontramos asimismo en sus notas, la siguiente cita de Emilio Lledó:

> Esa vuelta al cuerpo nos enseña, entre otras cosas, que él es el sustento de toda cultura, de toda historia, de toda sociedad.[53]

Es importante resaltar que dentro del trabajo de Salazar, la realización de las imágenes está dada a través de una cercanía afectiva con las mujeres que aparecen en sus videos. Ellas son amigas cercanas del artista que comparten con él las inquietudes del trabajo dentro de un marco de

cooperación imprescindible. De esta manera, su trabajo evita ser tomado como un simple uso del cuerpo de la mujer con fines pornográficos, adentrándose en tabúes sobre la sexualidad, el placer y su política.

Pornotopía 11 es una franca aceptación del cuerpo, de su carne y del placer que ofrece. Es un reconocimiento del sexo femenino y de su cautivante belleza. Una exploración que vuelve pública una fascinación tan sólo aceptada en el ámbito de lo privado. Salazar se refiere al mismo tiempo al poder de la pornografía y al goce como una búsqueda primordial en el ser humano.

Clemencia Poveda–
Top model # 3
1994-2000

Clemencia Poveda

En trabajos anteriores, Clemencia Poveda se refiere de manera directa a la sexualidad masculina y al erotismo, al fotografiar fragmentos del cuerpo masculino. En la obra *Top model # 3*, la fotógrafa reelabora imágenes utilizando el recurso de la iluminación publicitaria y de sus métodos para producir fotografías altamente seductoras. En esta obra, la referencia al cuerpo masculino está dada en términos simbólicos y lingüísticos. El "gallo" es expuesto y fotografiado en tres posiciones diferentes que aluden a la tradición del retrato, para lo cual se apoya en los recursos de la composición y el encuadre. Desde este punto de vista, el grupo de fotografías señala con cierta ironía la arrogancia de esa imagen de poder proyectada por el macho.

Clemencia Echeverri–
Apetitos de familia
1998 - 1999

Clemencia Echeverri

Apetitos de familia alude al sacrificio como una experiencia de orden social canalizada a través del rito. Al mismo tiempo, crea un vínculo entre la muerte y la vida, que reafirma el afán de subsistencia.

En esta instalación, Clemencia Echeverri recurre a la imagen cristiana de Santo Tomás de Aquino, quien necesita tocar la herida de Cristo para así interiorizar y aceptar su sufrimiento. Es una actitud que demanda un acercamiento sensorial contrario al reconocimiento puramente visual. Desde este ángulo, *Apetitos de familia*, alude al erotismo como experiencia para vivenciar la carne, la sangre y la muerte.

El trabajo posee fuertes resonancias con el concepto de "consumo" expuesto por Bataille y su relación con lo sagrado. Este autor francés hace referencia no al consumo de bienes sino a un consumo improductivo en términos materiales, pero necesario a nivel simbólico tanto en el plano sicológico como social.[54] Bataille argumenta que en los cultos se requiere de la inmolación sangrienta para acceder a lo sagrado a través de la canalización de la violencia.

Documentalismo–

La reflexión acerca de la representación, así como de la interpretación y construcción de la realidad, subyacen a lo largo de este trabajo. Es por ello que al referirnos a lo documental no hay otra opción que la de hacer relativa su condición de verdad. De esta forma se hace imprescindible analizar brevemente la producción y la inscripción cultural del documento.

Empecemos mencionando que todo documento es parcial. Para que un documento cualquiera, ya sea textual, sonoro y/o visual adquiera validez, necesita suscribirse a un marco referencial que es dual. Existe antes de la aparición del documento en la forma como éste es producido, y existe después, en relación a como es leído, divulgado y, por último, valorado.

En cuanto a la primera parte, está condicionado por una cultura que posee esquemas de representación que varían de acuerdo a la época y al lugar. Tanto los dibujos de los viajeros europeos como las fotografías de *National Geographic* o el cubrimiento noticioso de un hecho cualquiera, están determinados por factores económicos y políticos que no debemos ignorar.

El documental cinematográfico es un magnífico ejemplo para aclarar esta condición. En un principio, el documental surge con la intención de ser ante todo informativo y didáctico, así como para dar a conocer la realidad "tal como es". Sin embargo, esta condición es cuestionable tanto desde el punto de vista de su producción como de su significado.

Luis Ospina y Carlos Mayolo–
Agarrando Pueblo

En primer lugar, el género del documental fue financiado durante largo tiempo por las agencias gubernamentales. Las políticas estatales definieron de este modo la pertinencia de lo que debía ser documentado. Conquistar su independencia tardó décadas, ya que su producción estaba sujeta a factores de tipo ideológico, político y económico. Sólo con el fortalecimiento de la televisión y el advenimiento de técnicas más accesibles y económicas -como la cámara de 16 mm, aparecida en 1960-, y gracias a la conquista de los derechos civiles, el documental se fue liberando de su filiación oficial.

En segundo lugar, porque las condiciones "objetivas" que lo sustentaron como metodología para capturar "la verdad" se derrumbaron poco a poco al demostrarse que éstas sólo representaban un estilo. Características como el uso del gran angular, el sonido sincrónico, las tomas largas y la poca edición, entre otras, no podían garantizar la neutralidad.

El documental, surgido de las transformaciones de los años sesenta, deja de lado este espejismo y asume su práctica como producción de significado y no como registro. Como lo menciona Trinh T. Minh-ha:

> La verdad, aún cuando sea capturada en movimiento, no se ofrece a sí misma ni en nombres ni en cuadros cinematográficos; el significado no debe darse por sentado en lo que se dice y se muestra. Verdad y significado son fácilmente asociados como partes iguales de una ecuación. Sin embargo, lo que es propuesto como verdad es frecuentemente sólo un significado. Lo que persiste entre el significado de algo y su verdad es el "intervalo", un quiebre sin el que el significado permanecería fijo y la verdad congelada.[55]

Esta característica es de singular importancia, porque el documental acepta la necesidad del artificio para producir significación y para aceptar simultáneamente una reflexión crítica de las estructuras que lo componen. Trinh T. Minh-ha agrega lo siguiente:

> Un documental consciente de su propio artificio es uno que es sensitivo al flujo entre hechos y ficción. No trabaja para esconder o excluir lo que no está normalmente basado en hechos, porque entiende la dependencia mutua del realismo y la "artificialidad" en el proceso de producción fílmica.[56]

Diego García, Oscar Campo, Luis Ospina y Carlos Mayolo

Los trabajos de Diego García, Oscar Campo, así como los de Luis Ospina y Carlos Mayolo, que se incluyen en la exposición, reflejan varios aspectos mencionados anteriormente.

Oscar Ocampo–
Proyecto del diablo
1999

En el caso de *Agarrando pueblo* de Ospina y Mayolo, se deconstruyen con humor ácido las estructuras del documental irreflexivo. Los actores realizan todo un inventario de las peores prácticas del documentalismo, incluidas la descontextualización de los hechos y los personajes, la dependencia económica e ideológica -tanto para la realización como para el tratamiento del tema- así como la hipóstasis de protagonistas y la preparación de los diálogos, por mencionar sólo algunas prácticas dolosas evidentes.

En el caso de Oscar Campo, su trabajo *Proyecto del diablo* recurre constantemente a la alegoría poética para establecer un paralelo visual con el monólogo del protagonista. Este trabajo, que incluye la búsqueda y acondicionamiento de las locaciones así como imágenes y secuencias de gran libertad en su tratamiento, produce un cuerpo visual expresivo que corre paralelamente al monólogo. Las imágenes no están dadas por una relación lógica ni ilustrativa sino que hacen eco al carácter del personaje.

Diego García–
La arepa
1992

En *Amparo Amaya*, Diego García utiliza un recurso de una sencillez extrema, al realizar una toma única, a la que le imprime una fluidez y cualidad poética que enmarca el recitativo de las vivencias callejeras de la protagonista: una lustradora de zapatos. La crudeza de estas experiencias y la actividad cotidiana del personaje, nos ofrecen un semblante crítico de la ciudad y de la realidad de sus habitantes.

La arepa es un trabajo que revela el protagonismo de este producto de consumo diario en la identidad del pueblo antioqueño. Se trata de un estudio socio-cultural que demuestra la importancia de la alimentación como referente idiosincrásico. Documenta de manera ágil y humorística una serie de costumbres y anécdotas que tienen su razón de ser en el gusto de una buena arepa, rebasando distinciones de clase y de género, para conformar un fiel retrato de la sociedad.

Ficciones–

En esta sección de la muestra, la manipulación del material visual y el artificio estructuran el trabajo, ya sea como alusión a una cultura híbrida en constante formación -que es influenciada de manera decisiva por los medios masivos de comunicación- o como método de concreción entre lo tradicional y lo contemporáneo.

Rodrigo Facundo y Edgar Quiroz se inclinan por un trabajo pictórico que conjuga imágenes provenientes de diversos ámbitos; Marcelo A. Villada recicla tomas capturadas de la televisión y Gilles Charalambos aprovecha los recursos técnicos y conceptuales que le proporciona el videoarte.

Edgar Quiroz

Spejo de agua-Caronte, realizada en 1986 -y exhibida únicamente en 1990, en el XXXIII Salón Nacional de Artistas- es una obra que pretende "vivenciar el video a nivel de la pintura". [57] Encarna la expectativa de la aparición de un medio nuevo que promete una dimensión estética desconocida. Traduce en buena medida el dinamismo del video, dando cabida a gran cantidad de referentes amalgamados en una imagen que parece condensar la temporalidad del medio y que promete un espacio multicultural, donde la heterogeneidad de elementos conforman un paisaje cósmico de gran complejidad.

Edgar Quiroz–
Spejo de aguas-Caronte
1990

La obra se estructura alrededor de una especie de vórtice que le imprime gran sensación de movimiento. El tratamiento pictórico "neosicodélico", [58] permite la realización de una réplica parcial del sistema de líneas de la pantalla de televisión, que va encontrando eco en la forma de la pintura. A través de ella se transmite una pulsión eléctrica que le confiere un nerviosismo único a la imagen.

Su nombre, *Spejo de agua-Caronte,* hace referencia, en primer lugar, a la forma del soporte similar a la barca de Caronte y, en segundo lugar, a una ensoñación emparentada con el agua y con la muerte que, como lo menciona Bachelard, "todo lo disuelve". [59] Desde este punto de vista, ese remolino central es una figura del agua que como "verdadera síntesis onírica, es una síntesis en profundidad en la que el ser psíquico se incorpora a una realidad cósmica". [60]

Marcelo A. Villada

Villlada asume una posición de "teléfago" [61] consumado, al trabajar con base en el reciclaje de imágenes por medio de la apropiación. El ciudadano

Marcelo A. Villada–
Serie Túneles
1999

urbano contemporáneo, sedentario por naturaleza, percibe el mundo exterior a través de la gran cantidad de canales de televisión a su disposición, "suprimiendo distancias y demoras",[62] en una constante exploración por los lugares y las realidades más diversas. En ese sentido, el video ofrece la posibilidad de una recreación de la realidad que se define como ficción.

En la serie *Túneles*, mediante este reciclaje de imágenes, Villada recrea el concepto de viaje, como un estado de tránsito que en el fondo no nos lleva a ningún lugar, pero que se instaura momentáneamente y de manera poderosa como una meta-realidad.

Gilles Charalambos

Gilles Charalambos–
00:05:32
1998

Uno de los videoartistas con mayor trayectoria en nuestro país es Gilles Charalambos, quien ha desarrollado un cuerpo de trabajo donde la relación entre imagen y sonido es estructural para la conformación de la obra. Mediante una labor de edición, compleja y meticulosa, crea un flujo audiovisual que irrumpe activamente en la mente del espectador.

El trabajo *00:05:32* es un buen ejemplo de narración audiovisual ajena a tramas representacionales y dramáticas provenientes del lenguaje cinematográfico. El video resalta las características formales del medio electromagnético y digital, y la manipulacíon del material visual y su desfamiliarización como eje de la producción del videoarte.

Charalambos utiliza "imágenes sin interpretación concreta ni definición",[63] que ensambla en una continua repetición óptica, creando un ritmo visual, del cual el espectador difícilmente puede abstraerse.

Rodrigo Facundo

Rodrigo Facundo ha transitado a lo largo de varios años por un camino que le confiere gran importancia a la fotografía, pero que se materializa en obras de técnica mixta afines con la pintura. Su esquema compositivo obedece en parte a la imaginería religiosa popular, a través de la cual se describen con detalle objetos simbólicos que narran ya sea el martirio al que los santos fueron sometidos o los milagros de sanación, descritos dentro de ex-votos pictóricos de enorme popularidad en Latinoamérica. Por otro lado, existe en el uso de sus imágenes una referencia a la fotografía comercial y a la crónica social.

Gran parte del material utilizado es trabajado en primera instancia a través de programas de diseño y manipulación digital, que le ofrecen la

posibilidad de editar y componer imágenes que, aunque referidas a nuestra idiosincracia, poseen un aire melancólico de ensoñación universal.

Facundo rescata en sus obras elementos de la memoria individual y colectiva que complementa con fotografías de bienes de consumo. En ellas se señalan los deseos esenciales de una sociedad resquebrajada, que cifra todas sus esperanzas en un futuro de bienestar un tanto esquivo y utópico.

Rodrigo Facundo–
El rey de los animales
1995

Notas–

[1] Para complementar la información sobre las diversas búsquedas simultáneas a las de Niepce y Daguerre, que se dan en Europa, se recomienda consultar el libro de Geoffrey Batchen, *Burning with Desire*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1997.

[2] Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996.

[3] Walter Benjamin, "El autor como productor", en: *Tentativas sobre Brecht*, pág. 120.

[4] Roland Barthes, *Camera Lucida* (trad. de Richard Howard), New York: Hilland Wang, 1981. En todas las referencias a textos en inglés, la traducción de las citas es del autor de esta investigación.

[5] Rosalind Krauss, *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1984, págs. 196-219.

[6] Douglas Crimp, "Pictures", en: *Art after Modernism*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, pág. 175.

[7] Para mayor información consultar el artículo de Michael Fried, "Art and Objecthood", en: *Art Forum*, Summer, 1967.

[8] Douglas Crimp, "On the Museums Ruins", en: *Postmodern Culture*, London, Pluto Press, 1983, pág. 53.

[9] *Ibid.*, pág. 185.

[10] Abigail Solomon-Godeau, "Photography after Art Photography", en: *Art after Modernism*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984, pág. 80.

[11] *Ibid.*

[12] Helmut Gernsheim, *A Concise History of Photography*, New York, Dover, 1986, pág. 55.

[13] Aviso publicitario que aparece en el periódico *El Neogranadino*, 1848.

[14] Beatriz González, en: *Luis B. Ramos 1899-1955. Pionero de la fotografía moderna en Colombia*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de La República, 1997, pág. 16.

[15] Robert Frank, en: Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, pág. 197.

[16] Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1983; y Taller La Huella, *Crónica de la fotografía en Colombia*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1983.

[17] Serrano, *op. cit.*,1983, pág. 12.

[18] Batchen, *op.cit.*

[19] Gernsheim, *op. cit.*, pág. 86.

[20] *op. cit.*, pág. 93.

[21] Holger Liebs, "The Same Returns: The Tradition of Documentary Photography",

en: Elizabeth Janus (ed.), *Veronica's Revenge*, Zurich, Scalo, 1998, pág. 102.

[22] Alan Sekula, "Reading an archive", en: *Blasted Allegories*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1987, págs. 116 y 117.

[23] *Ibid.*

[24] Victor Burgin, *The End of Art Theory*, London, The Macmillan Press, 1986, pág. 76.

[25] Roland Barthes, *Image Music Text*, Fontana, 1977.

[26] Burgin, *op. cit.*, pág. 73.

[27] Burgin, *op. cit.*, pág. 69.

[28] Dziga Vertov, "Del cine-ojo al radio-ojo", en: J. Romaguera (ed.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, pág. 33.

[29] *Ibid.*, págs. 32 y 33.

[30] *Ibid.*, pág. 36.

[31] *Ibid.*, pág. 36.

[32] *Ibid.*, pág. 35.

[33] Como ejemplos se encuentran las siguientes investigaciones: Santiago Londoño, *Benjamín de la Calle: fotógrafo.* Catálogo de la exposición, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, Banco de la República/FAES, 1993. *El Gesto y la Mirada: fotografías 1900–1950*, Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales 1996. Miguel Escobar Calle (comp.), *La fotografía en Antioquia*. Archivo de prensa (material inédito), Medellín, diciembre de 1999. *Benjamín de la Calle: fotógrafo 1869-1934*. Medellín, Museo de Arte Moderno; Biblioteca Pública Piloto, diciembre de 1982–enero de 1983.

[34] Archivo Histórico Municipal, Solicitudes, T.433, 1926, folio 217.

[35] Para una versión completa del caso judicial, véase *Progreso*, No. 57, abril 30 de 1912, pág. 3. Referencia tomada del archivo del proyecto *Historia de Medellín 1890-1950*, Medellín, Universidad de Antioquia, Centro de Investigaciones Económicas. (Nota de Santiago Londoño).

[36] Santiago Londoño, *Benjamín de la Calle: fotógrafo*, Catálogo de la exposición, Medellín, Biblioteca Pública Piloto, Banco de la República/FAES, 1993.

[37] "Caso curioso. El suceso de ayer", en: *Progreso*, No. 57, abril 30 de 1912.

[38] Comentario al documental de Walter Ruttman, *Berlín: sinfonía de una ciudad*, realizado en 1927.

[39] Serrano, *op. cit.*, pág. 180.

[40] Eduardo Serrano, *Re-Vista*.

[41] José Hernán Aguilar, *Miguel Angel Rojas: espacios simbólicos*.

[42] *Ibid.*

[43] Miguel Angel Rojas. Texto para *Subjetivo*.

[44] Juan Manuel Echavarría, *Corte de florero*, Nueva York, B&B International Gallery, 1998.

[45] Paulo Herkenhoff, *XI Mostra de Gravura cidade de Curitiba*, Curitiba, Brasil, 1995.

[46] Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978, pág. 599.

[47] Extracto del texto de la obra.

[48] Folleto que acompaña la exposición *La ficción de sí mismo*.

[49] *Ibid.*

[50] Arthur C. Danto, "Playing with the edge", en: *Mapplethorpe*, Nueva York, Random House, 1992.

[51] *Ibid.*

[52] Juan Antonio González Iglesias, *Amores-Arte de amar, Introducción a Ovidio*, 1993.

[53] Emilio Lledó, *El epicureísmo*.

[54] Consultar a Georges Bataille, "The notion of expenditure", en: *Visions of excess*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, pág. 116.

[55] Trinh T. Minh-ha, "The Totalizing Quest of Meaning", en: Nigel Wheale (ed.),

Postmodern Arts, London, New York, Routledge, 1995, pág. 259.

[56] *Ibid.*, pág. 269.

[57] Entrevista con el artista.

[58] Término utilizado por José Hernán Aguilar en el artículo "Arte de paisajes recónditos", en: *El Tiempo,* Bogotá, 9 de septiembre de 1986.

[59] Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pág 143.

[60] Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, citado por Bachelard, *Ibid.*, pág. 140.

[61] Término suministrado por el artista, que se refiere al consumidor de imágenes televisivas.

[62] *Ibid.*

[63] Texto que hace parte del audio de la obra y que describe los procedimientos técnicos y las características formales del trabajo.

Bibliografía

Art after Modernism. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

BATCHEN, Geoffrey. *Burning with Desire*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997.

Benjamín de la Calle: fotógrafo 1869-1934. Medellín: Museo de Arte Moderno, Biblioteca Pública Piloto, diciembre de 1982-enero de 1983.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. London: Fontana Press, 1992.

BENNET, Tony. "The Exhibitionary Complex", en: *Thinking about Exhibition*. London: Routledge, 1996.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1990.

CRISTANCHO, Raúl. *Miguel Angel Rojas*. Bogotá: Banco de la República, s. f.

ESCOBAR CALLE, Miguel (comp.). *La fotografía en Antioquia*. Archivo de prensa (material inédito). Medellín, diciembre de 1999.

FERGUSON, Bruce W. "Exhibitions Rethorics: material speech and utter sense", en: *Thinking about Exhibitions*. London, Routledge, 1996.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things*. London: Routledge, 1994.

GERNSHEIM, Helmut. *A concise History of Photography*. New York: Dover, 1986.

GONZÁLEZ, Beatriz; SEGURA, Martha. *Luis B. Ramos 1899-1955. Pionero de la fotografía moderna en Colombia*, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, 1997.

GROYS, Boris. *The Promise of Photography*. Munich: Prestel-Verlag, 1998.

JANUS, Elizabeth (ed.). *Veronica's Revenge*. Zurich: Scalo, 1998.

KRAUSS, Rosalind. "Reinventing Photography", en: *The Promise of Photography*. Munich: Prestel-Verlag, 1998.

LONDOÑO, Santiago. *Benjamín de la Calle: fotógrafo*. Bogotá, Medellín: Biblioteca Pública Piloto, Banco de La República/FAES, 1993.

MAC DOUGAL, David. "Films of Memory", en: TAYLOR, Lucien (ed.). *Visualizing Theory*. New York: Routledge, 1994.

MC LUHAN, E. (comp.). *Marshall McLuhan Escritos esenciales*. Barcelona: Paidós, 1998.

Ministerio de Cultura. Colombia. *Homenaje Nacional de Fotografía 1998. Leo Matiz*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 1998.

Muestra Internacional de Artes Electrónicas. Bogotá: Aproximadamente quince grados, 1999.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

Organos Externos. Bogotá: Galería Arte y Parque, 1999.

ROSS, David A. *Bill Viola*, New York: Whitney Museum of American Art, 1998.

REYES, Ana María. *Rupturas a miradas sensacionalistas: reflexiones fotográficas de Juan Manuel Echavarría sobre la violencia en Colombia*. Bogotá: Valenzuela & Klenner Arte Contemporáneo, 1999.

ROMAGUERA, J. (ed.). *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, Signo e Imagen.

RUIZ GÓMEZ, Darío. *Proceso de la cultura en Antioquia*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, vol. 33, 1987.

SCHWARZ, Hillel. *The Culture of the Copy*. New York: Zone Books, 1996.

SERRANO, Eduardo. *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1983.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.

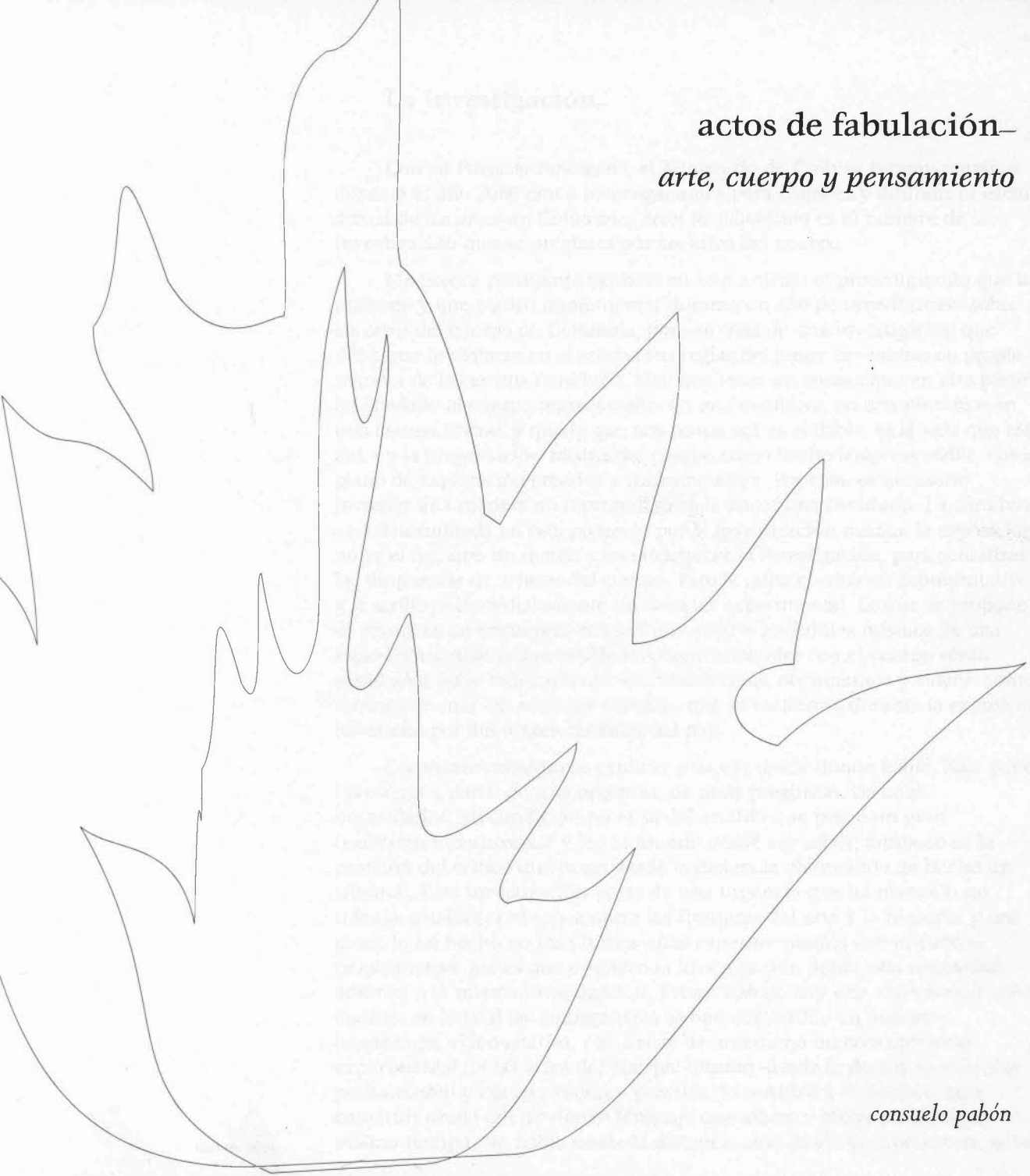
Taller La Huella. *Crónica de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1983.

Taller La Huella. *Fotografía colombiana contemporánea*. Bogotá: Ediciones Taller La Huella, 1978.

TOMAS, David. "Manufacturing Vision", en: TAYLOR, Lucien (ed). *Visualizing Theory*. New York, Routledge, 1994.

VIRILIO, Paul. "Photo Finish", en: *The Promise of Photography*. Munich: Prestel-Verlag, 1998.

WHEALE, Nigel (ed.). *Postmodern Arts*. London, New York: Routledge, 1995.



actos de fabulación–

arte, cuerpo y pensamiento

consuelo pabón

La investigación–

Con su *Proyecto Pentágono*, el Ministerio de Cultura propone realizar durante el año 2000 cinco investigaciones para conocer y difundir el estado actual de las artes en Colombia. *Actos de fabulación* es el nombre de la investigación que se pregunta por las artes del cuerpo.

Me parece pertinente explicar en este artículo el procedimiento que he utilizado y que pienso implementar durante un año de investigación sobre las artes del cuerpo en Colombia, pues se trata de una investigación que tiene que inventarse en sí misma sus reglas del juego: inventarse su propia manera de hacer una curaduría. Hay que tener en cuenta que en otra parte ha quedado el cuerpo representado: en una escultura, en una pintura o en una escena teatral, y que lo que nos ocupa acá es el doble, es la vida que está ahí, en la presentación misma del cuerpo como hecho irrepresentable, como plano de exploración creativa y transmutadora. Por esto, es necesario inventar una manera no representativa de hacer una curaduría. La curaduría está determinada en este proyecto por la investigación misma; la exposición no es el fin, sino un medio para enriquecer la investigación, para actualizar las propuestas de artistas del cuerpo. Esto le quita el carácter representativo y le atribuye inmediatamente un carácter experimental. Lo que se propone es entonces un encuentro cultural que supere los límites mismos de una exposición artística. Los problemas experimentales con el cuerpo serán estudiados tanto teóricamente -en conferencias, documentos y videos- como vivencialmente -en acciones poéticas- que se realizarán durante la exposición itinerante por diferentes ciudades del país.

Considero importante explicar a su vez desde dónde hablo. Sólo puedo investigar a partir de una urgencia, de unas preguntas, de unas necesidades. Mi condición no es la del erudito que posee un gran conocimiento universal y lee el mundo desde ese saber; tampoco es la posición del crítico que juzga desde la distancia planteando de hecho un tribunal. Esta investigación parte de una urgencia que ha marcado mi trabajo: establecer el cruce entre las fronteras del arte y la filosofía; y ese cruce lo he hecho en los últimos años experimentando con el cuerpo-pensamiento. Así es que empiezo la investigación desde una necesidad anterior a la misma investigación. En mi trabajo hay una experiencia con el cuerpo, en la cual las conferencias se han convertido en acciones, *happenings*, video-charlas, etc. Existe de antemano un conocimiento experimental de las artes del cuerpo: intento -desde la docencia- vincular pensamiento y cuerpo, teoría y práctica, lo sensible y lo decible, para construir desde ahí un nuevo lenguaje que afecte y obligue a pensar al mismo tiempo. No hablo desde la distancia sino desde la experiencia, pero

intuyo a la vez que esta investigación me precipita a una aventura desconocida: más que enseñar, como lo haría desde la docencia, voy ha aprender lo que los artistas del cuerpo tienen para enseñarme a partir de sus procesos.

Múltiples construcciones de cuerpos. Múltiples planicies experimentales que tengan como plano de consistencia el cuerpo. Visualizo la investigación como una multiplicidad intensiva de cuerpos, como un cuerpo sin órganos, una materia intensa, no formada, recorrida por fuerzas, por energía deseante. Busco procesos más que formas bellas. No parto sólo de artistas del cuerpo reconocidos. Parto también de la frase de Spinoza «No sabemos lo que puede un cuerpo», y digo entonces: no sabemos lo que alcanzan a crear múltiples cuerpos en Colombia. Por esto, decido hacer una convocatoria abierta a artistas de diferentes disciplinas para congregar esa multiplicidad. Se espera encontrar en los procesos creativos propuestas que construyan desde el cuerpo un lenguaje poético que afecte y transmute lo social. Tales problemáticas deben tener como medio de experiencia el cuerpo, pero desde ahí pueden explorar un sinnúmero de elementos expresivos diferentes: fluidos, voces, sonidos, imágenes plásticas o visuales, danza, gestos y situaciones dramáticas, juegos lógicos, paradojas, ritos y ceremonias, etc.

Al entregar el proyecto de investigación presento la siguiente justificación: cuando la vida es lo que tiende a desaparecer cuando estamos ante las guerras más duras pero más necesarias por la vida, se cumple la profecía de Nietzsche y la tragedia vuelve a nacer. El arte y el pensamiento vuelven a sumergirse en la vida, en las fuerzas irrepresentables de la vida, en sus misterios y paradojas y, por esto, una de sus preguntas fundamentales es por el cuerpo. Ya no se puede determinar al cuerpo desde la idea de representarlo o de reflexionar en la distancia sobre él. Se trata de aprender a pensar desde el cuerpo, desde la vida, desde lo impensado. Como dice el filósofo Gilles Deleuze: "Dadme pues un cuerpo; esta es la fórmula de la inversión". El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, el cuerpo es aquello en lo que el pensamiento se sumerge o debe sumergirse para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. Entonces, la ética y la estética se vinculan en un solo hacer: hacer de la vida una obra de arte. Hacer con el cuerpo y desde el cuerpo un pensamiento no separado de la vida, no escindido, que exprese todas esas fuerzas que no se pueden representar.

> Las categorías de la vida son precisamente las actitudes del cuerpo, sus posturas. Ni siquiera sabemos lo que puede un cuerpo: dormido, ebrio, esforzándose y resistiéndose. Pensar es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes y posturas.[1]

El arte contemporáneo esta llamado a establecer ese vínculo entre cuerpo y pensamiento. De ahí la importancia de esta línea investigativa: explorar diferentes aventuras con el cuerpo-pensamiento que se han vivido en el ámbito nacional y dar cuenta de lo que ellas plantean y proponen a la crisis contemporánea.

Actos de fabulación propone tres niveles de aproximación:

Nivel teórico

Estudio de conceptos y problemáticas contemporáneas en relación con las artes del cuerpo.

Nivel práctico

Estudio de múltiples procesos experimentales de artistas del cuerpo de nuestro medio y presentación de los trabajos seleccionados en un catálogo y en un video.

Nivel público

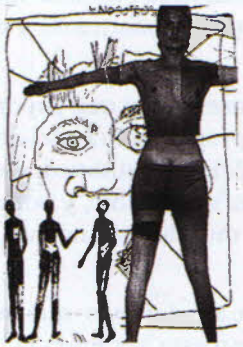
Presentación itinerante de la investigación con intervención de artistas del cuerpo, que interactúen en los espacios de cada lugar y cuenten con la participación del público de la región visitada. El propósito de estas presentaciones es puramente investigativo, pues a través de ellas se pretende actualizar los trabajos experimentales con el cuerpo. Durante cada evento se intentará construir una poética del cuerpo para que la vida cotidiana de la gente pueda ingresar en otras dimensiones sensibles y simbólicas, creando de esta manera actos de fabulación que anuncien un pueblo venidero.

Al involucrar tres niveles de investigación, *Actos de fabulación* se convierte en un proyecto ambicioso, que requiere un trabajo conjunto. Se le propuso entonces a los artistas entrevistados conformar un colectivo de investigación. Por una parte, a nivel teórico, se logró un intercambio de materiales conceptuales y parte de la bibliografía utilizada ha sido sugerida por los mismos artistas. Por otro lado, se propusieron reuniones para ver y oír las presentaciones de diferentes trabajos experimentales con el cuerpo. Hasta el momento se han realizado entrevistas en Medellín y Bogotá; a través de la convocatoria se han recibido más de 40 hojas de vida y ha sido grande el número de presentaciones de procesos, tanto a nivel conceptual como a nivel de la imagen fotográfica y de video. Finalmente, se espera que la mayor participación de los artistas del cuerpo sea en la itinerancia por diferentes ciudades del país, con el fin de actualizar su propuesta. Esto sucederá en el segundo semestre del año 2000.

En este sentido, por ahora sólo se presenta un primer momento de la investigación. El proyecto se ha difundido por todo el país y he recibido un

extenso material en el que aparecen diferentes intensidades con el cuerpo, diferentes planicies experimentales. El criterio para seleccionar los diversos trabajos no es jerarquizante ni parte de conceptos basados en el gusto estético: más bien se pregunta por problemas y procesos experimentales con el cuerpo, se pregunta por esa multiplicidad de cuerpos deseantes, de cuerpos-lenguaje que exploran sus propios límites y hacen de esa exploración una poética que incide en lo social. Sólo se dejaron de incluir aquellas propuestas cuyo plano de consistencia no era propiamente el cuerpo, así como trabajos sin ninguna sustentación o con apoyos que no corresponden a las expectativas mismas de la investigación. De resto, más que considerarme con el poder de jerarquizar, de incluir o de excluir, me puse en la tarea de aprender lo que los artistas del cuerpo tenían para mostrar, tanto a nivel de lo decible, como a nivel de lo visible. Retomando a Michel Foucault, pretendo basarme en la materialidad de las cosas dichas y de las acciones vistas. Parto de un respeto a lo que dice el artista acerca de su proceso y del material visual que envió para la convocatoria. Por esto, son los artistas del cuerpo los que aquí tiene la palabra.

El arte y su doble: la vida–



Grupo A-Clon–
De Leonardo a Dolly
1998

En el siglo XX aparece una nueva práctica de poder sobre los cuerpos: es el bio-poder o control sobre la vida. Acá, es la vida misma la que empieza a ser tomada como objeto de poder y de manipulación. Por ejemplo, mientras se tiende a renunciar a la pena de muerte, se permiten los genocidios, las manipulaciones genéticas, los desplazamientos masivos de población civil y su exterminio injustificado.

Las artes del cuerpo se plantean como actos de resistencia al control sobre la vida. Pero, como dice Deleuze, no es el Hombre el que se resiste. Es la vida misma, es el cuerpo como potencia de vida el que se resiste.

Las artes del cuerpo aparecen en el límite de la guerra, tal vez cuando las palabras y las formas representativas ya no son suficientes y se requiere experimentar con todas las posibilidades expresivas para decir lo indecible. Desde comienzos del siglo XX, desde el Futurismo, desde el Dadá, las artes del cuerpo tomaron posición con respecto a la guerra, pero su posición no fue panfletaria sino artística, porque ellas asumieron una exploración con el afuera de las artes representativas. Una exploración creativa pero a la vez demoledora: las performancias, las acciones, los *happenings*, etc., como medios de expresión, se instauraron a partir de estos dos movimientos de vanguardia. Los futuristas se plantearon la necesidad de romper con los valores estéticos establecidos: quebrar la representación para hacer entrar la vida directamente. El arte de los ruidos de Russolo aspiraba a combinar el ruido de los tranvías, las explosiones de los motores, los trenes y las multitudes vociferantes. Se construyeron instrumentos especiales: cajas con amplificadores en forma de embudo con varios motores en su interior, que hacían una familia de ruidos: la orquesta futurista. Esta música de ruidos se incorporó a las performancias futuristas. Marinetti escribe respecto a los futuristas:

Grupo Casa Guillermo–
Desplazados
Segundo Festival de Performance, Cali

> Gracias a nosotros, llegará un momento en el que la vida ya no será una simple cuestión de pan y trabajo, ni tampoco una vida de ociosidad, sino una obra de arte.

El movimiento Dadá, por su parte, planteaba que el arte ya no podía ser complaciente sino guerrero. Si el artista es un termómetro de la sociedad, y los valores que sustentan esa sociedad están en crisis, él tiene la urgencia de expresar esa crisis.

Dadá, quiebre de los valores modernos: no plantea proyectos humanistas salvadores sino incita a asumir instantáneamente el ocaso de la cultura. Dadá: afuera, vacío intenso. Dadá, experiencia extrema con el

nihilismo: voluntad de nada como punto extremo para precipitar una transmutación en la cultura. Como decía Hugo Ball, el arte se encuentra siempre en contradicción con su propia finalidad ética ¿qué debemos hacer? El artista no puede quedarse en ser «artista», tiene que transformarse y actuar en la vida.

Marcel Duchamp abre una grieta al arte representativo que suponía la existencia de un autor genial, capaz de realizar la propia esencia del arte a partir de la exploración con la forma, sea esta pictórica, escultórica, etc. Cada arte se preguntaba por sí mismo, por su material sensible, y por esto no podía mezclarse con otro arte y, menos, con el mundo circundante salvo para representarlo.

Marcel Duchamp–

Al decir que el artista es un hombre como cualquier otro, que está en la vida y es artista porque «hace arte», Duchamp está abriendo la posibilidad de comprender la vida desde el arte y el arte desde la vida. Desde Duchamp, el plano deja de ser un simple plano pictórico para convertirse en mundo. La transformación que él propone no es óptica sino a nivel del pensamiento del plano: la pintura se abre a lo mental.

En Francia, Antonin Artaud plantea -en la primera mitad del siglo XX- que la cultura occidental está enferma, porque es una cultura que sólo tiene formas y ha perdido la fuerza. Es una cultura sin vida, porque ha sido hecha para organizar la vida y no para dejar fluir la vida. La parálisis es el punto extremo de la enfermedad; en la parálisis, Artaud vive un acontecimiento involuntario que le permite experimentar con el afuera de la sensibilidad y el pensamiento moderno. Grita: *¡No puedo pensar, no tengo cuerpo!* Artaud experimenta con el vacío; su cuerpo se ha vaciado de órganos, de palabras, de reflexiones. El cuerpo de Artaud es un cuerpo cósmico que respira, es un cuerpo vacío que emite soplos cósmicos. En el Teatro de la Crueldad cada soplo corresponde a un estado afectivo. El actor es un atleta del espíritu que crea todo un lenguaje físico a partir del soplo. El atletismo afectivo permite al actor saber los puntos del cuerpo que se necesita tocar para producir en el espectador un estado de trance mágico.

> Lo importante es tomar conciencia de las localizaciones del pensamiento afectivo, tomar conciencia de la obsesión física de los músculos rozados por la afectividad; esto equivale, como por el juego de soplos, a desencadenar esta afectividad en potencia, a darle una amplitud sorda, profunda e insospechadamente violenta.[2]

Con el Teatro de la Crueldad, Artaud introduce un lenguaje físico que destituye el teatro representativo. El teatro en Artaud es afirmación de la vida, afirmación de las fuerzas irrepresentables de la vida. Desde la experiencia con el vacío, Artaud inventa un cuerpo -cuerpo sin órganos-, un lenguaje -lenguaje físico- y una puesta en escena: el Teatro de la Crueldad.

Así como Duchamp explora con el afuera de lo retiniano, recordándole a la pintura su condición mental, el músico John Cage propone explorar con el afuera del oír. Cage pretendía usar esos sonidos, no como efectos sonoros como lo hicieron los futuristas, sino como instrumentos musicales. Por ejemplo, componer e interpretar un cuarteto para motor de explosión, viento, latido de corazón y desprendimiento de tierras. En 1952, Cage llegó a su famosa obra silenciosa *4' 33"*, una pieza en tres movimientos durante la cual ningún sonido se producía intencionalmente. El primer intérprete de la obra, David Tudor, sentado al piano durante 4 minutos y 33 segundos, movía en silencio los brazos tres veces. En ese tiempo, los espectadores iban a comprender que todo lo que oían era música.

Las artes posmodernas, al hacer la critica del modernismo, rompen con los límites entre las artes. El plano no va a ser más un plano pictórico: se abre en múltiples pliegues y se convierte en el lugar material en donde se puede inscribir algo. El plano es invadido por el mundo, por multiplicidad de cuerpos en espacios y tiempos diferentes. La gran transformación se da a nivel de la concepción misma del plano.

Como decía Christine Buci-Gluksmann, en sus cursos de París 8, la distinción de lo figurativo con lo abstracto deja de ser lo importante y empieza a aparecer otra percepción espacio-temporal donde el arte y el mundo se confunden: el plano deviene el cerebro-cuerpo de la ciudad. Todas las mixturas, todas las mezclas entre las artes se hacen posibles en este nuevo plano, ya que no se trata de uno solo sino de múltiples planos. Por eso la aventura con el cuerpo tiende a diferenciarse de las experiencias militantes de las vanguardias de comienzos del siglo XX. La pregunta por la guerra ya no se plantea en términos nihilistas, como afirmación de la nada contra valores e ideologías no compartidas. Lo importante ahora es construir existencias, modos de vida, que permitan una real transmutación. Eso es al menos lo que proponía Joseph Beuys al vincular arte, chamanismo y vida cotidiana: buscar el arte, no como una complacencia estética, tampoco como una militancia, sino más bien como una búsqueda de salud.

En los años sesenta, los artistas de Fluxus son paseantes: abren fronteras, pasan de un medio artístico a otros, según sus problemas experimentales. La ruptura fundamental con el modernismo no es el supuesto abandono del museo. Más bien, como lo señala Lyotard, el problema es que el mundo tiende a convertirse en museo. Hay un nuevo plano en donde arte, cuerpo, vida y pensamiento se tornan indiscernibles. Ante la guerra fría, ante Vietnam, las artes se resisten y Fluxus se constituye alrededor de una actitud: el arte se propone problemáticas más sociales que estéticas «de buen gusto» y, por esto mismo, su tarea está en sumergirse en la vida y mostrar lo que ella tiene de irrepresentable.

Para Joseph Beuys, el arte es una condición necesaria para afirmar la vida. Múltiples actos –políticos, ecológicos, académicos, chamánicos, escultóricos- constituyen su proyecto artístico. Un arte total, ilimitado, en el que "cada hombre es un artista".

Joseph Beuys–

Que el arte se abra a esas múltiples planicies de la vida para afirmarlas: en eso consiste la utopía de Beuys. Pero afirmar la utopía no quiere decir plantear propuestas que se queden en lo imaginario. Afirmar la utopía es exigir lo imposible. Hacer actos de fabulación que, como decía Deleuze, inventen un pueblo que todavía no existe. Afirmar la utopía es crear líneas de fuga a esos controles que tienden a suprimir la vida. Por eso el artista, más que ser ARTISTA, es alguien que se convierte en hacedor, en pedagogo, en filósofo, en crítico de la actualidad. Pelar una papa puede ser una acción artística, si se vive ese acto como una experiencia iniciática, transformadora.

Beuys opone una fuerza originaria al universo tecnológico que está convirtiendo al planeta en un desierto. Rechaza la perfección, porque la idea de perfección produjo el nazismo. Busca más bien lo inacabado, lo que está en vías de transformación. Lo que le interesa, más que las formas, es cómo extraer la espiritualidad de la sustancia, para que la sustancia sea capaz de curar. Todo elemento de la vida, por simple que sea, puede transmutarse en obra de arte: la sangre, la cera, la miel, la grasa, el fieltro, la madera, el cobre, etc., son elementos que surgen de lo más cotidiano y pueden convertirse en dibujos, esculturas o instalaciones, y empezar a jugar entre sí, constituyendo una poética capaz de construir un espacio iniciático que incite al espectador a abandonar su condición pasiva para convertirse en creador. El arte debe poder abarcar toda acción humana. En este sentido, todos somos artistas en potencia.

¿Qué es un acto de fabulación? Gilles Deleuze lo define como el acto poético de inventar un pueblo. Un pueblo, que tal vez está en las moléculas mismas del artista. No creamos con los recuerdos propios, salvo que pretendamos convertirlos en el origen o el destino colectivo de un pueblo venidero todavía sepultado bajo sus traiciones y renuncias.[3]

Para ampliar el concepto en torno al cual se desarrolla *Actos de fabulación*, se puede decir que, por una parte, se trata de presentaciones en las que los cuerpos aparecen en una singular experiencia espacio-temporal, proponiendo a través de su acción poética acontecimientos que rompan la linealidad de lo que acontece. El arte irrumpe en la vida, incidiendo en ella a través del acontecimiento.

Los conceptos de presentación y acontecimiento son entonces indispensables para la definición de *Actos de fabulación*. Hablar de presentación implica, de hecho, quebrar con el esquema representativo.

Por ello, en este proyecto la experiencia con el cuerpo no consiste en representar a un personaje o mimetizarse con él, sino en inventar un personaje que no existe, o que sólo existe en las moléculas del artista, en sus propios límites, en su propia búsqueda de conocimiento y salud, ya sea a nivel individual o a nivel colectivo. Hablar de acontecimiento implica quebrar con la linealidad de lo que acontece. El acontecimiento es el instante, es el tiempo que se afirma en el presente, pero eludiéndolo, desdoblándolo, abriéndolo hacia exploraciones temporales múltiples. Fenómeno por excelencia temporal, el acontecimiento no es lo que el artista produce: no se busca el acontecimiento, el acontecimiento siempre llega y le traza un sentido a la búsqueda del artista. Como dice Deleuze, en *Lógica del sentido*,[4] citando al escritor Joe Bousquet: «Mi herida existía antes que yo, yo nací para encarnarla». El acontecimiento es lo impersonal, es lo que arranca al artista de «mis recuerdos", «mis sentimientos», conduciéndolo más allá de sí mismo.

La creación de actos de fabulación es la manera como el artista «se hace digno del acontecimiento» al trastocarlo, al convertirlo en hecho artístico. Por ejemplo, la guerra es la herida, pero también es el acontecimiento en nuestro aquí y ahora. Los actos de fabulación que estudiaremos están en su mayoría marcados por esta herida, pero también buscan salidas como líneas de fuga y encuentran -a través del cuerpo, del arte, de la acción fabuladora- un salto cualitativo en la existencia. No hay resentimiento, ni negación de la herida, no hay actitudes militantes; sólo el intento de hacer de esta vida una obra de arte. Por esto, los actos de fabulación son afirmativos, incluso si lo que exploran es el dolor.

> Que en todo acontecimiento haya mi desgracia, pero también un esplendor y un brillo que seque la desgracia y que haga que, querido el acontecimiento, se efectúe. El esplendor del acontecimiento es el sentido. [5]

Los actos de fabulación son el sentido, los múltiples lenguajes que se construyen desde el cuerpo para expresar ese esplendor del acontecimiento que trastoca lo real cotidiano, que corta la línea de lo que acontece, precipitando otras realidades que permitan «creer en este mundo» al percibirlo en toda su diversidad de planicies. Por esto, los actos de fabulación buscan inventar un pueblo que falta: «es propio de la función fabuladora inventar un pueblo», dice Deleuze. Es ir más allá de los recuerdos y sentimientos personales al encarnar en el cuerpo el brillo del acontecimiento, su fuerza, su condición impersonal, neutra. El cuerpo se vuelve el plano de consistencia desde donde el germen de un pueblo emerge y se expresa en las moléculas mismas del artista. El artista se sumerge en el caos de su época, pero en vez de quedarse en la crítica social o en el espectáculo de la catástrofe, selecciona el acontecimiento que brilla

dentro del caos y lo transforma en arte y vida: en actos de fabulación, que son como huellas creativas de lo que antes era caos. Esa experiencia es la que le da un nuevo sentido a la existencia. Como dice Deleuze, la salud -como creación artística- consiste en inventar un pueblo que falta:

> no es un pueblo llamado precisamente a dominar el mundo, sino un pueblo menor, inacabado, siempre en vía de construcción.[6]

Actos de fabulación en Colombia–

Vamos ahora a mostrar aquello que caracteriza a las artes del cuerpo en este cambio de milenio en Colombia, en medio de esta geografía violenta que nos tocó vivir. En algunas experiencias artísticas llama la atención encontrar la necesidad de construir, desde el cuerpo, lenguajes que problematicen y transmuten el aquí y el ahora, bien sea a nivel individual o colectivo, pero siempre incidiendo en lo social.

Álvaro Restrepo

Un artista, cuya exploración en la danza contemporánea lo ha llevado a crear el Colegio del Cuerpo en la ciudad de Cartagena, es Álvaro Restrepo.

Álvaro Restrepo–
Foto: Ruvén Afanador

> En un país como Colombia, sumido en una sangrienta crisis de valores, el cuerpo del hombre ha perdido su dimensión sagrada: diariamente lo vemos torturado, mutilado, asesinado [...] [7]

En su articulo *El cuerpo: la parte visible del alma*, Germán Santamaría se refiere a Restrepo y a su relación con la realidad colombiana en estos términos:

> [Álvaro Restrepo] habla muy cerca de Amada Tinoco, una muchacha de trece años, negra, bella. Es una de las más destacadas alumnas del Colegio del Cuerpo [...] Al principio, sólo fue Amada de nombre, porque a esa muchacha le asesinaron a su padre y su madre desapareció. Vive con su abuela, como el millón y medio de desplazados que actualmente agonizan en Colombia. A través de la danza recobró el sentido de la vida que Colombia le violó, como milagro de la existencia humana en una nación en donde se apuñala el cuerpo, donde se asesina, donde la masacre mata en masa los cuerpos y niega la posibilidad de la muerte íntima y digna [...] [8]

En palabras del artista, a través del Colegio del Cuerpo

> se trata de rescatar el cuerpo individual para respetarlo, para habitarlo, para amarlo, con una dosis de sano narcisismo que se equipare a la autoestima. [9]

Lo que propone es "una nueva ética del cuerpo, una nueva ecología del cuerpo, una nueva dimensión en donde confluyan lo material y lo espiritual". [10]

En su artículo *Pedagogía Artística: humanismo, cuerpo e identidad*, Álvaro Restrepo plantea:

> No existe otro terreno más propicio para pensar y entender el concepto de inter-disciplinariedad en los procesos pedagógicos del arte -con todos sus variantes y matices- que el cuerpo humano. El cuerpo trazo, lienzo,

Álvaro Restrepo–
Ordalía
Foto: Juan Camilo Segura

escultura, el cuerpo música, pulso, ritmo, voz -músculo de la emoción-, el cuerpo tiempo, el cuerpo espacio, el cuerpo gesto, el cuerpo impulso, el cuerpo acción, el cuerpo reflexión [...] Hablar de una auténtica cultura del cuerpo para el arte y para la vida no es otra cosa que hablar de una cultura primordial del arte mismo, y nada tiene que ver con el malentendido físico-culturismo mecánico y narcisista. Es apenas lógico afirmar que en la base -y actuando como punto de partida, de tránsito y en ocasiones de llegada- están las disciplinas de auto-control, de auto-gestación y en últimas, de recuperación y concientización sensorial y perceptiva. Por lo anterior, es fundamental precisar en la reflexión sobre la teoría y la práctica de la enseñanza artística en general, cuál es el papel que debe jugar el cuerpo humano en los caminos formativos de un músico, de un pintor, de un actor, de un poeta [...] [11]

Daniel Zuluaga

Para Daniel Zuluaga, creador de la Universidad Fantasma Internacional -UFI- y del Multiverso, el arte es «el compañero ideal para sanar un alma o un cuerpo», pero advierte, "para ello se requiere creer". La vivencia perceptiva que propone este trabajo es múltiple, corpórea e inmaterial a la vez, energética. La materia y el espíritu conforman multilenguajes: dibujos rizomáticos como emanaciones del cuerpo, pelos plastificados, espacios virtuales, laberintos de espejos que reflejan objetos tridimensionales «fantasmeados» y trastocados por la cinta de enmascarar, bolas de cristal, pinturas-videos llenas de anécdotas, viajes, acciones, danzas. Se trata de actos fabuladores de un pueblo fantasmal inmersos en el multiverso y estudiados por la UFI. En ellos todo se pliega y se despliega en saltos cualitativos, en los que la vida, el aquí y el ahora se trastocan, al tiempo que las realidades se pluralizan. Esta apertura es mental, pero se materializa en la risa. Por esto, el cuerpo que realiza el salto mental hace más un GIU que un *performance*, ya que a través del GIU mágicamente se precipitan cambios cualitativos, acontecimientos espacio-temporales que al trastocar la existencia invitan a creer en este mundo y, por ello mismo, propician intempestivamente una sensación de salud.

Daniel Zuluaga–
Eterno pregonero
Universidad de los Andes
1992

Zuluaga describe en forma sintética un proceso de más de 10 años:

El estudiante del estudiante es un personaje que sale de la obra *La casa de los espectros*. Este personaje se introduce dentro de la Universidad de los Andes para decir lo que había empezado a decir en el teatro, pero por fuera del escenario. La intención era conocer si el diálogo que tuvo lugar en la mente del escritor Strinberg continúa siendo el mismo. La obra experimental se extiende geográficamente al mundo en línea progresiva: Universidad-Colombia-Mundo. En la obra aparece, al principio, una casa que se incendia. La pregunta es ¿cuál? La respuesta: este país [...] Como experimentador encontré que la única salida a tanto desastre creado por la

Daniel Zuluaga–
Samson proyect
(Proyecto Hijo de Sam)
Embajada EEUU-Bogotá
1995

humanidad, inscrito por el teatro dentro de mi cuerpo, era enfrentar y viajar, y traspasar a través de la universidad todo el conocimiento de una manera activa. Encontrar soluciones al andar y limpiar mi alma. Volver a creer y, para empezar, perder la individualidad. El público desprevenido que deviene actor hablaría desde los secretos. Desde el inconsciente. Desde su sentir puro. El trabajo experimental aparecía pues, como un suceso sin palabras, el cual yo no podía calificar y del cual era víctima como todos los espectadores [...] ¡Qué mundo el que he tenido que deshacer para no sentir vergüenza cuando muera! [12]

Samson project -proyecto hijo de Sam- consistió en enmascarar y desenmascarar las rejas de la sede de la Embajada de los Estados Unidos en Bogotá con cinta de enmascarar, un acto hecho por el personaje Holadios. Se plantea una relación espacio-temporal con el proyecto *Wrapped Reichstag*, realizado por Christo en Berlín entre el 17 de junio y el 6 de julio de 1995. El *Samson project* tenía como fin último retirar la cinta de la Embajada de los Estados Unidos y construir con ella dos bolas, para devolverle los testículos a Colombia, quizás en una ceremonia donde ellos serían depositados en la casa presidencial, como gesto para auto-retribuirnos la dignidad.

Daniel Zuluaga–
Danza de la muerte
Universidad de los Andes
1995

Al ser fantasmeado, el proyecto deviene *Caballo Loco*, personaje inspirado en un indígena Siux, guerrero y hombre de camisa. El estudiante fantasma inscribe a *Caballo Loco* en su pecho y realiza la *Danza de la muerte*, acto por el cual se consolida la UFI como un cuerpo virtual, dentro del cual se realiza el proyecto *Cubrimiento de la historia*, hecho con cinta de enmascarar en el Puente de Boyacá.

La *Danza del enrruanado de Puente Pizano*, realizada en Jardín (Antioquia), es una danza-ritual hecha con el personaje *Mugido de la morsa*, con el fin de pedir al fantasma Duchamp que declarara este país un *ready made*, un jardín para ponerlo en el museo en el que se convirtió el mundo y permitirle actuar con la libertad que demanda toda obra viva. Luego, el estudiante fantasma es transportado a la ciudad de Nueva York como estudiante de cacería en *Hunters College* para realizar el proyecto *Yo amo a América y América me ama 2.*

Daniel Zuluaga–
Cubrimiento de la historia
Puente de Boyacá
1996

La búsqueda era encontrar un *Eterno* -escultura que a su vez es un perro disecado- que no señalara como éste la muerte con su presencia. Realiza el proyecto *Momificación de la Estatua de la Libertad.*

Yo decir: Yo tener la identidad de mi país. Por eso tener que salir exiliado, como tener que salir de la planta física universitaria El Estudiante Fantasma como antes haber salido 1989. Mi país ser una madre que aborta, tal vez sin culpa... Yo querer decir para todo cambiar [...] Yo amar mucho. Tú amar algún día y salvarme, yo poder dar todo lo que tener. Por ejemplo, yo poder «robar» estatua de Liberty con mi cinta de

Daniel Zuluaga–
Beuys coyote II
Katherin David - Kulik y Ghost Student
1992

enmascarar. Yo enrrollar y yo decir que poner estatua en el río Amazonas, Leticia. Máquina no funcionar muy bien. Pero es la necesidad del enamorado exiliado.

"Hay una carcajada escondida en el acto de enmascarar. Una risa que afirma la vida. Ella desvanece la violencia, cambia el objeto de dimensión, le da un nuevo sentido."

Aparece en esta ciudad Oleg Kulik en la galería Deitch Project con su obra *Yo muerdo a América y América me muerde*. Este trabajo con el cuerpo, devenir perro, perro siberiano, propuesto por Kulik a partir de la pieza *Yo amo a América y América me ama* de Joseph Beuys, alcanza su actualización poética cuando el fantasma lleva entre otros juguetes la bandera de los Estados Unidos e invita al perro siberiano a jugar y juntos muerden la bandera. Posteriormente, el estudiante viaja a Medellín para realizar el cubrimiento con cinta del pájaro de Botero, un proyecto llamado *Pegar la paloma de Botero*. Más que un enmascaramiento, en esta acción lo que sucedió fue nuevamente un ritual curativo por la violencia que vivimos. El estudiante del estudiante se reincorpora a la Universidad de los Andes y realiza la tesis de grado para obtener el título de Maestro en Artes Plásticas, llamada *Una década al final del milenio UFI-GIU*. Se trata de una recolección de huellas dejadas durante el recorrido esbozado anteriormente. En 1998 el estudiante fantasma se desplaza a México y realiza una danza en la Pirámide del Sol; la propuesta, llamada *Proyecto Sunson* -proyecto hijo del sol-, es llevada a las pirámides de México en donde Artaud «ve llover y el viento soplar".[13]

Daniel Zuluaga–
Proyecto Sunson
(Hijo del sol)
1998

Después sólo queda unirse a esos invisibles, y para ellos cantar y bailar. El salto universitario del estudiante, que en realidad son dos estudiantes: el fantasma, ocupando el lugar-cuerpo del Yo visible y el estudiante, aprendiendo desprevenido y sonriente. Ya no puede ser más «Universidad» sino «Multiversidad», pues el estudiante aprende a enseñar.

¿Es pues la Universidad Fantasma Internacional –UFI- una comunión de espíritus que aman, que se resisten a morir eternamente y entonces hablan por siempre? Todos los artistas están haciendo su trabajo, pues han perdido la comprensión del tiempo. Todos los tiempos son leídos por la bola de cristal que hace visible el Multiverso y son estudiados por la Universidad Fantasma Internacional, quien crea un puente que conecta esos diferentes tiempos, permitiéndoles hablar aún después de muertos.

Hoja de Vida

El artista nació o nace constantemente en el preciso lugar. Se sustrae del tiempo y ¿no envejece con su camada sino con cualquier otra? El artista se descuelga del espacio-tiempo y viaja en línea transversal-cósmica. Siempre diciendo con adornos necesarios para permitir así que el otro cree en vez de comprender. No se trata pues de dejar el cuerpo-existencia sino más bien de hacer un clon-deseado y la existencia siendo un balón

en continuo movimiento de mano en mano entre el cuerpo y el cuerpo-deseado. El que es, no es visto, por ser producto-creado.

Es entonces distinto a performar, ¿dormir al tiempo con toda la manada y comer del mismo plato en distinto tiempo?

El multiverso UI es sorpresa que produce risa y vacía el sentir. No se detiene en el Yo del sujeto riente, sino que lo fuga indefinidamente hasta llegar, en algunos casos, a la muerte. Risa GIU. Cuerpo virtual UFI.[14]

María Teresa Hincapié

María Teresa Hincapié–
Una cosa es una cosa (detalle)
1990

Hincapié. Acción de hincar el pie para hacer fuerza. Hacer hincapié, insistir, hacer énfasis.

Hincar. Apoyar una cosa en otra. Hincar el pie en una rama, Hincar un clavo. Hincarse de rodillas, doblarlas hasta el suelo.[15]

Hacer hincapié, hacer énfasis, insistir, señalizar algo... hay en esta poética de María Teresa una señalización de lo que se resiste. Porque lo que se resiste e insiste es la vida, es el cuerpo, es lo más esencial: es Gea, la tierra, quien hace hincapié sobre el cuerpo de la artista para señalizar la catástrofe contemporánea. La mujer-madre responde al arquetipo de tierra-madre. Gea hace hincapié sobre María Teresa quien -con sus posturas, sus gestos, sus velocidades, su concentración, sus objetos- nos muestra eso que se resiste al bio-poder contemporáneo: lo esencial, lo sagrado. Dice Alvaro Robayo en su tesis:

> En 1992, en el contexto de la exposición *Ante-América* en la Casa Luis López de Mesa de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, María Teresa Hincapié presenta *Esta tierra es mi cuerpo*. Para ello, va ha vivir tres días y tres noches en el jardín ubicado en el patio de dicha casa. Durmió las tres noches al aire libre, debajo de un árbol, en compañía de tres conejos. En el amplio cuadrado diseñado en el patio por ladrillos, aún a cierta distancia de las paredes, sentó un gran número de bebés de plástico desnudos, en largas filas uno tras otro. Algunas otras muñecas de la misma clase se encontraban en las ramas de los árboles, entre el pasto, en los poyos de las ventanas u organizadas en pequeños arrumes en distintos sitios del jardín. Alrededor del cuadrado donde se encontraban sentadas las muñecas, la artista escribió con tiza en el suelo, letreros de distintos tamaños que repetían insistentemente: *«somos inocentes, somos inocentes, somos inocentes»*. La gente entraba y encontraba a María Teresa jugando con los conejos o reubicando las muñecas de los árboles o del prado. Y los asistentes -que curioseaban primero y se paseaban luego por el lugar- fácilmente terminaban cogiendo las muñecas o los conejos y jugando también con ellos.

María Teresa Hincapié–
Una cosa es una cosa (detalle)
1990

> Cuando preguntaban a la artista si podían llevarse una de las muñecas, ella los animaba a hacerlo y añadía que les traería suerte. La propuesta descrita tenía dos lecturas bien diferentes. Por un lado, podía afirmarse que rebosaba frescura y espontaneidad y remitía al público a la infancia, la inocencia, al vínculo con la naturaleza. Pero la otra lectura era también posible: la larga fila de bebés desnudos de plástico, uno tras otro, o tirado entre el pasto, o por el suelo, podría apuntar también hacia la pobreza, la desprotección y la masificación que se sufre desde la infancia. Casi que incluso podría llevar a que el público relacionara la propuesta con los horrores de los campos de concentración.[16]

Cuando los asistentes captan esta segunda lectura y la confrontan con la primera, es como si María Teresa produjera en ellos un movimiento mental que los obliga a pensar. El problema pues, es señalizar con el cuerpo, con los objetos, con el espacio y el tiempo. Señalar, insistir, hacer hincapié en los elementos de contaminación contemporánea. Viajar a ellos hasta captar su esencia, para devolverles la espiritualidad perdida. Dice María Teresa:

> La relación con lo social se impone. Uno está determinado por los poderes que controlan lo social. Pero hay una esencia natural que se resiste a la domesticación. Por ejemplo, los Uwa se resisten a la tecnología, porque se resisten a la destrucción de la tierra. Ellos están viviendo en los jardines del Ministerio del Medio Ambiente. La gente pasa y.... ¡qué indiferencia! [17]

Por esto, lo que hace María Teresa Hincapié no es una obra sino una mirada, una señal: nos hace ver eso tan elemental que ya no vemos. Para ello, es necesario desterritorializarse del vertiginoso rigor del tiempo y del espacio. «Parar el mundo», como diría don Juan Matos en los libros de Castaneda. Entrar en otra velocidad, ver diferente, percibir diferente, caminar hacia lo sagrado. La artista plantea:

> No es mi intención ilustrar o convertir el mundo en espectáculo, sino, con una mirada crítica, tratar de mostrar el caos en el que se encuentra nuestro hábitat y de alimentar mi propuesta a través de lo que mostraban los menos empobrecidos, lo que había sido en otro tiempo una manera de vivir mucho más noble, en armonía con la naturaleza y el cosmos. Tratar de restaurar una forma de vida antes sagrada y ahora deteriorada por la industrialización, la comercialización y el consumo que nos está llevando al fracaso total [...] [18]

Vaciarse del mundo contemporáneo. Resistirse a la velocidad de lo frívolo. El arte se vuelve entonces un medio para habitar con dulzura el mundo tecnológico y atravesarlo. Y es tal vez ahí, en esa relación de caos y cosmos, que se revela María Teresa "Inca-pie" como *performer*. Según Jerzi Grotowsky:

María Teresa Hincapié–
Divina proporción
1996

El *performer* es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro, por esto no es representativo. El *performer* es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas.[19]

Querer descubrir algo olvidado como caminar, como retozar con animales, como levantarse al alba y subir a Monserrate. "Inca-a-pie", sube y baja María Teresa por este país, por este continente, por este planeta, señalizando lo olvidado y proponiendo con ello, según palabras de Robayo:

> una praxis de salvación, [...] porque en la situación que hoy enfrenta la sociedad, el arte debe compartir con otras instancias la tarea de realizar una crítica y de servir, en cierta medida, para la vida [...] La responsabilidad es tan grande que no basta con denunciar la perdida del derrotero. Es necesario dar un testimonio personal, mediante la transformación radical de la propia existencia. Por esto la preparación de la artista antes de la presentación de sus obras es fundamental. Debe someterse a ciertos entrenamientos -dieta especial, ayuno y ejercicio físico- que le permiten asumir de manera adecuada la exigente tarea que tiene que realizar. [...] Los valores propuestos por María Teresa Hincapié llaman a un ámbito distinto y superior de la vida: el único que podría salvar a la humanidad en el futuro. Para acceder a dicho ámbito es necesario asumir las prácticas de un ascetismo determinado. La concepción del arte de María Teresa la sitúa, en consecuencia, en un espacio que limita con el misticismo y las prácticas religiosas. Por estos motivos sus presentaciones asumen frecuentemente modalidades vecinas a las del ritual.[20]

María José Arjona

1. Nación que comprende y expone mi cuerpo como centro y punto de partida; ser colombiana me ha hecho sentir HAMBRES distintas; y es a través de ellas que cuestiono esta situación en la que sobrevivimos a una serie de atropellos y persecuciones que ya a ninguno le son indiferentes.
   La proximidad de la violencia
   Dimensión fuerte, olorosa a muerte
   Necesidades indecibles
   Naturaleza arremetida
   Todo se desborda.[21]

¿Cuál es el problema que plantea con el cuerpo María José Arjona? El problema es el deseo. La sociedad tiene hambre, hambre de afecto, hambre de ideas, hambre de proteínas. El deseo es entonces estudiado por ella en su dimensión maquínica, a partir de cuatro prácticas con el alimento.

María José Arjona–
Eva está dentro de su gato

2. Primero está la belleza. La belleza de la danza contemporánea. Pero viene el accidente y la herida se vuelve acontecimiento: no poder bailar quiere decir explorar planos del cuerpo diferentes a los de la danza. Por esto, los objetos que utiliza al comienzo de sus estudios en la Academia Superior de Artes de Bogotá son quirúrgicos y provenían del accidente.

También está la belleza de la niña del cuento *Eva está dentro de su gato*, de Gabriel García Márquez.

Descripción del cuento:

Era una niña muy bella que no podía desear nada, porque apenas deseaba, ya todo lo tenía. El deseo colmado se desplazaba y se producía entonces insatisfacción, aburrimiento, apatía, deseos de morir. Hasta que la niña se vuelve gato y desea una naranja... y pasan tres mil años desde que deseó por primera vez la naranja.

Ejercicio:

Experimentar con el deseo, no como algo transitorio que se colma fácilmente, sino como un estado de cuerpo sin órganos.

3. Querer comer. Querer devorar naranjas, luego de un año de no comerlas; no comer la fruta para valorarla. Verla pero no comerla. Construcción de máquinas deseantes alrededor de la naranja.

Primera máquina:

Espejo.

Cuerpo con cadena anudada al cuello.

La polea relaciona el cuerpo con la naranja descascarada que se sumerge en sangre de oveja, quedando roja como una manzana. Al tiempo, la boca maquillada de rojo besa y embadurna el espejo.

Segunda máquina:

El cuerpo está parado sobre un espejo cubierto de guantes quirúrgicos que abrazan su piel desnuda. Los ojos están tapados con una gasa blanca.

Del pelo salen extensiones que, como líneas-raíces, establecen un vínculo con el suelo. Al frente hay un cilindro con naranjas sin cáscara que sirve de ofertorio al deseo: pasan varias personas, toman una naranja y se la ofrecen a la artista quien, con los ojos vendados, recibe las diferentes energías de los espectadores. Se come treinta y tres naranjas durante el tiempo que dura el *performance*: la boca y el cuerpo entero devoran toda la sustancia del cítrico.

Alimento

Primera faceta del alimento:

Comer, devorar. Oralidad con el mundo. Gata-cazadora.

María José Arjona–
Alimento
Segundo Festival de Performance, Cali

Ser cazador significa que uno puede ver el mundo de formas distintas. Para ser cazador hay que estar en equilibrio con lo demás, de lo contrario, la tarea carecería de sentido» (Castaneda)

Se trata entonces de alimentarse, de devorarlo todo a través de la cacería. Allí se hace la selección: eso que vas a cazar te alimenta. Lo demás es gula.

Segunda faceta del alimento:

El paso de alimentarse a darse como alimento. *Performance* estático: darse como comida, empacada casi al vacío, con un pequeño agujero. El cuerpo desnudo es empacado en plástico y puesto sobre una mesa, ofreciéndose para ser devorado, durante seis horas.

Tercera faceta del alimento:

Vínculo entre lo que se come y lo que se dice a nivel de texto.

Texto	Cuento *El fríjol mágico*
Sustancias	Proteína animal: la mantequilla
	Proteína vegetal: el fríjol
Instalación-*performance*	*Absorción*

Absorción

El cuerpo está sentado en un pupitre antiguo. Las paredes del recinto están untadas en mantequilla. En la mantequilla está escrito a mano el cuento de *El fríjol mágico*. La cabeza-pelo traslada con su color rojizo la imagen de la semilla del fríjol. Su cuerpo se convierte en personaje del cuento, pero también es una imagen chamánica, de cuya boca salen matas de fríjol que buscan absorber el agua que está en el suelo. El espacio con la mantequilla se vuelve orgánico y sufre cambios, porque la mantequilla es térmica. Entonces, la pared "absorbe" la mantequilla, borrando el texto, mientras la planta de fríjol que sale por la boca de la artista absorbe el agua que está en el suelo. Por otro lado, la escritura del texto, que quedó materialmente en las manos de la artista (mantequilla), se convierte en sonoridad: al restregar las manos entre sí, ellas crean sonidos que establecen el ritmo y la condición repetitiva de la acción. Lo que sucede en *Absorción* es nuevamente una maquinación deseante, en la cual se entremezclan los elementos y construyen una nueva poética: boca-planta-agua-suelo y mantequilla-pared-texto-sonido.

María José Arjona–
Carencia de alimento
1999

Cuarta faceta del alimento:

Terremoto de Armenia. Carencia de alimento. Las estructuras que dan el equilibrio se quiebran y se pierde el alimento. No hay agua: el plato hondo está vacío. El cuerpo lleva un corsé para la columna vertebral. La cabeza con prolongaciones-tenedor expresa la necesidad de alimento y la imposibilidad de encontrarlo.

Rolf Abderhalden–
Orestea Ex machina
1995

Rolf Abderhalden

Si «el cuerpo es el lugar donde sucede todo» (Marina Abramovick) quisiera restituir, a través de la experiencia de este lugar -el espacio vacío- y la experiencia de esta acción- la mirada expuesta- una imagen -olvidada o expropiada- de ese cuerpo: no quiero descubrir algo nuevo sino algo olvidado. (Jerzi Grotowski)

Rolf Abderhalden, junto a su hermana Heidi, crean en Colombia el grupo *Mapa Teatro*, que lleva más de 10 años de producción. En la hoja de vida entregada por el artista, se encuentran los siguientes textos:

> Sus ideales antisiquiátricos se desvanecen en los ochenta. Desplaza su mirada sobre los otros hacia sí mismo: sustituye la terapia por el teatro, los pacientes por los personajes, el hospital por el escenario, los duelos de lo real por los duelos del imaginario. La tranquilidad suiza por el activismo de otras capitales; París, Roma, Londres: como cualquier perfume. Tras el resurgimiento de los nacionalismos y los cambios del mapa, regresa con su hermana Heidi a la madre tierra. *Casa Tomada*, *De Mortibus*, *Noche de Cabaret*, *Medea material*, *Horacio*, *Orestea Ex Machina*, *Un señor muy viejo*, *Con Edipo:* diez años de creación artística de *Mapa Teatro*. Muchas distinciones, poca plata. Sus entradas aumentan en los noventa: no por la caída del dolar sino del pelo. Diez años de trabajo académico en la Universidad Nacional: Conservatorio de Música, Carrera de Cine & TV, Carrera de Artes Plásticas. Pocas distinciones, poca plata. Gracias a eso, muchos proyectos, viajes, encuentros y conversaciones: Julio Cortázar en el metro y Samuel Beckett en un hospicio para ancianos en París, ocho internos de la cárcel La Picota en Bogotá, Heiner Muller en un video carta a Berlín, Kannappa Thambiran en lo más profundo de India, Jerzi Grotowski en Pontedera, Anatoly Vassiliev en Moscú, Peter Brook en Lausana, William Kentridge en Avignon. Semáforos en su auto-ruta. Y muchos otros, de aquí y allá, con quienes se interroga en las paradas sobre el inexplicable sentido de este oficio. A pocas horas del año 2000 y a millones de imágenes por segundo del próximo milenio. Entre dos vértigos: la leve velocidad del mundo y la grave lentitud de sí mismo.[22]

> A pesar de haber trabajado en el mundo de la plástica desde hace muchos años, todo lo que hacía lo canalizaba para el espacio del teatro, los objetos, etc. Pero desde hace unos años decidí trabajar en algo más personal que no necesariamente tuviera como espacio el teatro.[23]

Los problemas que trabaja Rolf Abderhalden son fundamentalmente espacio-temporales. Desterritorializa el espacio y el tiempo, juega entre lo virtual y lo actual. Para él, el cuerpo está en la duración. El cuerpo es neutro. En Oriente el cuerpo siempre está presente pero, a diferencia de Occidente, el Yo se retira del cuerpo. No es un cuerpo "yoificado". No hay esa cosa tan narcisista que sucede con

Rolf Abderhalden–
Camino
1998

el cuerpo en Occidente: esa sobre-presencia de la instancia psicológica, lo subjetivo. En Oriente, en cambio, el cuerpo está tan presente que está distanciado. Nadie lo abruma con su yo. Les interesa que el Yo esté retirado. Que no sea el centro. Lo que hay es un cuerpo que camina. Tiene una humanidad, está cargado de duración, que es una sustancia humana. No le interesa el nivel anecdótico sino el metafísico. Hay una narración mínima -selección de objetos, sucesión, contar algo- pero no para ilustrar sino para poner al espectador a articular la narración. La condición para una obra es que el espectador arme su propia narrativa. Se crea entonces un espacio-tiempo mental. El espacio se convierte en una experiencia íntima y colectiva. Algo sucede allí: una experiencia, que cada uno con su equipaje simbólico elabora a su manera. Una experiencia física con el cuerpo se convierte en algo mental. Se crea entonces una cadena de imágenes mentales que invitan a meditar.

Camino
La venda me quitaba lo que lo identifica a uno, que es la mirada. Como yo no tenía mirada, podía ser muchas personas o podía ser nadie. Había una distancia. Nunca me han parecido importantes las experiencias miméticas. En este sentido, la teoría de Brecht del distanciamiento me marcó mucho. Yo lo entiendo como desde "des-yoizar" la figura. Producir un neutro. Remitir a todos los tiempos, a todos los lugares. El espacio del arriba y el abajo se trastocan y hay una prolongación al infinito de la profundidad, desde donde emerge un cuerpo que se va acercando lentamente. Recoge un objeto virtual -que está suspendido realmente en el techo- y lo entrega virtualmente a su doble, quien se desplaza lentamente en la profundidad vacía.

Rolf Abderhalden–
Dormitorio
1998

Dormitorio
Obra sobre Van Gogh. En un espacio real hay una cama y un cuerpo virtual está acostado. En un momento dado, el cuerpo virtual sube la mano y toca una campana virtual, al tiempo que se escucha el sonido de la campana. Este truco tiene una función en el imaginario.

En la docencia en la Universidad Nacional de Bogotá, trabajo en música y en plástica. Lo que busco es que los músicos, que producen sonidos -es decir, que están en lo temporal- trabajen la duración, convirtiéndola en un elemento espacial. Y con los artistas plásticos, lo que pretendo es que ellos, que trabajan con el espacio, lo vuelvan duración, temporalidad. Esa relación me interesa mucho: que el espacio dure y que el tiempo se extienda en sentido físico. Por ejemplo, en *Camino*, es el espacio profundo el que plantea la duración. El reto es entonces temporalizar el espacio y espacializar el tiempo; y presentarlos juntos.[24]

Raúl Naranjo–
La penetración violenta
1997-1998

Raúl Naranjo

«La violencia es lo que no habla o habla poco, y la sexualidad, aquello de lo que, en principio, se habla poco», dice Gilles Deleuze. El arte y la literatura sirven, en algunos casos, para designar perversiones. Tal es el caso de Raúl Naranjo, quien con sus instalaciones-*performance* crea todo una maquinación deseante de tipo masoquista, en la cual en un acto de suplicio pasa de verdugo -que precipita simbólicamente la violencia- a cuerpo supliciado que se autocastiga por haber cometido simbólicamente el acto violento.

Raúl Naranjo dice a propósito de su obra *La penetración violenta*, de 1997-1998:

> Las masacres de campesinos siempre van acompañadas de violación sexual múltiple: son violadas las mujeres en el corral de los cerdos antes de ser asesinadas. Somos flacos de memoria, pero ocurre todo el tiempo y nuestro silencio es cómplice de esos actos [...] La mujer es deseada como cuerpo fragmentado y es objeto del pervertido, objeto de la sociedad que la vende y de la demostración del delito. Propongo el objeto en solidaridad conmigo. Objeto femenino, masculino, no importa: él es una proyección de la víctima en mí. La acción propuesta es entonces una reacción ante la inminente nueva violación, donde cualquiera puede ser la víctima.[25]

El cuerpo interactúa con máquinas deseantes que precipitan ondas de dolor en dos dimensiones. La dimensión simbólica: el maniquí femenino, violado, devorado, cortado, etc., precipita a nivel de lo visible ondas de dolor, repugnancia, miedo, es decir, distanciamiento. Pero también está la dimensión misma del cuerpo, del cuerpo de Raúl Naranjo; ese cuerpo supliciado que precipita contra sí mismo las ondas de dolor en una especie de ritual en dónde al extraer la violencia, la recibe simultáneamente. En eso consiste la maquinación deseante de este cuerpo masoquista. Naranjo se despoja simbólicamente de toda la violencia, mientras se autocastiga corporalmente por ello.

Raúl Naranjo–
San Jorge y el gato
1998

> La acción se construye como un acto suplicial, donde el individuo se presenta vencedor del demonio urbano -su temor- y como símbolo de la violencia a través de lo violento. Texto descriptivo de *San Jorge y el gato*, 1998.

Las máquinas de tortura son esculturas vivientes que en su engranaje precipitan afectos dobles: por un lado, la violencia precipitada generalmente por un cuerpo vestido de militar sobre símbolos femeninos; por otro lado, el cuerpo del artista, sin chaqueta, sufre la violencia con la precisión extrema de la apatía. Es como si el cuerpo se ofreciera a un suplicio voluntario, con la quietud y la contención con las que el animal se ofrece al sacrificio. Esto se

percibe -a través de ese cuerpo masoquista- como si todas las ondas de dolor exorcizaran una y mil veces el acto violento.

Sylvia Aseneyba Sánchez–
Invagínate
1996

Sylvia Aseneyba Sánchez

El trabajo experimental de Sylvia Aseneyba es una exploración, una búsqueda por construir un cuerpo deseado y deseante, trastocando con esto las formas recibidas familiar y socialmente que la identificaban con un cuerpo contenido -bola de grasa- que no podía amar ni ser amado.

1996

Iniciación del proceso: reflexión-cuerpo-problema
desconocimiento voluntario hacia uno mismo, rechazo a eso [...]
Mirada, imagen, talla, peso, condición, resistencia, soledad, negación.
Cambios repentinos, fatales.
Crítica, sugestión generalizada ¿Qué te pasó? Pareces una marrana.
¿Estás enferma? Estás hecha una vaca.
¿Estás hinchada? Debe ser la tiroides.
Fracaso amoroso, negación sexual, cuerpo escombro [...][26]

Se parte entonces de un cuerpo mal habitado y la exploración consiste en habitarlo, conocerlo, y lentamente -a través de diferentes acciones- ir purificándolo hasta trastocarlo, cambiándole la identidad y la forma recibidas, para convertirlo en un cuerpo tierra, fluido, semilla: un cuerpo derramado.

Cuerpo derramado

Materia proporcionada por el medio: cero pesos
Proceso manual: consciente, atento, voluntario.
Tierra transformada
Iconomía, Cerámica-Montaje-Espacio-Solución contextual

Paila	Sincronización espontánea general	
¿Dinero?	Uno sólo dividido	
SEMILLA	MOMIA	
Canoa	Prótesis-boca	alimento
vagina - símil	Minicerebro	comunicación
Lengua	Fisionomía	perdición
Ivagínate	Lugar	
URNA	ESFERA	
Contenido	Medio Tierra	Pendiendo de...
Expuesto		Sobre qué...
Fecalidad		
Excrementos		Huella
CUERPO RECOLECTADO		Forma
		Disposición
		Movimiento

Sylvia Aseneyba Sánchez–
Desbocado

Sylvia Aseneyba Sánchez–
Pecado original

Descripción: cuatro instalaciones, una sala.

Primera: *Ivagínate*. Semillas de tulipán africano pegadas sobre una pared blanca.
Segunda: *Desbocado*. Ocho cabezas de momias con la boca abierta y prótesis dentales en ella. Pelo natural, envoltura en tela y cristaflex plástico.
Tercera: *Pecado Original*. Seis esferas en diferentes tamaños, pendiendo del techo, suspendidas por medio de alambres.

Acción de las cebollas
Descripción: Hojarasca de cebolla en el piso,
una mesa de cebolla bien colocadas (un bulto), rallador, poca luz.
La acción consiste en rallar y rallar cebolla, el sonido es la música.
Rallar y rallar cebolla, hasta hacer un mantel.
Rallar y rallar, llorar y llorar.[27]

Sylvia Aseneyba Sánchez–
Acción de las cebollas
1999

¿Por qué encontramos en estas propuestas un acto de fabulación? Porque el propio cuerpo se vuelve el lugar por excelencia donde se debe manifestar una curación. El cuerpo-escombro es cincelado por Sylvia Aseneyba, y se transforma en un proceso lento en el que la artista se "derrama" de diversas maneras, en múltiples expresiones artísticas: dibujo, pintura, cerámica, instalación, *performance*, etc.

María Esther Peña

Mi abuela Rosmira es del Guamo, Santander; tiene 70 años y le encanta -o mejor, le obsesiona- acumular chucherías (objetos a los cuales ya no les da uso alguno). Guarda muñecas con o sin piernas, muñecas de plástico, de peluche, porque en su niñez nunca tuvo una; también guarda objetos que le han regalado. La verdad, estos objetos han permanecido allí, intactos, dentro de sus contenedores, y sólo se desplazan a la hora del trasteo. Mi abuela se ocupa de elaborar unas bolsas grandes para sus objetos; como ella es costurera de profesión, no le molesta mucho construir sus bolsotas con plástico y entretela, seleccionar por objetos, empacar y coser. Ella solita se encarga de cargarlas al nuevo espacio y de acomodarlas como si fuesen seres adosados a su propio cuerpo o, más bien, como si fuesen órganos que se encuentran fuera de ella, pero que hacen parte de su existencia.[28]

María Esther Peña–
Contenedores

Hay en la búsqueda de María Esther Peña una exploración con la escultura-*performance*, por medio de la cual actualiza el quehacer de su abuela, reencontrando a su vez la movilidad propia del devenir niño:

Esta cobija pongámosla aquí en el techo, para acostarnos debajo con este cojín, ésta que sea la entrada ¿Cómo nos vamos a acostar? ¡Sí

María Esther Peña–
Infancia inmóvil
México, 1999

cabemos! Espera, yo me meto, ¡sal y cuadra esto! Con ese saco negro podemos hacer algo, listo, esta es la puerta, la puerta cerrada, abierta.[29]

¿Qué niño no ha soñado, alguna vez, ha imaginado o ha hecho casi posible su casa a partir de una silla, de una cobija, de cojines y de diversas sábanas que encuentra en los armarios de sus padres?

Cálculo de necesidades

Primer contenedor: el cuerpo desnudo adosa su boca al contenedor; el cuerpo que posee un agujero en su parte superior. Encontramos en el espacio siete contenedores de objetos, elaborados en tela para filtro. Cada contenedor lleva en su interior los objetos necesarios para la vida del ser humano. La boca repite a través de dicho agujero ... LUNES ... las cunas, los coches, las cobijas, los toldillos, los patines de lana, los teteros, los chupos, los móviles.[30]

María Esther Peña busca a través del arte «ser espectador de su propio ritual, de su cotidianidad, de sus obsesiones y deseos, y asombrarse de ello». El problema que trabaja con el cuerpo es, de hecho, escultórico: busca la sensación del volumen del cuerpo con el espacio. Por eso le interesa colocar una forma junto a otra, sobre otra, dentro de otra. Le interesa acumular, amontonar, encajar, modular: en síntesis, explorar la sensación del volumen del cuerpo con el espacio. Con la acción-escultórica la artista está actualizando, poniendo en un aquí y un ahora, recuerdos de la infancia que tienden a ser olvidados. Sus recuerdos son restituidos desde la propia exploración con el cuerpo-pensamiento, en donde confluyen a la vez dos temporalidades: la del niño y la del anciano. Es en esa presentación de su propio ritual, en donde la memoria colectiva se convierte en un acto de fabulación.

Alonso Zuluaga

Alonso Zuluaga–
Ciegos liberando palomas
1999

En los *performance* de Alonso Zuluaga se vive una experiencia directa con lo sensorial. Su trabajo, siempre intempestivo, construye un lenguaje a partir de lo más elemental: una cafetería universitaria poblada de gente, el cuerpo del artista, la acción de comprar un vaso de agua, un vaso de agua, un pan, un hilo rojo y aguja, tomar un sorbo de agua, coser el pan, establecer una línea de encuentro entre el pan y la mano a través de un dibujo; una casa cosida en la palma de la mano. Un grito agudo y, finalmente, se escucha la palabra energía.

Alonso es un cuerpo que le debe al silencio del río de su pueblo, Nariño, en Antioquia, toda la agudeza del grito «que pone los pelos de punta»; un grito que generalmente aparece en los momentos culminantes de sus *performance*. Del silencio al grito, todo un universo de intensidades que se expresaron en la Universidad de Antioquia -y en todo Medellín- durante los últimos años de la década del noventa.

Alonso Zuluaga–
Cuchara muerta viva
1997-1998

Alonso Zuluaga–
Alas de gallina

Lo religioso y lo visceral se entremezclan en preguntas profundas: ¿Cómo volar? ¿Cómo ver más allá del mirar? ¿Cómo explorar otras dimensiones de realidad? ¿Qué son los campos de energía? El rostro en sus *performance* pasa por diferentes transformaciones: rostro inolvidable por el que se suceden indiscriminadamente todos los rostros. Ese desdoblamiento del rostro, ese uso de objetos que guardan cargas simbólicas cristianas y, posteriormente, cargas simbólicas chamánicas, esa acción contenida, casi inmóvil, y ese grito agudo, producen en el espectador una especie de fascinación sagrada, imposible de describir con palabras.

Desde su relación corpórea con lo más material, con lo más visceral, Alonso Zuluaga logra conducirnos a la espiritualidad de la materia. Más que discursos, lo que hace es jugar con símbolos olvidados, planteando a través del cuerpo frases tan filosóficas como esta: ¿cómo es posible que una gallina, ave con alas, no vuele o que un hombre con ojos no vea?

Alfonso Suárez

Soy de Mompox, soy un hombre de río, mi infancia y primera juventud transcurrieron en un caserón amarillo de dos plantas, en los portales de la Concepción, calle de San Juan; de todos los objetos que poblaban esa casa y que a menudo se evocan en mis obras, hay unos que aún disfruto y me siguen acompañando con su magia: son ocho baúles de materiales diversos que siempre estaban abiertos a mis manos curiosas. Por ellos pude fisgonear en el pasado de mis mayores que atravesaron el Océano para asentarse en las ardientes riberas del Magdalena e integrarse allí con otros hombres y mujeres que también tenían su historia. Pedazos de esas travesías y de las nuevas aventuras que tuvieron como escenario las personas y lugares de Mompox, eran guardados en esos baúles. Allí los objetos se mezclaban sin consideraciones de edad o procedencia: tarjetas postales en tono sepia manchadas de humedad, fotografías, vestidos, cartas de amor y de las otras, libros en francés, italiano y latín, zapatillas «Deco», disfraces, sombreros y mil objetos más que me adentraban a un mundo que olía a recuerdos. Con el tiempo he comprendido que lo que se guardó en esos baúles constituye mi patrimonio, el legado de un hombre que se formó en el mestizaje de pueblos que mezclaron su sangre y su cultura.[31]

Alfonso Suárez–
Pasado y presente

Según lo que cuenta Alfonso Suárez de su vida, el ambiente familiar y social que lo rodeó en la infancia propició que ya a los cinco años hiciera su primer *performance*. Esto viene de la herencia familiar: su madre hizo una acción que consistió en presentarse como en un matrimonio, vestida de novio, y casándose con una amiga. La Semana Santa en Mompox, las épocas del Carnaval, en dónde conoció directamente la Danza de las Farotas, las grandes fiestas, las tertulias y el contacto con grandes músicos,

Alfonso Suárez–
Visitas y apariciones
Capitolio Washington (arriba)
Guacal (abajo)
1994

Alfonso Suárez–
Cien por ciento frágil
1995 - 1996

van a forjar el lenguaje artístico de Alfonso Suárez, dándole un rico contenido cultural: una cultura híbrida, mestiza, como la caribeña, en donde cuajó el realismo mágico.

Visitas y apariciones

Homenaje al doctor José Gregorio Hernández

La idea del *performance* surge a raíz de una serie de *collage*. El artista venía trabajando ángeles; al verlos -y al mirar su rostro -un amigo, Luis Ernesto Arocha, le señala su parecido con José Gregorio Hernández y le sugiere que haga un *performance*. El artista madura la idea y lleva su obra al Festival de Música del Caribe en Cartagena. Allí está lo popular, lo fantasmagórico, la brujería: a la una de la mañana, cuando suenan sones cubanos, aparece José Gregorio Hernández.

Luego, decide «aparecerse» en el Salón Regional de Artistas de 1993, donde su obra es premiada. Emprende entonces una investigación: hace una instalación con veladoras, módulos, improntas, goteros, tijeras, olores como éter, alcanfor, palo santo, etc., en fin, con todos los elementos que están presentes en las apariciones curativas del doctor José Gregorio Hernández. Es admitido en el XXXIV Salón Nacional de 1994, para el cual recoge èn un guacal toda la obra que había expuesto en el Salón Regional. Dentro de ese guacal aparece vivo José Gregorio Hernández. Esta obra, *Visitas y apariciones*, recibe el primer premio del Salón.

Luego viene el Salón Regional de Artistas de 1995. En el performance *100 % frágil*, Alfonso Suárez se cubre el cuerpo con una funda de algodón que es utilizada en algunos sitios para exportar carne. El artista cubre su cuerpo desnudo con estas fundas y es amarrado con cáñamo. Los amarres oprimen su cuerpo, el artista se auto-tortura –durante casi una hora cuarenta y cinco minutos- para plantear el problema de la violencia en Colombia: sensación de peligro, de estar amarrado, de ser secuestrado. Llega ese cuerpo 100% frágil, como una encomienda, al XXXVI Salón Nacional de Artistas de 1996. Un montacargas lo hace subir, lo sostiene casi en el aire y lo deposita en Corferias en el lugar de la exposición.

Después realiza la acción-intervención *El ribereño*, que se presenta entre 1997 en Santa Marta, Cartagena y en el XXXVII Salón Nacional de Artistas de 1998, en Bogotá. El ribereño: arte objeto, disfraz danza. Danza de las Farotas.

> Como caribeño, estoy marcado por la fiesta, por el espíritu del canto, la danza y el color que se desbordan en épocas de carnaval para desplegar un modo de ser, de pensar y de sentir que, siendo único, es el resultado de múltiples encuentros. Desde muy niño disfruté la Danza de las Farotas de Mompox. Por mi madre he sabido que mis antepasados se

Alfonso Suárez–
El ribereño
Danza de las Farotas
1997-1998

deleitaban con ella en época de carnaval. También lo hacía yo desde los barrotes de hierro de la ventana por la que se asomaba mi cabeza de niño para dejar ir mi imaginación y mis deseos con los danzantes. Los historiadores señalan en el año de 1610, en plena Colonia, el origen de la danza que toma su nombre de una de las tribus que habitaron el suelo momposino, los guerreros indios farotos. El sentido de la danza se origina en la represalia que los indígenas farotos toman contra los españoles, por los continuos abusos de que eran objeto, sobre todo sus mujeres, quienes eran obligadas a prostituirse. Los indígenas resuelven asumir la identidad de las españolas, usando sus atuendos y adornos, para llevar a los españoles mediante engaño a una muerte que, de alguna manera, limpiaba el honor mancillado de los indios. En *El ribereño* se ejecuta un solo de la Danza de las Farotas.[32]

Es la vivencia de esta realidad la que plasmo en mi obra. Objetos, sentimientos, olores, colores, sonidos que me llevan a una recreación de ese patrimonio al que he ido integrando los nuevos elementos que conforman mi presente, porque soy un hombre vivo. Mi obra es parte de mí, de mi esencia, pedazos de mi ser que también hace parte de un ser colectivo que sigue en permanente construcción. Por eso mis baúles se siguen llenando.[33]

En el trabajo de Alfonso Suárez encuentro procesos de reminiscencia, de identificación con tradiciones populares olvidadas, desde un punto de vista representativo. El artista representa al pueblo existente, en su danza, en sus creencias, en su dolor, en sus personajes, en sus sensaciones más elementales: olores, viejas fotografías, cartas, postales, estampillas etc. En *Visitas y apariciones,* por ejemplo, lo que se encuentra es una representación de José Gregorio Hernández, facilitada por el parecido físico que guarda el artista con el personaje. Entonces, José Gregorio Hernández se nos aparece, nos visita y produce afectos desde el hecho onírico de su aparición. No se presenta la experiencia misma de la curación, el problema de curar y de ser curado por invisibles en el momento presente: no hay una experiencia directa esencialmente curativa sino la actualización de un personaje convertido en leyenda, en un aquí y un ahora. Las huellas que popularmente ha dejado su presencia y las sigue dejando en sus múltiples *Visitas y apariciones*, en ciudades tanto colombianas y extranjeras. El artista dice en una entrevista de prensa:

> Toda la mística del doctor José Gregorio Hernández ha marcado este *performance*. Creo que el interés que suscita el mismo, es plástico. La gente no cree que esto es un engaño, es en realidad una gran sátira.

Rodrigo Soler–
Animal de 5 apoyos
Mano de árbol que borra el paso de mi retroceder
1999

Rodrigo Soler

Soy animal de cinco apoyos, una estrella rodante, que brilla hacia afuera
y desea enormemente hacerlo hacia adentro.
Soy un animal que quiere hundirse hacia su interior
siendo ave-reptil y simio
Comadreja-salmón
Aguila y serpiente

Los objetivos de este trabajo son, primero, mostrar el cuerpo como una herramienta de percepción, exigido o despertado por elementos extraños a el mismo. Y, segundo, exponer el cuerpo en conjunción con la extensión, como un solo objeto generador de fuerzas en el espacio. El propósito primario es recuperar la claridad de entender que somos organismos, con la capacidad inmanente de establecer relaciones con el entorno, para transformarlo o vivenciarlo; seres destinados para percibir, en todo el sentido de la palabra, para transformar nuestro interior, haciendo total conciencia desde él hasta nuestro entorno.

Al usar objetos extraños al cuerpo, transitando con ellos, el control sobre los límites normales se derrumba; se hace entonces necesario organizar los movimientos, sensaciones e impedimentos para construir un nuevo mapa sensible que determine los nuevos límites. Bajo estas circunstancias, la persona en cuestión debe hacer uso de todos sus sentidos para desarrollar ese mapa. Esta persona adopta una atención total del entorno que sólo le permite realizar movimientos conscientes.

De este modo abordo el problema del cuerpo presente, que es la implicación de todos los sentidos en función de un quehacer, en este caso, caminar. En primer lugar, el desplazamiento en una dirección determinada sin gesto alguno -neutralidad- conduce al observador a asimilar la presencia tanto del individuo en ejercicio como del espacio alterado por la presencia del mismo, permitiéndole entonces «escuchar» el diálogo entre el sujeto en movimiento y el espacio continente. Las contradicciones, los acuerdos, los silencios incómodos, los sin-sentidos, los conflictos y -cuando existan- las soluciones, las percibe el observador porque él también es cuerpo y proyecta sus límites.

Los objetos con los que se desarrolla el trabajo fueron concebidos desde la observación de las ramas de los árboles, sus contorsiones y su poder de generar fuerzas en el espacio. Observando mi cuerpo, boceté posibilidades extensivas desde mi piel. Luego diseñé posibilidades para desarrollar a partir de lo que me sugiriera la parte del árbol caído que me atrajera. Al escoger el fragmento, me detenía en las contorsiones y en la fortaleza de sus movimientos.

En cuanto al objeto, he determinado que para alterar el espacio generando fuerzas se requiere una extensión para activarse. El cuerpo es la mejor extensión, ya que sincronizado con el objeto se verá

Rodrigo Soler–
Animal de 5 apoyos
Raíz que se eleva al infinito
1999

obligado a adoptar un estado de presencia educado por las exigencias de ese objeto. La razón para hacer uso de un aparato que deba ser llevado con el cuerpo es la alteración de los límites corpóreos a los cuales estamos acostumbrados y de acuerdo a los cuales reaccionamos de forma automática.[34]

Animal de 5 apoyos – Estrella rodante

Es un espacio rectangular -de 3 x 6 m- tapizado con una leve película de arena gris que servirá de soporte a las acciones que vendrán. El ejecutante se ubica en un punto específico del espacio y ajusta a su cuerpo uno de los objetos. Se empieza entonces a explorar el juego de fuerzas generado desde la inmovilidad. Al momento de aunar su atención, el ejecutante inicia movimientos del cuerpo generados por las particularidades del objeto elegido: desplazamientos, giros y movimientos, en extrema lentitud y abrupta velocidad, conectados entre sí por puntos fijos inmóviles. Cada objeto tiene su espacio y puede generar acciones de diferente tipo. Cada acción tomará un tiempo propio, no mayor de diez minutos, durante el cual se expondrán el objeto y el cuerpo como un solo elemento que genera fuerzas a partir de la quietud o el movimiento. Cada objeto dejará las huellas dibujadas en el espacio como evidencia de la acción, pero las huellas serán una y mil veces desdibujadas por otras acciones que -en síntesis- plantean la transformación al infinito del tiempo en el espacio.

Grupo A-Clon

Este grupo surge en 1994, en una clase de escultura, y fue integrado por diez personas con el fin de realizar obra plástica mediante un proceso colectivo de colaboración. A lo largo de estos años, el equipo ha sufrido algunos cambios: actualmente está integrado por ocho personas -cinco mujeres y tres hombres- y en 1996 decide cambiar su antiguo nombre de «Grupo Universidad de Antioquia» por el de «A-Clon».

Sus actuales integrantes son: Claudia Patricia Rincón, Jimena Isabel Orozco, José Ignacio Ospina, Juan Arturo Piedrahita, Luís Andrés Castaño, Margarita María Pineda, Maryluz Álvarez y Valentina Hoyos.

Grupo A-Clon–
Relaciones
1994

Guiados por el interés compartido de concretar obra plástica, donde el cuerpo humano es materia y soporte de trabajo, se desarrolla un proceso en el cual los sujetos además de ser creadores de la obra son también objetos plásticos de ella. A través de esta forma de trabajo de colaboración, han surgido diversos intereses y parámetros en la medida que nos interesan las relaciones internas del grupo, además de las relaciones con el otro. Las preguntas que nos planteamos son las siguientes: ¿Cómo es que crea tejidos simbólicos el mundo de cada individuo con el otro?, ¿cómo se enmarcan estos tejidos en nuestra

Grupo A-Clon
Observador observado
1995

Grupo A-Clon–
Entes plásticos
1996

Grupo A-Clon–
Pronóstico reservado
1997

sociedad actual? A lo largo del tiempo hemos construido lazos más estrechos, nutriendo con mayor fuerza estos cuestionamientos que nos hacemos entre nosotros mismos y ante los demás, generando así una continuidad de significación en el desarrollo de nuestra obra plástica.[35]

El Grupo A-Clon se plantea problemáticas que tienen que ver con la relación del cuerpo en sí mismo y en relación con el otro. Su primer trabajo ya presenta la singularidad de cada ser, como individuo que establece los lazos, las prolongaciones con el otro. Esa es la problemática que ellos revelan en su obra *Relaciones*, con la cual se inicia el grupo y en la que cuestionan las relaciones internas entre los cuerpos mismos del grupo. A través de las extensiones del cuerpo, materializadas en las medias veladas, se construye una maquinación conjuntiva orgánica, en donde los cuerpos conservan su individualidad aunque prolongada a través de líneas comunicantes: extensores que permiten no sólo la relación entre los cuerpos sino la relación del cuerpo con los objetos personales y con el espacio en general. Desde el silencio, los cuerpos comunican sus energías, sus velocidades mínimas, a través de diferentes posturas.

En 1995, en *Observador observado*, se plantea el *voyeurismo* como problema: se involucra al espectador con el juego de la mirada, con el ver y ser visto, con la posibilidad de desdoblarse en espectador y espectáculo.

En *Entes plásticos*, obra realizada entre 1995 y 1996, los cuerpos plastificados A-Clon asumen una incómoda posición: suspendidos en ganchos, se quedan inmóviles como monumentos escultóricos de carnicería viviente para el consumo. Los entes están aislados, desconectados de toda maquinaria conjuntiva, y se plantean como cuerpos destinados al consumo, partículas homogeneizadas, singularidades diluidas en el plástico como elemento disociador.

En *Pronóstico reservado*, de 1997, el Grupo A-Clon sigue su proceso crítico, esta vez acerca del manejo científico que se le da al cuerpo: la asepsia, la fragmentación de los cuerpos, la imposibilidad de tocarlos y la condición médica de homogeneizar los cuerpos y controlarlos desde lo fragmentario.

En 1998, el Grupo A-Clon se cuestiona a través de la obra *De Leonardo a Dolly* el manejo actual de la estética corporal tendiente a la repetición de estereotipos. La técnica es mixta y los materiales son una imagen digital, unos vestidos y los miembros del grupo. La imagen digital se logra asumiendo la pose renacentista del hombre, al estilo de Leonardo da Vinci, pero conformando un nuevo cuerpo con diferentes fragmentos tomados de los cuerpos de los miembros del grupo. El cuerpo resultante se aleja de la bella perfección renacentista.

Fernando Pertuz

El trabajo de Fernando Pertuz explora dos dimensiones del cuerpo simultáneamente. Por una parte, está el cuerpo que se pregunta por sí mismo, por los límites que desde la infancia se imprimieron sobre él, es decir, por su relación con el otro como elemento codificador. En ese sentido, se plantea una pregunta más sutil en la relación yo-otro: se trata de la exploración entre la imagen actual (cuerpo de Fernando Pertuz) y la imagen virtual (rostro de Fernando Pertuz hablando en el televisor). La imagen actual y la imagen virtual entablan una especie de discusión, en la que no se puede discernir quien habla: si es el yo o es el otro. Por otra parte, en la otra dimensión, el cuerpo se pregunta fundamentalmente por la relación con lo social, en obras como *El Divino Joven*, *10 sobre 10* o *Los jardines colgantes de Venecia*.

Fernando Pertuz–
Bautismo
1995

> Somos voceros de lo que puede acontecer, podemos mostrar los sitios más extraños, más fecundos o más podridos; somos prestidigitadores de los acontecimientos y estamos en pie de lucha para mostrar a los corazones perdidos los caminos de una nueva salida, de una nueva actitud de vivir, desde una nueva experiencia con el entorno. (Fernando Pertuz)

En la primera dimensión del cuerpo, en donde se pregunta por sí mismo, encontramos *Indiferencia*, un *performance* en el que el cuerpo del artista explora con sus propios límites. La vida aséptica familiar es transgredida cuando -desde un espacio muy limpio que alude a un restaurante- el artista realiza el acto de defecar sobre el plato limpio, mezclando posteriormente los excrementos con pan y manzana, y comiéndoselos delante de todo el mundo. Paralelamente, orina dentro de una copa y se bebe su propia orina.

Fernando Pertuz–
Dialoga con tigo

En *Dialoga con tigo*, el artista se desdobla en dos realidades; la realidad de lo actual y la realidad de lo virtual. Y aunque se trata del mismo cuerpo, hay un discurso diferencial: el que habla en el televisor piensa muy diferente al que habla con el televisor.

En la segunda dimensión del cuerpo, en donde se pregunta por el otro social, Fernando Pertuz asume una posición claramente política. En *Los desplazados* propone como acción caminar desde Buga hasta Cali -con el colectivo de la Casa Guillermo- y presentar como objeto simbólico del desplazamiento una carpa donde posteriormente se exhibe un video que muestra el recorrido. El intento es protestar por el desalojo masivo que está viviendo gran parte de la población colombiana, debido a la guerra.

Fernando Pertuz–
Lavadora de sociedades
1998

En *Lavadora de sociedades en vías de extinción*, a través de su ironía y construyendo una máquina, pretende purificar por medio de su cuerpo la sociedad contemporánea. La máquina es accionada por la misma sociedad representada en los espectadores.

Fernando Pertuz–
10 sobre 10
1998

En *10 sobre 10*, una acción realizada por el artista en un colegio de niñas, su cuerpo asume la condición de la adolescente estudiante, mientras su vientre plantea una protuberancia que hace alusión al embarazo precoz. A través de su cuerpo obliga a pensar al espectador –en especial a los estamentos relacionados con la escolaridad- acerca de esta problemática.

Edwin Miguel Jimeno

El hombre, como producto social, es un conductor de su propia cotidianidad, de su entorno, sus raíces, pensamientos, afectos, pasiones, sueños y fracasos. Todo esto deja en él una huella indeleble, la cual está forjada de aquellas vivencias que pasan a ser significantes en la vida de todos los seres humanos, entre estos, el sonido de las olas del mar, el toque de las campanas llamando a los feligreses a misa, el recorrido en medio de campos llenos de flores amarillas, el contraste de verde y rojo de los árboles de acacia y aquellos recuerdos olfativos como la fragancia a mata-ratón impregnada en muchas generaciones que recuerdan esas épocas de calor o enfermedad (varicela) o el olor característico de ese árbol de guayaba, ubicado en el patio de aquella antigua casa.

Para que estos actos puedan ser reinterpretados, el artista debe madurar esos momentos vividos, mediante la expresión de un lenguaje personal construido a través de la indagación y de una práctica constante. Es por esto que el joven artista se involucra en el proceso investigativo de los pigmentos naturales, aprovechándolos para nutrir y potencializar su lenguaje artístico. En el proceso se hallan encuentros investigativos medio-ambientales, reencuentros con su espacio, su tiempo e historia. Como escribió Kandinsky: «toda obra es hija de su tiempo".

Es así como Edwin Jimeno alcanza a manejar un proceso efímero, que le permite manifestar que la vida del hombre y su existencia es fugaz. «Hoy estamos, mañana tal vez no». A este proceso artístico se suma la utilización del cuerpo desnudo, muchas veces cubierto o maquillado con pigmentos y elementos naturales, permitiendo una conexión y reflexión del hombre con su medio, consiguiendo mediante la integración del concepto, imagen inmaterial, que el espectador se involucre como ente activo de la obra. El artista hace activos sus recuerdos, su memoria y sus sueños, develando no sólo una realidad de destrucción y petrificación sino eventos de la infancia que se transmiten al observador, invitándolo a que viva y actúe en la propuesta artística y pueda encontrar en las cosas pequeñas la esencia de la vida -ya sea al mirar la arena del mar, las flores, las hojas verdes de los árboles- y que pueda deleitarse de esos regalos que brinda la naturaleza y que hoy en día no se pueden apreciar por la velocidad y carrera constantes en las que se ha visto sometido el hombre moderno.[36]

Edwin Miguel Jimeno–
Nicho humano
1997

Edwin Miguel Jimeno–
El nacimiento
1999-2000

Nicho humano es una escultura viviente, realizada en 1997, que fue seleccionada para participar en el VIII Salón Regional -Zona Norte- Santa Marta. Materiales: seis galones de arena húmeda de mar, una piedra de cerro, arcilla. Manual de la instalación: en un espacio de 120 x 80 cm, se esparcen los seis galones de arena de mar húmeda; luego se nivela su superficie con una escoba, para colocar la piedra en el margen izquierdo. Posteriormente se imprime sobre la superficie la imagen de la huella de los pies y, para finalizar, el cuerpo del autor se cubre con arcilla y se ubica al lado de la piedra durante el tiempo que dure la obra.

Con este trabajo, el artista aborda el tema del patrimonio como parte de la memoria humana, del ecosistema, de la casa y del espacio donde se desarrolla el individuo. Es un llamado de atención para mostrar al hombre en su estado natural y para reflexionar sobre la relación del ser humano con su hábitat y consigo mismo.

El nacimiento es una escultura viviente, realizada en 1999. Materiales: seis galones de tierra, un nido elaborado con bejucos del árbol de caucho, con una circunferencia de 125 x 50 cm de altura, 20 velas de cebo de chivo, el cuerpo del artista desnudo y completamente rapado. Manual de la instalación: se dibuja en el piso una circunferencia de dos metros de diámetro, en la cual se esparcen los seis galones de tierra; luego se procede a instalar el nido sobre la tierra, procurando que quede centrado. Una vez realizados los dos puntos anteriores, se da paso a cubrir el cuerpo del artista con las velas de cebo de chivo derretidas, hasta que quede completamente cubierto. El cuerpo se ubica posteriormente dentro del nido, donde asume una posición fetal y se queda allí, inmóvil, durante dos horas.

Con *El nacimiento*, el artista aborda el tema de la memoria y retoma creencias y supersticiones, vinculadas al momento de nacer, que identifican al hombre del Caribe. Pero estas creencias no sólo nos muestran los comportamientos sociales y culturales de su región sino también los instantes lúdicos que acompañan al nacimiento: adivinar de qué sexo será, cuando nacerá, o aplicarse el cebo del neonato en la piel para rejuvenecer, etc. De esta forma el artista pretende crear un espacio de reflexión que no sólo lleve al hombre a mirar sus costumbres, sino a ampliar las percepciones para apreciar y amar su entorno.

Liliana Díaz

Ya no volamos en escobas, pero volamos -habla una bruja de hoy- y volaba muy plácida, cuando me percaté de que estaba adentro de una especie de gelatina. Podía sentir su densidad y su dulzor. Abrí los brazos

para volar más alto. Vi mi vida fragmentada en grandes cuadros, como si se tratara de un mapa, o mejor, de un plano. Cada segmento de mi vida lo veía inscrito dentro de un espacio cuadrado; uno continuaba en el otro; uno se entremezclaba con el otro; a veces, incidían por los bordes y otras por los centros. Los cuadros se interceptaban formando hileras, también formaban esquinas, amontonándose unos encima del siguiente. Todos ellos se desarrollaban en un espacio dentro de mi habitación, pero este espacio no era mi habitación. Era como si el mundo donde volaba fuera un submundo de éste, o su continuación idéntica; pero no era idéntico.[37]

Liliana Díaz–
Enterramientos
1996 -1998

En el trabajo de Liliana Díaz se busca de alguna manera el desarrollo de este texto, pero desde la experiencia corpórea. Tal vez empieza con *Enterramiento 1*, en donde las *performistas* quieren enterrarse para recoger la energía de la tierra y realizar desdoblamientos que las lleven a otros mundos. Quieren volar a través de universos y por eso se cubren de plumas. Abren agujeros en la tierra, lo suficientemente profundos y grandes para que en cada uno de ellos se pueda acomodar un cuerpo. Se entierran unas a otras; pasan la noche dentro de la tierra. La descripción que hace la artista de esta experiencia es que vive el regreso al origen, esta vez, a un viaje más lejano, a través de múltiples dimensiones que conectan el cuerpo a su realidad cósmica. De regreso, los cuerpos se sienten renovados y pueden retener energía extra que les permite ver a través de los pensamientos de los demás, tener una mirada diferente del mundo en el que siempre se han desenvuelto, mirar con ojos limpios a personas, objetos y eventos. Han podido adentrarse en un mundo hasta ahora desconocido para ellas dentro de su mismo mundo, para ver lo que siempre habían visto pero, esta vez, con los ojos limpios.

Enterramiento 3 es un *performance* que se realiza en San Agustín, lugar sagrado en donde los indígenas precolombinos enterraban a sus muertos. La *performista* quiere enterrarse en los mismos espacios en donde sepultaban a los indígenas, sentir el aire que ellos habitaron, sentirse muerta, retornar en el tiempo hasta encontrarse con el habitante primario de la tumba, yuxtaponerse, mezclar los aires, ser otro, pero un otro inexistente.

Es como si el trabajo de Liliana Díaz buscara explorar simbólicamente la experiencia con la muerte para entrar en otras dimensiones de la existencia, dimensiones brujas, con múltiples «fisuras». Son nueve *performance* simultáneos que buscan producir un espacio mental: múltiples espacios que se yuxtaponen, tratando de repetir la idea de simultaneidad al infinito. Se trata de un espacio mental lleno de estancias, y en cada una de ellas se afirman actos de transgresión diferentes. Pero en todos estos actos, la transgresión consiste

en sumergirse en la materia, en abrirse a múltiples percepciones, a múltiples emanaciones del cuerpo o perversiones del espíritu para plantear simultáneamente estas escenas que afectan al espectador, involucrándolo.

> La intención de que hubiera acciones plásticas sucediéndose simultáneamente, obedece a mi deseo de generar momentos intensos en la psiquis de cada espectador. Estos momentos se sucederán al mismo tiempo y en el mismo espacio durante el lapso de una hora. Lo que se busca con este bombardeo de sensaciones es el desbordamiento en el caudal de la cotidianidad del sujeto, que éste entre en un estado especial «anormal», que se aproxime a un sentir «otro», respecto a la idea que maneja de realidad.[38]

Al repetirse desde la simultaneidad, las acciones de la artista buscan agenciar en la mente del espectador un cambio de dimensión perceptiva que le permita ver el mundo de manera diferente.

Erika Mabel Jaramillo

Su trabajo se caracteriza por mezclar diferentes medios de expresión- instalación- acción- texto- video- para construir un lenguaje siempre marcado por el número «3» como entidad básica. En su tesis de grado en la Academia Superior de Artes de Bogotá, realizada en 1997, plantea a través del matrimonio consigo misma, tres planos básicos que la constituyen: la artista es Erika, es Jessica y es Ateloiv.

Erika es el cuerpo de la artista y Jessica es la proyección de Erika: es sacada de un molde, es un maniquí que vive con Erika. En cambio Ateloiv es una niña que no tiene cuerpo: cuerpo virtual, volátil. La conclusión a la que llega la artista es que, luego de cinco años de academia de artes, ella tenía que casarse consigo misma relacionando los tres planos de entidad básica. El matrimonio es un video-arte que se exhibe durante la boda -que se convierte a su vez la tesis de grado- a la que fueron invitadas 144 personas. Los elementos plásticos fueron el vestido de novia, el liguero, el ramo, etc. La obra-boda se realizó en Casa Wiedemann. Dice la artista:

> Mi proceso de creación objetual está unido paralelamente -en concepto y forma- con mis procesos de acción. Considero que el valor de no representación del *performance* es el grado que me aproxima a crear códigos, para, en cada acción, abrir campos de conciencia; el cuerpo o su imagen, como materia prima, es el carácter sensible y visible que se transforma en rector de lo comunicado al receptor; el nivel simbólico como mecanismo para recorrer las vías del conocimiento o reconocimiento, en una comunión con la otredad, en el tiempo irrepetible que se hace suceso, en la aprehensión del *performance* como espacio para el lenguaje. [39]

Erika Mabel Jaramillo–
Conjugación plural (DSBN)
1999

Conjugación plural (DSBN)
Calle 12 # 3-86. Parqueadero. 3 de junio de 1999. 9:00 p.m. Duración: 12 minutos.

Partiendo de los preceptos morales de la conducta humana, pienso en los procesos de educación, en la imagen de una niña de colegio que viste perfectamente su uniforme, en la parte superior, mientras que la inferior está desnuda. Así empiezan a ser visibles todos los elementos de confrontación que diariamente se presentan en el accionar social. La niña lava su cara, mientras en un monitor se ven imágenes de la historia de la escritura; la niña trata de hacer una plana de «Debo Ser Buena Niña» en un ordenador de palabras, que no lo resuelve. Entonces, toma las letras de la palabra "Mala" que están en la pantalla del ordenador, y en el papel de la impresora compone la palabra que pone dentro de un sombrero de castigo con orejas de burro, el cual se coloca para terminar así la acción. El deber ser y lo que ha de poner-meter en la cabeza. [30]

Erika Mabel Jaramillo
Exorar–
2000

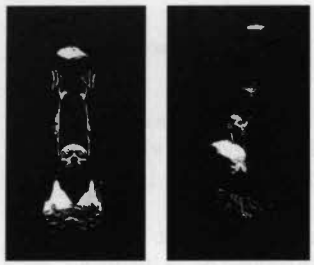
Exorar
Cra. 7ª # 24-70. Parqueadero. Enero de 2000. 6:09 p.m. Duración: 15 minutos aproximadamente.

Exorar, mujer que se viste de tela impermeable, en su vestido de sombrilla, que simbólicamente la protege de sol y lluvia, con los ojos vendados, cose la parte del vestido que le falta. En otra fase, separa la yema de la clara de unos huevos, guardando las cáscaras para colocarlas en la siguiente fase en una estructura en forma de puente, que lleva la imagen del mapa de Colombia dividido. Paralelamente, a los espectadores se les ha pedido que jueguen al teléfono roto, cantando la canción infantil *El puente está quebrado*. Al mismo tiempo, en un monitor, se observan imágenes de la Primera y Segunda Guerra Mundial y de la violencia de la primera mitad del siglo XX en Colombia, acompañadas por una banda de discursos y de sonidos de guerra. En la última fase, ella se coloca bajo una sombrilla detrás del monitor.[40]

Baldomero Beltrán

El artista escribe lo siguiente acerca de su trabajo:

Son actos de vida, acciones de gracias por la alegría de existir. Es una forma de tomar conciencia de que seguimos vivos y que podemos volver a recobrar la capacidad de sentir el fuego interior. Se realizan a partir de elementos precisos e insustituibles, que son necesarios para el existir del hombre y que se encuentran inmersos en las vivencias del actuante, volviéndose así clara la forma y sincero el contenido. En estos actos eróticos-místicos se comprende la muerte-vida, el nacimiento-agonía, como puentes convergentes, consecuentes, donde el uno no tendría razón de ser sin el otro; y es allí donde se subraya el misticismo: en la contemplación no sólo de su cuerpo, sino en la percepción de la



Baldomero Beltrán–
Transfusión
1998

temporalidad de la existencia, en la adoración, el recogimiento, la pasión, el fervor, el amor; todo ello en el ser humano como tal y en su creencia más allá de sí mismo, o mejor, más adentro de su adentro, allí donde brilla la estrella blanca que le obsesiona por la luz y la pureza.

La técnica persigue liberar al arte de lo ilusorio, de lo falso, de lo representativo y lograr sacar a flote la fantasía real del actuante, liberar al cuerpo del sometimiento a la construcción de otros seres o personajes y, mejor, explorar en la percepción, los deleites, la aflicción y los afectos de su propio yo, en favor del discurso artístico del que es agente, para descodificarlo de su uso social. Se tiende a corporeizar lo espiritual y a espiritualizar la carne.

El cuerpo, como instrumento para dibujar en el espacio, utiliza como base los fundamentos coreográficos de composición y elementos como la materia, la forma, la línea, el ritmo, el movimiento, la dirección, la velocidad, el equilibrio, tomando todo ello para dibujar los planos que dejan clara la simbología que merece la temática, para crear así las imágenes que requiere el contenido. Por consiguiente, es el cuerpo, en ocasiones, el todo de la obra, cuando por sí solo construye su mundo; a veces es el soporte, sirviendo de lienzo a la luz, al color, al pigmento. En otras ocasiones, un elemento que danza dentro de la obra. O es un material más, utilizado como lápiz que dibuja sobre un plano.

Baldomero Beltrán–
Arraigo
1997

Todos los materiales han sido minuciosamente escogidos, cada uno tiene su significado particular y está cargado de una energía especial. Es de alguna manera como un ritual, transportado del contexto natural a otro distinto, lo cual implica reestructurarlo para que se sitúe en el ámbito contemporáneo. Dichos elementos son los precisos, en el estado requerido y en el sitio exacto. De todas maneras, se corre el riesgo de perder vitalidad, emitiendo solo débiles y lejanos signos, objetos enfriados de una antigua actividad. Por ello, las acciones corporales y la evocación de dichos actos -muchos de ellos cotidianos, ceremonias permanentes en otros espacios- que el artista realiza, son enteramente necesarias en el lugar de destino escogido para la «puesta en espacio». Se maneja la idea de objeto-conceptual, donde el objeto es reajustado e incorporado en un nuevo diseño, en el que guarda algunas características de su significación y le son dadas otras.

Wilson Díaz

Podríamos decir que el trabajo de Wilson Díaz es polifacético: hace instalaciones, *performance*, acciones y, sobre todo, tiene gran capacidad para convocar a la gente alrededor de eventos vinculados con las artes del cuerpo. El artista realiza estos planteamientos alrededor de algunas de sus obras:

Wilson Díaz–
Sobre la superficie
1994
Sobre la superficie
Creación de la sombra
1994
Sementerio
desde 1995

Sobre la superficie
Performance, 1994

Para esta ocasión presenté ocho autorretratos en pintura, fotografía y este *performance*. Recorrí el museo el día de la inauguración –un trayecto de 25 metros- tratando de establecer relaciones con el público, con las obras exhibidas y con la arquitectura; estas relaciones producían mi acción. Con este trabajo buscaba acercarme a lo imposible, a través de esta utopía de autosuficiencia y narcisismo.

Sobre la superficie
Acción- Creación de la sombra

Tuve la necesidad imperiosa de quemar la silueta en acero inoxidable que había utilizado en el *performance*; pedí permiso en el Museo de Arte Moderno de usar la terraza y quemar parte del trabajo que había donado. Hice dos fuegos: uno para algunos amigos que me acompañaban y otro para mí y el espejo. Inventé sobre la marcha una especie de rito, que la verdad no surtió mucho efecto.[41]

Sementerio
Semen humano sobre cartulina

Sementerio es un proyecto que se está construyendo a partir de donaciones de semen recogidas entre el público. Se inició en marzo de 1995 y continuará por tiempo indefinido; surgió a partir de una obra que hice en 1986, titulada también *Sementerio*, y realizada con tinta y semen en el papel. Este descubrimiento, que evidencia esa voluntad inconsciente de la especie por extinguirse, sirve de trampolín para tocar lo infinito, al congelar momentos en donde hay un vértigo de tiempo. Aquí está la prueba de la presencia total del cuerpo y, a la vez, la de su ausencia. Es un juego de paradojas y reflexiones entre conceptos aparentemente opuesto o diferentes, pero que configuran un todo: vida y muerte, individuo y especie, momento y eternidad, ser y estar, etc. Concebida como una obra en permanente desarrollo y cambio, sin embargo, es físicamente muy frágil. Involucra conceptos como el de pintura en sus aspectos más básicos (fluidos, ingravidez, color, etc.) y dibujo (límites de formas accidentales, sellos y escritura).[42]

Helena Producciones ONG

A través de Helena Producciones, una organización no gubernamental, se han realizado hasta ahora tres Festivales Nacionales de *Performance* en Cali. En palabras de Miguel González:

> El año pasado se celebró el Primer Festival de *Performance* por iniciativa de Wilson Díaz y Juan Mejía. Su memoria reposa en un video y en fotografías. Animado por un grupo de alumnos de Artes Plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes, este año se celebró el Segundo Festival presidido por Wilson Díaz. El ciclo de conferencias

previas sirvió de preámbulo a la presentación de treinta eventos [...] El festival recogió accionismo interactivo (Grupo Nómada, Fernando Hidalgo, Alejandra Gutiérrez, Luís Mondragón, Grupo Casa Guillermo, María Angélica Medina, Juan Toro, Mónica del Llano, Leonardo Herrera, Mauricio Vera, Grupo A-Clon, Club Catódico, Diana Lasso y Giovanni Vargas); realizaciones solitarias (Antonina Canal, Tomás Reyes, Francisco Camacho, El Esquimal, Janeth Blanco, María José Arjona, Raúl Naranjo) y ficciones sociales políticamente preocupadas por subvertir (Claudia Patricia Sarria, Maarlan Ampudia, Rosemberg Sandoval). Apropiación de manifestaciones: cinco jugadores en calentamiento del equipo de Jockey del Valle, en el evento de Diana Lasso y Giovanni Vargas; dos equilibristas para el *performance* de Fernando Hidalgo y un grupo de mariachis para la presentación de cierre de Wilson Díaz. Las acciones se ajustaban en distintas direcciones a satisfacer expectativas esteticistas, alegóricas, como afirmación de una lúdica inevitable; sin embargo, en otra dirección se encaminaron a plantear la banalidad, el azar y la conquista de la intuición. La acción que se justifica a sí misma y que, negando la supervivencia del objeto, comienza a desaparecer en el mismo momento en que se sucede.[43]

Maarlan Ampudia–
1998

Maarlan Ampudia

El último trabajo fue realizado en el año de 1998 y en él estoy vestida con una capucha de color habano, tengo en un frasco varias garrapatas llenas de sangre y con una jeringa les extraigo la sangre, las pego en unas pequeñas tarjetas escritas a mano que dicen «Chupando me alimentaba bien", y las regalo al público. Mediante este *performance* manifiesto y pongo en evidencia a aquellas personas o sociedades que exprimen a los demás, que actúan como parásitos y se alimentan como las garrapatas.

Eduardo Mondragón–
Encomienda 2
1998-1999

Eduardo Mondragón

Encomienda 2 (1998-99) es la negación de uno de los sentidos –la vista– mediante el empleo de parches especiales para obstaculizar el paso de la luz y de esta forma enfrentarme a percepciones, espacios y gente ajena a mí. Voy acompañado por un Lazarillo que cumple la función de guía de viaje durante cinco días entre Cali-Bogotá-Cali.

Luz Fanny Forero

La exploración de esta artista antioqueña es fundamentalmente teatral. Como estudiante de la Escuela de Teatro de la Universidad de Antioquia, busca a través del teatro una opción de vida para ofrecerle a los muchachos de las comunas un teatro del cuerpo, de signos vitales: un

Luz Fanny Forero–
Acción en Santa Helena con Alonso Zuluaga
1999

Luz Fanny Forero–
Instantes

Luz Fanny Forero–
Ceremonia
1998

María Angelica Medina–
Tejido
1995

teatro construido desde la vida para transformar las existencias de la gente. El *Taller Itaca -Teatro* es el lugar en donde se desarrolla esta primera experiencia de Fanny, que vincula al arte con lo social.

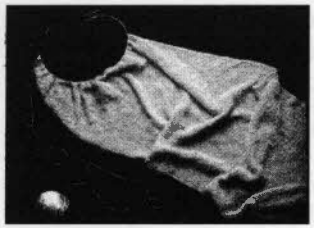
> El taller es un laboratorio en el que buscamos construir nuevas experiencias dramatúrgicas y gestuales a partir de la simbiosis o encuentro heterogéneo de jóvenes de distintos sectores de la ciudad. Encuentro heterogéneo, en el sentido de sus condicionamientos económicos y sociales; en el sentido de su psiquismo, sus actividades, deseos, tendencias, aptitudes y actitudes, frustraciones, logros y emotividad. Buscamos construir unas estructuras que integren las experiencias creativas, curativas y vitales del taller en una temporalidad coexistente y no lineal o segmentada. Una estructura donde los hilos conductores -y no sólo un hilo coherente- tejan una nueva lógica de manera compleja, que esté en el interior del acontecimiento dramático y no por la acción radical del discurso racional y unívoco del autor. Una lógica en comunión con la vida que articule en una estructura la casualidad, el azar, lo múltiple y lo simultáneo, y que produzca por lo tanto un tejido polivalente, pluridimensional y predecible, vital, erótico, que manifieste un orden coexistente de sus signos-acciones y que produzca a su vez la unidad sensible de la trama.[44]

Luz Fanny Forero propone a su vez una experiencia investigativa que llama *Signografía vital: aportes para la construcción de un teatro contemporáneo*. Este trabajo se enriquece cuando saca los personajes del recinto teatral y los pone a «confabular» con el entorno de la ciudad. Lo que ella propone aquí es una estética vinculada con la ética.

> Estética teatral que se funda a partir de constelaciones, emanaciones; flujos (objetos, acciones, intensidades, gestos, palabras, textos) que afloran como signos y que el artista captura y articula en una estructura, no desde su lógica y discurso interno, sino desde un orden intuitivo que se precipita en su interacción con el acontecimiento creativo para presentar lo impresentable. El artista no es pues el autor de la obra, él es simplemente cómplice de esos signos que se le presentan casualmente y su tarea es convertirse en atleta-visionario, que captura esos signos-fluidos y los organiza en un orden que no es posible ver a la luz de la razón.[45]

María Angélica Medina

Arte como comunicación, como algo vivo en mutación permanente: una idea estimulante que incluso contiene un espacio irónico y autocrítico si pensamos, por ejemplo, en la posibilidad de que el espectador que se sienta en la silla de María Angélica Medina [se sienta a hablar con la artista mientras la ve tejer], después de haber recorrido



María Angélica Medina–
También tejo bufandas de seda
1995

toda la gigantesca exposición al mismo tiempo que está descansando de la recepción de arte, contribuye, sin darse cuenta, al nacimiento de una nueva obra.[46]

Tejido
Su presencia nos remite a la abuela y luego a la madre
Al origen
Esa presencia-ausencia del ser que teje al tiempo que habla
Ese ser que se repite una y mil veces al infinito: eterno presente
Tejer y destejer, tarea de Penélope
Tarea femenina ancestral por excelencia
Estar y no estar, pero siempre estar y siempre estar dispuesta a escuchar.

Liliana Abaunza

Alhena

Alhena, nombre dado al proyecto.

Metáfora de identificación constante. Astronómica, ontológica y autobiográfica.

Título a manera de investigación hacia mi propia simbología e iconografía.

Repercusión serial de mis propias referencias corporales, con base en una estética ya recorrida y múltiple (fotografía, pintura, danza, electromagnetismo, diseño del espacio e iluminación).

Propuesta formal de interacción y permanencia instantáneas para exaltar la memoria y abrir los cinco puntos hacia mi propio conocimiento corporal.

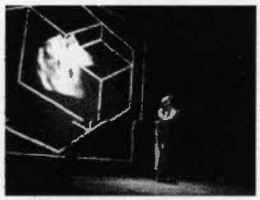
Es un proyecto que pretende reunir, sincronizadamente, el resultado de una interacción de experiencias e investigaciones, unidas en la multiplicidad de realidades, que cobija una reflexión de vida: de mi vida en el arte.

Liliana Abaunza–
Circe

Cada punto: *1-Continente, 2- Identificación, 3- Paradoja, 4- Imaginario, 5- Yo*, es el resultado de una interacción, una realidad de distinto orden corporal, entrelazados en una sola propuesta múltiple que actúa con esta realidad representativa.

Un contacto con momentos eternizados de una multiplicidad se sincroniza en los siguientes niveles cognitivos de mi cuerpo:

1-*Continente*:
alberga en sí mismo un espacio geográfico: el cuerpo como espejo de la raza humana crea un nivel universal de acción y proyección.



Liliana Abaunza–
Alhena

La propuesta de continente alberga en sí misma un espacio geográfico, capaz de equilibrar la necesidad de límites de mi propia expresión. Si el

Liliana Abaunza–
Alhena

cuerpo como tema, abstracción o medio de expresión obliga a gestualizar en la conciencia, el espectador -al percibir una obra- crea también una identificación proyectada en lo que capta de ella. Es un ámbito de relaciones con nosotros mismos. Un ir y venir del cuerpo y del mundo hacia nuestra percepción.

La conciencia de un cuerpo que ha percibido en el tiempo por medio de procesos que recibe, transforma y proyecta.

No poseemos un cuerpo, somos un cuerpo.

Mi cuerpo precisa de identificaciones, transformaciones y conjunciones.

Lo percibido por un cuerpo se define en la interacción.[47]

Gustavo Villa

Destino del guerrero

Vivir el propio cuerpo significa también descubrir la propia debilidad, la trágica e implacable servidumbre de sus limitaciones, de su desgaste y de su precariedad; significa conocer sus fantasmas, que no son más que el reflejo de los mitos creados por la sociedad. Una sociedad que no puede aceptar sin reaccionar el lenguaje del cuerpo, porque no se adapta al automatismo necesario para el funcionamiento del sistema. (Gina Pane)

Esta acción se divide en las siguientes partes:

Primera: Ciclo del agobio

El guerrero recibe ataques que provienen de fuerzas de origen oscuro, con la intensión de diezmar sus fuerzas y quebrantar su voluntad. Éstas le conducen a un punto límite, en donde es su coraje el que le proporciona la resistencia necesaria para evitar que su ser se pierda en el abismo.

Gustavo Villa–
Destino del guerrero
1998

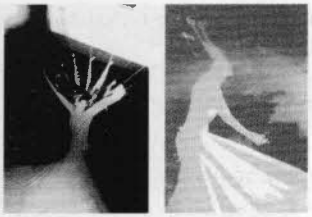
Cuerpo cubierto de barro con una prótesis ajustada a la boca que se extiende a una de las cuerdas que atraviesan el patio donde se desarrolla la acción.

Segunda: Ciclo de la limpieza

Un círculo de sal es el punto al que el guerrero llega después de su tortuoso transitar; en la sal, su tiempo se regenera y corrige su proceso cuando se adapta a éste; su cuerpo resulta no resistente, casi transparente. Todo es ligero y evidente para proyectarse en la dirección justa, con el fuego de la voluntad como su principal arma.

El centro está compuesto por sal, su color se destaca en el patio, arrastra una bolsa con sangre al interior del círculo para beberla, para limpiarse con este símbolo de sacrificio cristiano, massai, azteca, etc.

El *Ciclo del combate* y el *Ciclo de la entrega*: en los que la misión del guerrero es cumplida; entrega su armadura y se transforma en esencia pura.[48]



Asdrúbal Medina–
Proyecciones anamórficas

Asdrúbal Medina–
Acquasonambulismo

Asdrúbal Medina

Asdrúbal Medina dice que siempre le ha interesado lo figurativo. Al principio exploró el *performance* con su cuerpo, pero lo que en realidad le interesa es la manipulación del cuerpo y de la imagen sin estar involucrado. Desde afuera maneja los *performance.* El cuerpo se vuelve más instrumental: manipulación de la imagen del cuerpo a partir de los elementos plásticos, dramatúrgicos y videográficos. En su trabajo se exploran los tres niveles de expresión: el museo, el teatro, la calle. El resultado real de la obra está en las metamorfosis que sufre la vida misma al cambiar de espacio y de medio de expresión.

Proyecciones anamórficas

Anamórfisis es cambiar de lo concreto a lo abstracto en un instante. Las proyecciones anamórficas por excelencia son la sombra, la voz, el fuego. En esta obra, las proyecciones anamórficas están compuestas por un tríptico de pantalla, donde tres bailarinas o *performistas* crean imágenes anamórficas.

Acquasonambulismo

El sonámbulo sueña, pero no se acuerda. Es acuático. La obra es una metáfora directa del nado, del nadar. Es una experiencia a la vez mental y corpórea que se vive en tres espacios: en el museo, en el teatro y en el mar.

Notas–

[1] Gilles Deleuze, *Imagen Tiempo 2*, pág. 251.
[2] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, París, Gallimard, 1964.
[3] Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Anagrama, 1996, pág. 15.
[4] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, París, Minuit, 1964, Serie del acontecimiento.
[5] *Ibid.*
[6] Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Anagrama, 1996, pág. 16.
[7] Álvaro Restrepo, en: Germán Santamaría, *El cuerpo: la parte visible del alma*, Revista Diners, no. 358, enero de 2000, pág. 18.
[8] Germán Santamaría, *El cuerpo: la parte visible del alma*, Revista Diners, no. 358, enero de 2000, pág. 18.
[9] Restrepo, *op. cit.*
[10] Santamaría, *op. cit.*
[11] Álvaro Restrepo, *Pedagogía Artística: humanismo, cuerpo e identidad*, en: Revista Gestos, no. 10, diciembre de 1998, pág. 7.
[12] Daniel Zuluaga, *Una década al final del milenio UFI-GIU*, Tesis de grado, Artes Plásticas, Bogotá, Universidad de los Andes, 1999.
[13] *Ibid.*
[14] *Ibid.*
[15] Pequeño Larousse Ilustrado, pág. 542.
[16] Álvaro Robayo, *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano: María Teresa Hincapié*, Tesis de grado, 1998, pág. 48.

[17] María Teresa Hincapié, en: *Hacia lo sagrado*. Catálogo, Premios Luis Caballero, Galería Santa Fe, Planetario Distrital, Bogotá, febrero de 1998.
[18] *Ibid.*
[19] Jerzi Grotowski, *El performer*, Texto original en francés, traducción autorizada al español por el autor, de Fara Hilda Sevilla y Fernando Montes.
[20] Álvaro Robayo, *op. cit.*, pág. 55.
[21] Diario experimental de María José Arjona, entregado para la investigación.
[22] Rolf Abderhalden, escritos y conversaciones para la investigación.
[23] *Ibid.*
[24] *Ibid.* La presentación del trabajo del artista se basa en una entrevista realizada a Rolf Abderhalden en marzo del 2000.
[25] Raúl Naranjo, en: *37 Salón Nacional de Artistas*, Catálogo, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1998, pág. 228.
[26] Diario experimental de Sylvia Aseneyba Sánchez, entregado para la investigación.
[27] *Ibid.*
[28] Escritos de María Esther Peña, entregados para la investigación.
[29] *Ibid.*
[30] *Ibid.*
[31] Alfonso Suárez, *El ribereño*, en: *37 Salón Nacional de Artistas*, Catálogo, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1998, pág. 34.
[32] Alfonso Suárez, *La Danza de las Farotas*, Plegable informativo, 1998. Se encuentra también en: *37 Salón Nacional de Artistas*, Catálogo, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1998, pág. 254.
[33] Suárez, *op. cit.*
[34] Escritos de Rodrigo Soler, entregados para la investigación.
[35] Escritos del Grupo A-Clon, entregados para la investigación.
[36] Escritos de Edwin Miguel Jimeno, entregados para la investigación.
[37] Josph Cambell; Bill Moyers, *El poder del mito*, Emece, 1991.
[38] Liliana Díaz, *Fisuras*, Tesis de grado, Artes Plásticas, Bogotá, Universidad de los Andes, 1998.
[39] Escritos de Erika Mabel Jaramillo, entregados para la investigación.
[40] *Ibid.*
[41] Escritos de Wilson Díaz, entregados para la investigación.
[42] Texto sobre la obra *Sementerio* de Wilson Díaz, en: *36 Salón Nacional de Artistas*, Catálogo, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1996, pág. 133.
[43] Miguel González, Segundo Festival de Performance, Cali, artículo de prensa.
[44] Escritos de Luz Fanny Forero, entregados para la investigación.
[45] *Ibid.*
[46] Michael Schatz, *María Angélica Medina*, en: *36 Salón Nacional de Artistas*, Catálogo, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1996, pág. 144.
[47] Escritos de Liliana Abaunza, entregados para la investigación.
[48] Escritos de Gustavo Villa, entregados para la investigación.

Bibliografía–

ARTAUD, Antonin. Le *Théâtre et son double. París: Gallimard, 1964.*
CAMBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *El poder del mito*, Emece, 1991.
DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*, Anagrama, 1996.
DELEUZE, Gilles. *Imagen* Tiempo 2.
DELEUZE, Gilles. *Logique du Sens.* París: Minuit, 1964. Serie del acontecimiento.

DÍAZ, Liliana. *Fisuras*, Tesis de grado, Artes Plásticas. Bogotá: Universidad de los Andes, 1998.

GONZÁLEZ, Miguel. *Segundo Festival de Performance*, Cali. Artículo de prensa.

GROTOWSKI, Jerzi. *El performer*. Texto original en francés. Fara Hilda Sevilla y Fernando Montes (traducción).

HINCAPIÉ, María Teresa, en: *Hacia lo sagrado*. Catálogo, Premios Luis Caballero. Bogotá: Galería Santa Fe, Planetario Bogotá, febrero de 1998.

RESTREPO, Álvaro. *Pedagogía Artística: humanismo, cuerpo e identidad*, en: Revista Gestos, no. 10, diciembre de 1998, pág. 7.

ROBAYO, Álvaro. *La crítica en los valores hegemónicos en el arte colombiano: María Teresa Hincapié*. Tesis de grado, 1998.

SANTAMARÍA, Germán. *El cuerpo: la parte visible del alma*, en: Revista Diners, no. 358, enero de 2000, pág. 18.

SUÁREZ, Alfonso. *La Danza de las Farotas*. Plegable informativo, 1998.

36 Salón Nacional de Artistas. Catálogo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1996.

37 Salón Nacional de Artistas. Catálogo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1998.

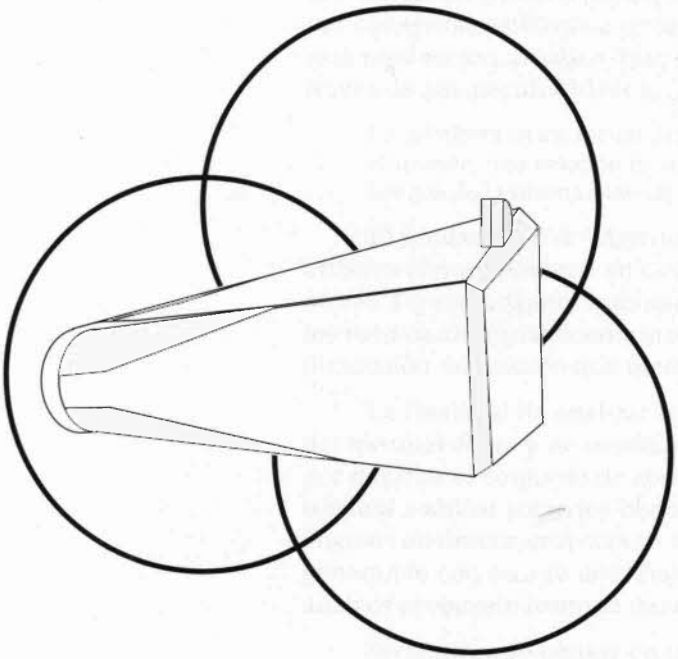
ZULUAGA, Daniel. *Una década al final del milenio UFI-GUI*. Tesis de grado, Artes Plásticas. Bogotá: Universidad de los Andes, 1999.

Escritos personales y textos críticos entregados por cada uno de los artistas para la investigación. Entrevistas realizadas por la autora de la investigación a algunos de los artistas participantes.

materialismos–

imágenes en 3D

La profundidad sólo nace en el momento
en que el espectáculo mismo
vuelve lentamente su sombra hacia el hombre
y comienza a mirarle.
Roland Barthes[1]



jaime cerón y humberto junca

Materialidad gaseosa–
Hacia la condensación

Al intentar penetrar en el campo de la actividad artística contemporánea en Colombia, encontramos que no existen estudios que abarquen de forma inteligible las diferencias y concordancias que resultan de la práctica escultórica de la última década. Sólo encontramos visiones parciales o altamente *convencionales* sobre este terreno, ya no sólo en lo relativo a esta década en particular sino en general a la segunda mitad del siglo XX. Para abarcar una dimensión más completa del conjunto de hechos que configuran el campo de la escultura, es necesario aplicar una lógica de análisis sobre las prácticas "tridimensionales" del arte actual en nuestro país, que no las asimile a un "deber ser" establecido por categorías estéticas a priori. Por lo tanto, es nuestro interés explorar esta producción artística, que se podría denominar como *material,* a través de sus peculiaridades.

> La escultura es un medio privilegiado para establecer una relación con el mundo, una relación basada en la experiencia, porque 'estamos hechos de la misma materia que el mundo' [...][2]

El fundamento de *Materialismos* es la exploración de la producción artística contemporánea en Colombia, a la luz -y sombra- del concepto de objeto. De esta manera intentamos hacer visible la relación intrínseca entre los medios artísticos denominados comúnmente tridimensionales y la dimensión del cuerpo que media su percepción.

La finalidad de analizar la producción artística tridimensional a través del término *objeto* y no *escultura,* tiene que ver básicamente con un interés por desafiar el conjunto de convenciones[3] que las discusiones historicistas[4] tienden a ubicar sobre los hechos entendidos como arte. Este tipo de ángulos analíticos proyecta su sombra sobre los objetos de estudio, generando con esto su desdibujamiento. De este modo, el método de análisis propuesto termina dando forma a la cosa estudiada.

Sería ingenuo pensar en un sistema de análisis que no moldee sus objetos de estudio; sin embargo, es posible pensar en un ángulo de proyección de sus categorías que se muestre visiblemente como exterior a ellos: un sistema de aproximación que no se oculte y que centre su atención en el *afuera* de los signos artísticos, llevándolos a su contexto arquitectónico, sociocultural, simbólico e ideológico. Esto implicará posiblemente que la sombra proyectada desde la mirada analítica no se superponga engañosamente a los objetos, sino que muestre su artificialidad.

Nuestro interés es enlazar otro tipo de artefactos materiales a los objetos claramente comprendidos como arte -como es el caso de la escultura- que en un contexto particular son capaces de operar, adicionalmente, dentro de una dimensión estética, simbólica e ideológica. A este respecto, Gerardo Mosquera ha señalado una clasificación de los objetos que operan inicialmente dentro del campo estético, refiriéndose a ellos a partir de las categorías de diseño, arte y artesanía, dependiendo del tipo de función a la cual esté dirigida cada uno de ellas. Mosquera ha dicho que el campo estético es mucho más amplio que el espacio ocupado por el arte. Por esto, después del arte moderno no es pertinente llamar "arte" a la producción de experiencias estéticas dentro del contexto global de la cultura. Así mismo, tampoco es útil hablar de lo artístico limitándose a su esteticidad.[5] Sin embargo, a través de las vanguardias, a comienzos del siglo XX se crean signos de interrogación en torno a las fronteras que separan las obras de arte de los objetos comunes. Sabiendo que estas preguntas están aún latentes, posibilitamos, en nuestro proceso de selección un tanto osado, la inclusión de trabajos que corresponderían -dentro de una discusión convencional- al terreno ya sea del diseño o de la artesanía.

Como punto de partida nos interesa precisar los alcances teóricos de esta exploración. Hemos partido de la necesidad de ampliar y complejizar la categoría de objeto y sus dimensiones intrínsecas. Esto nos impulsa a cruzar diferentes campos del pensamiento dentro de estas definiciones.

Desde que hizo su aparición el *ready-made*[6] en el medio artístico, quedó latente una semilla que sólo iba a germinar hasta la década de los sesenta, cuando los escultores comenzaron a proponer como obras, piezas en las cuales los procesos de transformación formal no eran visibles de manera obvia, lo que hacía difícil diferenciarlas de los objetos ordinarios producidos por otras fuerzas e intereses dentro del contexto socioeconómico contemporáneo. Al parecer, existía un interés por derrumbar cualquier distinción entre el mundo de los objetos artísticos y el mundo de los objetos cotidianos.

> De manera que podríamos decir respecto a una mesa o una silla que, más allá de conocer su función, uno no tiene otra forma de 'obtener significado' de ellas. Para el participante adulto de la experiencia cultural, no hay momento en el cual la comprensión provenga de objetos de este tipo. Ellos simplemente existen dentro del propio tiempo de quien los use; su ser consiste en la apertura temporal y finita de su uso, ellos participan del fluido extendido de la duración [...] [7]

La dimensión del objeto como tal, parecería entonces inseparable de una determinada relación con el cuerpo, que es lo que entenderíamos como su función o uso. Un cuerpo de pensamiento en donde se

conceptualiza ese nivel de relación es el sicoanálisis, que nos permite establecer una diferenciación entre el objeto y el sujeto. Se desprendería del saber psicoanalítico el hecho de que el límite entre el sujeto y el objeto viene a ser establecido por la frontera mas allá de la cual no sea posible extender una experiencia consciente. Por este motivo, la dimensión objetiva se ubica en el exterior del sujeto y se aplica tanto a las cosas como a la categoría del otro. El sentido del objeto, entonces, parece estar ubicado en el extremo del deseo, que es la fuerza que caracteriza el enlace del cuerpo del sujeto hacia su exterioridad. El psicoanálisis, desde la perspectiva de Jacques Lacan,[8] ha establecido una categoría específica de comprensión de esta relación entre el objeto y el deseo del cuerpo, que él ha denominado como *objeto a minúscula*. Este tipo de noción es asumida como la construcción lógica que permite aproximarse a la manera en que los sujetos nos situamos en el mundo.

Lacan aborda el *objeto a minúscula* como un resultado de la construcción del sujeto que implica un conjunto de autoalienaciones dolorosas, experimentadas como automutilaciones. El mismo nacimiento le hace experimentar al niño la pérdida de una parte vital del organismo: la placenta. Posteriormente vendrá el destete, que implica desprenderse del seno, un órgano que parecía coextensivo del cuerpo del niño. Así mismo, el cuerpo arroja orina y heces desde su mismo interior. Finalmente, la atención de los padres -que determina el patrón fundamental de identificación del niño y que asume como parte de su yo- va a elidirse, dejando una marca de ausencia ligada a la voz y a la mirada de estos. Estas diferentes pérdidas van a determinar la conformación del *objeto a minúscula* que se podría definir como

> algo que el sujeto, a fin de constituirse como tal, ha separado de sí como órgano. Este sirve como un símbolo de la pérdida.[9]

Por este motivo, los objetos pueden despertar los más peculiares enlaces con las personas, máxime si estos poseen indicios de encaminarse a frentes de significación inhabituales. Las obras de arte, por ejemplo, parecen implicar procesos que los demás objetos del mundo no poseen, lo que nos hace más vulnerables a ellos. Por eso se puede decir que ante ellos un sujeto está en capacidad de aproximarse a sus propias expectativas de encontrar un sentido en el mundo. También pueden escenificar para un sujeto algún rasgo de sus más oscuros temores o sus más secretas fantasías, como ocurrió con los objetos surrealistas.

Dentro del contexto de la exposición *Materialismos*, planteamos dos posibilidades: entender "el objeto" de manera singular o cerrada, o interpretarlo de manera situacional o abierta. Adicionalmente

consideramos importante el papel de los elementos constitutivos o intrínsecos de la dimensión propia de todo objeto, como son la materia -con todas sus propiedades- y los procedimientos que le han dado forma. Simultáneamente reconocemos los elementos que lo afectan desde su exterior, tales como los problemas de contexto, los valores de uso y de cambio, así como los parámetros de gusto.

¿De dónde vienen las cosas?
Todas las cosas modernas
como los carros y eso
siempre han existido

Ellas simplemente han estado esperando dentro de una montaña
el momento preciso

escuchando los irritantes sonidos
de los dinosaurios y de la gente
perdiendo el tiempo afuera

todas las cosas modernas
siempre han existido

Ellas simplemente han estado esperando el momento preciso

para salir
y multiplicarse
y tomar el control
Ha llegado su momento

Björk

De niño estaba convencido de que los objetos de mi casa, en la noche, desaparecían cuando les daba la espalda. No podía creer que siempre estuvieran ahí, quietos donde uno los dejaba. Sospechaba que se iban no se a dónde, como tragados por la oscuridad. Oscuridad que llegaba a su fin cuando volvía mi vista hacia el rincón y, como si mis ojos fueran linternas, lo iluminaba arrancando a los juguetones objetos de esa dimensión extraña a la cual pertenecían; porque en mi casa sólo estaban de visita.

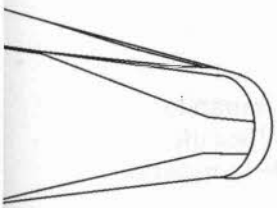
Los antiguos suponían que el acto de ver dependía de una suerte de energía que brotaba de los ojos de quien mira. Ver desde uno, de adentro hacia fuera. ¡Qué coincidencia!

En este tipo de mecánica es quien observa el que da la presencia al objeto, a las cosas, a la realidad. Y si cierra los ojos, pues todo deja de existir. Sin embargo, las cosas no dejan de existir cuando dejamos de mirarlas. Ya sé que la realidad está afuera, independientemente de si la vemos o no.

Uno podría volver al esquema de visión antiguo, porque finalmente las cosas son distintas de acuerdo a quien las ve. La realidad se fragmenta en un sinnúmero de "interpretaciones". Un mismo elemento puede entonces parecer muchas cosas debido a los juegos de luz y sombra proyectados por la psiquis de quien mira.

Así, una misma cosa puede, de hecho, moverse. Cambiar de nominación, de función. Ser otra.

La sensación de vértigo que experimentaba cuando daba la espalda a lo que me rodeaba, desapareció cuando entré al colegio y aprendí a escribir el nombre de las cosas. Escribía su nombre, dibujaba su contorno, comprendía su función. Este ejercicio hizo que los objetos adquirieran peso y lugar bajo la luz del conocimiento. Yo vi, como me dijeron que viera. Como me dijeron que siempre había visto. Como me dijeron que son las cosas. Esa es la realidad. Objetiva.



Sin embargo, y está claro, tal realidad es sólo un acuerdo. Una proyección perpetuada por aparatos como el educativo, un sistema de disección de un todo que se nos escaparía de las manos sin los afilados alfileres de la razón.

De tal modo, lo que conocemos como verdadero es una estantería de detalles, todos con su nombre... pero a lo mejor este es un anaquel inalcanzable, demasiado alto. Y parte de lo fundamental, gran parte de lo que este mueble sostiene, ha desaparecido de nuestra vista, y el miedo y el vértigo siguen estando presentes. ¿No sospecha usted que hay algo más grande e importante que no se deja agarrar?

Puedo ser ingenuo, pero creo que ahí reside la importancia del arte contemporáneo, la importancia de las reflexiones hijas de las dinámicas estéticas de las postguerras: cuando los objetos plásticos cambiaron de nominación, cuando se crearon "cortos circuitos" en su funcionamiento y valor intrínseco, cuando -en resumen- se cuestionó la pertinencia del conjunto de juicios de valor y conocimientos adquiridos que llamamos *cultura*.

De esta forma, entre las cosas de todos los días y lo desconocido, la obra de arte contemporánea es como un signo de interrogación que pregunta a cada espectador por su sentido, por su educación, por su historia personal, exigiéndole que le resuelva. Le cuestiona sobre el uso que le da a lo que tiene -o sobre lo que desea tener- y le siembra la duda, porque a lo mejor puede *cambiar las cosas* si no está satisfecho.

Lo anterior, obviamente, apunta a una práctica artística que cuestione su propia nominación, su propio valor adquirido, su significado, sus medios y sus formas. Arte ya no como arte. No arte tradicional. No arte clásico. Arte como "lo otro".

Arte-cosa. No un arte nominativo, no un arte representativo; sino una práctica de observación, reflexión y cuestionamiento que, si se quiere, devuelve las cosas a ese estado de gracia, a esa dimensión polivalente desde donde me retaban. El arte de hoy le quita las baterías a los "ojos linterna" de la cultura hegemónica de tal manera, que hace que todos comprendamos el todo de igual forma. Aparece entonces la oscuridad como un momento iniciático de duda, de cambio.

Pero no tema a la ausencia del faro. Y recuerde que si cambiamos nuestra actitud hacia las cosas, quizás las cosas cambien.

La cosa de arte

En el viaje de investigación hacia Cali, en un *Boeing* 727, mirando cómo se agarraba al asiento el vecino, me preguntaba qué significa un *avión*. Una cosa que vuela, una fuente de empleo, un medio de transporte, una esperanza, una tragedia...

Se dice que en el Primer Salón de la Locomoción Aérea, en 1912, Marcel Duchamp se quedó maravillado frente a un avión, y dirigiéndose a Brancusi -otro de los tantos embelesados espectadores de tal evento-, dijo: "La pintura está acabada. ¿Quién puede hacer algo mejor que esta hélice? Dime, ¿puedes tu hacer algo así?"

Un año más tarde, Duchamp ensamblaría el primer *ready-made*: la rueda de bicicleta. Y de ahí en adelante la *cosa* se hace presente en la historia del arte, como un signo de interrogación que pregunta por la utilidad y la pertinencia de la creación humana. Y entonces, se entiende que el campo de la creación no sólo abarca los sublimes resultados del arte. Creación de la ciudad, creación de la máquina, creación de la industria, creación de la cultura como tal. Gracias al *ready-made*, el objeto común, lo que está ahí, lo que ya está hecho, se nos presenta desnudo, carente de utilidad, quieto, como la rueda de bicicleta que gira y rota sobre su propio eje, pero que no va a ningún lado. Masturbación, soledad, futilidad. ¿Y si las cosas no sirven para lo que han sido hechas? Y si las cosas no sirven ¿son más bellas? Y si le cambio de nombre a la cosa ¿ésta deja de ser lo que era?

De la caverna al templo, del templo a la iglesia, de la iglesia a la corte, el arte antes del siglo XX siempre había actuado en un espacio que le contenía y le daba valor. No solamente un valor propio como arte, también

un valor utilitario en situaciones directamente relacionadas con el poder, respondiendo a los intereses de las fuerzas que impulsaban a cada comunidad. Ya sea una pintura rupestre que pretende asir al animal venerado, a la presa que da alimento y vestido; ya sea una escultura clásica con ocho cabezas de proporción; ya sea una imagen encargada por la iglesia para seducir feligreses o un retrato encargado por un noble o por un exitoso comerciante: el artista era como un artesano-documentista, un retratista del espíritu de su tiempo.

Pero a comienzos del siglo XX, dos curiosos desplazamientos ocurren casi simultáneamente:

Arriba

Gracias al desarrollo de la nueva memoria en imagen -la fotografía- y a la especialización latente en un mundo que comienza a mecanizarse, el arte se independiza, apoyándose en la mirada optimista que con necedad desafiaba al pasado. Se emancipa de sus ya mencionados mecenas y crea su propio espacio, con sus propias reglas. El fotógrafo reemplaza al pintor como testigo y -hay que decirlo- como materializador de los acontecimientos. Entonces, el caro artesano queda libre y se autoproclama *Artista*, con a mayúscula, y como un nuevo noble comienza a acreditar su linaje. De hecho, el hombre de ciudad, el cosmopolita, comienza a mirar hacia atrás en busca de su origen, en busca del paraíso perdido, tratando de explicar su camino y sus modos de hacer, de representar, de nombrar, de asir el mundo. Aparecen, entre otras, la antropología, el psicoanálisis, la sociología, la gramática.

Así es como se construye un nuevo edificio, dedicado al pasado: el museo. Generando tradiciones y enseñándonos a reconocer lo que debe ser conocido. Y poco después, ya en el siglo pasado, se hace presente el galerista con su galería, como puente traductor entre el arte y su público. "Traductor", porque aunque el nuevo objeto de arte -fuera del templo o del castillo- resultara más cercano al espectador casual, al no iniciado, en su funcionamiento autónomo generaba lógicas en gran parte opacas para el público desprevenido. Así, una pintura de Mondrian ya no es un bisonte, ni una Minerva, ni una Trinidad, ni el retrato de un noble. Quizás ningún grafismo puede definir con mayor rectitud, digamos, el arte positivista y altivo de comienzos de siglo que el cuadrado, o mejor, la retícula.

El cuadrado es el único elemento ausente en el menú de las formas naturales. El cuadrado ha sido creado por el hombre, no por Dios. ¡Que viva el ángulo recto, que viva la máquina, que viva todo lo que puede llegar a

hacer el hombre! Estas eran básicamente las ínfulas del arte moderno: ¡que vivan las formas puras y todo lo que es capaz de hacer el hombre! Hasta que entre todo lo que era capaz de hacer, el hombre hizo la guerra.

Abajo

Así se lleva a cabo el segundo desplazamiento. Testigos del Apocalipsis nacido en el apogeo de la modernidad, tanto los humanistas como los estetas cuestionan todo el planteamiento autosuficiente y prepotente del pensamiento moderno. Entonces los artistas se burlan de sí mismos y de su recién creada burbuja hermética, que promueve un nuevo tipo de belleza eterna en una sociedad que se destruye. Desde entonces, el arte se sale de sí, se desdibuja, se sale de su sitio, se dedica alternativamente a construirse y a desmoronarse. Aparecen así métodos artísticos, digamos, estéticamente incorrectos. *El arte se vuelve otra cosa.*

Collage traduce encoladura, pegadura o pegamento. Tal sistema, crudo y pegajoso, revolucionó los medios tradicionales de representación; y así mismo, cambió -de nuevo- la manera en que vemos y sentimos las cosas. Al pegar elementos preexistentes, prescindiendo de su representación a través del dibujo o de la pintura -un pedazo de silla en vez de la ilusión pintada de la silla- se desmantela todo el discurso del arte clásico, académico, "representacional". En el *collage* se crea una tensión entre la representación y la presencia, entre la ilusión y lo real, y si se prefiere, entre la obra de arte y el objeto vulgar.

El *collage* y la perspectiva ortogonal heredada de la tradición renacentista son antagónicos. El pegamento es obviamente un asalto directo contra la ilusión de profundidad, una silueta engomada para embadurnar el sagrado punto de fuga. Los cubistas se sintieron orgullosos de sus encoladuras que fragmentaban la percepción en múltiples puntos de vista. Braque o Picasso desbarataban -con la furia de una guerra mundial- el discurso de visualización culturalmente aceptado, haciendo que un pedazo de papel de colgadura fuera a su vez fondo y figura. Y paradójicamente, al anular la dicotomía que crea la ilusión de profundidad, subrayan más que nunca la tercera dimensión: sencillamente, el pedazo de periódico es en verdad un pedazo de periódico. De esta manera, la pieza bidimensional se vuelve escultórica.

Pero el *collage* presentó en su día otro tipo de contrasentidos, al retar la personalidad soberana del artista original y único, su gesto maestro, su narcisismo; porque aquí el artista no *crea*, sino que se roba pedazos de lo que ya está ahí y los relaciona. Toma un pedazo de desecho, un trozo de ruina, y les da nueva vida, uniendo sus partes como un doctor Frankenstein.

Un urinario masculino de porcelana firmado por R. Mutt fue presentado a la primera exposición pública de la Society of Independent Artists que se inauguró el 9 de abril de 1917. Esta agrupación artística se había constituido en Nueva York en el mes de diciembre de 1916. Sin jurado o comité de selección, no otorgaba premios ni distinciones; todo el que quisiera pagar la cuota (un total de seis dólares) tenía derecho a exponer. Unos mil doscientos artistas colgaron sus obras a lo largo de dos millas de paneles. *La fuente*, sin embargo, no figuró entre ellas: a pesar de los estatutos explícitos de la Sociedad, los organizadores decidieron no exponer aquel objeto, lo cual provocó importantes discusiones internas y la dimisión de Duchamp, quien formaba parte del comité directivo. Luego de las discusiones, el mismo día de inauguración, un tal Walter Arensberg compra *La fuente* y la retira ostentosamente recorriendo las salas abarrotadas de público. Finalmente se elaboró un mito cultural con la publicación, en el número 2 de la revista *The Blind Man*, de una fotografía *oficial* de la obra y dos artículos explicativos: un editorial anónimo y el titulado *El Buda del baño*, firmado por Louise Norton.

Este es el editorial "anónimo":

'El asunto Richard Mutt
Dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer. El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin discusión, este artículo desapareció y nunca fue expuesto.

He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt:
1. Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar.
2. Otros, que era un plagio, una simple pieza de fontanería.
Pero la fuente del señor Mutt, al igual que una bañera, no es inmoral, eso es absurdo. Se trata de un accesorio que se ve a diario en los escaparates de los fontaneros.

Si el señor Mutt hizo o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un pensamiento nuevo para ese objeto.

En cuanto a ser censurado por utilizar una pieza de fontanería, eso es absurdo. Las únicas obras de arte que ha producido Norteamérica han sido sus productos de fontanería y sus puentes'. [10]

Entonces los conceptos se superponen. Objeto común y obra de arte. Elemento de uso masculino, ahora con una evocación terriblemente femenina. Receptor de orina y expulsor de agua. Deseo y contención. Elemento de uso íntimo y objeto de adorno público.

Gracias al *ready-made* se entiende que una cosa no es solamente *eso*.

Agobiado por el nerviosismo, mi vecino se levantó rápidamente para ir al baño. Casi podía adivinar lo que pensaba mientras sobrevolábamos las nubes que cubrían algún lugar entre Santafé de Bogotá y Santiago de Cali: ¿Cómo es posible que este montón de metal y cables y plástico vuele? Para él, un avión no significa comodidad, significa tragedia. Y yo no quise decirle nada para tranquilizarlo, porque sé que un avión vuela; pero siendo objetivo, de vez en cuando... se cae.

Materialidad líquida–
Hacia la solidificación

En nuestro país, tal vez el ejemplo más interesante respecto a la necesidad de encontrar rumbos menos habituales dentro del recorrido de la actividad artística, fue el programa de *Nuevos Nombres*, diseñado y curado durante ocho años por Carolina Ponce de León. Esta curadora le apostó a una mirada arriesgada y parcial sobre el arte contemporáneo -y en muchos casos, joven- configurando exposiciones que sorprendían por el hecho de hacer visible el trabajo de artistas, por lo general desconocidos, aún cuando no utilizaran los mecanismos habituales.

Podemos ver entonces a este programa enfrentado a la supuesta apertura de las convocatorias masivas, ejemplificadas por los Salones Nacionales, que generalmente se han centrado en exhibir las obras de los artistas ya posicionados. Las exposiciones de *Nuevos Nombres* funcionaron como un instrumento de exploración muy eficaz al momento de identificar artistas que no se asimilaban al panorama ya establecido. De los muchos nombres que surgieron dentro de este programa se encuentran artistas como Doris Salcedo y María Fernanda Cardoso -por mencionar solamente los casos más reconocidos- quienes a mediados de los ochenta hicieron su debut en *Nuevos Nombres* y a finales de 1999 formaron parte de la muestra del Museo de Arte Moderno de Nueva York para conmemorar el cambio de siglo.

Es una operación de riesgo examinar y exhibir objetos que en muchos casos no han sido aún legitimados por otros eventos artísticos. Pero es de vital importancia esa tarea, tanto para expandir el campo artístico como para ayudar a hacer legibles los distintos componentes que lo configuran. Otra destacada experiencia dentro del contexto colombiano, en la que también participó Carolina Ponce de León, fue *Ante América*.

Cuando apenas comenzaba la década de los noventa, se exhibió en la Biblioteca Luis Angel Arango esta exposición que se organizó desde una postura antagónica a las distintas conmemoraciones del quinto centenario de la llegada de los españoles al continente americano. Se inauguró unas semanas después de las celebraciones oficiales, con el fin de comenzar a denotar desde allí, las diferencias entre esta muestra y otras exhibiciones de arte de América Latina realizadas por los países del primer mundo.[11]

Con el fin de amplificar al máximo el radio de acción de las obras escogidas dentro de la exposición, se integró un equipo curatorial entre Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss. Una de las

principales intenciones de la exposición era configurar las múltiples opciones de asumir la condición de latinoamericanidad en términos contemporáneos. Por este motivo se llevó a cabo una revisión de las implicaciones ideológicas de los lenguajes artísticos modernos, en relación con una experiencia particular dentro de una situación cultural específica. De esta manera podríamos decir que se intentó construir un mecanismo que ubicara el arte producido *al sur* del continente americano dentro de otro tipo de marco. Habitualmente, a los artistas latinoamericanos

> para visar su originalidad se les demanda ser *fantastic,* no parecerse a nadie o parecerse a Frida [...]; lo plausible sería analizar cómo el arte de un país o región dados, satisface las demandas estéticas, culturales, sociales, comunicativas, etc. de la comunidad desde y para la cual se hace [...] si hay que estar en guardia frente al coloniasmo que, es cierto, castra mucho arte contemporáneo de América Latina y, en general, del tercer mundo, no puede hacerse desde la nostalgia por la máscara y la pirámide [...] [12]

El discurso curatorial tenía por meta la desubicación de otro discurso anterior que le servía de marco: el concepto hegemónico de arte latinoamericano. La selección de los artistas y las obras, por lo tanto, intentó deconstruir lo que parecían ser lugares comunes dentro de las discusiones de ese entonces. La posibilidad de cruzar los tres criterios de los curadores tenía que ver con la necesidad de abarcar de manera "inclusivista", la biodiversidad de la producción artística del continente. De este modo, se reunieron obras de artistas como Ana Mendieta, Juan Francisco Elso y José Bedia, de Cuba; Luis Camnitzer, de Uruguay; Alfredo Jaar y Arturo Duclos, de Chile; Francisco Toledo y Guillermo Gómez-Peña, de México; José Antonio Hernández-Diez, de Venezuela; y Beatriz González, Antonio Caro, Doris Salcedo y María Fernánda Cardoso, de Colombia; entre otros. [13]

Dentro del contexto internacional nos llama la atención la manera en que la curaduría de ciertas exposiciones ha logrado navegar a través de aguas que parecían insondables a la hora de establecer parámetros de valor para diferentes conjuntos de obras. Una de las exhibiciones más polémicas de la década de los noventa fue *Lo informe: modo de empleo*, presentada en el Centro Georges Pompidou de París y curada por Rosalind Krauss e Ives-Alain Bois.[14] La muestra cruzaba el pensamiento de Georges Bataille con la producción artística moderna, a fin de generar un desmantelamiento de los supuestos más ortodoxos que se han asumido como su rasgo. Doscientas piezas integraron esta muestra, en un intento por cuestionar hábitos curatoriales tales como el estilo, el periodo, la noción de gran obra y el tema.

Esta exposición funcionó como una tesis del planteamiento de Krauss, relativo a la importancia del método analítico en la construcción de un argumento.

> Lo verdaderamente interesante en una crítica seria no son sus juicios de valor [...] sino que, por el contrario, tal crítica se interpreta en función de las formas de sus argumentos, a través del modo en que su método, en el proceso de construir el objeto de la crítica, nos revela aquellas preferencias que preceden y determinan de antemano cualquier juicio. [...] Afirmaciones que en principio pueden parecer juicios de valor [...] son en realidad el producto de lo que un determinado método nos permite preguntar o aun pensar en preguntar.[15]

De igual manera, Krauss ha insistido en la necesidad de establecer niveles de relación entre entidades heterogéneas, lo que le ha permitido liberarse de nociones tales como *coherencia estilística* o *lógica formal* que, según ella, pueden impedir que se comprenda la producción contemporánea o que se establezcan conexiones entre el presente y el pasado.

Yves-Alain Bois, al ser interrogado sobre el título de la exposición, dice:

> La palabra no tiene traducción exacta, pero usted puede encontrar aproximaciones: lo amorfo y lo deforme. Pero no es un concepto. De hecho es un anti-concepto, o mejor, el concepto de la destrucción de los conceptos, al privarlos de sus territorios, de su capacidad para articular el mundo. Queríamos deshacer ciertas categorías, 'lo informe' podía hacerlo.[16]

Dentro de la exposición se perciben cuatro puntos de referencia, que sus curadores definen como operaciones: la *horizontalidad*, el *bajo materialismo*, la *pulsación* y la *entropía*, que tienen como finalidad enfrentarse a los principios más arraigados dentro del modernismo: la verticalidad, la visualidad, la instantaneidad y lo sublime.

> Horizontalidad contra verticalidad, bajo materialismo contra la omisión de lo material en el modernismo, la pulsación contra la exclusión de lo temporal, y la entropía en contra de la estructura permanente.[17]

Puntualizando, la *horizontalidad* va en contra del arte que está dirigido exclusivamente al sentido de la vista, al hombre erecto. Esto contradice toda la metafísica fundada en el positivismo y la elevación. La horizontalidad así entendida, no representa el punto de apoyo, sino la zona contra lo que choca todo lo que cae.

El *bajo materialismo* responde a la vieja antinomia aristotélica, según la cual la materia solo existe para el hombre en la medida en la que tiene forma. Bataille insiste en la posibilidad de una materia en bruto, no conceptualizable, permeable, tanto al sentido y a la metáfora como a la formalización.

La *pulsación* concierne a las inter-penetraciones del tiempo y del espacio. Se opone a la exclusión moderna de la temporalidad del campo visual; está fuera de todo discurso, no tiene finalidad.

La última de las operaciones es la *entropía*. Dentro del campo de la termodinámica, la entropía designa el fenómeno irreversible de la degradación de la energía en todos los sistemas: un concepto que se amplía hasta significar el trayecto de toda organización -toda forma o todo sentido- hacia un estado indiferenciado.

La muestra, que involucraba estas mismas operaciones dentro del diseño museográfico, comenzaba con la *horizontalidad*.

> La posición de los sicólogos de la *Gestalt* es que la forma es vertical. La especie humana se levantó de sus cuatro apoyos, irguiéndose sobre sus patas traseras, volviéndose vertical y de esta forma despegándose del suelo y desplazándose en una nueva relación particular con el espacio que le rodeaba, una relación de distancia. La distancia trae consigo un plano alineado con la verticalidad del cuerpo, un plano que es fronto-paralelo con el plano de la visión. Operacionalmente hablando, si usted achata el objeto dentro del plano horizontal, lo retira del plano visual, de la condición que le da forma, ha pasado a un campo que ataca la noción de forma. El desplazamiento de lo vertical a lo horizontal es un gran logro dentro de la historia del arte.[18]

El *bajo materialismo* es la única operación que se deriva directamente de Georges Bataille, porque las otras tres son extrapolaciones.

> El *bajo materialismo* es una operación para derrumbar, para degradar el sistema idealista o metafísico [...] Él quería evitar que cualquier cosa se tomara como un símbolo de algo más –quería evitar que fuese transpuesta o descifrada como otra cosa- por tanto, propone la materia irreductible.[19]

Para los curadores era fundamental que estas operaciones no fueran tomadas como temas, dado que no les interesaba la literalidad de los términos. De la falta de comprensión de este método por parte del medio especializado del arte se generaron las mayores polémicas, dado que la exposición estaba conformaba por objetos materiales y no por rastros inexistentes que podrían indicar de manera literal la noción de lo informe. Para hacer claridad respecto a este término, remitámonos a Bataille:

> Un diccionario comenzaría en el momento en que ya no daría el sentido sino las necesidades de las palabras. Así, *informe* no es sólo un adjetivo con determinado sentido sino un término que sirve para desubicar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que él designa carece de derechos en todo sentido y se hace aplastar

> por todas partes como una araña o un gusano de tierra. En efecto, para que los académicos estén contentos, sería necesario que el universo tomara forma. La filosofía entera no tiene otro fin: se trata de otorgar una levita a lo que es, una levita matemática. En cambio, afirmar que el universo no se parece a nada y sólo es *informe,* es lo mismo que decir que el universo es algo parecido a una araña o a un escupitajo.

El catálogo de la exposición se estructuraba igualmente a partir de estas cuatro operaciones, utilizando como índice un conjunto de términos que se movían de la A a la Z, a lo largo del catálogo, tanto en su versión en francés como en inglés. Dentro de la primera operación explorada en el catálogo, el *bajo materialismo*, aparecían los siguientes términos para abordar las piezas de quienes estaban presentes en ella: *Abattoir, Base Materialism, Cadaver, Dialectic, Entropy y Figure.*[20]

Los curadores decidieron incluir dentro de la muestra un conjunto amplio de artistas que tuvo en cuenta nombres como los de Marcel Duchamp, Jean Arp, Alberto Giacometti, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris, Bruce Nauman, Eva Hesse, Robert Smithson, Richard Serra, Gordon Matta-Clark, Giovanni Anselmo, Mike Kelley y Ligia Clark, entre otros. Sin embargo, algunos nombres tomaban parte en varias operaciones a la vez, como Duchamp, quien aparece en *pulsación*, *horizontalidad* y *entropía*. En este sentido, podía ser más visible la manera en que estas operaciones llevan a la negación de una clasificación basada en la forma, la cronología o la distribución geográfica de los hechos artísticos. Respecto al modo en el que funciona el pensamiento de Bataille como el tipo de munición apropiada para atacar estos sistemas clasificatorios, puede ser de mucha utilidad el siguiente comentario de Juan Antonio Ramírez:

> Georges Bataille fue el disidente más notorio del surrealismo, el que opuso un radical materialismo al romanticismo idealista de Bretón. Frente al optimismo revolucionario de los vanguardistas ortodoxos, Bataille levantó la bandera de un pensamiento mítico que veía en los comportamientos ancestrales de los 'primitivos' el paradigma oculto que explicaba las actitudes 'salvajes' del hombre civilizado. No hay progreso posible, ni redención de ninguna clase. Bataille nos estremece en su negación absoluta de cualquier ilusión.[21]

Estas tres experiencias -*Nuevos Nombres*, *Ante América*, y *Lo informe: modo de empleo*- nos resultan significativas por el hecho de señalar tres tipos de problemas en torno a los marcos de discusión del arte producido en el final del siglo XX: *el no todo,* la contextualidad y la desclasificación. Así, tales exhibiciones nos dan bríos para retar de manera paralela -a través de otras herramientas- la visión *convencional*

de la escultura contemporánea en nuestro país: *Materialismos* indaga sobre un conjunto de *cosas* de múltiple definición, a través de categorías lo suficientemente diversas para evitar una lectura unidimensional que aplane el objeto expuesto.

El estado de las cosas

Esta es una muestra con objetos. Objetos semejantes a otros. Objetos distantes entre sí. Objetos con historia. Objetos con profundidad.

El agrupamiento de los elementos de esta muestra se emparenta con la labor arqueológica, más que con el campo estético. Antes que señalar valores formales guiados por gustos predecibles o por convenciones añejas, *Materialismos* intenta ser un espacio de taxonomía múltiple, equívoca.

Estante en cuyos compartimentos se colocan elementos asociados, no por su color, ni por su forma, ni por su técnica, ni por su peso, ni por su edad, sino por ser cosas que parecen otra: esta exposición se propone como un ejercicio de similitudes, de manera paralela a como Foucault escribe *Las palabras y las cosas*, como "una historia de la semejanza".

El común denominador de nuestra curaduría no está en un *ismo*, tampoco es su propósito el trazado de un orden ejemplar. Los objetos que aquí caben, comparten únicamente su problemática ubicación en los órdenes tanto de lo cotidiano, como de lo artístico.

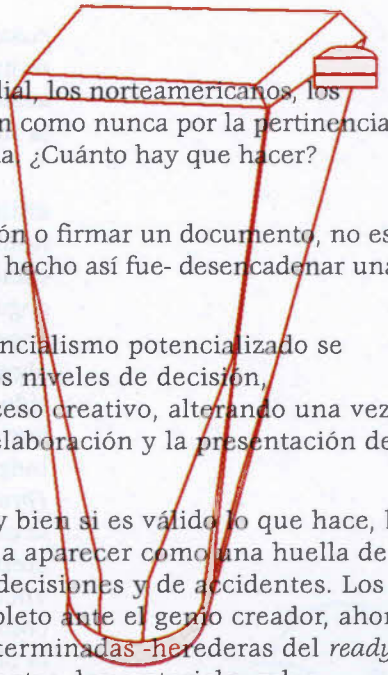
Pero, que no se nos malentienda; esta exhibición no se ha pensado como un trabajo en contra de cualquier taxonomía, porque ciertamente existe una labor de ordenamiento. Digamos que hay un método implícito, una mesa de disección translúcida que no sólo se llena de objetos dispares, como un paraguas y una máquina de coser, también deja ver lo que hay debajo de ella: profundidad habitada por giros que pueden causar vértigo al compararlos con la sólida estabilidad de su superficie. Está claro que dicho mueble es una metáfora, y que su *profundidad* es propia de las obras seleccionadas, cuyos códigos apuntan a lecturas de variada procedencia: domésticas, estéticas, populares, políticas, históricas e ideológicas.

Tal profundidad es para Foucault la historia misma, la cual se hace consciente cuando el hombre dirige la mirada hacia el pasado, generando todo tipo de reconsideraciones. Los estudios de las cosas se vuelven relativos, cambian de nominación; así también cambian las cosas. El claro estudio de las semejanzas -en la época clásica- de lo que el hombre ve, es relevado por el cuestionamiento de cómo el hombre ha visto... -de la gramática general a la filología, de la historia natural a la biología

comparada, del análisis de la riqueza a la economía- de cómo cambia la manera en que vio las cosas... y de cómo cambian las cosas: cambio de verdad, cambio de gusto, cambio de proceder, cambio de clasificación, cambio de orden, cambio de vínculos y semejanzas. Entonces, taxonomía no sólo de las cosas; sino de sus taxonomías. Y cambio del estudio del valor al estudio del valor de la especulación.

Las cosas no son lo que eran...

Pero esto no niega la experiencia de nuestros objetos; mas bien la vitaliza, la multiplica. Al fin y al cabo este trabajo -como labor arqueológica- se nutre de los cambios de la historia, de sus profundas contradicciones. Pretende alimentarse de la pluralidad nominal de sus componentes, de su –digamos- transculturalidad, de sus desplazamientos, su ubicación incómoda, su valor por definir, su no todo, su contextualidad, su desclasificabilidad.



The Thing

Luego de la Segunda Guerra Mundial, los norteamericanos, los europeos y los japoneses se preocuparon como nunca por la pertinencia de los actos humanos. Hacer. No hacer nada. ¿Cuánto hay que hacer? ¿Cuándo?

De ahí en adelante oprimir un botón o firmar un documento, no es sólo eso. Es una acción que puede -y de hecho así fue- desencadenar una tragedia, un holocausto.

En el campo artístico, este existencialismo potencializado se manifestó en el cuestionamiento de los niveles de decisión, intervención y cambio dentro del proceso creativo, alterando una vez más la concepción, las mecánicas de elaboración y la presentación de la obra de arte.

Como si el artista no supiera muy bien si es válido lo que hace, la pieza plástica pasa de ser la gran obra a aparecer como una huella de ese proceso de prueba, testimonio de decisiones y de accidentes. Los materiales ya no se someten por completo ante el genio creador, ahora se presentan crudos o en piezas semi-terminadas -herederas del *ready-made* y del *collage*- que los hacen evidentes; los materiales y los accidentes del proceso se vuelven protagónicos. Quienes trabajan en las tres dimensiones hacen metáforas de la ruina o acomodan y reacomodan estructuras cada vez más íntimas. La escultura de gran formato, maciza, se ve atacada -como en una película de terror- por ese

objeto perverso, mutante, como un engendro radioactivo, *bajo*, endeble, indeterminado: un replanteamiento acerca de lo que rodea al consumidor de una sociedad hiper-materialista que rinde culto a la cosa-mueble-electrodoméstico.

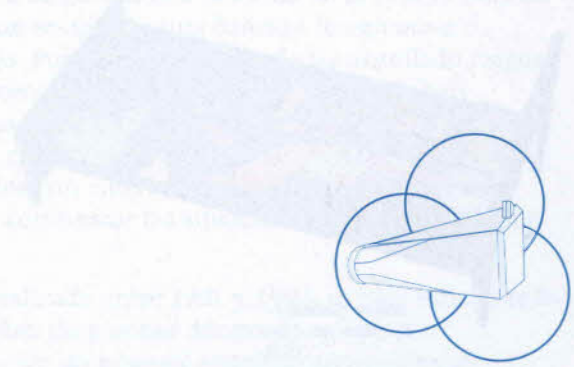
El arte nunca estuvo tan cerca al supermercado, y más exactamente, al departamento de artículos para el hogar. Pero en ausencia de un movimiento vertical, definitivo, el ejercicio plástico se diversificó subrayando todo lo que el hombre puede hacer, y por ende, también, deshacer. Un ejemplo extremo en esas décadas ensombrecidas por el poder de destrucción del átomo lo dan los conceptualistas cuando escriben las recetas de sus obras en reemplazo de la obra. Así son los lectores-espectadores quienes harán el trabajo sucio al *dar cuerpo* a la cosa, en sus cabezas.

Ya no se sabe si uno está viendo una pintura o una escultura o un escrito o un lugar en obra negra o una representación escénica o qué.

Para no acabar con las cosas, hay que evitar darles una función. Las cosas que sirven salen por televisión y se ponen de moda. Y tarde o temprano se rompen, porque el uso acaba con todo. Lo único que no se acaba es lo que no se usa, por ejemplo, lo que se exhibe como arte. ¿De ahí la importancia del arte?

Quizás el arte contemporáneo es un super pegante -sintético, se entiende- que trata de unificar la realidad quebrada. Sea como sea, el hombre siempre ha necesitado modificar lo que le antecede, siempre ha estado quebrando las cosas, transformándolas. ¿A quién se le ocurrió coger un hueso de mamut y hacer un cuchillo? ¿A quién se le ocurrió coger un pedazo de piel de tigre y cubrirse con ella? ¿Quién dejó a alguien sin su manta para pintar un matacho sobre ella? El hombre ha sido un carroñero, un ladrón, un *bricoleur* [22] No tiene sentido nada de lo que hace, hasta que las ridiculeces que hace se vuelven costumbres. Y luego, lo que no tiene sentido es cambiar de costumbres. En una *Art Forum* son entrevistados Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, a propósito de la exposición *Lo informe: modo de empleo*. No dejaba de llamarme la atención, cómo el entrevistador Lauren Sedofsky no podía concebir el vuelco que los curadores pretendían dar a la "mesa de disección" del arte contemporáneo. De lo horizontal a lo vertical, de lo alto a lo rastrero, de la obra de arte al objeto... Sedofsky seguro veía con aprehensión a sus interlocutores, comparándolos quizás con esos antiguos alquimistas que trataban de convertir el plomo en oro; con la diferencia de que Krauss y sus colegas -apoyándose en el conjuro de Bataille- pretendían hacer lo inverso: volver el oro... ¡plomo!

Pero el mundo está patas arriba... ¿nos debería importar?, ¿o será que los que estamos patas arriba somos nosotros? Uno está colgado del piso por los pies, o sea que el piso está arriba. La retina es la que nos endereza y, como el cielo está abajo, cuando los aviones se estrellan se caen para arriba. ¿Y para dónde van los muertos? ¿Al cielo o al infierno? [23] Y mientras tanto, como en las baladas románticas de los setentas, "el mundo gira y gira" y en el circuito artístico colombiano la cosa sigue igual, aún hacemos lo que los demás hacen. Lo divertido del asunto es que con ejercicios como *Ante América* o como *Lo informe: modo de empleo* -muestras que, coincidencialmente, desafían la definición artística eurocéntrica-, el resultado se siente más cercano. Es, y lo repito, como si se estuviera cerrando el círculo... el hombre no ha cambiado tanto, sigue estando entre la creación y la destrucción. Por ejemplo: brujo, alquimista, químico, diseñador, artista, curador y de nuevo alquimista. El problema es que nunca falta el inquisidor que condene a quien ve las cosas distinto a morir en la hoguera.



Estado sólido
Hacia la materialización

Materialismos se ubica dentro de la categoría definida históricamente como escultura. Sin embargo, para precisar la naturaleza del tipo de objetos que involucra, es necesario mirar *más allá* de sus límites, a fin de reconocer todas aquellas posturas que sirven como antecedentes. En el arte colombiano, es reciente el intento por producir situaciones artísticas que no se conciban o se presenten como el resultado de la dimensión subjetiva del autor o como la solución a problemas formales autoreferidos a la misma dimensión del objeto artístico. No obstante, la primera y más radical evidencia sobre este tipo de actitud la encarna la obra de Beatriz González, consolidada hacia finales de la década del sesenta.

En 1970, Beatriz González realizó una *copia* de una estampa popular del Señor Caído de Monserrate. Observando la pintura, realizada con esmalte sintético sobre lámina de hojalata, comenzó a pensar en la posibilidad de agregar un "marco" a la obra. Mirando cuidadosamente la escena decidió establecer, irónicamente, como un contexto espacial adecuado a esta estampa, una cama comprada en el Pasaje Rivas: si Cristo agonizaba, posiblemente necesitaba descansar. La presencia de este marco señala una especie de citación de un sistema de gusto que se enlaza tanto a la pintura, como al objeto que le sirve de marco. Esto sugiere entonces un parentesco entre los "profesionales" que ejecutaron la estampa y los que realizaron la cama. Esta obra fue bautizada como *Naturaleza casi muerta,* título que refuerza la alteración producida en el sentido de la imagen *original.* La pintura decorativa de la superficie de la cama, que imita las vetas de la madera, emparenta la obra con las pinturas tradicionales a las que se adosaba un pesado marco ornamental. Incluso se podría pensar en los marcos de las pinturas coloniales.

Beatriz González–
Mutis por el foro
1973

Junto a los rasgos anteriores, la presencia del mueble produce una alteración más radical en la experiencia perceptiva que suscita la obra. El mueble invierte el eje ideal de un cuadro, convencionalmente vertical, y lo lleva a la horizontalidad. La presencia de este objeto de uso doméstico hace descender la pintura -en más de un sentido a la vez- llevándola a romper el canal de identificación que las convenciones artísticas han llegado a asociar con la búsqueda de la trascendencia, presente en las estructuras verticales que permiten proyectar emblemáticamente al ser humano.

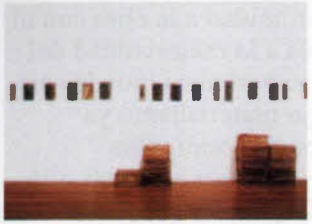
La horizontalidad de la cama brinda una continuidad a la obra con el espacio arquitectónico en el que se ubica, ligándola a la materialidad del cuerpo del observador. Para dilucidar este tipo de experiencia, puede ser de gran ayuda la conceptualización respecto al bajo materialismo ya citada. Este descendimiento hacia lo bajo tiene una dirección más específica cuando se trata de camas que albergan imágenes relativas a la muerte -como en *La muerte del justo* y *La muerte del pecador*- pues asume más claramente el papel de un contexto simbólico primario, como una especie de aproximación a la tierra.

A finales de la década de los ochenta hizo su aparición en el Salón Nacional de Artistas la escultora Doris Salcedo, obteniendo el primer premio. Aunque no era su primera exposición -ya había participado en el programa de *Nuevos Nombres* en 1985- fue la primera vez que su trabajo se dio a conocer de manera amplia en nuestro país. Adicionalmente, en ese momento comenzaría su labor docente en las ciudades de Cali y Bogotá, que se prolongaría hasta 1991, lo que generó una visible huella de sus planteamientos dentro de un conjunto de artistas en formación. En Cali, José Horacio Martínez y Pablo Van Wong; en Bogotá, Juan Fernando Herrán, Johanna Calle, Carlos Franco, Silvia Gómez e Imelda Villamizar, entre otros.

En 1990 tuvo lugar su exposición *Señales de duelo*, que mostró una consolidación de su trabajo tanto en relación a las fuentes de las imágenes como a su sistema de elaboración. Desde esta muestra comenzó a ser más evidente su interés por asumir la escultura como un campo documental, lo que ha implicado que las piezas no sean el resultado de una serie de decisiones estéticas o de un acervo de experiencias individuales o privadas, sino que surgan de los rasgos y condiciones de un hecho o hechos que les han ocurrido a otros seres.

La materia, los gestos y el espacio que configuran una determinada obra, son escogidos a partir de su conexión a la forma de la experiencia de esas personas, lo que hace que no tengan una función imaginativa o expresiva dentro de su trabajo. Por lo tanto, si Salcedo ha asimilado rasgos de la obra de otros artistas -como Joseph Beuys, Eva Hesse o Robert Smithson- ha sido por su capacidad para "desconvencionalizar" tanto la producción escultórica en sí, como sus tipos de enlace con la experiencia humana. Por esto, sus vínculos con ellos le han aportado un sistema de herramientas para abordar y comunicar las situaciones que analiza como fundamento de su trabajo.

En *Atrabiliarios* –obra realizada entre 1991 y 1993- se hizo mucho más importante el método de la obra de proceso dentro de su trabajo, enfatizando aún más esa función *documental* señalada anteriormente. La



Doris Salcedo–
Atrabilarios
1992

obra consistía de veinte nichos cavados dentro de un muro, en donde se ubicaban zapatos, básicamente de mujeres. Una membrana animal, suturada en el borde de cada nicho, ocultaba los zapatos apenas visibles tras ella. Esto generaba que la mirada de los espectadores se enlazara a una cierta dimensión corporal, dado que no era realmente una obra que dejará muchos incidentes a la vista. Mas bien, al percibir los zapatos a través de la membrana y al verla suturada al muro, se llegaba a conjugar el sentido de la vista al sentido del tacto y comenzaba a funcionar la estructura metafórica de la pieza, que la conectaba a situaciones previamente vívidas por cualquier espectador, como por ejemplo, haber visto una sutura médica o haber observado la manera en que las personas colocan sus pies sobre el suelo o quizás haber entrado a una casa cuyas paredes intentaron ser verticales sin alcanzarlo del todo. Por lo tanto, la presencia del muro funcionaba como un índice del espacio arquitectónico que es, de por sí, el contenedor de la mayor parte de las experiencias humanas. Adicionalmente, la forma de los nichos, el estilo de los zapatos y el tipo de costura, vinculaban la imagen con un contexto cultural y una idiosincrasia específicos. Todo esto se articulaba produciendo una imagen silenciosa y conmovedora a la vez, que apuntaba a una relación entre el cuerpo y el lugar que le servía de límite.

Esta obra surgió de una serie de experiencias sobre la desaparición forzosa en Colombia que la llevaron a articular a lo largo del proceso varios problemas aparentemente inconexos, que fueron señalando como sus protagonistas a aquellas personas –básicamente mujeres- que viven el dolor de esa cruel pérdida que nunca se percibe como definitiva. La misma obra se fue transformando a lo largo del tiempo de elaboración, señalando ese desplazamiento del *ser víctima* que va del desaparecido a los seres que padecen su ausencia. Cada uno de los nichos contenía una imagen autónoma que iba cobrando sentido a medida que se enlazaba con las demás. Este enlace generaba una restitución simbólica de la comunidad que había sido desintegrada y que se desplazó como consecuencia de la desaparición sistemática de sus líderes o miembros.

La obra de Doris Salcedo se puede tomar como una pieza fundamental en el cambio de actitud de los artistas posteriores a ella que, con otro tipo de intereses y temáticas, han intentado aproximar el arte -y en particular la escultura- al mundo ordinario de manera crítica.

Las piezas artísticas producidas dentro de un mismo conjunto -llámese movimiento, corriente o generación- están en capacidad de operar de manera radicalmente distinta, dentro del mismo contexto sociocultural y periodo histórico, frente al establecimiento. Éste se podría entender mas

Doris Salcedo–
Atrabilarios (detalle)
1992

María Fernanda Cardozo–
Corona funeraria
1990

fácilmente a través de lo que Roland Barthes llamó "el buen sentido". Dicho campo ideológico estaría conformado por convenciones como el buen gusto, la buena educación, los buenos sentimientos, las buenas costumbres y en general todos aquellos vehículos que ponen en funcionamiento los mecanismos de regularización de la conducta humana, a través de la ubicación de los sujetos dentro de los lugares que *alguien más* construyó. Por esto, se puede decir que toda imagen está en capacidad de hipotetizar a su espectador desde su misma configuración. Así mismo es factible afirmar que las obras modelizan a su vez una determinada realidad, a través de la puesta en cuestión o el afianzamiento de los valores que sostienen el sistema de poder establecido.

Por su ubicación frente a una determinada estructura de realidad -llámese poder- se puede afirmar que la obra de Doris Salcedo está más cerca de la obra de Beatriz González que de la de Feliza Bursztyn, como han afirmado algunos. Beatriz González se podría considerar entonces como uno de sus antecedentes históricos. En este caso concreto -y aunque no existan parentescos formales entre sus piezas- lo que encontramos es que ambas artistas proponen, como obra, una construcción que se configura a partir de condiciones externas, provenientes de una determinada lectura de cierta situación contextual, definida en términos políticos, sociales e históricos. Además, en ambos casos encontramos que se ha dejado de lado la convención modernista de tomar como fundamento empírico del trabajo artístico la función del "yo".

Otra artista que adicionalmente se ha destacado como un importante antecedente en la historia reciente de la escultura colombiana es María Fernanda Cardoso. Desde sus primeras obras, deja en claro que su planteamiento artístico se nutre de una preocupación por las relaciones metafóricas entre las fuerzas de la naturaleza y su valoración humana. De esta forma, Cardoso ha explorado situaciones dentro de este tópico que implican aspectos como la sexualidad, los procesos biológicos, la taxidermia, la inmortalización y el espectáculo. Ella ha encontrado la manera de sugerir la densidad humana metafóricamente, a través de todos estos aspectos. Sus obras han surgido tanto de materiales, como de objetos y lugares. Sin embargo, durante los últimos cinco años se ha centrado en acciones. Su trabajo de mas continuidad en la actualidad es su *performance* titulado *Circo de Pulgas*, en donde -por medio de estos animales, que señalan el límite entre lo visible y lo invisible- ella consigue hacernos meditar sobre las siempre oscuras relaciones entre el hombre y el universo natural.

Materialismos se arma con piezas que -en mayor o menor medida- reflejan operaciones similares a las que se han descrito y que claramente

han sido elaboradas en la última década del siglo XX en Colombia. Este corte histórico nos permite, además, la posibilidad de establecer un contexto más preciso, así como una labor de análisis de los cuestionamientos presentes en tales obras.

Los trabajos participantes que, como ya se ha dicho, se identifican con *el objeto común*, se han ubicado en la muestra a partir de tres dimensiones derivadas de su "uso": funcionalidad, afuncionalidad y disfuncionalidad.

María Clara Piñeyro–
Enanos de jardín
1996

Funcionalidad

En la primera dimensión están aquellas obras que, además de su función estético-simbólica, implican una utilidad material. Los *Enanos de jardín* de María Clara Piñeyro, y los portarretratos y espejos de Andrea Echeverri, cumplen sin duda alguna, una función concreta. Las cerámicas de Piñeyro son una cruel e irónica alusión al enano que trae suerte, que cuida la casa, que nunca está adentro, porque su sitio es afuera; pero en este caso se ha movido con esfuerzo hacia la ventana -este es el lugar en el que deben exhibirse estas piezas, en el exterior mirando hacia adentro-, lo que produce la sensación de que intenta ingresar a la casa. Y nos mira, como las cosas que no tienen ojos, recordando que la mirada es siempre lo que imaginamos cuando somos conscientes de la presencia de alguien. Tal esfuerzo para movilizarse ha hecho que algunas gotas de sangre surjan de su frente. La pieza cruza adicionalmente la imaginería de los personajes de Disneylandia con una práctica artesanal que se ha utilizado en nuestras latitudes para generar un amplio conjunto de objetos domésticos, entre los que se encuentran los enanos de jardín "originales", aquellos que solían observarse sonrientes y coloridos frente a las viviendas del Polo o La Castellana, algunas veces alrededor de una lámpara en forma de hongo, posiblemente su hogar. Pero los personajes de Piñeyro, austeramente blancos e inconformes, han abandonado su sitio y -para protegerse de la oscuridad en su heroica gesta- llevan la luz en su mano. Al fin y al cabo son realmente unas lámparas.

Andrea Echeverri–
Espejo
1992

Un aspecto que enmarca en general la obra de María Clara Piñeyro es la preocupación por aquellos ámbitos y actividades que rodean convencionalmente los roles femeninos, y que no son tan visibles. Por eso sus obras abordan situaciones domésticas, pero salidas de proporción. Adicionalmente enfatiza con ironía los esquemas a través de los cuales se ha construido históricamente la categoría de "mujer", lo que hace que podamos calificar su trabajo de postfeminista.

Desde una perspectiva similar surgen los objetos de Andrea Echeverri, que inicialmente se exhibieron en una serie de "ventas de

Andrea Echeverri–
Ella triste
1992

Andrea Echeverri–
Pelinegra
1992

garaje" que la artista realizaba frecuentemente a comienzos de los años noventa en diversos espacios, entre ellos una discoteca y un café. Por lo general, sus precios eran accesibles a las finanzas de los jóvenes y las piezas provenían de códigos culturales muy próximos a sus intereses y vivencias. Otro rasgo común en su trabajo de ese momento radicaba en su ubicación dentro de la arena de lo utilitario: realizaba lámparas, vajillas, candelabros, jarras, platos, espejos y portarretratos, entre otros. No obstante, sus objetos enlazaban un conjunto de problemas altamente sofisticados que hacían referencia tanto a la función concreta que les daba lugar como al sistema simbólico que limitaba con ellos. Así, en los portarretratos, por ejemplo, proyectaba el contexto cultural que está detrás de la práctica común de enmarcar fotografías de seres queridos dentro de algún rincón del espacio de vivienda, a través del enlace de múltiples referencias al objeto.

Una de las características más interesantes de sus obras ha sido la reorientación que tiene lugar en ellas debido al medio de trabajo: la cerámica. La artista le ha restado a ese medio las consabidas referencias artesanales que solían conducirla a sus orígenes indígenas y campesinos, encaminándola más concretamente a los rasgos de su industrialización que son, en últimas, las huellas con las que todos estamos familiarizados. Su interés no radica tanto en la experiencia romántica de esta práctica -que se desprende de sus diversos enlaces con nociones de origen- como por los sistemas que le dan forma concreta a su encuentro con las personas. Por esto no es de extrañar que Andrea Echeverri haya recurrido tan insistentemente al vaciado como sistema de configuración, dado que señala la reproductibilidad como un factor que siempre ha estado presente en el proceso de hacer cerámica.

Volviendo a los portarretratos, es altamente significativo que ella haya centrado su atención, en una de sus series, en cómo el hecho de tener una fotografía de alguien implica dirigir los pensamientos a la imagen de esa persona. Por ello se basa en la iconografía de las tiras cómicas impresas, donde se ha establecido una convención para representar esta idea de "estar pensando en algo": los globos *in crescendo* que se desprenden de la cabeza del personaje. En sus portarretratos el espacio para ubicar la foto está en el globo más grande. En esta serie utiliza un mismo molde para todas las piezas, sugiriendo un sentimiento generalizado entre un conjunto diverso de mujeres. Todas experimentan más o menos lo mismo. Además, la modelo que emplea Echeverri para sus vaciados es un juguete para niñas, un busto de *Barbie* casi a escala humana, que se puede peinar. Esta figura fue moldeada en varias ocasiones y en cada una de ellas se llegó a matizar en distintas direcciones el sentido del portarretrato. En la pieza titulada *Ella*

Antonio Melo–
Rosa
1996

Antonio Melo–
Mis viejos
1995

triste, se agregaron, además de los barnices de cerámica que caracterizan la coloración de todas sus piezas, lágrimas tridimensionales sobre las mejillas y un corazón carmesí visiblemente roto. La finalidad es que la mujer que posea este objeto coloque en él la fotografía del culpable de su desventura. Otro portarretrato, *Recuerdos*, está moldeado a partir de una cabeza de un santo colonial que, gracias al traslado a la arcilla, ha sufrido un corte transversal que deja ver toda su fisionomía interior, como si se tratara de una ayuda didáctica para estudiantes de anatomía. Sobre la sección que deja ver el cerebro se ha ubicado un vidrio con sus correspondientes tornillos, para colocar tras él las imágenes fotográficas de las cosas que se quieren recordar. Con los espejos ocurre algo similar, dado que enlaza a ellos el universo cultural que ha acompañado habitualmente en Occidente la construcción de la subjetividad -desde el mito de Narciso hasta la cámara Polaroid- y que se podría interpretar bajo la luz de la idea de la vanidad.

El hombre comenzó a crear objetos, de manera sistemática, con la alfarería. Luego aprendería oficios como la talla en madera y la talla en piedra, hasta llegar al mítico manejo de la forja y la alquimia en épocas posteriores. Siguiendo un curso paralelo con el comienzo de nuestro recorrido, continuemos con los objetos de Antonio Melo, quien trabaja la talla en madera y ha dado cuerpo para esta exposición a dos "retratos" que no superan los cincuenta centímetros de altura. De esta manera comparte con un alto porcentaje de las obras de *Materialismos* su escala doméstica. Así es fácil imaginarlas haciendo parte de un contexto decorativo. Podemos recordar en ellas la función originaria del retrato, encargo que se ubicaba en espacios como la alcoba, en donde era más fácil percibir su dimensión utilitaria, pues era tan "mueble" como una cama, una mesa de noche o un espejo.

Mis Viejos y *Rosa* son, sin duda, unas de las piezas más inquietantes de esta muestra. Suma de referentes, obviamente convencionales, puede ser "la cuña que más aprieta" dentro de esta curaduría. Deben tomarse como piezas fronterizas por su ubicación ambivalente dentro del campo artístico, dado que responden a una tradición artesanal y a un señalamiento impersonal. En *Mis Viejos*, Melo da forma a una *instantánea* de dos ancianos sentados, de cuerpo entero -hombre y mujer- mirando fijamente hacia delante, como esculturas hieráticas. Este rasgo se acentúa en *Rosa*, retrato de una vendedora de periódicos, también de cuerpo entero, y totalmente vertical. En palabras de Rosalind Krauss:

> La lógica de la escultura es inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o uso de dicho lugar [...] Dado que funcionan en relación con la lógica de la representación y

John Edward González–
Trofeo
1999

señalamiento, las esculturas suelen ser figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la estructura, ya que sirven de intermediarios entre la ubicación real y el signo representacional.

En este caso, la conmemoración que tiene lugar no está avalada por un consenso, como ocurriría con un monumento hasta el siglo XIX. Melo elabora retratos de personajes anónimos que, sin embargo, manifiestan gallardía y entereza, más allá de su reducida escala. Como si fueran el modelo de un monumento futuro, una pieza de mobiliario o un juguete.

Precisamente, asimilándose tanto a un diminuto monumento como a un juguete que se desmaya si se es oprimida su base, la obra *Trofeo* de John Edward González también se debate entre la grandeza y la futilidad. González modifica un trofeo para que, al ser manipulado por el espectador, se desbarate. La base está torcida y, al pretender arreglar el desperfecto, el hombrecito dorado se desploma y vuelve a su posición original si se desiste en el intento de acomodar bien su base. Dicho trabajo ha sido elaborado para la exposición *Homenaje a los primeros premios de los Salones Nacionales*, en Cali. La crítica no puede ser más mordaz: el premio que se derrumba sobre su pedestal da a entender que no existe consenso sobre lo que representa. En una cultura altamente competitiva y masculina, en donde ha sido común el interés por acumular signos de distinción -como diplomas, medallas y trofeos- cobra mayor valor el intento de González por señalar la ineficacia de estos signos. Incluso más en el mundo del arte, que en el del deporte.

El psicólogo Eric Erikson descubrió que cuando las niñas juegan con bloques crean, por lo general, espacios interiores agradables y entradas atractivas, mientras que los niños tienden más a apilar los bloques lo más alto que pueden para luego mirar como se desploman: 'la contemplación de las ruinas', observa Erikson, 'es una especialidad masculina'. Al margen de la hipnótica elegancia y belleza de un

John Edward González–
Cuchillo eléctrico
1996

combate de boxeo, es el catastrófico final lo que todos aguardan y esperan: los bloques apilados a la máxima altura posible, para luego derribarlos espectacularmente. [...] Existe un punto en el que los espectadores varones son capaces de identificarse con el combate, podría decirse, como en una experiencia platónica abstraída de sus individuos; si habían favorecido a uno u otro de los boxeadores, y ese boxeador está perdiendo, pueden trasladar su lealtad al vencedor, o mejor dicho, la 'lealtad' se desplaza, se aleja de la volición consciente. De esta manera el ritual de la lucha es siempre honroso. Nunca se pone en duda el elevado valor del combate.[24]

En otra de sus obras, *Cuchillo eléctrico,* González continúa con su idea de plantear como trabajo escultórico un tipo de "*ready-made* ayudado", que en este caso es obviamente un cuchillo eléctrico al que se le han soldado dos pares de pequeñas siluetas en metal, que copulan rítmicamente gracias al desplazamiento de sus dos cuchillas cortantes. Este tipo de metáfora recuerda el interés "surreal" por hacer visible la dimensión del deseo a través del conjunto de objetos que pueblan pasivamente la realidad. Esta forma de experiencia se consideraba *ominosa*, dado que fundamentaba el encuentro de una vivencia reprimida que retornaba súbitamente. Nuevamente, el sentido en su obra se genera cuando el objeto es manipulado por el espectador.

La misma experiencia ominosa es tangible en *Apilamiento* de Alejandro Nieto. Sus cuerpos rellenos, suaves, de peluche amarillo, semejan ser alguna especie de animal descabezado. Con seguridad el detalle más inquietante es que cada pieza tiene dos patas como de ave, elaboradas en cuero y fibra plástica, sorprendentemente *realistas*. Así la idealización de un personaje "tierno" se ve puesta en duda por la presencia de tales extremidades no lejanas a la repulsión. Entre lo escabroso y lo *kiut*, el vértigo que el espectador experimenta se enfatiza por la escala de las piezas -cada una tiene alrededor de 90 centímetros cuadrados de base- máxime cuando las treinta piezas, que funcionan como una suerte de cojines, se amontonan una encima de otra, como cuerpos sin vida en una masacre o como un arrume de muebles olvidados en un cuarto de San Alejo. Decapitación colectiva de quienes no pueden ser reconocidos. Víctimas y victimarios sin rostro. Objetos sin nombre y sin finalidad concreta.

Alejandro Nieto–
Apilamiento
1999

Afuncionalidad

En la sección de afuncionalidad hemos querido ubicar aquellas obras que remiten la categoría de objeto a su relación con la dimensión mas específicamente humana: lo inútil. Por eso se trata de cosas que parecen dirigirse exclusivamente a desempeñar una función al nivel de la conciencia. [25]

Juan D. Medina–
Osito
1999

Un trabajo similar, que cruza al muñequito de peluche con referentes de violencia y de sacrificio de animales domésticos, es la pieza de otro joven caleño, Juan David Medina. En *Osito*, Medina da forma a un tierno acompañante de alcoba, siguiendo *al dedal* su patrón de costura. Pero en vez del gentil peluche o de una suave tela, emplea una piel, digamos, "real": tocino. Como sacado de la película *El silencio de los inocentes*, el *Osito* "despellejado" de Medina nos hace recordar esos peculiares juegos que se transforman en actos perversos, como los protagonizados por *Buffalo Bill* en su intento por hacerse un nuevo vestido, lo que no implicaba, necesariamente, cambiar de relleno. Michael Jackson por dentro ¿es blanco o negro? La nueva piel afecta definitivamente al objeto, dado que el muñeco de trapo parece haberse convertido en nuestra presa, en nuestro alimento. Y en efecto, se hace evidente que el tocino se está curtiendo y que entre costura y costura es visible el relleno de algodón: una especie de momificación, de intento por detener el tiempo -de conservar la inocencia, quizás, como en una infancia disecada- se asoma en dicha obra. ¿Museificación del juego y el alimento o crítica a la taxonomización en el aprendizaje del infante? Choque entre lo crudo y lo *cosido*.

María Teresa Corrales–
Intermisión
1997

Así como Alejandro Nieto aumenta el tamaño de sus referentes, María Teresa Corrales se preocupa por la pequeña escala, por lo diminuto. Y es eficaz por la tensión que provocan sus "miniaturas" frente al espectador. Objetos cotidianos se encogen frente a uno -como en *Intermisión*- o adquieren una dimensión relativa -como en el caso de *El Historiador*- al ubicarlos al lado de sujetos diminutos, a su vez vecinos de las personas -gigantescas en proporción- que encaran sus trabajos. Estas obras implican, desde sí mismas, una dimensión de la distancia, lo que hace que aunque uno las mire desde cerca siempre las vea desde lejos. El problema que plantea Corrales es precisamente el de las cosas *en proporción con...* Objetos demasiado pequeños o personas demasiado grandes. De esta manera, cuestiona el uso de las cosas y a quien las usa. ¿Para qué sirve esto? Entre los utensilios de una casa de muñecas o una maqueta de arquitectura y una obra de arte, entre la "artesanalidad" y el *ready-made*, entre un objeto decorativo y una herramienta de trabajo y, por concatenación, entre el juego -la representación- y la "realidad", las

piezas de Corrales nos sacan de contexto, como si fuésemos un Gulliver confundido, carente ya de un punto de referencia. Podemos ser demasiado grandes o somos de "tamaño natural" y lo que nos rodea es pequeño, o somos diminutos y soñamos que somos de "tamaño natural", o más grandes aún.

La economía en la escala de estas obras es una apuesta interesante en un medio invadido por gigantes: frente el *Síndrome de Godzilla*, al que se refería un columnista de un diario con relación al último Salón Nacional del siglo. Durante los años noventa, la mayoría de salones y exposiciones que tuvieron lugar en nuestro país, se vieron poblados por trabajos que querían abarcarlo todo, dispares y extenuantes procedimientos, así como trabajos de gran escala. Por lo general las instalaciones se extendían golosamente por lo ancho, alto y largo, y las pinturas aumentaban su tamaño o se hacían en series, que ocupaban en suma metros y metros cuadrados de pared... En fin, ante cada evento artístico el espectador corría el riesgo de perderse en medio de un mundo ancho (y ajeno). Pero la "talla" de una obra no depende necesariamente de su tamaño; es más, posiblemente el espectador desprevenido está más cerca de la miniatura que relaciona con el juguete que manipuló cuando niño o con el objeto de todos los días que conoce bien -o que al menos cree conocer-. Esto lo sabe María Teresa Corrales y lo intuimos nosotros frente a sus objetos: todo es relativo.

Sammy Delgado–
Robot vaca
1998

Sammy Delgado copia -a escala 1:1- la forma y el color exactos de modelos de autos, aviones y robots. Sus piezas son maquetas de maquetas, retratos de retratos de lo que hace el hombre. De nuevo el juguete es una referencia.

> El juguete es la primera iniciación del niño en arte, o mejor, para el niño, es el primer ejemplo concreto de arte; y cuando llega a la edad madura, los ejemplos perfeccionados no le dan a su mente la misma sensación de calidez ni el mismo entusiasmo, ni el mismo sentido de convicción. [26]

Pero las piezas de Delgado dan un pasito en otra dirección; si el juguete es una representación o una reflexión de la realidad -como una obra de arte- sus modelos de papel y cartón son reflexiones de tales representaciones. Son la representación de cómo representamos. Arte clásico, entonces. Sistema tautológico, perfecto. A Delgado no le interesa el referente primero, la cosa real. No ensambla a partir de aviones, ni de carros de verdad. Trabaja en ausencia *del origen*, por así decirlo. Sabe que lo que hace no adquiere la esencia de su función, no vuela ni corre; el modelo del cual parte tampoco lo hace. Delgado solo está interesado en la mimesis, en el parecido, en la superficialidad de una imitación inútil. Pero el material que emplea para dar cuerpo a sus calcos hace el quiebre. El sutil y

Sammy Delgado–
Kaffir
1998

Sammy Delgado–
Fórmula uno
1999

delicado papel hace que sus filigranas se distancien de sus "moldes". Son *retratos* del cascarón de la técnica y la mecánica, totalmente realizados a mano, primariamente. Nos sentimos cultos al consumir otras culturas. Nos sentimos de avanzada por jugar con robots de mentiras. Sin embargo, la obsesión de Delgado le lleva a realizar una labor cuatro o cinco veces más dispendiosa y sofisticada que la del modelista que trabaja con maquetas de plástico para armar. En un ejercicio que podríamos calificar de excesivo, Delgado copia, corta, ensambla y pinta todas las piezas, pero paradójicamente, sin la pretensión de sobrepasar en detalle a sus modelos de plástico. Impostura, falsificación. *Objeto hechizo*.

Ernesto Ordoñez–
Dummies Uno
1999

El *trompe l'oeil*, el engaño del arte clásico -en su intento por vendernos un patrón de belleza a través de la forma idealizada- se da la mano con el mundo de la publicidad. Esto se hace evidente en *Dummies Uno*, trabajo de Ernesto Ordóñez, hijo de un fotógrafo reconocido, quien sin duda le ha enseñado más de un "truco". El nombre de la obra obedece al anglicismo con el cual se denominan, dentro del argot publicitario, los maniquíes de aquellos productos imposibles de retratar inmutables en el estudio: helados que se derriten, comidas que no se ven tan apetitosas, etc. Ordóñez trabaja sus propios *dummies* con materiales primarios –al igual que Delgado- escolares, de uso común, como plastilina, cartón y plástico, para recrear una especie de fotografía tridimensional de lo que le interesa preservar: lo inútil. Toma fotos alrededor de canecas y tiraderos de basura y de ahí saca sus modelos de trabajo: paquetes, lápices mordisqueados a medio acabar, láminas de juegos infantiles, pedazos de juguetes... así junta los cabos. El desecho es tratado como un producto de última temporada, listo para el lanzamiento de su campaña publicitaria. El subtexto de tal proceder puede ser: "todo lo que producimos es basura" o "mira toda la basura que consumimos" o mejor aún: "la basura no existe". Por supuesto, los *dummies* de Ordóñez están, como las maquetas de Delgado, delicadamente

Ernesto Ordoñez–
Dummies Uno (detalle)
1999

trabajados, sin la intención de superar de forma alguna a sus originales. En el caso de Ordóñez, al hacer sus piezas exactas a sus modelos, es decir, al presentarlos igual de arrugados, igual de desteñidos, igual de sucios, rotos, raídos... incluye también el concepto de conservación, taxonomización, precisamente por estar señalando un estado eterno de degradación, de manera similar a como ocurre con los casos extremos de mimetismo animal:

> El insecto con frecuencia se asimila no sólo al vegetal o a la materia, sino también al vegetal podrido, a la materia en descomposición [...] Los saltamontes hojas [...] manifiestan una elección igualmente perversa del objeto imitado [...] aparentan hojas con muy minuciosa exactitud, aunque recortadas. [...] Es el macho [...] el que muestra ese exceso de mimetismo y lo ostenta ventralmente en un lugar casi invisible.[27]

Como con el trabajo de Medina, *Dummies Uno* es también un ejercicio de momificación, con la diferencia de que *Osito* se va envejeciendo de verdad, como todo, pero los objetos de Ordóñez son maquillados para parecer viejos desde un principio. Las cosas son así, y así son las cosas, por siempre jamás, amén. Como en una pícara "historia de la semejanza", Ordóñez pone sobre una mesa de disección inmaculada, objetos placebos, minucias de mentiras y palabras que remiten a palabras, como un mini-museo de arte contemporáneo, como una trampa esperando a que el espectador caiga en cuenta de la artificialidad de lo que observa. Entre ver, y ver lo que se quiere ver. Entrar en corto circuito. Esto no es basura de verdad. Pero sí, es basura. No sirve para nada, porque es una representación de la basura. Es más que basura, es doblemente innecesaria. Es doblemente basura. Entonces, esto ¡sí que es basura! o en realidad, no lo es en absoluto.

Claudia Sarria–
Sin título
1998

Claudia Sarria participa en esta exposición con un objeto que también simula ser *otro*. Ella teje en *crochet* un chupo y enlaza de esta manera historias de maternidad, manufacturando un elemento innecesario que, como los *Dummies* de Ordóñez y las maquetas de Delgado, son el resultado de un proceso dispendioso e impersonal. Así mismo, de manera similar a los elementos de Nieto, Sarria aumenta la escala de lo que elabora para acabar con un elemento que parece no aguantar su cuerpo, como si hubiera pasado del estado sólido al estado gel, pero que señala con mayor énfasis el tiempo de elaboración de la pieza. Una mujer embarazada debe tejer, una mujer embarazada debe esperar y luego debe dar pecho a su recién nacido. Una madre debe dar abrigo a sus hijos. Sin embargo, Sarria confunde las indicaciones y *da a luz* un reemplazo del pezón, como si no deseara amamantar a nadie. No teje ropita, teje este chupo enorme, que al ser exhibido recuerda una de esas esculturas "inmateriales", escurridizas y

Alvaro Bernal–
Cohete
1997

desinfladas, de Oldenburg. El objeto, entonces, parece innecesario por todos lados. No alcanza a ser una labor artística al pie de la letra, ni lo suficientemente maternal. Por eso mismo, quizás, asume también una lectura totalmente ambigua. Entre el falo y el pezón, entre lo flácido y lo tierno, entre lo público y lo privado, entre lo bello y lo monstruoso, entre lo manual y lo impersonal. Entre el objeto útil y -de nuevo- el que no sirve de nada. A decir verdad, el elemento de Sarria puede causar incomodidad y tal vez llanto, no alivio.

Álvaro Bernal presenta una pieza que también cruza dos extremos de un espectro, pero en este caso referido al ámbito socioeconómico de la tecnología. Se trata de un cohete hecho de guadua, que puede transportarnos tan sólo por senderos ideológicos, dado que enlaza uno de los signos más apabullantes del desarrollo económico que llevaría a conquistar otros mundos -el cohete- con uno de los rasgos mas elocuentes del subdesarrollo -la vivienda informal-. De esta forma, su obra participa de la práctica cultural conocida como *bricoleur*, mencionada al comienzo de este texto, y que hace referencia a modos de pensamiento y acción que surgen de un intento por interpretar la experiencia humana desde su misma contingencia y densidad. Por eso, el *bricoleur* se define como un proceso intelectual indirecto que conduce a la creación de "nuevos" signos a partir de la utilización de signos ya existentes, lo que implica la destrucción de significados previos. El cohete de Álvaro Bernal afirma y contradice la supremacía de la verticalidad, como emblema del monopolio de la masculinidad dentro de la cultura occidental, que se percibe desde la ubicación habitual de las pinturas hasta la erección de monumentos y edificios. Nos conduce así por una metáfora que se activa sobre la superficie del objeto, propiciando que seamos nosotros quienes articulemos sus posibles referentes desde el *espacio exterior* a la obra.

Grupo Utopia–
San Sebastián
1991

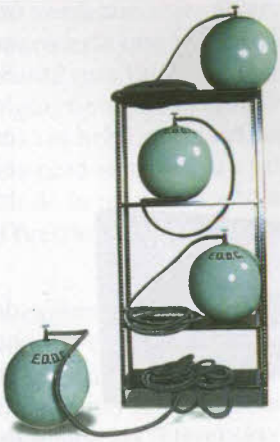
La obra *San Sebastián* del Grupo Utopía, centra su análisis de la iconografía de este personaje en una tropologización de su estructura. Durante la Edad Media y el Renacimiento florecieron innumerables representaciones del martirio de este famoso santo, que fueron ajustando lentamente sus atributos a las necesidades culturales de cada momento. Al finalizar el Renacimiento ya se había transformado notablemente la simbolización agregada a su efigie, que lo aproximaba más a un arquetipo libidinal que a un capítulo de la historia de la Iglesia. Para su interpretación de este tema, el Grupo Utopía toma en cuenta la idea de la destrucción de un emblema de belleza, como es el caso del rascacielos conocido como el *Empire State* en Nueva York. De esta forma se reemplaza un icono del humanismo -la idealización del cuerpo humano- por otro -su sublimación- que se lee como pura verticalidad, como pura demarcación y que está presente por lo general

en todas las construcciones que fundamentan su valor en la elevación. No obstante, la escala de su versión del San Sebastián lo enlaza claramente a un espacio interior, de hecho lo hace ubicable sobre distintos tipos de objetos de otra dimensión. Adicionalmente, es una pieza múltiple, lo que conlleva que el martirio del santo se haga repetible mecánicamente.

La identidad cultural durante las últimas dos décadas del siglo XX agudizó su presencia "pesadillesca" para todos aquellos artistas, cuyas obras no se ubicaban nítidamente dentro del campo hegemónico del arte occidental. Era algo así como si un pasaporte que demostrara su lugar de origen -la margen- se le exigiera a quienes parecieran ser *los otros*, como un requisito para permitir su acceso al *mainstream*. Los diferentes debates respecto a este tema, que se presentaron en la última década en el contexto internacional, tendían a poner en duda la relevancia teórica de este problema señalando, en nuestro contexto, la distancia que nos separa de "nuestras raíces" y la necesidad de *mantenerlas enterradas* para que podamos dar "frutos". Esta situación parecería rodear las obras que Nadín Ospina produjo durante la década de los noventa. Ospina reúne dos referentes, al menos, del discurso centro–periferia, tan característico de la posmodernidad. En una obra como *Crítico arcaico*, de 1993, enlaza a *Bart Simpson*, un personaje que circula por los *mass media*, con un "estilo precolombino", haciendo converger en su nueva imagen diferencias cronológicas, imaginarias e ideológicas. Ante esta pieza uno se pregunta ¿qué es lo propio? y ¿qué es lo ajeno? ¿qué es lo que constituye más efectivamente un patrón de identificación? Esta obra parece plantear además una duda respecto al signo que se estaría transculturalizando, porque no sabemos si se enaltece la clase media norteamericana -representada por el personaje de la televisión- o si al poner en cuestión la sacralidad del pasado precolombino se revela el conjunto de ficciones que lo rodean y que funcionan como una especie de "paraíso perdido" a la manera de *El Dorado*.[28] Al fin y al cabo, Matt Groening también es un *huaquero* y pone a Bart a bailar y a cantar *La pollera colorá* en el bar de Moe.

Nadín Ospina–
Crítico arcaico
1993

Los aparatos de Elias Heim son sofisticados "medicamentos" para tratar las dolencias de una construcción museal. Generalmente dan al lugar de exposición la simulación de las condiciones de buena salud provocadas por la visita del público. Pero -además de vitalizar de tal forma dicho edificio, distrayéndolo de su soledad- las piezas "vivas" que hacen parte de esta muestra tratan de aliviar el "malestar físico" ocasionado de tanto adherir piezas artísticas a las paredes del lugar de exposición. Al *Acariciador de paredes agujereadas* lo conforman tres piezas; las ventosas, que se aplican sobre las cicatrices de heridas provocadas por puntillas, chazos, etc. y que -como su nombre lo indica- chupan la "enfermedad"



Elias Heim–
Acariciador de paredes agujereadas, ventosas y depósitos de E.D.D.C.
1999

acumulada en cada área violentada por los procedimientos de montaje. Se almacena lo absorbido en unos contenedores esféricos -los depósitos de Extracto De Dolor Comprimido- que pueden reemplazarse y que se ubican aislando esa "energía negativa" en unas repisas construidas para tal fin. Cuando las ventosas dejan de funcionar, se pone en marcha su complemento: el acariciador, pieza móvil que -con sus cuatro extremos terminados en delicados fuelles que se inflan y desinflan- roza delicadamente las paredes, dando el toque de cariño necesario para la pronta recuperación del espacio. Obviamente, todo lo anterior es una elucubración y las máquinas de Heim son tan inútiles como una obra de arte. Sólo operan dentro de un sistema imaginario que parte de una anomalía específica: la ausencia de espectadores en las exposiciones de arte en Colombia. En su lugar, buena es una cosa que se mueve y respira, que ocupa espacio o que acaricia los muros, como si en verdad le importara la salud del contexto artístico. Habría que preguntarse si Heim sería capaz de proporcionarle la eutanasia a su "paciente", si empeorara su condición.

Rodolfo Galindo–
Toma al paso
1998

En *Toma al paso*, Rodolfo Galindo da cuerpo a dos cabezas que parecen trofeos de caza o segmentos, ruinas de esculturas clásicas o simplemente decapitados. Sin embargo, tres detalles las alejan de la tradición clásica de la que toman su forma: primero, las dos cabezas son iguales, como hijas de un mismo molde. Este tipo de mecánica de reproducción masiva, es -como hemos insistido- totalmente opuesta a la tradición de la pieza única, neoclásica. La segunda diferencia se encuentra en el material con el que se han elaborado las piezas: el peluche. Acariciable. Una cita a lo vulgar, a lo "ordinario". Por lo tanto, estas cabezas nos parecen más cercanas, mestizas, de pinta dudosa. La tercera disparidad

está en su color: el rojo intenso del peluche hace que su presencia tome una cualidad casi pictórica. Sin ir más lejos, las cabezas son pura superficie. Son cabezas huecas, pura piel roja, aunque se vean macizas y pesadas. Monumento u homenaje a un combatiente o a un hincha de fútbol, su gesto es un cliché que alude al heroísmo. Las cabezas se alinean con la boca entreabierta y en perfecta sincronía, como parte de una barra furiosa de individuos alienados que gritan gol o gritan guerra. El título con el que Galindo bautiza esta obra nos hacen pensar en lo segundo. Por un segundo.

Carlos Restrepo–
Silla
1997

Los relieves *Silla* y *Libros*, de Carlos Restrepo, señalan por su carácter de "incompletos" las tres dimensiones que habitamos, de manera paralela a como las miniaturas de Corrales subrayan nuestra escala. En efecto, los objetos de Restrepo no alcanzan a ser elementos autónomos como los que semejan. Están unidos a un fondo, anulando la dicotomía que da la ilusión de profundidad en una obra bidimensional: figura contra fondo. Tanto sus libros como su silla son fondo y figura a la vez. Se configuran literalmente de la misma materia. Hacen evidente el mecanismo de la representación y se hacen reales como tales, como signos. Son tridimensionales ¿cómo no serlo? Son pedazos de láminas de aluminio dobladas en forma de sillas y de libros, de marcos y de fondos. Nos meten y luego nos sacan del juego.

Disfuncionalidad

La última categoría, la disfuncionalidad, agrupa aquellas obras que conducen la dimensión del objeto al desentronamiento de su valor convencional: la función que explica su forma. El interés en este tipo de acción radica en la manera en que en estos objetos *alterados* se reorienta la conexión entre la experiencia humana y la materia del mundo.

Silvia Gómez–
Los más pequeños
1993-94

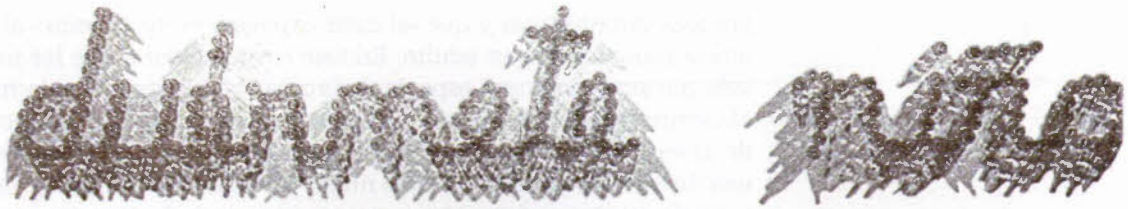
Silvia Gómez ha producido objetos que se aproximan a la categoría de imagen, dado que el alto nivel de elaboración que involucran y la sutileza de sus rasgos propician su proyección hacia el lugar en que se ubican. En la obra *Los más pequeños* vincula, como es habitual en su trabajo, varias vivencias encadenadas a objetos, materiales y gestos. La obra consiste básicamente en una misma labor, *atornillar*, aplicada a dos objetos distintos y con dos sentidos diferentes. Por un lado, aparece horizontalmente sobre el suelo una antigua maleta de cuero que ha sido plegada sobre sí misma y sujetada con infinidad de tornillos distintos, sugiriendo la máxima recursividad posible para mantener encerrado lo que la maleta contiene. Así, se delata la existencia de algo secreto que esta guardado en su interior y que es mejor preservarlo en ese estado. Por otro lado, aparece un grueso cinturón de hombre, ubicado sobre una pieza de madera y minuciosamente atornillado a ella, que por su longitud hace pensar en un hombre de

grandes dimensiones y que -al estar expuesto verticalmente- alcanza la altura promedio de un adulto. En este caso parecería que los tornillos han sido puestos como una especie de broma infantil que intenta impedir que el cinturón pueda ser usado para infringir algún tipo de castigo. En medio de ambos objetos hay una pieza que recuerda las hebillas de los zapatos que usualmente les colocaban a las niñas. En esta obra se configura una imagen cargada de rastros femeninos, que provienen de la manera como se vinculan las vivencias que se utilizan como fuente a los materiales a través de los gestos de elaboración.

Imelda Villamizar–
Por el fruto se conoce el palo
1995

Imelda Villamizar es una artista que ha explorado dentro de sus obras las posibilidades metafóricas de los materiales que conforman los objetos, a fin de otorgarles diferentes tipos de valoraciones simbólicas. Ha trabajado con materiales tan cargados de interpretaciones como la sal, la cera de abejas y la tierra, entre otros, y sin embargo ha desbordado las referencias habituales por su tenacidad para encontrar procedimientos enteramente ligados a la estructura de cada materia. En la obra *Por el fruto se conoce el palo,* reitera su interés en procedimientos que de por sí abarquen la experiencia que toma como punto de partida para cada obra. En este caso, somete la superficie de una silla de madera a una acción permanente de sobras de alimentos. Aproxima así la naturaleza de la madera a la apariencia de otro tipo de objetos elaborados con fines distintos, pero en el mismo material, como las cucharas utilizadas para la cocción de los alimentos. A esta silla, a la que le hace falta una pata, se le realiza una especie de cirugía reconstructiva en jabón para lavar platos, reemplazando ese miembro ausente. Frente a ella hay un platón de plástico, lleno de otro tipo de jabón solidificado, en cuya superficie ha quedado marcada la huella de un pié. En esta obra, los objetos y materiales asumen la función de índices de una sutil presencia corporal, que no sólo se desprende de las diversas referencias que estos acarrean, sino que se intensifica por la manera en que se han puesto en relación mutua a través de los procesos de elaboración.

En *Canción de cuna*, Germán Martínez emplea botellas de *frio pack*, que ubica una al lado de la otra adheridas a la pared, para formar con ellas la escritura de un texto en letra pegada. El resultado es un arrullo transparente, ligero, luminoso, pero fatal en el fondo. Cada envase posee un sedimento de *Boxer*, un compuesto químico de fácil evaporación y fuerte olor que es empleado comúnmente por drogadictos e indigentes como alucinógeno, por su fácil consecución y su precio amigo. Lo preciso de esta alusión -y lo que evita que Martínez caiga en la sensiblería o en el oportunismo- se encuentra en la manera en que usa los materiales y en lo acertado de la frase y el título de su obra. Sin disfrazar nada, cada elemento desempeña una labor *in situ*, una función estructural: las botellas dan cuerpo al texto y el *Boxer* asentado en el interior del recipiente simula pegar cada botella por su base al plano



Germán Martínez–
Canción de cuna
1992

vertical que las soporta; así mismo, cada una de ellas es, a su vez, un *ready-made* tomado del contexto callejero, tal cual: la botella como contenedor de la droga improvisada. Y finalmente se arma una tercera lectura al "pegar" las dos anteriores en la dirección que señala el texto escrito por las botellas, que parecen flotar, como en una "traba". Martínez calca un proceder callejero, un modo de empleo *negativo* de estos materiales, y ensambla con ellos una paradójica reflexión sobre la infancia, el desamparo y la posibilidad de la evasión mediante un adormecimiento auto-inducido. El pegante como sustituto del arrullo materno. Una *cosa* reemplaza a *la otra*.

Jorge Torres, como si se tratara de un malvado ingeniero genético, juega con las "obras de Dios". Las piezas con las cuales participa en esta muestra se ubican en un estado intermedio entre la civilización y la barbarie; barbarie, un término tomado tanto en un sentido literal como en su alusión al paisaje natural. Torres asume el papel de un depredador, pues sus piezas remiten inmediatamente al trofeo de caza, al poder de destrucción, de cambio, de colonización. Pero los *souvenirs* de cacería de Torres no se mantienen intactos. Por supuesto, la pregunta de un ecologista podría ser si el artista mata a los animales que utiliza o si sólo consigue sus despojos. Esa piquiña que provoca el desconocer la respuesta da a sus objetos un halo "censurable", de proceder erróneo, de mal ejemplo. Sin embargo, como hemos visto, ir en contra del "buen comportamiento" puede ser ejemplificante.

Jorge Torres–
Fisher price
1997

En *Fisher Price* -título que hace alusión a una marca de juguetes norteamericana- caparazones de tortuga y de armadillo se convierten en una suerte de carritos "blindados" al adosarles ruedas, motor y "engalles". Otra de sus obras que participa en *Materialismos* consiste en un rifle que ha sido forrado con la piel de un animal, con todo y cola. El arma de fuego se convierte en parte de la presa, se animaliza, se camufla. En todo caso, los elementos descarados de Torres comparten una energía propia, como fetiches o amuletos que parecen aún cargados con la energía vital del animal del que provienen, como patas de conejo que saltan de la superstición a la metáfora, de la locomoción animal a la mecanización, de lo natural a lo "surreal". ¿A quién se le ocurrió tomar un hueso y fabricarse una herramienta?

Jorge Torres–
Fisher price
1997

Estado gel–
Hacia la desmaterialización

Cuando le preguntan a una persona "¿qué estudió?" y responde "soy artista", la gente continúa su interrogatorio, generalmente, con un "¿y qué pinta?"

Entonces, se supone que el artista pinta. Hay, de alguna manera, una necesidad inconsciente del público por la sublimación que implica dicho oficio: de la realidad a la representación; de lo tridimensional -lo que nos rodea- a lo bidimensional -las convenciones- o, para decirlo más claramente, de lo ordinario a lo artístico.

Valdría preguntarse pues, ¿qué hace un escultor?

Antes respondía este interrogante así: es un tipo que necesita ser fuerte, porque se la pasa esculpiendo o soldando grandes láminas de metal. Un escultor se la pasa sudando, pensaba. Luego me enteré que la sublimación, en su sentido espiritual, es sinónima de la sudoración corporal. ¡Qué coincidencia!

Ya en la universidad, el primer contacto que tuve con el trabajo en tres dimensiones fue en las clases de modelado. Con agrado acepte el reto de imponerme ante la materia, claro que entre más blanda la arcilla, mejor. El segundo y más importante ejercicio tridimensional que se me asignó, semestres después, fue el de "hacer" un *ready-made*. De ahí en adelante, mi idea sobre la escultura -y sobre el arte contemporáneo en general- cambió radicalmente. Por supuesto, sigue habiendo escultores que continúan modelando, vaciando, fundiendo y esculpiendo... algunos, seguro, mandan hacer las piezas a factorías calificadas.

Paradójicamente, el recuerdo que tengo de alguien trabajando lo más afín posible a mi idea "primitiva" y machista de la escultura, es el de una mujer menuda y delgada, quien en el taller de metales de la universidad, a punta de forja, es decir, calentando al rojo vivo listones de hierro -¡ 1.000 grados centígrados de temperatura!- y doblándolos a martillazos sobre un yunque, conseguía anudarlos, como si se tratara de una soga. Pero este es un ejemplo excéntrico, la Edad de Piedra y la Edad de Hierro han quedado atrás. Es cierto que uno puede pensar en esculturas más o menos recientes, "armadas" en metal, bajo la supervisión de Omar Rayo o de Edgar Negret, pero la factura de dichas obras ya no es sustractiva -como sucedía en la talla en piedra, representada por las piezas neoclásicas de Marco Tobón Mejía o de Roberto Henao Buriticá- ni aditiva como en el modelado. En lugar de ello se diría que se trata de piezas construidas, que el modernismo

denomina *ensamblajes*, como las enormes construcciones en cemento armado o en metal de Ramírez Villamizar.

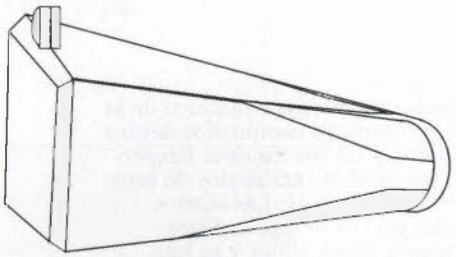
Las últimas generaciones de escultores colombianos, desde fines de la década del ochenta, trabajan no sólo atornillando láminas o fundiendo piezas de hormigón. Como doctores Frankenstein, suturan sutilmente diversos trozos de materia, relacionan fragmentos de hechos provenientes de diversos sectores de la experiencia o incluso cruzan objetos tomados de los distintos contextos que rodean su existencia.

En ese sentido, es visible el lugar desde donde actúan estos artistas, está localizado. Sin necesidad de impostar una intencionalidad a ultranza, ya sea de carácter nacionalista o colombianista, los nuevos artistas -al trabajar con lo que "está ahí"- reflejan su entorno sin caer en la demagogia o en el oportunismo político. La infancia es el origen al que vuelven quienes miran atrás. No Bachué. Otros juegan con la historia, con el menú de las formas y los contenidos artísticos, creando cruces temporales y culturales entre el ayer y el antes de ayer, "dando a luz" vástagos de culturas *ready-made*.

Nuestra esquizofrenia cultural se manifiesta de esta forma en el panorama que cubre esta muestra.

Así, entre lo foráneo y lo que vemos todos los días -que puede ser una elaboración de lo foráneo-, entre lo vernáculo y lo académico -que puede ser una elaboración de lo vernáculo-, entre lo íntimo y lo público -que puede ser una elaboración de lo íntimo-, entre el bien y el mal... usted verá donde ubicar estas piezas. Al fin y al cabo, están más cerca de todos nosotros, sus referentes nos son comunes y sus materiales también. Incluso ante algunas de ellas, usted puede decir: "¿pero esto lo puedo hacer yo!" La obra se ha desplazado de lo sublime a lo común y corriente. Y lo ha hecho, porque un artista es también una persona. Entonces, la pregunta que se amplifica en cada una de estas piezas puede ser: "¿y qué hacen las personas?"

> Todo está mal desde el principio. Desde que empiezas a enredarte con ese juguete que tiene una tabla con un agujero en forma de estrella y otro en forma de cruz y luego otro que es como una media luna, y tienes esas piezas; la estrella, la cruz, la media luna, y las tienes que encajar en sus agujeros.
>
> Ese es el principio del fin. Después es todo lo mismo; cosas que tienen que encajar en unos agujeros y cosas que tienen que entrar en otros y, sobre todo, cosas que por nada del mundo deben pensar en agujeros que no les corresponden.[29]



Notas—

[1] Roland Barthes, "El mundo objeto", compilado en: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1983, págs. 23-34.

[2] Esta frase ha sido tomada del cuestionario que respondió Doris Salcedo para el catálogo de la exposición *Nuevos Nombres: seguimiento,* en la cual se incluyó su obra, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, 1990.

[3] El término *convención* puede ser entendido como una especie de marco, a través del cual se establece un patrón de concordancia que determina la distancia existente entre lo que un hecho artístico es y lo que se espera tradicionalmente que sea.

[4] El término *historicismo* es tomado aquí en el sentido en que es discutido por Rosalind Krauss, haciendo referencia a los argumentos críticos que evocan un modelo evolutivo como explicación de los fenómenos artísticos, y alude a principios causales, desarrollos homogéneos y estructuras orgánicas: "El historicismo actúa en lo nuevo y lo diferente disminuyendo la novedad y mitigando la diferencia. Evocando el modelo evolutivo, elabora un lugar para el cambio en nuestra experiencia, nos permite aceptar que un hombre es diferente al niño que en su día fue, y contemplarlo simultáneamente -a través de la acción invisible del *telos*- como el mismo ser. Esta percepción de la igualdad, esta estrategia para reducir todo lo que es temporal y espacialmente ajeno a lo que ya sabemos y a lo que ya somos, nos reconforta". Ver Rosalind Krauss, "La escultura en el campo expandido", compilado en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, págs. 289-303.

[5] Gerardo Mosquera, "Diseño, arte y artesanía", en: *El diseño se definió en octubre*, capítulo IV, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1989. Respecto a esta inconcordancia entre las nociones de lo artístico y lo estético, puede ser aclarador el siguiente pasaje: "La obra de arte, el taburete de Alvar Aalto, la combinación de alfil y caballo de Kasparov y la puesta de sol pueden tener en común la facultad de parecernos bellos, pero sólo la primera, por su propia definición, reúne el conjunto de factores que identifican a lo artístico, de los cuales el estético es sólo uno, y en ocasiones no el determinante, como sucede en el conceptualismo, que lo elude programáticamente. Desde el punto de vista de su capacidad para hacernos sentir la belleza, el mueble, la jugada de ajedrez y el paisaje serán únicamente estéticos. Lo artístico incluye lo estético, sin limitarse a él, pero a su vez lo estético no es exclusivo del arte [...] además, a simple vista se nota que "un bello gesto" no es un "gesto artístico", como una ejecución en la barra fija o un dulce serán bellos, no artísticos, a no ser que se hable del "arte" gimnástico o del "arte" de la repostería, empleando la palabra en su sentido de conjunto de técnicas y habilidades, según puede hacerse en actividades no estéticas, como el "arte" del verdugo o el "arte" del proctólogo."

[6] Este término obedece a la práctica inaugurada por el artista Marcel Duchamp, quién en la segunda década del siglo XX comenzó a producir esculturas que simplemente se elaboraban a través de la recontextualización de objetos ordinarios, que él desplazaba desde su función particular hasta una nueva situación en la cual esa función semi-perdida iba a enlazar un nuevo papel para el cuerpo y la conciencia del espectador. A lo largo del siglo XX, la estructura del *ready-made* sufrió varias transformaciones que fueron implicando que se asimilara a una estructura abstracta, como ocurrió con los artistas minimalistas, o que se desplazara a una situación más amplia y compleja, como ocurre con el manejo de un determinado lugar geográfico por los artistas de la tierra, o con una edificación por los artistas que producen obras de sitio específico. Para complementar, tanto la idea de *ready-made* como sus expansiones, ver: Rosalind Krauss, "Forms of Ready-made" y "The Double Negative" en: *Passages in Modern Sculpture*, capítulos 3 y 7, The MIT Press.

[7] Esta frase es tomada de Rosalind Krauss, "Tanktotem, Welded Images", en: *Ibid.*,

capítulo 5, pág. 198.

[8] Jacques Lacan es la figura mas determinante del pensamiento psicoanalítico de la segunda mitad del siglo XX. Sus planteamientos se encuentran compilados dentro de los distintos volúmenes que conforman su *Seminario* y en sus *Escritos*. Respecto a la noción de objeto que maneja Lacan pueden ser fundamentales dos de esos volúmenes: El Seminario 4: *La relación de objeto* y el Seminario 11: *Los cuatros conceptos fundamentales del psicoanálisis*, de los cuales uno es el objeto. Estos seminarios fueron establecidos por su discípulo Jacques Alain Miller y se han publicado en español, en su mayoría por la editorial Paidós.

[9] Jacques Lacan, *Escritos I*, Siglo XXI Editores. Esta idea puede ser ampliada a través de la sección "De la mirada como *objeto a minúscula*" del Seminario 11 ya mencionado.

[10] Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1994, pág. 54.

[11] Los curadores citaban las deformaciones producidas sobre el panorama del arte latinoamericano, por muestras como *The Art of the Fantastic, Primitivism in the 20th Century Art* y *Les Magiciens de la Terre*. Para una información más precisa sobre la conceptualización de esta muestra ver: *Ante América*, catálogo de la exposición, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, 1992. Gerardo Mosquera; Rachel Weiss; Carolina Ponce de León, Texto introductorio, págs. 10 y 11. Gerardo Mosquera, Presentación, págs. 12-16.

[12] Gerardo Mosquera, Presentación, *Ibid.*

[13] Gerardo Mosquera habla de la necesidad de integrar nuestros rasgos comunes "aceptando nuestra compleja diversidad". Ver Presentación, *Ibid.*

[14] Ives-Alain Bois; Rosalind Krauss, *L'informe: mode d'emploi*, París, Èditions du Centre Georges Pompidou, 1996.

[15] Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, Introducción, pág. 196.

[16] "Down and Dirty", entrevista realizada a los curadores por Lauren Sedofsky, publicada en la revista *Art Forum* en el verano de 1996.

[17] Yves-Alian Bois, *op. cit.*

[18] Rosalind Krauss, *op. cit.*

[19] Ives-Alain Bois, *op. cit.*

[20] En su traducción al español, estos términos son: matadero, bajo materialismo, cadáver, dialéctica, entropía y figura.

[21] Juan Antonio Ramírez, "Apoteosis del salivazo, el arte y lo informe", en: "Lo informe. De Eisenman a Gehry, bajo el signo de Bataille", Revista *Arquitectura Viva*, septiembre-octubre de 1996. págs. 19-24.

[22] El *bricoleur* es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos. Como dice Levi-Stauss: la regla de su juego es siempre arreglárselas con "lo que uno tenga", es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y materiales heteróclitos. Además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento. Claude Levi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pág. 36.

[23] "Si bien en el interior del cuerpo la sangre fluye en igual cantidad de arriba abajo y de abajo hacia arriba, se ha tomado partido por aquello que se eleva y la vida humana aparece erróneamente como una elevación. La división del universo en infierno subterráneo y en cielo perfectamente puro es una concepción indeleble, el barro y las tinieblas son los principios del mal, como la luz y el espacio celeste son los principios del bien." George Bataille, "El dedo gordo", compilado en: *Documentos-Ensayos*, Caracas, Monteávila Editores, 1969, págs. 65-66.

[24] Joyce Carol Oates, *Del boxeo*. Barcelona, Tusquets, 1990, págs. 92-93.

[25] Ver al respecto: Gerardo Mosquera, *El diseño se definió en octubre*, capítulo IV, *op. oit.*

[26] Charles Baudelaire, "A Philosophy of Toys", en: *The Painter of Modern Life and other Essays* London, Phaidon, 1964, pág. 199.

[27] Roger Callois, "Mimetismo y psicastenia legendaria", compilado en: *El mito y el hombre*, México, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, 1993. La tesis fundamental de este texto es refutar la idea de que el mimetismo animal tenga relación con el instinto de conservación, dado que muchos predadores animales cazan por el olfato y no por la vista. En su lugar, Callois plantea que el mimetismo obedece a la pulsión de muerte, que implica desear ser fondo contra fondo y no figura contra fondo. De esta manera, el autor propone que el asimilarse a un ser en estado de descomposición refuerza esta relación del mimetismo con la muerte.

[28] Para un análisis más completo de la obra de Nadín Ospina realizada durante la década de los noventa, ver el artículo: "Germán Nadín Ospina: precolombino posmoderno" en: Revista *Poliester*, México, vol. 4, no. 11, invierno de 1995.

[29] Ray Loriga, *Héroes*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996, pág. 133.

Bibliografía–

Ante América. Catálogo de la exposición. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, 1992.

BARTHES, Roland. "El mundo objeto", en: *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

BATAILLE, George. "El dedo gordo", en: *Documentos-Ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

BAUDELAIRE, Charles. "A Philosophy of Toys", en: *The Painter of Modern Life and other Essays*. London: Phaidon, 1964.

BOIS, Ives-Alan; KRAUSS, Rosalind. *L'informe: mode d'emploi*. París: Centre Georges Pompidou, 1996.

CALLOIS, Roger. "Mimetismo y psicastenia legendaria", en: *El mito y el hombre.* México: Brevarios. Fondo de Cultura Económica, 1993.

"Germán Nadín Ospina: precolombino posmoderno", en: Revista *Poliester*, México, vol. 4, no. 11, invierno de 1995.

KRAUSS, Rosalind. "Forms of Ready-made" y "The Double Negative", en: *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, págs. 289-203.

LACAN, Jean. *Escritos I*. Siglo XXI Editores.

LACAN, Jean. *Seminario 4: La relación de objeto; Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós (¿)

LEVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

LORIGA, Ray. *Héroes.* Barcelona: Plaza & Janés, 1996.

MOSQUERA, Gerardo. *El diseño se definió en octubre*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1989.

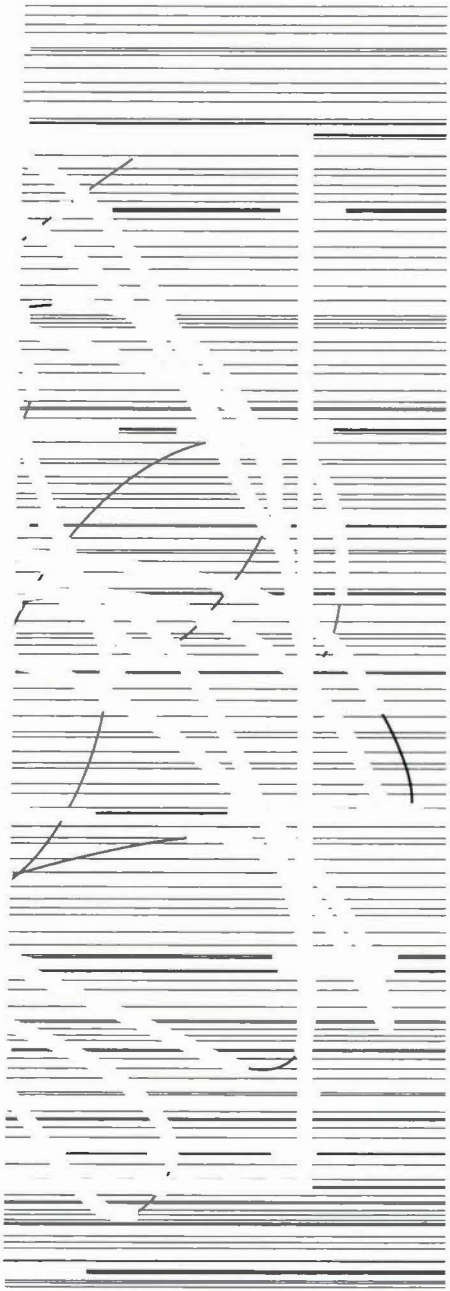
Nuevos Nombres: seguimiento. Catálogo de la exposición. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, 1990.

OATES, Joyce Carol. *Del boxeo*. Barcelona: Tusquets, 1990.

RAMÍREZ, Juan Antonio. "Apoteosis del salivazo, el arte y lo informe", en: *Lo informe. De Eisenman a Gehry, bajo el signo de Bataille*. Revista Arquitectura Viva, septiembre-octubre de 1996, pág. 19-24.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela, 1994.

SEDOFSKY, Lauren. "Down and Dirty", en: Revista *Art Forum*, verano de 1996.



después del límite–

dibujo y pintura

¿Desaparece en realidad todo lo que vemos?
La naturaleza es siempre la misma,
más, hasta donde se puede ver,
ninguno de sus elementos permanece.
Paul Cézanne

La pintura no ha sido desplazada por la instalación,
es parte de ella como un objeto más.
Aunque hoy en día se la sigue atacando,
estas actitudes son un fracaso,
porque la pintura sigue existiendo
en lo más profundo y en el centro del mundo,
como algo que apunta a su pasado.
Ilya Kabakov

maría a. iovino moscarella

Introducción–

El proyecto curatorial *Después del límite* sugiere una lectura del dibujo y de la pintura en Colombia, a partir de obras que se proponen como hitos que marcaron, desde la década del 70, consideraciones expansivas de las definiciones, los significados y los comportamientos que asumen hasta el presente esos dos medios. De allí que los trabajos seleccionados para esta muestra representen, más que sujeciones a las nociones tradicionales, resemantizaciones de la pintura y del dibujo, muchas veces elaboradas sobre el concepto de la cuarta dimensión.

El análisis se fundamenta en la premisa de que la pintura es la matriz que genera las pautas intelectuales alrededor de las cuales se ha movido el devenir creativo del siglo XX. Una idea que también incluye las razones expresivas sobre las que basa su acción el dibujo. Por esta razón, el presente documento insiste en un marco referencial occidental en el que se nutre esta concepción, para después señalar las condiciones en las que ha tenido lugar en Colombia el desarrollo de nuevos planteamientos artísticos a partir del pensamiento pictórico.

En este contexto, se toman como referencias fundamentales obras de Beatriz González, Carlos Rojas, Bernardo Salcedo, Antonio Caro, Miguel Ángel Rojas y Oscar Muñoz, escogidos como los principales artistas que logran establecer las pautas para desdibujar las fronteras y que amplían, por lo tanto, el panorama conceptual sobre el cual ha podido crecer en nuestro país una propuesta sólida de arte contemporáneo.

Después del límite está conformada también por algunos de los más destacados artistas que trabajan en ese campo extendido y abonado por los maestros antes mencionados, con la obra más representativa que han realizado durante la última década en su carrera. A través de su producción se pone de presente el centro reflexivo que sigue ocupando la pintura en el arte colombiano.

En la historia–

La pintura

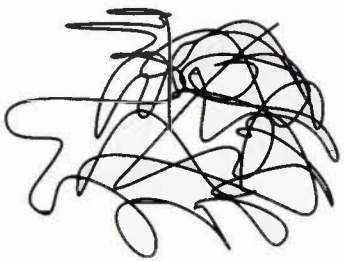
Con la aparición de las formulaciones que le permitieron al arte llegar al verismo representativo, la pintura asume la responsabilidad de liderar los discursos artísticos. Expresar la ilusión del espacio tridimensional en el bidimensional supuso una construcción abstracta que, además de respaldar resultados visibles, catapultó las especulaciones sobre el ser del arte y del artista a territorios que en el siglo XX deberían trascender los códigos tradicionales.

La historia de la pintura se ha desenvuelto entonces en un devenir de dilucidaciones que han nutrido sus búsquedas y las de otras expresiones del arte visual, que a su vez han retroalimentado sus procesos. Éste no ha cesado de ser un continuo de hallazgos y conquistas, con momentos trascendentes en lo concerniente a los apoyos investigativos de los que ha requerido el arte, como el que se produjo con el anuncio del fin de la visión naturalista. En ese momento, las cargas intelectuales del arte aumentaron ante la necesidad de detectar otras direcciones de tránsito para la creación artística.

Paul Cézanne fue el pintor que, desligado de juicios de carácter emotivo, logró precisar el centro de la problemática en la cual se debatía la creación visual a finales del siglo XIX. En consecuencia, fue quien condujo la discusión por las vías estructurales, razón por la que puede ser considerado el primer artista conceptual, en una comprensión de la discursiva artística moderna.

Cézanne fue pionero en detectar los valores abstractos sobre los cuales ha indagado el arte del siglo XX, con mayor desprendimiento al motivo representativo y, por ende, con mayor autonomía. La inquietud básica que lo condujo a la redefinición de cánones y supuestos tradicionales fue encontrar -a partir de los elementos del trabajo plástico- la esencia del arte que le da permanencia a la expresión, a pesar de la constante mutabilidad de la referencia visible.

La síntesis geométrica a la que llegó Cézanne, siguiendo ese espíritu, constituye la primera concreción de una serie de pasos en los que el medio pictórico ganaría creciente conceptualización e incluso independencia del pensamiento bidimensional. El pintor de Aix-en-Provence era consciente de que sus intuiciones sobre los destinos del arte no quedaban del todo materializadas, a pesar del trabajo que había invertido en otorgarles forma. Antes de morir había advertido que su avanzada edad y su penoso estado de salud no le permitirían realizar el sueño artístico que había perseguido en vida. Se reconocía a sí mismo como el primitivo de un nuevo arte, porque se sabía actor y testigo de una revolución que comenzaba bajo la dirección de la pintura y que determinaría un nuevo sentido expresivo para cada una de las posibilidades de la visualidad.[1]



En la medida en que las premisas planteadas por Cézanne fueron entendidas y procesadas, el medio pictórico ganó creciente abstracción en lo formal y lo conceptual, hasta desprenderse -en los primeros *collages* y ensamblajes del siglo XX- de su formato y recursos tradicionales. La pintura exploró, desde entonces, la utilización de nuevos materiales, que después adquirieron valores expresivos *per se*; amplió su campo de especulaciones por fuera del formato que le había sido propio; afianzó la comunión entre dibujo y pintura -que ya había postulado también Cézanne- y conoció otras posibilidades discursivas, al desvincularse totalmente del mundo de lo aparente.

Los lazos entre arte y vida se acercaron desde la pintura, al unir el objeto real o el material crudo al cuerpo pictórico y al extenderse luego ese objeto autónomamente, hasta ocupar el espacio total. Como aclara Michael Kirby, en la primera historia que se escribió sobre el *happening* [2], esta continuidad de propuestas que se produjo desde el paso de la pintura al *collage* llevaba implícita una invitación a la participación del espectador y la semilla que condujo a la introducción de la acción presente del artista, hasta que su ser y su actitud reemplazaran a la obra creada por él.

El proceso cumplido culminó en la instalación, a la que Ilya Kabakov ha denominado "la cuarta fase del arte visual".[3] Según este artista ruso, para llegar a la producción representacional, el arte ha pasado por tres formas distintas de desarrollo que han sido el icono, el fresco y la pintura. El icono lo concibe naturalmente conectado con lo simbólico y lo metafísico, como algo altamente significativo y separado de este mundo, al asumirse como un sujeto sagrado. El fresco lo expone como un enorme panorama en el que se exige el desplazamiento de la mirada, ante la representación de una serie de hechos concatenados. Por último, a la pintura la ubica, dentro de un continuo histórico, como una alteración radical del fresco, en el sentido en que la atención se fija en un solo fragmento de éste, abriendo una ventana sobre la pared. Kabakov afirma que, como el icono, la pintura invoca una condición sagrada y, como el fresco, lucha por reunir un espectro enorme de eventos.

En su proceso de enriquecimientos y variaciones, la pintura, aclara Kabakov, ha agotado sus posibilidades de ser ventana hasta dar paso a la cuarta fase del arte, que para él es la instalación: un producto expresivo que requirió además -para su aparición y posicionamiento- de condiciones específicas como las que le ofrecieron los museos, lugares en donde la atmósfera está tan concentrada y preparada que no sólo sus paredes se transforman en atributos sagrados, sino que también lo hace el espacio mismo.

Progresivamente, las conclusiones en las que se basaron los cambios de las expresiones bidimensionales y las que -sin referentes de definición muy claros- se denominaron de la cuarta dimensión,[4] se fortalecieron en desmedro de lo manual, debilitando cada vez más la noción de pintura en el sentido estrecho que ésta conoció hasta el inicio del siglo XX.

En un contexto de creciente ganancia de las artes en movimiento, las artes extensivas,[5] -es decir, las que nacieron de la pintura, como son el *collage*, el ensamblaje, las ambientaciones, el *happening* y la instalación- enfatizaron las limitaciones de quietud y de percepción visual de la pintura para justificar su crecimiento. Los nuevos recursos de creación cuestionaron a su vez la pobreza discursiva y de realización material del medio, olvidando que en el centro existencial de cada una de ellas está el pensamiento pictórico que impulsó la modernidad y que, por lo mismo, mantienen vínculos internos -que les dan su razón de ser- con la contemplación y la expresión de la naturaleza que conservó el arte de la pintura hasta el hito que marcara Cézanne.

Las consecuencias no podían ser distintas, puesto que la fundamentación teórica debía apoderarse de un espacio importante en las especulaciones que alimentaron los nuevos métodos de trabajo y de producción, debido a la magnitud del viraje que significó en la historia del arte visual la libre experimentación del siglo XX y la constante aparición de recursos expresivos. Los nuevos comportamientos creativos no se libraron del resultado negativo de extraviarse básicamente en discursos extra-artísticos, en los que el arte carece de herramientas exploratívas. La conclusión inmediata fue la pérdida de contacto con la lógica interna de los procesos que impulsaron al arte a su estado actual, en el que todas las definiciones se presentan como insuficientes.

Es natural entonces que el siglo XX hubiera pretendido el desplazamiento de la pintura como forma ya superada. Pero es comprensible también que -a pesar de ese anhelo y de la crudeza que en ocasiones logró alcanzar el debate en contra de las creaciones manuales- el siglo XX hubiera sido un periodo dominado en número y acción por el trabajo de los pintores, aunque más decididamente durante los primeros cincuenta años.

De un lado, como afirma Kabakov,[6] la pintura subsiste en el centro de otras formas creativas como una referencia que apunta a su pasado, por lo cual, antes de ser desplazada por la instalación, se ha integrado a ella como algo suyo. De otra parte, teniendo presente que de un extremo a otro habitan posiciones híbridas, los desarrollos dialécticos de las propuestas vanguardistas no han alcanzado el desprendimiento total del quehacer del oficio al que anunciaban que llegarían. Por el contrario, en un panorama amplio de coexistencias se sigue haciendo evidente un camino de exploración en la creación de imágenes, contrapuesto al purismo intelectual, a los extremos conceptuales o a las consecuencias de la reproducción tecnológica, con obras que han confrontado los efectos inmediatistas o falseadores que éstas pueden conllevar. El contrapunto a lo tecnológico ha insistido a su vez en que al desterrar la posibilidad de variación humana en la propuesta de la imagen, se amplía nuevamente la brecha entre arte y vida que el siglo XX trató de acortar o eliminar.

Ante una simultaneidad crítica y creativa tan diversa, lo lógico es que se escudriñen las variaciones del pensamiento pictórico, así como las posibilidades más distantes para el quehacer del pintor en diferentes regiones

de la propuesta plástica. Igualmente, que éstas se expliquen dentro de un circuito justificador específico, paralelo a un contexto amplio, en el que todo existe permeado por todo.

Siguiendo ese orden de ideas, la nota identificatoria de la pintura en la exposición *A través del espejo* -realizada en 1998 en el Museo de Moderno de Bogotá con la curaduría de Carmen María Jaramillo- fue, más que la presentación de lo fáctico del trabajo del pintor, un análisis sobre la irrestricta posibilidad de consecuencias a las que puede dar lugar hoy el pensamiento pictórico. La curadora pone de presente la complejidad que supone, por las mismas razones, el abordaje a la propuesta pictórica, al referirse a la conducta autorreflexiva que caracteriza al medio en el presente:

> La pintura no puede tomarse ahora como el sujeto y el universo al que se refiere el artista como el objeto, sino que se convierte ella misma en sujeto y objeto. Es un ente de conocimiento que se auto-examina. Su objeto de estudio no está únicamente en el exterior y la pintura misma no tiene la entidad de una herramienta de conocimiento. Uno de los recursos que utiliza para ese autoanálisis es la revisión de los presupuestos de su lenguaje, tomando plena consciencia de su cuerpo, como un sistema que está construyendo su dinámica y su manera de situarse dentro de las artes visuales y que, por tanto, está creando códigos de comunicación y, con ello, nuevos contenidos.[7]

Una visión simplista -en un sentido contrario al que sostiene Carmen María Jaramillo- está fundamentada en el equívoco que se instauró desde mediados de la década del setenta y a lo largo de la de los ochenta en el siglo XX. En esos años, diversas instancias institucionales trabajaron el posicionamiento de un amplio grupo de pintores, plagado de desigualdades de calidad, debido a las urgencias de un sector del arte por contestar a los extremos alcanzados en la cima de las especulaciones minimalistas y conceptuales. Simultáneamente, un sector del coleccionismo artístico esperaba proposiciones contrapuestas al radicalismo anti-objetualista, en un momento en el cual el mercado del arte se había consolidado con un profesionalismo empresarial capaz de acomodar cualquier versión o de imponer las nociones más convenientes a su propio beneficio, dentro de un absurdo carente de soporte teórico. Por consiguiente, se movilizó una resurrección nostálgica de la pintura y, con ella, del dibujo más tradicional con débiles sustentos, desconocedora del proceso que se había cumplido hasta ese momento y, en ese sentido, capaz de justificar fundamentos para un expresionismo figurativo en medio de la crisis política en la que tuvo lugar la simbólica caída del muro de Berlín.

A pesar de la notoria lucidez de algunos artistas decisivos que formularon lo más representativo de sus propuestas pictóricas en ese momento, la incoherencia que desataron los mecanismos mercantiles canceló la oportunidad de configurar una réplica consecuente para la pintura dentro del discurso del arte. Ese fue el último escenario del siglo XX, en el que la pintura podría haber hecho una discusión sobre la razón de ser de su constancia y

sobre el centro que le corresponde en las concepciones artísticas contemporáneas. De manera que, al iniciar la última década del período, a las acusaciones de las que la pintura había sido objeto a lo largo de la centuria se sumó el desprestigio por el oportunismo comercial que se desencadenó en su nombre. Esta situación le restó presencia intelectual y espiritual al medio, bajo el protagonismo de figuras cuya aparición en la historia del arte se explica únicamente por el caos referencial que se impuso, y que quedó cercado además por interpretaciones desencauzadas sobre las ideas de la postmodernidad.

Los esfuerzos plásticos de un artista como Kasimir Malevich por dotar a la expresión pictórica de una fuerza acorde con los requerimientos de un discurso artístico -que decía haber ampliado ya sus márgenes hacia la cuarta dimensión- son ejemplo del resultado de una reflexión, dentro de un proceso intelectual y material, que difícilmente pudo seguir la pintura, de manera ilada, en la segunda mitad del siglo XX.

En los últimos cincuenta años, las propuestas de artistas como Jackson Pollock o Sigmar Polke no dejan de verse como hechos aislados, no obstante la notoriedad con la que han integrado a la pintura las variaciones del siglo. El incremento en la aceleración de los ritmos vitales, sumado a los impedimentos naturales de legibilidad que conlleva la inmersión en un contexto determinado, opacaron la presencia de la pintura, restándole credibilidad a su capacidad adaptativa cuando ya se le había negado un lugar como propuesta reflexiva. Obviamente, este hecho empeoró el simulacro expresionista antes mencionado.

Es así como la evaluación sobre el sentido total de la pintura en la creación visual del siglo XX, aún no ha podido madurar y se desplaza como tarea para el comienzo del siglo XXI, el cual -con la distancia que le permite el cierre en términos históricos- queda enfrentado a la revisión conceptual de la herencia que recibe, para determinar el principio de los rumbos creativos que empieza a asumir. Los replanteamientos que debe elaborar, están destinados, por prioridades de la lectura de la historia, a reducir los inventarios de lo que se acoge a proporciones más precisas y justificadas, en concatenaciones en las que se haga visible una edificación coherente.

Como avances en ese sentido pueden considerarse las grandes muestras dedicadas a los maestros modernos, organizadas en las dos últimas décadas, en las cuales el respaldo investigativo y expositivo ganó una magnitud destacable, poniendo de presente, a través suyo, procesos desarrollados en los que se clarifica una paternidad de la pintura en el laboratorio de las ideas, alrededor de las cuales se han movilizado el arte moderno y el arte contemporáneo.[8]

Lo mismo ha sucedido en el terreno de las realizaciones más recientes, en el cual se revisaron de forma retrospectiva -antes de finalizar el siglo y en el contexto de lo que éste elaboró- las propuestas de Gerhard Richter, Anselm Kiefer y Sigmar Polke, quienes definen con trascendencia artística y discursiva,

así como con un carácter experimental agudo, un lugar de primer orden para la pintura en el panorama internacional del arte contemporáneo. En la obra de Polke se ha analizado con especial énfasis, que la pintura se proyecta hasta el presente en la dinámica que propone, antes que como un reducto de un comportamiento artístico pasado como un campo de exploraciones y reflexiones en el que el artista puede seguir proponiendo, desde los oficios, un sentido para el arte visual.[9]

En la trayectoria que ha cumplido -y atenido todavía a las restricciones bidimensionales- Polke clarifica que la pintura y el dibujo pudieron fundirse a la expresión del movimiento real y con él, a la vida misma; que la acción participativa del espectador que reclamaban las llamadas artes de la cuarta dimensión podía tener lugar también en la actividad pictórica, de una manera real y no mediante sugerencias en un ejercicio intelectual; que la pintura ha mantenido su presencia, reprocesando la información con la que ha nutrido a otras expresiones que han crecido en su centro y a partir de su conocimiento o estudio; y finalmente, que las inefables reacciones humanas ante la presencia de una pintura poderosa, justifican la perdurabilidad de este oficio sin necesidad de retórica alguna.

En otro ámbito, retomando aspectos de la instalación que verifican los procesos sobre los cuales se ha insistido a lo largo del presente texto, uno de los artistas de finales del siglo XX que más luces arroja sobre las transformaciones artísticas que ha impulsado la pintura es James Turrell. Se puede entender así, porque su trabajo favorece aspectos de la percepción y de la expresión a través de la luz y el color, y porque toda su obra espacial ha sido un proyecto expansivo de una primera inquietud de pintar superficies o formatos planos por medio de la luz.

Turrell insiste, como Kabakov, que en su obra existe un orden de ideas en el cual ha ocurrido una toma del tiempo y del espacio real desde la comprensión de lo bidimensional. Pero, a diferencia del artista ruso, Turrell no se preocupa del objeto o de la materialidad con que lo aborda, sino del fenómeno con el que simula la invasión del espacio, que es simplemente el estructural visual. [10]

Puede afirmarse entonces que -además de hacer visible el tránsito que ha cumplido la pintura hacia la instalación, poniendo en evidencia el centro que ocupa en esta última el pensamiento pictórico- Turrell contacta los problemas constructivos de la instalación con los constructivos de la pintura que le interesaron a Paul Cézanne. Como él, Turrell basa la especulación en un problema de esencias compositivas y expresivas, que están detrás de lo que deja de existir. Se queda únicamente con el problema expresivo y perceptivo, el cual atiende con elementos puramente plásticos, como son la luz, la forma, la composición y el color. Con ellos organiza una ilusión visual que tiene fuerza artística -como sucedía en la obra del pintor francés- porque contacta el alma a través de la «pequeña sensación».[11]

El dibujo

Tan ecléctico como el campo de especulaciones en el que se desenvuelve el pensamiento pictórico, es el que nutre las diversas propuestas del dibujo, debido a que éste habita simultáneamente en diversas posibilidades de la creación visual. Mientras mantiene una proyección activa en el plano de la taquigrafía o de la escritura básica que sirve de fundamento al pensamiento artístico, el dibujo se comporta en comunión con otras expresiones, como la pintura en versiones tradicionales o en otras que han superado el pensamiento bidimensional. Paralelamente, como expresión autónoma, el dibujo amplía constantemente el panorama de su definición.

En consecuencia, en la compleja red de circunstancias en que se insertan las diversas propuestas del dibujo, no es posible discernir un recorrido central o principal hacia la afirmación, superación o contradicción de este procedimiento -como puede ocurrir en el caso de la pintura- pues el dibujo ha ampliado su campo de acción sin hacer una defensa de su persistencia como medio. Por el contrario, ha superado sus límites, con la legitimidad de su propio nombre, sin ocultar sus vínculos con la tradición, los cuales se han cargado de nuevas connotaciones, en un contexto que ha favorecido lo básico y lo auténtico, y que sigue confiando, sin las restricciones clásicas, en el dibujo como sinceridad del arte.

El dibujo ha sido objeto de resemantizaciones desde distintas fronteras del pensamiento visual. Ópticas diversas de sus recursos y de los de otros medios, como en el caso de la pintura, han permeado sus métodos de trabajo e imbricado aportes venidos de distintos territorios. De manera que es válido encontrar, en el continuo de pensamiento desarrollado por la pintura, una de las posibilidades explicativas para un proceso que también ha ampliado sus márgenes definitorios, a fin de involucrar en ellos conceptos que superan el formato bidimensional o que, si no lo trascienden, sí lo actualizan en el pensamiento contemporáneo.

Pero al tiempo que la expresión artística justifica en el dibujo una articulación de búsquedas en el sentido antes anotado, mantiene, en el mismo rango de consideración creativa, actitudes bidimensionales tradicionalistas, así como otras más reflexivas en lo relacionado con la búsqueda de proposiciones novedosas. Las primeras están atadas, como se afirmó anteriormente, a la configuración del pensamiento visual y a su respuesta material o también, a la más legítima forma de aproximación, estudio y comprensión del referente visual y de su estructura, como es la práctica del dibujo.

No son pocos los ejemplos de artistas que, desde Picasso -por citar exclusivamente una práctica del siglo XX- han admitido haber superado las barreras cognitivas de la realidad en el ejercicio frecuente del dibujo. Una lógica que permite considerar esos trabajos como obras fundamentales y

convertir así, en creación, al proyecto artístico. Su consideración queda, sin embargo, por fuera del interés de esta exposición, pues la temática que en este caso imprime un centro es la de las experimentaciones que han sobrepasado las fronteras de las definiciones.

La segunda de las posibilidades bidimensionales del dibujo se sujeta a una línea del quehacer pictórico que, desde Cézanne, ha identificado a la pintura con el dibujo, bajo el entendido de que lo estructural es lo visible en el arte, eliminando así la antigua división jerárquica entre un dibujo interno y uno externo. Este concepto se amplía posteriormente y se fortalece en la obra de Henri Matisse, en especial en las composiciones trabajadas a base de recortes, en las cuales el dibujo es la línea trazada por la tijera para determinar una forma de color.

A la posibilidad de dibujar con otro medio, se le suma la inaugurada por Julio González, quien -al interpretar los ensamblajes de Picasso en la forja- abrió el campo a la especulación de dibujar en el espacio real mediante la intervención con un trazado construido en lo tridimensional. González propuso además realizar este tipo de dibujo con un material diverso a aquellos que en general se manipulaban en el oficio. Al mismo ámbito de interpretaciones del espacio dibujado se allegan posteriormente los trabajos estructurales de Sol Le Witt, quien, en su concepción lineal del minimalismo, ocupó el espacio con la idea leve del cubo transparente.

En un ya ampliado margen de la definición del dibujo, las experimentaciones del conceptualismo y del no-objetualismo han indagado nuevos horizontes, permitiendo que una nueva concepción del gesto corporal -como la que en la pintura de Pollock significa el *dripping*- vaya unida a la práctica del dibujo. Se han replanteado además las estrategias del medio y del dibujante. En una consideración enriquecida dibujan también el tiempo, la naturaleza o cualquier tipo de agente, acción o movimiento que deje un rastro, sin importar que éste sea efímero o perdurable, pues se entiende que como en cualquier actividad no objetual, un dibujo puede ser también la documentación del suceso donde éste existe o existió.

En un panorama tan vasto para la percepción artística y para la apreciación del arte, en el cual parecen perderse las referencias características de los distintos quehaceres, la noción subsistente del dibujo es el trazo. Allí donde el trazado logra establecer un protagonismo, el principio categorizador puede ser el dibujo, en un contexto creativo que no ha dejado de avanzar después del límite.

El contexto colombiano

En Colombia ha tenido lugar también, a través de la práctica de medios como la pintura y el dibujo, confrontados con su sentido tradicional, un

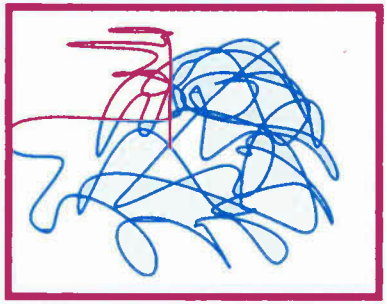
continuo de ampliación de las fronteras creativas, del que han surgido propuestas originales en el acervo de la cultura artística occidental. Esto se debe a los tiempos y formas en que han sido trabajadas las premisas del arte moderno, bajo los condicionamientos de procesos y realidades históricas y sociales significativamente diversas de aquellas que impulsaron un nuevo proyecto artístico en Europa.

Colombia llegó a los postulados del arte moderno, no por las conclusiones que le posibilitaron una confrontación dialéctica con la historia, sino por la adopción -desordenada en lo temporal- de códigos que le permitirían una contemporización con la dinámica internacional. Resulta lógico entonces que, del trabajo logrado con una forma de comunicarse en lo artístico, que se desconocía, naciera una especulación distinta. Es decir, como en muchos de los procesos de actualización de América Latina, el discurso que justifica la práctica no precedió sino que sucedió a las actuaciones decididas. Los nuevos órdenes del arte se instituyeron, en un principio, desencajados de toda praxis valorativa, y se hicieron comprensibles en el ejercicio de las nuevas referencias visuales.

Sin un orden de causas y consecuencias se comenzó a procesar simultáneamente lo abstracto con lo figurativo, lo emocional con lo intelectual, lo conceptual con lo factual y lo revolucionario con lo tradicional, por lo que todo intento de categorización internacionalista del producto resultante peca de inocente.

A lo anterior se agrega una urgencia de autoconocimiento que se proyecta hasta el presente. Desde que se plantean por primera vez las premisas del arte moderno en Colombia, los artistas inician una especulación por encontrar un orden o una razón expresiva dentro de los implantes sucesivos que se han ido acomodando sobre los substratos que quedan de desarrollos culturales cortos y reiterativamente violentados. Por lo mismo, el principio vanguardista en esta latitud debe ser comprendido en un sentido autoexplicativo y de reencuentro, y no en el sofoco evasivo que justificó su origen europeo. Las obras de los modernos y de los contemporáneos colombianos están enraizadas, por lo general, en una dilucidación sobre el problema de la pertenencia. Son excepcionales los que trabajan independientemente de consideraciones de este tipo. Los que logran concentrarse en las cuestiones propias de la plástica, así como en las de la creación artística y visual, nunca lo hacen excluyendo del todo la consideración de lo local.

La complejidad del análisis gana otros elementos, si se tiene en cuenta el corto desarrollo que tuvieron en Colombia las bases académicas artísticas que la modernidad controvierte. La Escuela de Bellas Artes se fundó en 1886, después de que la fotografía hubiera ganado un terreno en la apreciación de lo visual, y fue poco lo que alcanzó a consolidar en las prácticas del oficio, cuando en los últimos cinco años del mismo siglo Andrés de Santamaría aportó las primeras influencias impresionistas. Seguidamente, en la segunda década de siglo XX se hizo notorio un interés por acoger principios que superaran al artificio y a la banal copia de la realidad, lo cual concluyó en la década del



cincuenta con la maduración de un grupo de pintores, ya decididamente modernos en términos colombianos. Estos fueron los artistas capaces de liderar una expresión competente en ese sentido en el ámbito internacional, debido a soportes de oficio y de comprensión del lenguaje, superiores a los de los artistas de las generaciones que les precedieron. Este hecho les permitió crear una forma comunicativa propia, con la cual empezaron a configurar los signos ocultos del arte en el continente.

Este grupo de pintores estuvo representado por artistas como Guillermo Wiedemann, Alejandro Obregón y Fernando Botero, quienes -a pesar del fundamental referente que constituyen y a la verdadera renovación que promueven- se presentan aislados en un panorama que aún permitía, al lado suyo, posturas más clásicas. Por lo mismo, estos artistas no alcanzaron a remover con radicalismo los escasos cimientos que fundamentaban un academicismo cojo. La ruptura definitiva, que da lugar al asentamiento de un nuevo proyecto artístico -como lo ha afirmado Beatriz González-[12] tuvo lugar en los años 60. En ese período se activó una generación más amplia y con convicciones tan fuertes como las del grupo anterior, que es la que empuja el proceso creativo e intelectual hacia otra circunstancia y la que fundamenta el discurso del nuevo arte en Colombia.

El arte colombiano requirió de un colectivo más consolidado para superar aceleradamente las definiciones estrictamente pictóricas que representaba la propuesta de Botero, pues -aun en su enorme significación y sin desconocer los valores que le atribuye Marta Traba[13] en el viraje que se produce hacia lo moderno- su formulación no trasciende la solución visual formal, ligada a lo crítico y emocional.

Hasta los años sesenta, las consideraciones venidas del *pop* y de las manifestaciones conceptuales permitieron intelectualizar las especulaciones sobre las posibilidades de la pintura, lo cual -sumado al proceso que viene confrontando lo moderno con lo propio y al contexto particular en que se desenvuelve- concluyó en los años setenta en aportaciones difíciles de parangonar con otras conclusiones modernas.

Los *collages* de Guillermo Wiedemann y las pinturas constructivas de David Manzur son antecedentes destacables del arte en Colombia para la dinámica en la que se involucran la pintura y el dibujo a partir de ese momento, ya que permiten la ampliación continua de sus márgenes de acción. Estas obras anunciaron posibilidades pictóricas y visuales de elementos novedosos en una forma compositiva basada en la yuxtaposición y, por lo tanto, en la trascendencia de la sujeción estricta al formato bidimensional.

En esta misma vía puede anotarse una posible lectura de expansión del formato pictórico en los relieves de Edgar Negret y de Eduardo Ramírez Villamizar, así como en las chatarras de Feliza Bursztyn, a pesar de su naturaleza escultórica. Los relieves, al igual que las construcciones de Manzur,

significan una proyección espacial del sujeto bidimensional y las chatarras de Bursztyn revelan una renovación del material, trazado y pintado por el tiempo, el cual altera continuamente su aspecto visual.

De otra parte, las propuestas antes mencionadas constituyeron referencias resaltables en lo visual para un medio que, con escasas herramientas, comenzaba a actualizarse e insertarse en un acontecer contemporáneo. Beatriz González[14] ha insistido en la precariedad de las fuentes informativas que surtieron estos procesos y, por lo mismo, en la originalidad de las derivaciones a las que daban lugar en los desarrollos individuales. Es visible en las obras de los artistas que consolidaron una propuesta en ese momento, que trabajaron sumando toda clase de influencias a sus posibilidades particulares y a la ganancia de un oficio del que, casi por regla general, el país había carecido. A partir de esta consideración se entiende que los primeros maestros en el arte moderno en Colombia sean Alejandro Obregón y Fernando Botero. Su posibilidad expresiva se fundamentó, no sólo en la comprensión del fenómeno pictórico en el que se insertan, sino en la capacidad que desarrollaron para manipular el lenguaje, permitiéndose así comunicar realidades a través de la construcción de un universo particular.

No es gratuito que la generación del sesenta -y posteriormente la del setenta- estén marcadas por el dominio de los oficios y, entre ellos, el del dibujo antes que el de la pintura, especialmente en los años setenta. Sin esa herramienta básica no hubiera podido producirse la ruptura que ubicó al país en la contemporaneidad artística visual. Este quiebre ocurrió únicamente cuando la destreza permitió atravesar intelectual y sensitivamente los medios.

La originalidad, así como la autenticidad, es producto de un entendimiento exhaustivo de las premisas o de los apoyos referenciales. Supone una comprensión íntima del fenómeno abordado, que es la que permite abandonar la paráfrasis y crecer en el terreno de lo propio. Ese paso se dio en Colombia cuando Beatriz González, una artista de una ciudad periférica como Bucaramanga, atravesó el límite tradicional de la concepción pictórica al alterar el soporte de la obra y al asumir en la tridimensionalidad una comunicación e interacción de la pintura con el espacio real. La obra que marcó el hito fue *Naturaleza casi muerta* (1970). Ésta es la reproducción sintética, en pintura de esmalte sobre metal, de un Cristo caído, tomado de las estampas religiosas editadas por Molinari, conocidas entonces como uno de los tantos emblemas de la cultura católica. La parodia de la imagen está realizada en términos que tradicionalmente la historia y la crítica han definido como *pop*, sin serlo. De alguna manera, a su obra no le fue extraño el acontecer artístico internacional. Antes que una reacción a una influencia foránea, su trabajo es el acervo de todas las circunstancias que se han venido señalando, aunado en una construcción inteligente que conceptualiza la creación pictórica. La artista se vale -como un elemento más- de la práctica contemporánea, pero adaptada a su entorno.

En 1968, la obra de Beatriz González había tenido un predecesor en *La cámara del amor*, un trabajo de Luis Caballero premiado en la Primera Bienal de Arte de Coltejer, el cual -aunque se reconoce como una formulación en la concatenación de propuestas que desdibujan las fronteras de la pintura- no logra conquistar un espacio como referente definitivo en el orden de ideas que interesa a esta exposición. La obra de Caballero, con claras influencias del espacio de Bacon y de las repercusiones que éste tuvo en el cine y el teatro, es tímida y conservadora comparada con el logro de Beatriz González. *La cámara del amor*, aunque lo anuncia, no alcanza a habitar el espacio real, como si lo harán después otras obras de Miguel Ángel Rojas que -entre muchas otras consideraciones e influencias- reflexionaron con honda sensibilidad sobre las posibilidades que despejaba el trabajo de la pintora santandereana para el proceso artístico colombiano. La obra de Caballero, por el contrario, conserva un apego a lo clásico, que se hizo evidente en su desarrollo posterior. Su proyección espacial es un énfasis del valor escénico en la pintura más tradicional.

Los elementos más decididamente conceptuales que requería para su desarrollo los tomó la pintura en Colombia, en la década del setenta, de la interacción que tuvo con el trabajo de Bernardo Salcedo y de Antonio Caro. Estos dos artistas adoptan para el proceso del arte colombiano la fuerza semántica que el uso de la escritura adquirió en el arte-idea de esos años. Sus aportes claves en este sentido son los *Bodegones* escritos de Salcedo (1972) y el *Homenaje a Manuel Quintín Lame* de Caro (1972). Se trata de dos obras que funden el uso abierto y exclusivo de las palabras con la imagen, extendiendo así la figuración que tenía el país de lo pictórico. Paradójicamente, los dos artistas que deciden tomar el rumbo conceptual más estricto, ante la carencia de un sustento de oficio en el dibujo o en la pintura, se convierten en reformadores de los dos medios. Uno de los ensamblajes blancos de Salcedo, *Lo que Dante no sabía*, fue premiado en 1964 en un concurso de pintura organizado por la Embajada de Italia en Colombia, hecho que desconcertó al medio artístico porque, en este caso, se clasificaba como pintura a una construcción objetual. Posteriormente, sus *Planas y castigos* (1970) fueron calificadas como dibujos conceptuales y los *Bodegones* (1972) se colgaron en la sección de pintura de la Tercera Bienal Iberoamericana de Arte de Coltejer, de 1972.

Algo similar sucedió con los trabajos de Antonio Caro, como *Homenaje a Manuel Quintín Lame* o *Colombia-Cocacola*, convertidos no sólo en emblemas del arte conceptual colombiano sino en unas de las imágenes más bellas de su inventario visual.

Paralelamente a las ganancias conceptuales conquistadas por Caro y Salcedo, maduran las propuestas artísticas de Miguel Ángel Rojas y Oscar Muñoz. Estos artistas evidencian la importancia que ha tenido para el proceso colombiano el haber alcanzado la destreza en oficios como el dibujo, al mismo tiempo que desarrollaban sus primeros postulados modernos. Desde los años

ochenta, los trabajos de Rojas y Muñoz -nutridos en formas diversas por el contexto y por el planteamiento iniciado en el trabajo de Beatriz González- deconstruyen y reformulan el medio con miradas de expertos. Por vías distintas logran proponer, desde la instalación, una redefinición del dibujo integrada al concepto de la cuarta dimensión. Sus obras sintetizan, cada una con sus particularidades materiales, la singularidad del producto artístico que sólo podía crecer en este lugar del mundo. Están ligadas a la constante de la pertenencia, lo cual conlleva instancias críticas; funden premisas de diversas procedencias artísticas y resuelven el problema de la expresión visual en el replanteamiento de un oficio tradicional, que difícilmente se encuentra en otras propuestas conceptuales contemporáneas.

Las primeras referencias del proceso expansivo que ha cumplido la pintura colombiana se cierran con Carlos Rojas, cuya obra sintetizó, desde los años ochenta, una elaboración particular del pensamiento formal abstracto, en la cual el rigor cede ante la calidad poética del material, siendo éste alterado por agentes extra-artísticos, como el fuego o el deterioro. Su planteamiento básico se expuso desde los años setenta, cuando fundió la lección minimalista al paisaje americano. Pero no fue en este contexto en el que logró influir, sino en uno bastante posterior, en los años ochenta y noventa, en un momento en el cual realizó el viraje decisivo en su carrera, nutrido por las conversaciones que sostuvo con dos artistas jóvenes. En efecto, con Danilo Dueñas y Luis Fernando Roldán pudo intercambiar visiones y percepciones que lo hicieron mudar del discurso de la belleza precisa –que él había creído que se hallaba en la perfección geométrica- al territorio de la no verdad y la incertidumbre. Su obra, conservando un eco respetuoso de la geometría, respondió entonces a las necesidades críticas y expresivas de un contexto nacional que se perdía en la desesperanza, trascendiendo el límite de lo que el arte formalista en Colombia había considerado hasta ese momento que era la belleza.

Las primeras referencias–

Beatriz González–
Naturaleza casi muerta
1970

Beatriz González

Naturaleza casi muerta es el primero de una serie de muebles y objetos pintados, con los cuales Beatriz González experimenta una solución no bidimensional para el marco y el soporte pictórico, la cual repercute en el comportamiento que puede asumir la pintura en lo decididamente espacial.

Esta obra -y las especulaciones que la siguieron en la aproximación a lo tridimensional- fueron producto del encuentro casual que se produjo entre la pintura terminada y un mueble popular que había comprado la artista, interesada por los falseos pictóricos con los que se intentaba esconder la naturaleza del metal del que estaba hecho, simulando el trazado de la madera. Por lo tanto, no es del todo correcta la afirmación sobre la influencia de las expresiones objetuales del arte estadounidense que la crítica y la historia han pretendido encontrar en los muebles de Beatriz González. Ciertamente, existe una sintonía con el espíritu que consolidó en el arte la iconografía de los medios y que valoró otros métodos de producción. Sin embargo, las coincidencias formales con las corrientes de la vanguardia internacional nacieron de lecturas correspondientes a una información que, de alguna manera, circuló globalmente en ese momento histórico.

La influencia temprana más importante de Beatriz González la constituye la obra de Fernando Botero. Aunque su trabajo se enriqueció también de las enseñanzas de Juan Antonio Roda y del contacto intelectual con Luis Caballero, es de Botero de quien aprende un ímpetu pictórico, aferrado a la figuración de una manera crítica, a pesar de las presiones que había recibido el artista de quienes lo entusiasmaban para que trabajara bajo la influencia del expresionismo abstracto que dominaba durante su período formativo. Como Botero, Beatriz González agudiza la mirada en el entorno social y adapta las enseñanzas de la historia y las vanguardias a una especulación que intenta extraer los rasgos definitorios de un contexto particular. Pero, a diferencia de Botero, la artista los contacta con el registro gráfico de lo inmediato, y no con el tono lírico que circunda lo cultural.

La obra de Beatriz González, progresivamente, y en la medida en que adquiere un lenguaje personal, se vincula con las razones más hondas del ser colombiano. Como lo afirma Gloria Posada, Beatriz González estructura, a través de la observación minuciosa de una cultura,

> un proceso de construcción de la historia extensa de Colombia, una historia que reinterpreta las relaciones sociales entre diversos grupos humanos y sus objetos, vínculos que van más allá de una función utilitaria para ser ornamentación, creación de un territorio de símbolos, comunicación de aquello que la artista llama 'el concepto del gusto de las familias colombianas'.[15]

En consecuencia, durante su proceso, el trabajo de Beatriz González gana una dimensión conceptual que responde no sólo a las carencias de trasfondo en el quehacer artístico, sino en el trabajo investigativo en general. Su obra dista, en esencia, del reconocimiento, en muchos casos acrítico, que hace el *pop* de las imágenes que identifican a la sociedad de consumo.

Marta Traba argumenta un *pop ubicado*, en el caso de artistas como Beatriz González o Bernardo Salcedo,[16] lo cual debe entenderse en el contexto de la lectura efectuada a las propuestas de estos artistas, que en ese momento se encontraban en el estadio inicial de sus carreras.

Una visión más completa -que parte de los *Suicidas del Sisga* [17] y llega hasta las conclusiones presentes en la serie de *Las Delicias*,[18] atiende el concepto especial que introducen los muebles y objetos, y hace visible un esfuerzo mucho más profundo que el de la apropiación de un método de trabajo y de un principio reflexivo. En los *Suicidas del Sisga* se reconoce por primera vez de manera sólida, un interés por estructurar una propuesta en nuestro medio a partir de los elementos que ofrece un contexto determinado; en los muebles se suman los hallazgos que se han anotado y en la serie de *Las Delicias* se cierra el círculo de un proceso de maduración de los referentes.

A pesar de las pautas que le ha brindado el medio, de su inserción en las realidades artísticas y sociales del entorno, y de ser un producto consecuente con una dinámica artística en un proceso tan particular como el referido en este documento, el trabajo de Beatriz González es -en su conjunto- mucho más que colombiano. Se trata de una propuesta universal con las características que determinan la creación de imágenes en este lugar del mundo. Esta razón justifica que sea uno de los referentes más importantes del arte colombiano en las tres últimas décadas del siglo XX y de comienzos del siglo XXI. En sus proyecciones se ha enriquecido la mirada de otros artistas que -como Oscar Muñoz, Miguel Ángel Rojas o Rodrigo Facundo- parten de una visión crítica de lo local para expresar cuestiones del hombre fuera del tiempo y del espacio, con métodos de trabajo que, en lo creativo, desconocen la existencia de las fronteras.

Bernardo Salcedo

El tríptico *Bodegones* (1972) es una de las pocas obras realizadas en el periodo de la obra de Bernardo Salcedo que podría denominarse *escritural*. En ese corto trayecto, que se inicia en 1970 y finaliza en 1973, el artista realizó trabajos fundamentales para la comprensión de lo que ha significado el desarrollo del arte conceptual en América Latina.

Las obras de Bernardo Salcedo -venidas de una singular interpretación del ensamblaje y de la construcción artística a partir de fragmentos de objetos diversos- abordaron sorpresivamente el terreno del arte-idea, del cual hizo

Bernardo Salcedo–
Bodegones. Tríptico
1972

interpretaciones personales que se explican en el devenir del arte moderno colombiano y en el entendimiento que desde este ámbito podía dársele a las variadas alternativas de las propuestas conceptuales. Este hecho hibrida al conceptualismo con los destinos del dibujo, de la pintura y de la escultura, en planteamientos diversos de los que le interesaban a los artistas que trabajaban en estas corrientes en Europa y Norteamérica.

Tempranamente en su carrera se señalaron raíces de Duchamp en obras que intuían una relación con lo conceptual, pero sólo hasta la creación de *Hectárea de heno*, premio de la Segunda Bienal de Arte de Coltejer,[19] el término se le ajusta estrictamente, por el uso de los números inscritos en 100 bolsas de polietileno, en las que supuestamente había encerrado, en fragmentos, una hectárea. Este trabajo, aunque aislado en su carrera, es el que da paso a la utilización de la escritura en obras como *Planas y castigos* (1970) y en el tríptico *Bodegones*. Este último fue colgado -por petición expresa del artista- en la sección de pintura de la Tercera Bienal de Arte de Coltejer. Con ello se hace visible la condición pictórica que se le otorgaba al trabajo conceptual y las influencias que, desde estas concepciones, pudo despertar en la mirada de otros artistas, como Antonio Caro, que en el momento referenciaron posibilidades expansivas del quehacer artístico en dichas formulaciones.

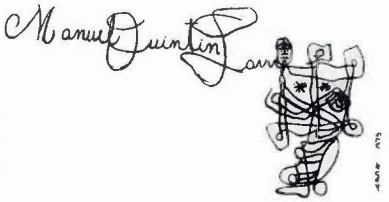
A pesar de que *Bodegones* se relacionó fundamentalmente con la pintura -posiblemente debido al título de la obra y al carácter trazado de lo escritural- el trabajo de Bernardo Salcedo se vinculó más con el pensamiento del dibujo y con las posibilidades del dibujante. Esta cuestión ya había ganado evidencia en la denominación de "dibujos conceptuales" dada por la crítica a la exposición de *Planas y castigos* (1970).[20] Por lo demás, la muestra, sin proponerse como ambientación, se acompañó del testimonio de *Hectárea de heno*, que consistía de la presencia de las 100 bolsas de polietileno, numeradas y vacías, esparcidas por el suelo de la sala, evocando a través del olor, el heno que habían contenido días atrás. Esta circunstancia supone la interacción, por primera vez en el país, de un concepto plano bidimensional -el dibujo sobre papel- con un concepto espacio-temporal, como es la activación efímera del sentido del olfato, en el circuito específico de una exposición.

El recurso de la escritura trabajado por Salcedo en la pintura y el dibujo, significa un salto gigantesco de las conductas creativas modernas nacionales con respecto al proceso europeo, en el cual la palabra inaugura su presencia expresiva en lo pictórico, con la experimentación del *collage*. Desde ese momento, la palabra procesa un camino en la historia de las manifestaciones artísticas, que le abre una posibilidad a su consideración como recurso expresivo autónomo. En Colombia, por el contrario, los hábitos perceptivos cambiaron de una manera radical con la inclusión directa de lo escrito en la obra de Salcedo, la cual confrontó y modificó el primer concepto de la forma visual que trabajaba la naciente modernidad.

Antonio Caro

En un territorio visual abordado por el concepto, nacen las obras de Antonio Caro, las cuales se instalan como referencias ineludibles del viraje que dio la plástica en Colombia, para que fuera comprendida en los términos en que hoy es posible abordarla. La primera de estas obras que se comporta en la lectura expansiva de la pintura y el dibujo, de interés para esta exposición, es *Homenaje a Manuel Quintín Lame* (1972), en la cual duplica, con connotaciones discursivas en el ámbito artístico, la firma del líder indígena caucano. En este trabajo -así como en la presentación de la palabra *Colombia* en el formato visual y en los caracteres que identifican a la marca *Coca Cola* (1976)- predomina, en apariencia, la fuerza semántica que las palabras adoptan en el *arte-idea* o en el *arte conceptual*. No obstante, es claro que estas propuestas -referenciadas en un contexto artístico e histórico- se vinculan a la búsqueda por definir imágenes novedosas que marcaría a la pintura colombiana del momento.

Los trabajos de Caro son comprensibles, como discurso y como propuesta plástica, en el punto de intersección que el *pop* y el conceptualismo hicieron en Colombia, en una realidad artística que trabajaba -aunadamente y sin discriminaciones muy claras- las conquistas de las vanguardias teñidas de un espíritu localista. Por lo mismo, responden en lo social al ímpetu crítico y autorreflexivo que caracterizó a las distintas expresiones del arte en Colombia en las décadas del sesenta y setenta, con posturas contestatarias ante la penetración capitalista y, por tanto, ante la debilidad de la política nacional. *Homenaje a Manuel Quintín Lame* se erige especialmente como monumento crítico, en un contexto de creciente auge de las guerrillas urbanas, de revoluciones estudiantiles y del fortalecimiento de los movimientos de izquierda, ante los abusos cometidos por los poderes económicos y por las dictaduras latinoamericanas.



Antonio Caro–
Homenaje a Manuel Quintín Lame
1972

En la solución plástica, las obras recurren a la presentación pictórica, con la que enfatizan la idea y la palabra. En ese sentido, toman lo mejor de la fuerza que imprimieron el *pop* y el conceptualismo a las artes gráficas, haciendo de la palabra una imagen de contenido textual y artístico inagotable. En su presentación son bellas, en términos casi tradicionales, y son a su vez novedosas, en lo que podría clasificarse como conceptualismo *pop*. Hay hábitos visuales que se venían conquistando, que encuentran una afirmación en estas propuestas, como pueden ser los dibujos conceptuales de Bernardo Salcedo, de quien Caro admite haber derivado un entendimiento del arte, a pesar de que la línea de Salcedo es más seca y humorística, y de mantenerse en una instancia crítica menos lírica y comprometida.

De otra parte, estos trabajos ponen de presente que Antonio Caro es el primer artista que, en Colombia, informa abiertamente al arte de la antropología, de la sociología, del indigenismo y de la política, con responsabilidad teórica. Con estos ingredientes genera obras que -por su

decantación visual- no se contaminaron del panfletarismo que caracterizó a las artes gráficas en los años setentas. A diferencia de otros artistas colombianos del siglo xx que se apoyaron en la utilización del discurso, en la obra de Caro éste gana autonomía progresivamente y, aunque se vincule a la forma, lo hace manteniendo su estructura argumental completa.

Homenaje a Manuel Quintín Lame ejemplifica en Colombia la capacidad que puede tener una propuesta artística para activar una reflexión sobre las problemáticas sociales, paralelamente a una definición visual. El trabajo, además de ser transmutante -pues se reproduce con variaciones formales, dependiendo del espacio y tiempo en que se presente- se ha fortalecido al lado de un discurso autónomo, en el que Antonio Caro, a través de charlas y presentaciones, enfatiza la herencia de este líder indígena.[21]

El artista llegó a esta conclusión sin emular corrientes foráneas, tan sólo por las exigencias que la obra misma formulaba y con toda la sinceridad que se puede demandar de un proceso real. De esta manera nació en Colombia, de un concepto visual material -la firma de Manuel Quintín Lame-, un concepto activo -las charlas de Antonio Caro- que introduce a su vez un antecedente del *performance*, afirmando desde allí la poética de lo escaso y de lo efímero.

Por lo anterior, las obras de Caro son multi-referenciales en el singular proceso en el que se ha desenvuelto la historia artística colombiana. En lo que importa al desarrollo histórico del dibujo y la pintura, lo son además, porque -sin basarse en ningún oficio y sin más apoyo que el del valor del trazado poético y visual de los códigos- transformaron preconceptos sobre la definición del arte y del artista. Gracias a ello, *Homenaje a Manuel Quintín Lame* o *Colombia-Cocacola* pueden ser entendidas como unas de las producciones de la pintura y el dibujo del siglo XX más importantes en Colombia.

Miguel Ángel Rojas

Miguel Ángel Rojas–
Subjetivo
1982

Miguel Ángel Rojas es el artista que madura la primera conclusión total del arte colombiano, la cual se fundamenta en una reflexión sobre el oficio, lograda desde diversas instancias críticas. Su obra ha tenido la capacidad de reconsiderar constantemente las posibilidades de la imagen, con un acierto que le permite marcar de manera indefectible el período en el que el artista ha trazado su trayectoria, convirtiéndose en ejemplo de constante y arriesgada renovación en todos los campos.

Su carrera comenzó en la década de los setenta, en el momento en el que se empezaron a trabajar en el país las influencias venidas del *hiperrealismo*, fundidas a las elaboraciones artísticas que hasta ese entonces se habían procesado, de manera simultánea, sobre las primeras y las segundas vanguardias. En ese ambiente –que favorecía el desarrollo de la fotografía, el

dibujo y el grabado- Miguel Ángel Rojas inicia una acuciosa experimentación de las posibilidades de cada medio y realiza un estudio que le permite cuestionar su utilización literal, para proponer un intercambio de colaboraciones entre los oficios y lo conceptual, del cual surgen sus trabajos más importantes.

Subjetivo es la obra que expresa monumentalmente la capacidad de síntesis y de replanteamiento del destino artístico, que le han dado a Miguel Ángel Rojas la comprensión exhaustiva de los diferentes medios y del discurso que los mantiene en el plano creativo. En esta obra se hace presente una visión crítica y reconstructiva de la fotografía, del dibujo, del grabado y del espacio arquitectónico, que impulsan una original noción de instalación, en la cual se hacen legibles, además, los intereses expresivos que han motivado el trabajo de Rojas.

Subjetivo es el retrato -representacional y abstracto a la vez- de un baño. Fue construido en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá en el año 1982, partiendo de una base de papel serigráfico que posteriormente era dibujada. Rojas trabajó antes de que se iniciara un proyecto de remodelación del espacio de exhibición, para intervenir la galería sin restricciones y sin el respeto que se le debe a la conservación del espacio. De esta manera, pudo adherir a los inmensos muros, papeles en los que había impreso primero la retícula de las baldosas y las líneas de los zócalos de un baño público. Las que no grabaron del todo, las complementó con trazos de lápiz. Sobre ellas esparció grafito en polvo, a manera de un dibujo gestual, con el que configuró la idea del deterioro de un lugar húmedo y abandonado. Por medio de una grabación oculta se escuchaba, además, y de manera constante, el sonido de un desagüe.

Lo visible en *Subjetivo* era un baño, pero lo que se entendía en esta imagen y en las evocaciones que traía a la escena, era la catarsis autobiográfica del artista, la historia difícil de un país con el que él ha contactado y la de un submundo homosexual que esconde su verdad en la decadencia de rincones aventajados por el deterioro.[22] Miguel Ángel Rojas explora con esta propuesta, desde los medios tradicionales, posibilidades expresivas más allá de la segunda dimensión, como son el tiempo, el espacio real, el movimiento, el sonido y el tránsito del espectador por la obra. Hasta el momento, este tipo de trabajos no presentaban antecedentes de peso en el arte colombiano distintos a *Grano*, otra instalación suya que había realizado en 1981. En esta obra se elaboró un dibujo espacial con tierras minerales, a la manera de pastel, que se convertía en el piso falso -aunque de sorprendente apariencia real- de la sala de proyectos del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Era un retrato popular, basado en la alusión a las baldosas que se acostumbra emplear en las viviendas de la región donde nació. La obra aborda, a través de sugerencias más abstractas, inquietudes sobre la identidad que también han estado presentes en el trabajo de Beatriz González.

Grano y *Subjetivo* muestran que Miguel Ángel Rojas llegó a la instalación desde el dibujo, el grabado y la fotografía, atravesando estos medios en la comprensión de sus posibilidades creativas, y en los términos que le permitía el desarrollo artístico

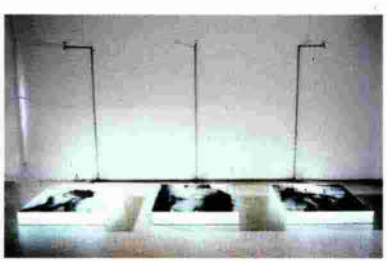
que hasta entonces se había cumplido en la historia colombiana. En ese sentido, su propuesta es bastante original comparada con el producto internacional con el que se sintoniza. No son instalaciones de *ready-made* o de objetos transformados, sino reproducciones de realidades conocidas, que son trasladadas a otros contextos para convertirse en el soporte de un concepto. Están concebidas tanto en términos tradicionales como en los más contemporáneos del arte.

Después de *Grano* y *Subjetivo*, el arte en Colombia ha asumido el espacio con mayor radicalismo, como producto de un proceso y no a partir de impostaciones desvertebradas. Así se ha ampliado aún más el horizonte, al incluir posteriormente la acción, como obra de arte igualmente valedera.

Oscar Muñoz

Simulacros es una de las proposiciones creativas de mayor complejidad en el arte colombiano de finales del siglo XX. Esta obra despeja reflexiones sobre las posibilidades de permanencia del dibujo en un contexto de materialización visual adverso a los medios tradicionales, al tiempo que concreta los logros expresivos de un artista que no ha dejado de elaborar una visión aguda sobre su circunstancia histórica y social. La forma es la que le sirve al color para hablar con mayor profundidad. *Simulacros* denuncia, con una poética silenciosa, un entorno en el que gana sin pausa una condición violenta.

En cuanto a su factura, la obra es capaz de apropiar principios de la reproducción de la imagen en la reinterpretación del dibujo, en sus aspectos manual y conceptual, mientras logra concebir una dinámica del tiempo integrada a la conformación de la idea. Estos aspectos sorprenden por las posibilidades de los recursos de la plástica, así como por los diversos manejos que es capaz de darle el artista.



Oscar Muñoz–
Simulacros 1, 2 y 3
1998

Las imágenes que una gota de agua va rompiendo -lenta y persistentemente- durante el tiempo de la exposición, han sido realizadas a partir de tamices para fotoserigrafía, en los cuales el artista esparce grafito en polvo sobre un cubo lleno de agua, en cuya superficie se adhiere el trazado. Lo visible entonces, es producto de una síntesis balanceada de principios del dibujo, del grabado, de la fotografía y de la instalación. Estos procedimientos han sido abordados por Oscar Muñoz en un proceso que le ha permitido encontrar abstracciones del medio, a través de las cuales los oficios figuran más en un sistema de evocaciones que de prácticas.

Como Miguel Ángel Rojas, Oscar Muñoz inicia su carrera artística en la década de los setenta, en un momento favorecedor del conceptualismo, de las artes gráficas, del hiperrealismo y, por lo tanto, del dibujo. A ello se debe que el análisis que ha estructurado sobre la pertenencia y el contexto a través de su proceso esté vinculado a la manipulación de lo figurativo. Sus primeros trabajos hacen visibles cualidades académicas, que progresivamente deconstruye, en la medida en que gana una comprensión de lo moderno y de sus destinos en la contemporaneidad.

La visión artística de Muñoz se ha nutrido -entre otras influencias básicas para los artistas de su generación- a partir de la fotografía, en la comprensión del dibujo y en la expresividad de la luz, así como en la referencia que ha constituido el trabajo de Beatriz González para el país. Los muebles pintados por esta artista, ampliaron para Muñoz horizontes en los cuales tanto el dibujo como la pintura podían tener una acción en el espacio real.

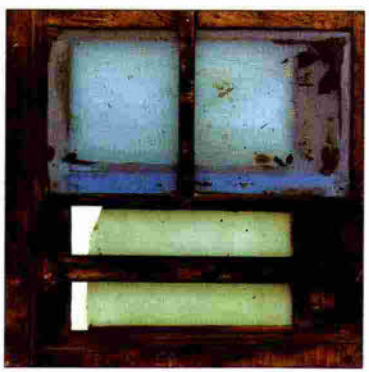
Cortinas de baño (1986) es la obra de Oscar Muñoz en la que se produce el paso hacia el comportamiento espacial activo. Con este trabajo se traslada de un dibujo formal, nutrido en la fotografía, a la fotografía trabajada como un dibujo. Con *Cortinas de baño,* Muñoz empezó a replantear los medios en todos los sentidos. Para la definición visual tuvo en cuenta soluciones venidas de diversos ámbitos en la interpretación de la imagen, con las que además trascendió las sujeciones bidimensionales del dibujo tradicional. Un principio de transparencia, por el que transita el espacio, anuncia la dinámica real del tiempo a la que llegará posteriormente *Narcisos* (1995-96), que constituyen el antecedente más preciso de *Simulacros* (1998). La presencia del agua, que se planteaba de modo figurado en *Cortina de baño,* se volvió real en estas obras posteriores, acarreando consigo la integración del paso del tiempo al trabajo artístico.

Narcisos se compone de una serie de autorretratos del artista, trabajados con el mismo principio de adhesión de la imagen a una superficie de agua. Al igual que las partes del cuerpo representadas en *Simulacros*, están condenados a ser redefinidos por otro dibujo que realiza un agente extraño a la mano del artista: en *Simulacros*, es la gota de agua que castiga la forma hasta desintegrarla, y en *Narcisos*, es la evaporación del líquido que craquela un rostro, mientras le altera paulatinamente su soporte. Después de que el agua de *Narcisos* se seca, la imagen resquebrajada queda impresa en el cubo contenedor, como vestigio de un proceso que irremediablemente ha restado lo vital.

Con finales diversos, las dos obras expresan de una manera irreproducible, las preocupaciones que han fundamentado la trayectoria artística de Oscar Muñoz, como son el hacer visible, a través de la constante experimentación y la redefinición de las posibilidades del arte visual, una condición local y humana. Los logros en los que se han materializado esas búsquedas, han revelado en Muñoz a un artista que actualiza los métodos de trabajo del dibujante en los planteamientos artísticos producidos en el siglo XX.

Carlos Rojas

Carmen María Jaramillo ha expresado que los valores que le dan una trascendencia a la obra de Carlos Rojas en el arte colombiano, se los imprimió el artista a su formulación creativa en los diez últimos años de carrera.[23] Esta afirmación insiste de nuevo en que la adaptación de las formulaciones



Carlos Rojas–
De la serie *Mutantes*
1990

vanguardistas generó en este territorio proposiciones con características particulares, bajo la óptica de la pertenencia.

En el caso de Carlos Rojas, los postulados minimalistas y de abstracción geométrica adquirieron un giro en su trabajo, cuando el pintor decidió integrar al trazado estructural, la vibración colorística del paisaje y la artesanía latinoamericana que había conocido en viajes por pueblos y ciudades del continente. De allí nació la serie *Horizontes* (1962-70), la cual –al realizar una visión integral al trabajo del artista- se presenta como el inicio de un interés que ahonda en la consciencia de su entorno.

La sintonía con lo propio que despierta *Horizontes*, se enriqueció en la obra de Rojas con un gusto por el barroco americano, que lentamente vinculó en la solución formal, junto con un progresivo abandono del rigor de la geometría. Con esa actitud abrió camino a un principio gestual del material, que ganó fuerza creciente, hasta que en la década de los ochenta, con la serie *Mutantes*, Carlos Rojas llegó a definirse más como un expresionista que como un dinamizador del pensamiento geométrico.

Mutantes comunica, de manera única, la posibilidad de modular el principio de perfección de lo estructural hacia lo vivencial humano. El ánimo de Piet Mondrian por establecer un camino plástico libre de intensidades dramáticas -que acoge Carlos Rojas al comienzo de su carrera- se altera de manera fundamental en *Mutantes*. Cuando el artista contactó la definición de lo bello con la realidad cotidiana de su país, la geometría dejó de ser el centro conceptual: fue desplazada al plano básico compositivo para permitirse sustentar en él una crítica social.

El elemento fundamental que acompañó la variación del concepto de lo pictórico, desde *El Dorado* hasta *Mutantes*, fue el replanteamiento formal del material y de las posibilidades expresivas de su proceso vivencial, en reemplazo de la pintura. En la serie *El Dorado*, Carlos Rojas comenzó la experimentación con la inserción de tejidos en el soporte bidimensional, resaltando su tramado y, con éste, su calidad reticular o constructiva. La comprensión artística de lo encontrado lo condujo a la apreciación de una forma pictórica del tiempo y de la vida, así como al hallazgo de la esencia visible y anímica de lo que se presenta ante los ojos. Según decía, esos materiales tenían mayor relación con el sentido de humanidad que había ganado en los años en que realizó estas obras y, por lo mismo, le era imposible pensar en seguir perpetuando en ellos el canon de belleza clásica que sustentaba a sus creaciones anteriores.[24]

La exploración de *El Dorado* concluyó en *Mutantes* con pinturas trabajadas a partir de ensamblajes en los que la voz de la geometría apenas se escucha, ante los reclamos de la experiencia humana. Rojas respetó al máximo en estas obras las formas de los elementos encontrados, a los que les exigió actuar como testigos de la pobreza rural y suburbana. A través de una indagación guiada por

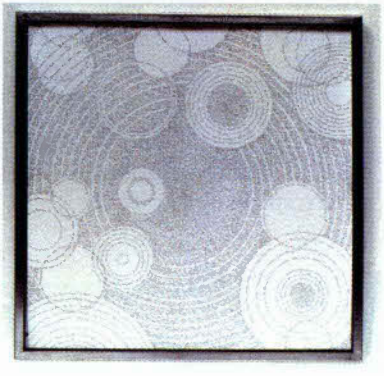
convicciones personales, llegó con estas obras a resultados propios del arte conceptual y objetual, que reclamaban la unión del arte con la vida: un principio que había sido deteriorado por las posturas intelectuales que, entre otras cosas, promovían las causas geométricas.

Bajo estas inquietudes, Carlos Rojas le aportó al arte y a la pintura en América la posibilidad de participar, desde el terreno de la abstracción geométrica, en la conformación de un pensamiento sobre el entorno y su problemática. Al hacerlo, desdibujó necesariamente las definiciones de donde partieron sus búsquedas.

Las referencias recientes

Johanna Calle

Los dibujos que conforman la serie *Torrencial* de Johanna Calle, se emparentan con la obra de Antonio Caro y con los llamados dibujos y pinturas conceptuales que realizó Bernardo Salcedo en los primeros años de la década del setenta. No derivan de las formulaciones de estos artistas, pero sí se insertan de manera natural en el terreno que ellos abordaron y modificaron con anterioridad, para incluir en él nuevos elementos de apreciación. Estas obras permiten continuar extendiendo las concepciones del dibujo y las de las apropiaciones que puede realizar un artista a partir de su proyecto creativo, en un período en el que los nuevos aportes se entienden como una tarea de difícil conclusión.



Johanna Calle
Torrencial
1999

Los nombres que se enlazan en *Torrencial*, conformando un continuo creciente que desborda el soporte, corresponden a niños sin hogar que aparecen en los listados semanales de la prensa, en los cuales se les identifica para buscar infructuosamente sus parientes. Este hecho supone que la obra se apropia de una información sobre los conflictos propios del entorno, que se actualiza y resemantiza en el territorio del arte, al igual que lo ha hecho la propuesta de Beatriz González. No obstante, a diferencia del trabajo de esta pintora, el apoyo expresivo de *Torrencial* no es la figuración, sino el concepto representado en el valor de las palabras como dibujo. En este sentido, *Torrencial* se acerca al *Colombia-Cocacola* de Antonio Caro, puesto que se apropia de la información escrita, la elabora y la afirma en forma crítica, con el fundamento artístico de una imagen bella.

Pero, a diferencia de Antonio Caro y de Bernardo Salcedo, Johanna Calle llegó a la conclusión del manejo conceptual del dibujo a través de una exploración extendida en su trabajo como pintora y dibujante. De allí que *Torrencial* conforme una propuesta de dibujo en un sentido de oficio contrario al abordado por los dos artistas que se han conocido como conceptuales. En esta obra, Johanna Calle interpreta los nombres de los niños por medio de su cuidadosa caligrafía. Los enlaza además como si se tratara de un trabajo abstracto, en ondas que responden a ritmos compositivos, siguiendo una delicada labor de orfebre. Su logro es el de una artista que se ha formado en el entendimiento de los oficios, razón por la que su trabajo conserva, junto a las variaciones del dibujo, ecos de la conformación del espacio pictórico. Este resultado artístico se enfrenta al alcanzado por Caro y Salcedo, quienes se aproximan al conceptualismo como una solución posible ante la carencia de un oficio. Por lo tanto, estos artistas se entienden como reformadores de los medios -pintura y dibujo- por consecuencias implícitas en la manipulación de los códigos y no por planteamientos internos del quehacer que han concluido en su reformulación.

Otro dibujo de Johanna Calle que clarifica sus intenciones de fundamentar los resultados conceptuales del dibujo en las pautas de

materialización que le ofrece la capacidad manual, es *Las chicas de acero* (1998). Esta serie, al igual que *Torrencial*, está trabajada a partir de un suceso noticioso y, como ella, adopta métodos de materialización que comportan procesos simbólicos, asumidos como una manera pertinente de referirse a los hechos. En consecuencia, *Las chicas de acero* explora otras posibilidades del dibujo.

Obedeciendo al suceso del secuestro de estas 15 jóvenes, entre los 13 y 20 años, que fueron acusadas de espionaje por un ejército guerrillero mientras realizaban brigadas de salud, Johanna Calle decide trazar los rasgos esenciales de cada uno de los retratos que aparecieron en la prensa, a través de agudas perforaciones elaboradas con una fresa de dentista, sobre soportes de madera. Su idea fue hacer énfasis en la vulnerabilidad y en la indefensión de las jóvenes a partir de una forma agresiva de configurar sus rostros. Así como en *Torrencial*, en *Las chicas de acero* quizo recalcar otro de los factores crecientes y acumulativos que afectan el orden social, a través de una onda que se expande sin control.

Danilo Dueñas

La propuesta de Danilo Dueñas se presenta en el actual contexto creativo colombiano como un discurso que renueva y, por lo mismo, amplía los criterios abstractos en lo pictórico y en lo constructivo.

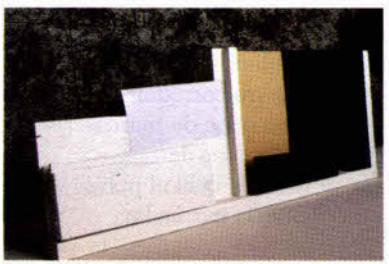
El desarrollo de su carrera se inserta en el territorio que ya habían expandido en el arte en Colombia los escultores Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, así como el pintor Carlos Rojas, con quien sostuvo un diálogo que enriqueció las nociones artísticas en doble vía, a partir del final de la década de los ochenta. Esas conversaciones le permitieron a Dueñas fortalecer sus cuestionamientos sobre la continuidad de la pintura y el postulado abstracto en el quehacer contemporáneo, y a Rojas, contaminar la estructura geométrica de consideraciones nuevas, que fundió al sentido de lo humano del que se apoderó su obra.

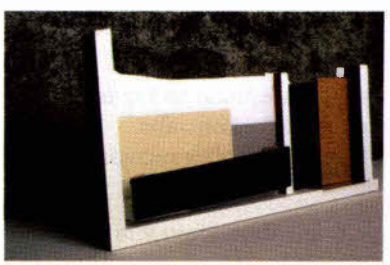
En consecuencia, el trabajo de Danilo Dueñas funde complejidades venidas de diversos ámbitos, para mantener un diálogo relacional con el continuo artístico occidental, con el contexto colombiano y con una idea propia acerca de la pintura, que necesariamente ha sido producto de su crecimiento como artista.

La obra presente en esta exposición expresa de formas que posibilitan la dilucidación, ese condicionamiento múltiple en el trabajo de este artista. Nació nutrida por las reflexiones sobre la mítica dificultad del juicio de Paris, en el cual compitieron la razón, la sensualidad y la belleza por un lugar ganador. El trabajo plantea entonces variaciones sobre las tres posibilidades hacia las cuales se puede inclinar el gusto, sin restringirse a favorecer alguna. Únicamente especula a partir de ellas en el plano de un artista que mantiene la convicción del quehacer pictórico y que demuestra el irrestricto campo de acción que éste tiene aún por recorrer.

La estructura geométrica, es decir, la razón en la obra de Dueñas, es -como en el trabajo de Carlos Rojas- un concepto muy elaborado que mantiene una comunicación culta con la historia del arte, en especial con el periodo moderno. Sin embargo, ese contacto se desarrolla bajo una óptica de definiciones personales que se han alejado de las exigencias ortogonales. Por el contrario, permiten las variaciones del gesto compositivo u organizativo en lo estructural.

La belleza es otro aspecto redefinido en la pintura de Dueñas. Sobre las elaboraciones que ha efectuado el siglo XX a partir de este concepto, él introduce otras nuevas que tienen que ver con lo construido en la pintura, y con abstracciones que se elevan sobre otras abstracciones. En este sentido, no sólo efectúa revaloraciones del material y del proceso pictórico sino que cristaliza especulaciones más allá de lo que la proposición visual abstracta había materializado. El trabajo de Dueñas concreta, además del aspecto estructural de lo real, el de lo sensible. Hace físicos y perceptibles los recorridos mentales que abren la confrontación con el espacio pictórico.





Danilo Dueñas
Problematizaciones (fragmento de la obra)
1996-1998

En este caso, el reflejo del espectador sobre la formica negra atiende a su vez las reflexiones elaboradas con anterioridad en el espejo de oxidiana, pero más que eso, es un replanteamiento de la capacidad real de luz en la configuración de la imagen pictórica. Dueñas le da un vuelco en esta obra al concepto de la visibilidad que permite el fenómeno luminoso, convirtiendo un espacio negro -que en principio debería ser hermético- en uno activo que se ingresa y se recorre.

De esta manera, Danilo Dueñas contacta la reconsideración de lo bello con la de lo sensual en el aspecto de la transitabilidad y de la movilidad. Su obra en general es un concepto de pintura instalada: además de que puede recorrerse como objeto, propone un ingreso al espacio propio y particular de la pintura, aspecto en el cual pueden mantenerse como referentes más claros *Trailler exhibition* (1996), *Espacio preservado I* (1998) y *Espacio preservado II* (1999). Al igual que esos trabajos, el que se presenta en esta exposición nunca constituye un concepto último. Dependiendo del tiempo y del espacio en que se presente, adopta la composición que más se le ajusta, en la cual pueden tener -o no- un lugar, las piezas que en principio lo definieron. Así, el concepto del *ready-made* que el arte conceptual trabajó en lo azaroso y lo encontrado, se constituye en un principio pictórico en la propuesta de Dueñas.

En un panorama tan cambiante, precisar en qué lugar de lo que se ha avanzado después del límite se encuentra la propuesta de Danilo Dueñas, representa una dificultad básica. Lo único evidente es que su proyecto artístico se desenvuelve en un campo de exploración continua, en el cual hasta sus propias conclusiones pueden incomodar, como lo haría cualquier definición que pretendiera encerrar la belleza, la razón o la sensualidad.

maría a. iovino moscarella

María Elvira Escallón–
In Vitro
1997

María Elvira Escallón

In Vitro se reconoce como un trabajo excepcional en la trayectoria artística de María Elvira Escallón, a pesar de encontrarse en conexión con su pensamiento creativo. Es la primera obra de la artista en la que en principio no hay carácter de ejecución y en la que en apariencia domina la instancia conceptual del dibujo. No obstante, *In Vitro,* entendida en el conjunto de la propuesta de su autora, es la reflexión de un pintor sobre un fenómeno plástico, que toma como motivo de creación una definición trazada por el tiempo. Fue concebida en el espacio mismo de la exposición, para el VIII Salón Regional de Artistas de 1997 que versaba sobre el tema de la memoria y obtuvo el premio de este evento.

Al visitar el lugar en donde se realizaría la muestra -la Estación de la Sabana de Bogotá- la artista encontró un espacio de características particulares y decidió que éste constituiría el principio creativo de su obra. Se trataba de un corredor extenso en el que estaban distribuidos en distancias regulares, una serie de marcos que resaltaban, sin proponérselo, un énfasis interior. En él había huellas de abandono ocasionadas en un transcurso amplio de tiempo, durante el cual el polvo y otros agentes habían dejado su huella como rastro de una memoria particular.

El límite en el fondo del recorrido visual de ese corredor quedó cerrado por un espejo que dispuso María Elvira Escallón, sin imprimir ningún rastro nuevo al cuadro que estaba elaborando, después de idear las estrategias que le permitieron realizar esa labor. Del lado expuesto al público, la caja que contenía la obra se selló con un vidrio, que quedó enmarcado con la misma moldura de madera que señalaba la entrada al espacio. Se resaltó de esta manera un escenario clásico en su forma, que permitía que la mirada se fugara hacia un horizonte clásico también, en el que extrañamente se encontraba reflejado el espectador, ya que el espejo ubicado en el fondo de la obra recogía la imagen de los visitantes a la muestra.

In Vitro hablaba, desde el concepto, en el lenguaje doble del dibujo y la pintura. Como dibujo era la recuperación de un trazado no intencional, cuya consideración en el terreno de la plástica se inserta en el fortalecimiento de la idea y de su poética, que ha favorecido el arte visual desde la década del sesenta. Como pintura era un planteamiento artístico comprensible en el contexto de una trayectoria de proposición pictórica.

En este último sentido, *In Vitro* se presenta como una consecuencia lógica de una obra que ha socavado la superficie, buscando la forma expresiva en las primeras capas trabajadas del soporte pictórico. Esto supone la destrucción de la pintura a fin de establecer posibilidades nuevas para su definición. Las propuestas que establece en esa búsqueda se han relacionado necesariamente con la conceptualización de los elementos con los que trabaja el pintor, entre los que están la apariencia, la forma, la composición, el soporte, la relación del dibujo con la pintura, la abstracción y la representación, el material, el soporte, el tiempo y el espacio.

De allí que *In Vitro* se vea como el *ready-made* en el que María Elvira Escallón reconoció, condensados, los elementos de su juego conceptual. Encerrada en el marco y el vidrio que selló la superficie, esta obra ofrece la apariencia de un cuadro tradicional, que recoge las más estrictas formas y composiciones de la idea renacentista del ordenamiento espacial. El soporte está a un mismo tiempo alterado, en cuanto al sentido estricto de lo pictórico. Es una ocupación del espacio real en un tiempo que también lo es. Pero, a diferencia de las obras que se fundan en una especulación de lo espacio-temporal, no se propone como circulable sino que encuadra también estos valores en un marco pictórico, deteniéndolos en la realidad y no en su figuración, como lo haría una pintura representativa. *In Vitro* es, en consecuencia -como lo fueron *Subjetivo* y *Grano* de Miguel Ángel Rojas- un dibujo a un mismo tiempo abstracto y representacional. No obstante, *In Vitro* no es una manufactura como son los trabajos de Miguel Ángel Rojas aunque, al igual que ellos, se vale también de un dibujo con una apariencia definida, para convertir lo visual en el soporte de una reflexión abierta a propósito de la memoria.

En *In Vitro* la memoria es una metáfora de todo: de lo poético que se encuentra en la huella de la vida y de lo concreto que atiende un artista en su trabajo.

Rodrigo Facundo

La obra de Rodrigo Facundo amplía la definición del trabajo pictórico a partir del recurso fotográfico que ha incluido y procesado en el formato de la pintura. En ese sentido, ha enriquecido el terreno trabajado por Miguel Ángel Rojas con una propuesta distinta, en la cual, a pesar de que también realiza una lectura crítica del oficio y de su entorno, desarrolla un pensamiento fundamentado en el valor de la memoria.

La obra presente en esta exposición es una de las primeras en el trabajo desarrollado por Rodrigo Facundo que inserta en el lienzo la imagen fotográfica, reelaborada a partir de procesos del pensamiento pictórico y no de los métodos facturales del medio. Esto supone un distanciamiento de toda posible identificación con lo tradicional en la pintura, a diferencia de lo que ocurre en *Luz perpetua* (1992), el primer hito reconocido en el proceso creativo del artista, que obtuvo el premio del Salón Regional de Artistas de 1992.

Rodrigo Facundo–
Sin título
1996

En *Luz perpetua*, las presencias fotográficas complementan su connotación pictórica con la parafina que se les sobrepone, velándolas a través de una capa de color. Por el contrario, la figuración en la obra que hace parte de esta muestra es del todo fotográfica, aunque el color está reprocesado por medios digitales. Una parte de la imagen se encuentra adherida al lienzo; la otra está ensamblada, como si flotara a distancia de la tela, en respuesta a la idea de Facundo de conferirle a la pintura el máximo de levedad que no le había permitido la factura manual. Simultáneamente, las formas y su expresión

sobre la tela acentúan el carácter evocativo de las imágenes, que por lo general corresponden a las referencias en las que se reconoce un colectivo contaminado por la referencia persistente de la violencia y de la muerte.

Las imágenes contactan en su selección y en el recurso de la reproducción mecánica con el centro temático de la obra de Rodrigo Facundo: la reflexión sobre la memoria, trenzada con un sentido de lo contextual de manera metafórica. De allí que el artista acoja entre sus preconceptos la afirmación de Susan Sontag sobre la instancia *mori* de la fotografía, al decir que «fotografiar una imagen es participar en la mortalidad, vulnerabilidad e inmutabilidad de otra persona o cosa».[25]

A diferencia del trabajo de Beatriz González -en el cual las referencias al problema del contexto y, por consiguiente, al de la identidad son directas- en la obra de Rodrigo Facundo no existe una intención abierta de atravesar estas problemáticas con el carácter investigativo de la pintora. Facundo logra hacerlo desde otras perspectivas, al identificar lo arquetípico de un inventario visual propio del grupo al que pertenece. Este hecho lo lleva necesariamente a detectar, en ese referente, las características y condiciones dominantes de una expresión cultural, sin haber partido de la premisa de la identidad del grupo.

Por fuerza, en el contexto en que se mueve y en el continuo histórico al que pertenece Rodrigo Facundo, la dominante del imaginario que toma de los medios en general ha sido la confrontación y la muerte. Estos aspectos son manipulados en la correlación de los elementos figurativos, a los que siempre recurre para expresar sin estridencias un estado general en el que predominan el desastre y el dolor. La obra que mejor condensa esas intenciones es *En la punta de la lengua* (1998), en la cual se cruzan -por instantes y sin directrices- las imágenes a través de las cuales el país ha manifestado una continuidad problemática. *En la punta de la lengua* es a su vez el trabajo en el que Facundo abandona del todo los comportamientos de la pintura, transportando la experiencia de su lección al terreno de la instalación. En este proyecto, la fotografía asume una presencia espacial propia y desde allí proyecta en la superficie plana un recuerdo de lo bidimensional.

Luis Hernando Giraldo

En las décadas del ochenta y el noventa -además de las referencias que constituyen Beatriz González, Bernardo Salcedo, Antonio Caro, Miguel Ángel Rojas, Oscar Muñoz y Carlos Rojas- el nombre de Luis Hernando Giraldo se convierte en una mención que no se puede disociar de la dinámica que adquiere en el país la renovación de los lenguajes del dibujo y la pintura. Su propuesta gana la dimensión de un icono que simboliza la esencia del pensamiento artístico, y se convierte en una reflexión sobre las capacidades expresivas de los elementos constitutivos de las artes visuales. Esta cuestión ocurre sin que su obra hubiera estado atenta a las influencias de lenguajes

Luis Hernando Giraldo–
La sensación del tiempo humano
(Solitario del jardín y las espinas)
1999

postvanguardistas, o sin que hubiera trascendido la acción en el espacio real, como sí lo hacen la mayoría de los trabajos que se integran a la presente exposición.

Por el contrario, Luis Hernando Giraldo ha atendido únicamente a las verdades fundamentales del arte que ha descubierto en los clásicos de todos los tiempos. A través de esa escuela ha llegado a estructurar una obra que expresa, como pocas en el arte colombiano, la comunión entre pintura y dibujo que anunciara Cézanne. Desde ese planteamiento, al igual que lo hizo el pintor francés, ha sembrado pautas para la producción artística de la visualidad en general, pero en este caso, anteponiendo al credo de la razón el de la poesía. De manera que la solución resultante de la fusión entre pintura y dibujo en la obra de Giraldo, se da en un terreno propio, que además se entiende enraizado en el espíritu de pertenencia elaborado por el arte colombiano en el siglo XX.

Atendiendo las particularidades que representa la obra del artista, Carolina Ponce expresó:

> [Giraldo] hace evidente una diferencia de actitud con respecto al arte contemporáneo. Llega a él por una vía personal. Codifica e inventa su lenguaje. No parte de modelos dados. Su dimensión sicológica y simbológica están íntimamente ligadas. Su obsesión personal antecede al lenguaje y no lo contrario. Por eso, a diferencia de los otros [artistas], no tiene una actitud convencional.[26]

Posiblemente uno de los cuadros que mejor permite entender de manera integral el pensamiento de este artista es *La sensación del tiempo humano*, en el cual, como él mismo lo ha afirmado, están contenidas todas sus búsquedas e inquietudes en el arte, desde las más primitivas hasta las más refinadas. Lo que quiere decir que, en su factura, el cuadro visibiliza el punto maduro de la comunión estructura-forma (pintura-dibujo) que ha trabajado Giraldo en el transcurso de su carrera.

En esta obra, el trazo es un valor decisivo que habla con la voz del color: un color que se extiende con soltura, pero atendiendo una estructura reticular en la que se instalan los recursos simbólicos con los que el artista permite una aproximación a su entender sensible del transcurrir de la vida.

La idea de ofrecerle una imagen a la sensación de Luis Hernando Giraldo sobre el paso del tiempo nació en 1975, cuando realizó otro cuadro con el mismo título del que se presenta en esta exposición. En ese momento, trató de recoger por primera vez la percepción que tuvo en su niñez, según la cual la sucesión de instantes irrecuperables que se alejaban de su vida pasaban primero por enfrente suyo, rozando su cuerpo, mientras atravesaba la plaza de Salamina su pueblo natal. A la pila de agua ubicada en el centro de ese lugar se asociaron los recuerdos y las explicaciones que se fueron concatenando en lo sucesivo a ese sentimiento. Por ello, las alusiones sintéticas a la fuente y al paisaje de Caldas se han convertido en un emblema de su producción visual.

La sensación humana del paso del tiempo de 1999 retoma la pila de agua como signo articulador de una propuesta, en la que se integran las experiencias vivenciales y artísticas que Luis Hernando Giraldo ha tenido hasta el presente. Antes de abordar el trabajo, realizó múltiples dibujos. Sin embargo, el resultado final no es la concreción pictórica de un boceto sino un trazado de color, que sólo atiende en lo principal a lo elaborado en los estudios previos.

El intento del hombre por medir el tiempo en medidas reconocibles está representado en esta obra en los fraccionamientos cuadriculares que dividen el soporte organizativo del cuadro, en el que se instalan las apreciaciones del artista sobre el arte y su capacidad de expresar una poética de la vida. Por lo mismo, un ritmo alegre celebra la existencia, pero atravesado por un río rojo que se expande por el centro de la obra, acompasando otros trazos del mismo color que se ubican en distintos instantes del cuadro. De esta manera, como lo dice el subtítulo, el artista insiste en que es en el jardín donde se encuentran las espinas.

Jaime Iregui

El último vehículo representa el argumento tridimensional que necesariamente debería abordar la propuesta pictórica de Jaime Iregui, debido a las implicaciones presentes en su pensamiento artístico abstracto con los órdenes estructurales del arte, la ciencia y la filosofía.

Como el proyecto artístico de Iregui se inicia en la pintura, las indagaciones que ha efectuado sobre los órdenes internos existentes en los sujetos de su observación se materializaron -en un comienzo- a través de superposiciones lineales trazadas en el plano bidimensional. Las imágenes conformadas por esa sucesión de contactos expresan la concepción de un mundo en el cual, las autonomías del discurso o las de la comprensión y la creación se entienden relativizadas en los cruces que dejan al descubierto sus múltiples campos de intersección. Estos cruces se producen además en direcciones diversas y no concluyen sus trayectos. Por el contrario, en el ámbito de lo visible anuncian la continuidad de sus proyecciones, así como la expansión de un complejo entramado, interrumpido por el corte del formato de la pintura.

Jaime Iregui–
El último vehículo (fragmento)
1999

Las estructuras se comportan en esas obras como un dibujo que requiere -para su crecimiento proyectivo- un apoyo en el infinito que las sostiene en lo pictórico. La dinámica interna de esta proposición tiene como consecuencia la toma del espacio y del tiempo real, como ocurre con *El último vehículo*. De esta manera, el proyecto de Jaime Iregui cumple, en su lógica propia, un desarrollo similar al que la pintura ha elaborado en el arte del siglo XX, en el cual las especulaciones han traspasado el ámbito de la figuración discursiva para abordar el de la acción en lo real, identificando de alguna manera la propuesta con la vida. No obstante, esta última afirmación no significa que se introduce la emocionalidad en los casos en que domina la fuerza racional, como sucede en la obra de Jaime Iregui.

En *El último vehículo* el dibujo asume la forma, es decir, cristaliza en un sólido geométrico la aspiración expresiva que tuvo como trazado en obras anteriores. La pintura pierde en este trabajo su papel figurativo y asume exclusivamente el rol del pensamiento. Por esta misma razón, el color no puede entenderse de manera distinta a uno de los tantos valores testimoniales posibles de una concepción totalista de lo pictórico. Su introducción en la obra no se da en el aspecto que tradicionalmente ha identificado a la pintura, sino en el conceptual. Es decir, en la justificación que encuentra el medio en el proceso autorreflexivo que, como lo afirma el artista, éste debe hacer sobre sí mismo, a fin de mantener una validez en la condición del arte actual.[27]

No obstante, es claro que -al igual que lo enfatiza la misma obra de Iregui- las autonomías creativas y discursivas son relativas. No existe condición del pensamiento que pueda valorarse ni enriquecerse de manera aislada. En ese sentido, *El último vehículo* se comprende en el arte colombiano como el esfuerzo particular de un artista por mantener el rigor científico en la pintura abstracta, en un contexto que ha emparentado esta línea con la carga significante de la contextualidad, de la problemática social y, por lo tanto, de lo emocional.

Igualmente, la obra de Jaime Iregui debe entenderse en el terreno amplio del pensamiento que ha sucedido al desarrollo de las premisas modernas, el cual ha tratado de explorar con el ánimo de encontrar en él connotaciones propias de su momento, para enriquecer la permanencia de la pintura que ha seguido una línea creativa en el plano de lo estructural.

Victor Laignelet

La obra de Victor Laignelet que hace parte de esta exposición, es la primera en su trayectoria artística que responde a un replanteamiento decidido acerca de las capacidades expresivas de la pintura. Por lo tanto, formula un nuevo espacio perceptual, así como nuevas condiciones expositivas que, aunadas, suponen el paso de la restricción de lo bidimensional a un principio activo en el espacio real.

Durante la construcción la leche y la miel son dos grandes alimentos de la naturaleza se expuso en el VII Salón Regional de Artistas de 1995, en un momento aún afectado por las consecuencias del fenómeno expresionista que había promovido principalmente el mercado del arte desde el final de la década del setenta. La configuración de la obra reforzó sus premisas críticas en contra de un uso del medio en el que se puede fundar un oportunismo comercial. La circunstancia del periodo, en todo caso, edificó un momento ideal para repensar el enfoque creativo de lo que podía ser la pintura, lo cual se hace legible en la propuesta cargada de simbologías de Laignelet.

Las pinturas en *Durante la construcción la leche y la miel son dos grandes alimentos de la naturaleza* se encontraba en los costados internos de un

Víctor Laignelet–
Durante la construcción la leche y la miel son dos grandes alimentos de la naturaleza
1995

corredor de 60 centímetros de ancho, conformado por dos muros de ladrillo ordinario. Una de las telas ubicadas en esas paredes representaba la reconocida figura de la lechera, y la otra, a un pescador de bacalao. Se contraponía de esta manera la imagen masculina a la femenina, como ejemplo de la polaridad estructural de la realidad, que está determinada a su vez por condicionamientos duales. La percepción de las definiciones pictóricas se dificultaba intencionalmente, en la medida en que el punto básico del planteamiento -que después fortaleció en *Muros de lamento* (1996)- era esconder la pintura para volver a pensar en ella, cuestionando simultáneamente lo que se percibe y cómo se logra hacerlo: dos aspectos básicos que acompañarán posteriormente las consideraciones del artista.

Muros de lamento fue realizada con los mismos ladrillos que armaron las paredes del corredor de *Durante la construcción la leche y la miel son dos grandes alimentos de la naturaleza*. En una referencia al muro de Jerusalem, la obra vinculaba a una problemática nacional nuevas consideraciones sobre las cuestiones perceptivas que se resolvían en otras formas de abordar el espacio. Al igual que en la obra anterior, la utilización del ladrillo estaba referida a una condición marginal latinoamericana que se expresa, no sólo en posibilidades burdas de existencia sino en otras situaciones paralelas, como son el escaso desarrollo de niveles perceptuales, emocionales, mentales y espirituales.

Sobre la extensa pared que conformaba *Muros de lamento*, se ubicaron dos pequeñas piezas en hierro, divididas cada una en dos paneles, a manera de anuncios callejeros. Estas ocultaban dos imágenes interiores que se guardaban al reverso de las hojas metálicas en las que estaban grabadas, además de las mismas del pescador y la lechera. Estas últimas quedaron fuera del control óptico del espectador, debido a la escasa visibilidad que ofrecían a la altura en la que se hallaban, lo cual se reforzaba a su vez por el brillo del metal. Otros grabados que se podían observar al lado de estos «anuncios», hacían la presentación invertida de dos personajes que fueron protagonistas de noticias escandalosas en esos días.

Víctor Laignelet–
Registro fotográfico del muro que se construyó en el VII Salón Regional de Artistas en Bogotá

Todo lo tradicional que se había involucrado en la definición de la pintura de Laignelet quedó alterado en la exposición de estas obras, con las que rompió los arquetipos que sostenían su trabajo anterior. Por lo tanto, las formulaciones que siguen a los trabajos mencionados han ahondado en la indagación que éstos abordaron en asuntos de la instalación, los cuales necesariamente superan toda sujeción bidimensional. Igualmente, el artista ha involucrado técnicas y procedimientos de trabajo diversos, con los que ha superado la definición específica del medio y de lo que él puede hacer visible. Según dice el artista:

> Las imágenes -como en el axioma zen 'La palabra es como la mano, se alza para señalar la luna, pero al hacerlo nos la oculta'- sólo son veraces en la proporción que las asumamos como velos a ser removidos por la poética visual.

Luis Luna

Aunque Luis Luna se ha desempeñado esencialmente como pintor, ha mantenido una reflexión paralela en el campo del dibujo. En éste ha estructurado una propuesta tan extensa como la pictórica, con obras que igualmente elaboran, hacia su trascendencia, las limitaciones tradicionales del oficio o de los métodos creativos.

Es claro, en todo caso, que la propuesta de Luna en el territorio autónomo del dibujo no se puede entender desligada de lo pictórico, pues el artista traspasa ganancias visuales de un campo a otro. En la pintura ha validado la presencia taquigráfica del dibujo al abordar la zona de color con la síntesis de una forma o con la presencia de un texto que se allega, afirmando así la fuerza del apunte. En el dibujo, Luna trabaja aunadamente el trazo con la mancha, a través de lo cual intenta nuevas formas de expresión, a partir de los datos que ubica en el archivo de la memoria.

En la medida en que el proyecto creativo de Luis Luna ha encontrado en los viajes la exploración de un universo que reinterpreta, las impresiones que ha tenido quedan guardadas en anotaciones que ha reactivado a propósito de temas como *La ruta de la seda* o *La ruta del caucho*. Estos han sido proyecto que reconstruyen sensaciones a partir de apuntes, pero sin agotarlos en su posibilidad creativa o narrativa. Por lo tanto, muchos de ellos se han guardado como retal que se acumula, sin conocer aún la utilidad que puedan prestar.

Luis Luna–
La caridad del cobre
2000

Precisamente, dibujos como *La caridad del cobre* recuperan ese material del extravío y le ofrecen una lectura distinta a partir del detalle que constituyen, desligados de su mundo referencial. La obra implica, por lo tanto, un ejercicio de la memoria distinto del que el artista ha trabajado en la pintura.

Luna afirma que el fragmento que se interpreta, necesariamente llama a la memoria y que ella está avocada a otorgar significaciones, contaminada por la ilusión o la fantasía. Dependiendo de la asociación que active el recuerdo, la definición de lo comentado siempre cristalizará en una forma distinta. El artista funde así en *La caridad del cobre* dos conceptos que para él gozan de la cualidad de lo inconcluso: la memoria y el dibujo. Por lo mismo, recurre a la transparencia del vidrio para expresar a través suyo una proyección distinta de lo visual. Según explica Luis Luna:

> El vidrio se deja marcar como toda superficie, pero para integrar ese registro dentro de un proceso, es necesario dejarlo decantar, darle vueltas sin intervenirlo, aprender de sus reflejos, y después sí, continuar adelante con la obra.[28]

No obstante, el punto en que la obra finaliza se desconoce, pues en su transparencia ésta se hace móvil. Cuando se instala en el espacio a una distancia ostensible de la pared, ella misma recoge las sombras que proyecta, las cuales siempre serán distintas, creando de nuevo el juego de complementos

entre la significación de lo que se ve en el primer plano y su diálogo con la ilusión que proyecta el segundo.

Delcy Morelos

El trabajo de Delcy Morelos sustenta una intención figurativa con los métodos de la creación abstracta y un espacio temporal con apegos a la segunda dimensión. Es decir, se presenta como una instalación pintada, que simultáneamente responde en lo pictórico a búsquedas de diversos órdenes en las elaboraciones del siglo XX.

La obra que acompaña esta exposición hace visible de manera particular esa capacidad múltiple de la pintura de Delcy Morelos para desenvolverse en el territorio de la plástica, al tiempo que expresa monumentalmente los desarrollos críticos abordados por la artista en la lectura de lo contextual.

Como propuesta, responde a la invitación que se le hizo a la pintora para exponer en el Museo del Chopo en el Distrito Federal de México, en un intercambio cultural de ambas naciones organizado en 1996. Por esta razón, en su escala de proporción, la obra atiende a las características del espacio gótico en el que se presentó por primera vez. Ésta, como otras creaciones de la artista, al ser observada en contextos distintos al de la muestra para la cual se planteó, debe entenderse como parte constitutiva de una instalación de la que se ha desprendido para cobrar vida autónoma.

Delcy Morelos–
Sin título (fragmento)
1996

En el proyecto creativo de Delcy Morelos, un elemento determinante en su concepción inicial es la comunicación visual con el sitio para el cual formula su obras, lo que implica que su pensamiento artístico se desenvuelve en una dimensión total y no en una exclusivamente pictórica.

En otro plano, la pintura en cuestión afirma la aguda observación analítica que ha tenido lugar en la trayectoria de la artista sobre la condición del hombre, sobre su entorno y su identidad. Con esta reflexión ha continuado -mediante otras respuestas materiales y con nuevas consideraciones conceptuales- las preocupaciones planteadas en el arte colombiano por figuras como Beatriz González, Oscar Muñoz, Miguel Ángel Rojas o Carlos Rojas. Con ellos, Delcy Morelos mantiene una innegable correspondencia discursiva, no sólo porque se inscribe en un territorio creativo en el que se han ampliado nuevas ópticas sino por el tipo de pensamiento que elabora, a pesar de que los puntos de partida sean distintos. A diferencia de los artistas mencionados, Delcy Morelos asume un recorrido creativo desde la referencia universal y no desde la local. Por supuesto, contacta aspectos y preocupaciones nacionales, pero desde un ámbito más amplio.

Para Beatriz González, Oscar Muñoz, Miguel Ángel Rojas o Carlos Rojas, la problemática nacional ha sido un factor que ha desviado la mirada hacia planteamientos específicos, encontrando -en la dilucidación de los mismos- reflexiones sobre lo humano que trascienden cualquier frontera. Para Delcy

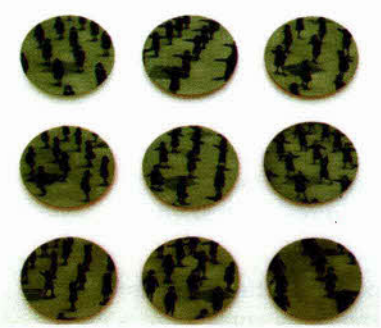
Morelos, la constante de un mundo sumido -en términos generales- en la confrontación violenta, ha sido el motivo de interés que la ha llevado a indagar sobre el centro humano o vital que conduce a la conclusión conflictiva. La respuesta que se ha dado acerca del irremediable estallido al que llega un día la naturaleza que se contiene, la identifica necesariamente con la difícil situación que caracteriza su entorno, sin que sea éste el circuito exclusivo en el que se nutren sus preocupaciones ni hacia el cual van dirigidas. Su propósito fundamental es mantenerse en el elemento común a pesar de las diferencias. Así, el contexto que define es una circunstancia del todo y no una referencia fundamental.

Color que soy (1999) o *Adentro* (1999) son otras de las propuestas de Delcy Morelos en las cuales se cumplen de una manera más decidida las reflexiones sobre las cuestiones de la identidad y la pertenencia. Ellas resaltan la convicción de la artista acerca de la interminable vinculación en que se encuentra cada elemento en la existencia con los demás. Estas series se acercan a un punto específico, para hacer de él un ejemplo de la afirmación de que todo viene de lo universal y no tiene más destino que ese.

Beltrán Obregón

Beltrán Obregón es uno de los pocos artistas que trabajan en el medio artístico colombiano actual a partir de métodos tradicionales de la pintura figurativa, con la intensión de replantearlos en sus posibilidades expresivas, al igual que lo hace el trabajo de Germán Toloza que participa en esta muestra.

Calentamiento, una de las obras ganadoras del Programa Johnnie Walker en las Artes, en 1988, es el trabajo que define con mayor claridad esa inquietud del artista por vincular los métodos del trabajo pictórico representativo con las prerrogativas conceptuales que debe atender la pintura contemporánea. Está conformado por una serie de nueve pinturas, trabajadas en blanco y negro sobre soportes redondos, en las cuales se repite la escena de unas jóvenes que coordinan los movimientos de un ejercicio. El respaldo de cada formato está pintado con color industrial rojo fosforescente, que crea el efecto de un reflejo eléctrico en la pared, generando de esta forma un aura sobre la que flota cada presencia pictórica. *Calentamiento* crea así la ilusión de una pintura que se inserta en el ámbito contemporáneo, marcando vínculos con lo tecnológico, para luego desconcertar con la definición eminentemente pictórica de los recursos. La obra intelectualiza, por lo tanto, la noción de pintura.



Beltrán Obregón–
Calentamiento
1997

Lo paradójico es que el color, que generalmente es una de las características definitorias de la pintura, se expresa en *Calentamiento* en el plano conceptual más abstracto, pues únicamente se hace visible a través del anuncio que proyecta. La pintura, por el contrario, dialoga en el lenguaje del dibujo, fundada en la referencia del uso del blanco y el negro exclusivamente. Sólo en el momento que se integran la parte de adelante y la parte posterior de la obra como un concepto total, *Calentamiento* deja de ser una pintura ausente de color.

Otro vínculo entre lo abstracto y lo representativo, presente en *Calentamiento*, lo establecen la estructura serial -esencialmente minimalista- del formato y del motivo pictórico, contrastada con el planteamiento de las figuras. Éstas son tomadas de un trabajo cinematográfico, lo que le permite al artista la posibilidad de reprocesar, en un terreno nuevo, la propuesta pictórica del hiperrealismo, otorgándole un tono poético que contrasta con el rigor geométrico de la composición. *Calentamiento* insiste desde allí en mantener vigente para la pintura un espacio que mantenga las calidades realistas del registro fotográfico del que se vale. Por lo mismo, legitima la fuerza metódica del oficio en un panorama dominado por la tecnología.

Paralelamente, la obra invita a reconsiderar las restricciones de la bidimensionalidad, sin salirse de los apegos al formato que han predominado en la pintura. Como el trabajo de Germán Toloza, el de Obregón hace uso del respaldo pictórico como si se tratara de un cuerpo exento. De esta forma cuestiona, desde los mismos procedimientos tradicionales, las posibilidades que tiene la pintura de rebasar los límites de sus definiciones y de continuar trazando una trayectoria en el arte contemporáneo.

Rafael Ortiz

Entre la distintas posibilidades plásticas en las que se comporta el pensamiento artístico de Rafael Ortiz, el dibujo ha sido el campo en el que ha mantenido una actitud más notoria. Sus obras de la última década han ofrecido alternativas de revaloración del medio, al trabajarlo como expresión autónoma y como mecanismo configurador del pensamiento artístico o interpretativo del referente exterior.

Rafael Ortiz–
El pensamiento del día número 9
(«En cualquier momento se rinde el fuerte»)
1994

La serie que mejor expresa esa recurrencia creativa de Rafael Ortiz en el dibujo es *El pensamiento del día*, en la cual la pintura es un fondo en el que se extiende un trazado que marca el itinerario de la memoria y de la cotidianidad. El dibujo es el protagonista que recorre a su antojo un paisaje íntimo, en el que va encontrando esparcidos los recuerdos y las sensaciones. Los que decide rescatar, los configura en el paso continuo de la línea que se desvía sin directrices, guiada únicamente por asociaciones inconscientes. La grafía que constituye las imágenes evoca los motivos de infancia, hecho que insiste en que el camino que se ha contactado al divagar en lo interno particular es el más común a todos, el que alberga una primera idea de lo real y de lo vital, apegada a la noción -también real- de la fantasía.

El tratamiento del dibujo -en cuanto forma y contenido artístico- como el que plantea Rafael Ortiz en *El pensamiento del día*, no presenta antecedentes en el arte colombiano distinto al que constituyen los tableros de Santiago Cárdenas, en los cuales lo que determina el sentido de la pintura es también el dibujo que se sobrepone al color. Cárdenas había hablado a su vez de la memoria a través del trazado sobre un ambiente pictórico, insinuando, detrás de borrones sucesivos, la resonancia de lo que ha quedado atrás. La palabra

Rafael Ortiz–
El pensamiento del día número 10
(«Detesto los amantes que se las dan de maridos»)
1994

había sido utilizada por él como un valor expresivo necesario en el restablecimiento de las formas que habitan en el pasado.

Sin embargo -y a pesar del impacto que suscitó la obra de Santiago Cárdenas en las décadas del setenta y el ochenta en el país, y de las exigencias de conceptualización del medio que llevaban implícitos sus planteamientos- la artista colombiana que influye el sentido creativo de Rafael Ortiz en forma más determinante es Beatriz González. De ella aprende una actitud artística respetuosa de lo propio y una visión reconstructiva de la identidad, que es la que impulsa sus conocimientos de los oficios y de la historia hacia nuevas búsquedas, a pesar de que éstas tomen más el camino de lo mitológico personal que él de lo histórico local.

De otra parte, en los comienzos de su carrera, Rafael Ortiz contactó con la obra de Nadín Ospina una correspondencia intelectual en cuanto a las inquietudes por reestructurar un sentido de lo propio. No obstante, las definiciones artísticas asumieron destinos diferentes y Ortiz continuó -guiado por sus intuiciones personales- el esfuerzo por conformar una geografía propia, capaz de responder a sus preguntas sobre el medio en el que habita y lo que en él se puede ser.

En consecuencia, la adopción del dibujo y, con él, de la palabra como un principio expresivo y de solución pictórica en el trabajo de Ortiz, es resultante de la interpretación efectuada a partir de lecturas diversas de lo artístico y de lo conceptual.

El artista insertó su propuesta desde los años ochenta en un campo ampliado por las actitudes de maestros, en las que –más que la definición- era la experimentación la que tenía un valor ganado. En este ámbito se había establecido además, como un principio sin restricciones, la confrontación con el sentido de identidad. Los trabajos de Ortiz, en consecuencia, han tratado de continuar con aportes individuales esa otra tradición en la que no se establecen límites al quehacer del artista. Por el contrario, lo que le exige es actuar bajo pautas de trabajo e investigación que impliquen y desarrollen nuevos conceptos, mediante los cuales se pueda seguir enriqueciendo el panorama creativo.

Gloria Posada

Gloria Posada se ha valido de la fotografía como un recurso que le permite afirmar el valor del trazado en el paisaje natural o humano. Por esta razón, su obra no es identificable con el trabajo de fotógrafos que manejan el medio con intensiones conceptuales. En el propósito creativo de Gloria Posada, la fotografía no constituye el interés central. Ésta actúa únicamente como sujeto que posibilita el testimonio del hecho sobre el cual recae toda la intensión artística de la obra, que es el dibujo.

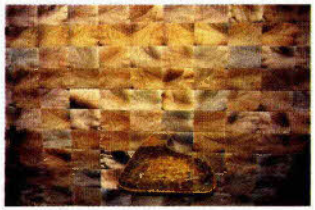
Caminos de vida es una las propuestas de Gloria Posada que mejor ejemplifica esta afirmación. La conforman 350 fotografías que se enfocaron

estrictamente sobre cada una de las palmas de las manos de distintas personas, a fin de enfatizar lo inscrito en ellas. El conjunto de los registros instalado, señala -como en el caso de *In vitro* de María Elvira Escallón- un trazado que no ha sido ejecutado por la artista y que, sin embargo, ella puede rescatar para ofrecer una lectura que le aporta nuevas connotaciones. Ambas obras detienen una realidad dibujada por la vida y proponen una reflexión artística y poética sobre ella.

En ese sentido -y aunque sigue distintos procedimientos de trabajo - *Caminos de vida* puede emparentarse con propuestas como las de Antonio Caro y, por lo tanto, se inscribe en el territorio de las conceptualizaciones que este artista contribuyó a ampliar en el arte en Colombia.

En este caso, no se trata de afirmar desarrollos a partir de influencias directas, pues no se ha producido una comunicación entre las dos obras que justifique una valoración de ese tipo. Se busca, más bien, hacer comprensible la propuesta dentro en un ámbito de actitudes que toman como premisa la preexistencia de conceptos artísticos.

En 1972, *Homenaje a Manuel Quintín Lame* de Antonio Caro había asumido por primera vez una información escrita para resignificarla en la poética visual, ampliando así el horizonte de los hábitos de la percepción y de la apreciación del arte en el país. Posteriormente, otras obras han asumido de manera distinta esos recursos, validadas en ese principio que activó Caro. Su *Homenaje a Manuel Quintín Lame* prolongó en la década del setenta el hecho plástico en una consideración de lo literario. En la década del noventa, Gloria Posada ha trabajado en ese mismo sentido, pero basada en la metáfora de lo escritural. La forma en que lo hace, varía: *Caminos de vida* habla de recorridos y de cruces en la vida a través de la línea simbólica del destino; *Del Aula 4-224 U. de A.* (1995), otra obra suya, indaga en torno a un tipo de huella distinto para dialogar con la memoria. En esta propuesta, que cuenta con la presencia de unas sillas en la instalación, la memoria se expresa por medio de un *frottage* que la artista realizó sobre las inscripciones anónimas que dejan los estudiantes en los pupitres en los que han ocupado un lugar pasajero durante su paso por la universidad.



Gloria Posada–
Caminos de vida
1997-1999

Al instalar los dibujos con otros recursos constructivos, Gloria Posada cruza los diferentes anonimatos en un solo mapa común. Así lo hizo también en la *Carta del cielo*, una de sus obras más conocidas. En ella se juntaron registros del firmamento de diversos lugares del mundo, en los cuales residen quienes atendieron a la convocatoria de un proyecto que se había propuesto construir, a través de deseos particulares, un solo cielo de todos. La obra se define como un proyecto en crecimiento y sin un final, del cual carece también el trazo constante de las huellas de la vida.

Guillermo Quintero

Aunque Guillermo Quintero ha ganado una consideración en el arte colombiano exclusivamente por sus instalaciones, su obra tiene un lugar en *Después del límite*, desde la óptica de la pintura que transforma sus métodos de trabajo y de apreciación para comportarse como instalación.

Guillermo Quintero–
Derridamiento
1998

Los trabajos más destacados en el proyecto creativo de Quintero -reconocidos por la crítica como instalaciones- son *Plexo* (1998-99) y *Derridamiento* (1998). La primera consiste en una pared, trabajada en hojas de tabaco pisadas, que actúa como concepto evocador de una condición agraria, ligada a cuestiones de la identidad latinoamericana. *Derridamiento* está conformada por un conjunto de cubos, tomados de varias construcciones tradicionales que se derribaron en la ciudad de Bucaramanga, con el fin de alzar en ese espacio nuevas propuestas arquitectónicas.

El artista decidió cortar, antes de la destrucción definitiva de las casas, fragmentos geométricos que testimoniaban la anulación de una memoria, al tiempo que recuperaban el elemento pictórico del asunto tratado. Con ello se define un carácter visual equivalente con lo conceptual en esta propuesta que enraíza el producto más actual en la carrera artística de Quintero con sus orígenes en la pintura. En su fenómeno de pensamiento, *Derridamientos* se presenta por lo tanto como pintura, más que como instalación.

Aunque la obra se construye en un espacio, lo hace enfatizando un valor pictórico. Conceptualmente, insiste en el fragmento de pintura que contiene y, compositivamente, conserva la estructura de la pintura geométrica abstracta, a pesar de estar atravesada en su racionalidad -como la obra de Carlos Rojas- por la huella de lo vital. De otra parte, aunque cambia su forma de presentación, *Derridamientos* no deja de ser una propuesta bidimensional. La horizontalidad de su soporte se enfrenta desde una óptica distinta a la frontal tradicional, pero en lo básico atiende, con otros postulados, el mismo tipo de formulación. El hecho de armar la pintura no es el que altera su definición.

A diferencia de *Derridamiento*, *Plexo* se recorre en el espacio de una forma menos ligada a lo visual. Por lo tanto, propone valores vinculados a la consideración del tiempo de la instalación, como son la reconstrucción que se hace del trabajo con nuevos elementos cada vez que éste se presenta -así sean de la misma índole-, unida a la importancia de la sensación efímera del olor en el espacio de la exposición. El olor, más que el componente visual, es el que imprime un eco de la obra en la memoria del espectador.

Derridamiento es, como la pintura en el sentido más tradicional, una obra transportable e inmodificable. Lo que la hace actual en el campo de las propuestas pictóricas es que consiste -como *In vitro* de María Elvira Escallón- en algo detectado en el mundo exterior, que se hace apreciable en términos del arte, porque el artista lo extracta de su entorno, transportando su poética implícita a un terreno en el que es validada y reconocida.

En *In vitro* como en *Derridamiento*, la única intervención manual -en el primer caso, sobre el dibujo y en el segundo, sobre la pintura- que se ha realizado en la obra, es la efectuada para impedir la destrucción del valor del trazado o de lo pictórico que se encuentra en la cotidianidad.

Luis Roldán

Calendario es la obra que mejor expresa las inquietudes conceptuales que han atravesado y, por lo tanto, renovado la propuesta pictórica de Luis Fernando Roldán. Al igual que Danilo Dueñas, este artista nutrió su idea del arte en el enriquecimiento mutuo que le representó el diálogo que sostuvo con Carlos Rojas, desde los últimos años de la década del ochenta hasta el momento la muerte de Rojas en 1997. En este período, su mirada se fortaleció en las consecuencias creativas que podían tener lugar por fuera de las restricciones de la pintura concreta o formal. De manera que inició un proceso en el cual, sin descuidar lo visual, puso el énfasis en los aspectos expresivos del material y de la forma. A pesar de la ganancia que esto le otorga a la idea, su trabajo ha carecido por completo de soportes retóricos.

Ese proceso se desarrolló fundamentalmente a través de la reconsideración de los métodos de trabajo y de la apreciación de lo pictórico o visual, que tuvo lugar en la práctica de una pintura más gestual y expresiva. Las experimentaciones demandaron progresivamente el reemplazo del uso del pincel y del color esparcido, por el color auténtico de lo encontrado o de lo real, que se agregó a la pintura. De esta forma, en su proceso interno, la obra de Roldán llegó al *collage* y varió con él las exigencias compositivas que había heredado de la geometría abstracta y de su formación como arquitecto.

Calendario es el producto pictórico que encierra con madurez esas consideraciones. Está pintado a partir de fragmentos de objetos testimoniales del recorrido privado del artista, en cuya recopilación y reelaboración trabajó a lo largo de un año. Por lo tanto, conforman la obra 365 fragmentos, cada uno representando un día, con una fecha precisa. En ellos hay objetos venidos de diversos orígenes, cuyo carácter se expresa en un amplio repertorio de materiales, formas y contenidos, que comprenden una gama que va desde residuos del período del Frente Nacional en Colombia hasta ropa íntima.

Luis Fernando Roldán–
Calendario
1996

En la labor de escogencia de lo que haría parte de la obra no se produjo una discriminación de lo que podía o debía estar allí. La simple condición de acompañante de la vida de Luis Fernando Roldán en su taller, legitimó la inclusión de cada objeto en el *Calendario*. La única restricción que se les impuso -tanto a los materiales, como a los pegamentos que se utilizaron para su integración al proyecto- dependió exclusivamente del día de trabajo, ya que la obra no se fundamentó del todo en un concepto de recolección de objetos ligados a las mitologías personales del artista. Lo hizo también a través de un criterio reconstructivo de la forma y del pensamiento pictórico, desde la evaluación de un pintor interesado en lo que este medio creativo resemantiza como bello.

Con esa lógica, *Calendario* es también una propuesta de variación del análisis compositivo. Crece desde el extremo inferior izquierdo -desplazándose en forma zigzagueante y ascendente- hasta el extremo superior izquierdo, en un ritmo de color que arma un total de armonías abstractas, al tiempo geométricas y líricas. Hay un gesto dominante de los materiales, que se pliegan y se yuxtaponen, enfatizando cada uno su propio color, pero articulados en el entramado que conforman las cuadrículas de cada día.

Si bien *Calendario* se atiene al soporte de una manera que podría concebirse como tradicional, lleva en su centro la semilla de otros trabajos posteriores como *Sabrocito ya* (1997), en los que ya no respetaría ese límite. Esta obra ha dejado de ser la rememoración de un cuadro, y ni siquiera alude directamente a la pintura misma. *Sabrocito ya* tiene la apariencia cósmica de pequeños pedazos de color, venidos de todos los mundos -papeles, empaques, cintas, gomas, etc.- que se expandieron sin control en el espacio, sujetos a pequeñas tapas redondas que adoptaron como marcos. En su ritmo autónomo, esta obra advierte la ampliación -en cuanto al comportamiento y manejo de escenarios- que puede asumir la obra de Luis Fernando Roldán después de haber comprendido a la pintura como un fenómeno de pensamiento que trasciende al medio y al oficio.

Carlos Salas

Las relaciones de la arquitectura con el pensamiento artístico le han conferido a las artes visuales en Colombia la posibilidad de replantear las relaciones del espacio figurado con el real, generando de esta forma una apertura a concepciones novedosas. En el caso de Bernardo Salcedo, la expansión de los formatos tradicionales de exposición que hace este artista con la presentación de *Hectárea de heno*, en 1970, se emparenta con una comprensión del espacio circundante, entendida desde su formación como arquitecto. En otro tipo de conceptualizaciones, como por ejemplo en la obra de Miguel Ángel Rojas, el pensamiento arquitectónico se ha trenzado en la urdimbre de su propuesta integral para posibilitar apropiaciones físicas del lugar, desde medios tradicionales como el grabado y el dibujo.

Carlos Salas–
La anfibia ambigüedad del sentimiento («Construcciones privadas « intervenida con ensamblajes de «Prescindir del color»)
1989, 1994, 1998

En los procesos de contemporización que ha abordado la pintura colombiana en las dos últimas décadas, Carlos Salas es el artista que hace visible con excelencia una colaboración del pensamiento espacial de la arquitectura con el propio de la pintura. La capacidad constructiva de su obra genera espacios reales e ilusorios que suponen una estructura visual creativa, diversa de la de pintores que asumen conceptos de instalación desde la proyección que nace de lo bidimensional.

La pintura de Salas, aun la que se atiene al soporte propio del medio pictórico, propone recorridos y dinámicas hacia el exterior que descubren un pensamiento proyectado ampliamente en la totalidad que lo rodea, mientras que la comprensión interior de la obra supone la circulación por espacios en los cuales la expresión es el corredor comunicativo.

La noción de lo temporal en Carlos Salas se entiende integrada a esa idea vivencial del espacio y a su profundo interés por lo cinematográfico. El sistema dinámico constructivo de su obra traduce un pensamiento que postula una forma de armar novedosa, a partir de abstracciones conceptuales y visuales de un entorno completo que ha deconstruido.

A diferencia de la corriente dominante en la abstracción pictórica, que elabora premisas geométricas, Salas no asume lo estructural como un argumento básico. Éste es un principio organizativo en su trabajo, al que se suma una complejidad analítica del entorno, editada de manera multimedial, como lo hace el cine. El resultado de esta operación mental le imprime un carácter móvil a la obra de Salas, no sólo en la expresión de una energía compositiva, sino en la aspiración vital con la que cada obra se reformula en el tiempo.

La definición de *pintura activa* dada por Álvaro Medina[29] al trabajo de este artista, responde a esa constante mutacional que el proyecto creativo de Salas otorga a cada una de sus piezas. Difícilmente considera este pintor que sus obras están terminadas, pues admite que ellas, como el material editable, pueden ser objeto de elaboraciones posteriores después de que han participado en una escena determinada.

Bajo ese precepto nació *La anfibia ambigüedad del sentimiento,* un trabajo de carácter bidimensional -en su primera presentación- que al ser intervenido y readaptado a las necesidades de un proyecto en colaboración, alteró su definición inicial. Carlos Salas extrajo de la primera pintura que había realizado, los fragmentos que le entregó a otro artista, en un intercambio que realizó con el ánimo de revisar la idea tradicional de autor y de estilo. Diez años después, reprocesó la tela, insertándole trabajos de ese momento, como si se tratara de armar un ensamblaje con objetos. Las estructuras pintadas que le adicionó a la obra se relacionan con ecos de sus formas en el espacio habitable. El resultado transporta connotaciones anteriores de la pintura a un territorio de nociones más actuales, en las que las abstracciones del trabajo anterior se concretan en una pintura de cualidades tridimensionales, interceptando de esta manera el espacio.

En ese sentido, hay una ocupación real y no figurada del lugar que se correlaciona con lo propuesto en la bidimensionalidad, en una relación significante entre los elementos. Este aspecto supone un juego para el espectador, quien -al interactuar con las distintas posibilidades perceptivas que le ofrece el recorrido por la obra- debe concluir uno o varios resultados, ensamblando ideas acerca de lo que observa, como lo hizo el artista en el momento de crear.

Germán Toloza

Iphigenio, de Germán Toloza, es una obra en la que se percibe una comprensión profunda de los planteamientos y búsquedas que hace la pintura contemporánea. No responde a parámetros tradicionales en ningún sentido,

aunque mantiene una relación que se podría decir clásica con el soporte del lienzo, con el oficio y con la figuración. No obstante, el tratamiento dado por el artista revela una intensionalidad en la que dominan el peso conceptual que se reconoce en la pintura actual y la disquisición que tiene lugar en ese sentido, acerca de los elementos que la han definido a través de los siglos.

Esto significa que *Iphigenio* utiliza los medios que le son comunes a la pintura, pero de una manera que -a un mismo tiempo- los cuestiona y los valida. Mediante esta obra se proponen varios diálogos simultáneos. El primero que se reconoce es el del dibujo con la pintura; seguidamente, el de lo nuevo con lo tradicional; el de la apariencia con la realidad; y por último, el de la pintura con la pintura.

En *Iphigenio*, el dibujo llama a la pintura, la cual se le ha perdido a lo inmediato. Se descubre escondida al respaldo de la obra, siguiendo la mirada de un observador que también desconcierta, en la medida en que resulta particular a los rangos en que se puede referenciar la comprensión del arte. Aquí, quien conduce al que aparentemente es el problema central de la obra, es un perro. El animal está dibujado en términos que denotan un manejo del lenguaje académico, traducibles en una exacta utilización de la perspectiva, en una expresión sensible y correcta del dibujo y en la direccionalidad que éste logra establecer desde una mirada que no está más que insinuada.

Iphigenio mantiene el juego lúcido de discurrir en términos contemporáneos con herramientas que supuestamente dejaron de serlo.

En un primer encuentro, la apariencia de la obra disimula su verdad, la cual se descubre conectando las secuencias del recorrido visual que se inicia con el hallazgo de la primera figura. Ésta consiste en un dibujo sencilla e ingeniosamente ubicado en el extremo inferior derecho de un amplio formato de lienzo, desde donde se esfuerza por mirar hacia la nada en la línea de horizonte, que se conoce desde la concepción clásica del arte.

Germán Toloza–
Iphigenio
1999

La obra, por tanto, se define primero como un dibujo en un soporte pictórico -el lienzo crudo- pero, al ser observada con detenimiento, se reconoce en su centro como una pintura que cobra color y forma con esfuerzos de atención. Las definiciones -como afirmó Carmen María Jaramillo en la muestra en que esta obra se presentó por primera vez- aparecen sin lírica, secamente, pero con una gran poética.[30]

Las formas que se transparentan sin evidencias, corresponden a las de una serpiente y una flor típicas de las zonas más silvestres de Santander, elementos con los que se propone también un diálogo sobre problemáticas extra-artísticas, como la identidad, la pertenencia y la preservación.

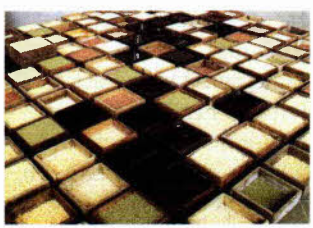
Después del hallazgo, se pierde la diferencia entre pintura y dibujo. Sólo queda una pintura que, sin ser tradicional, habla -en su formato de siempre- de lo que ella sigue significando al concluir un siglo que ha cuestionado su

permanencia, a pesar de haber tomado de la pintura todos los elementos del discurso visual con el que se inicia un nuevo período histórico.

Iphigenio insiste en que -a pesar de estar cuestionada y de tener una presencia velada- la pintura persiste en la escena actual con toda su inteligencia vigente.

Carlos Uribe

Paisaje, de Carlos Uribe, es una de las obras de la exposición que expresa con mayor acierto las consecuencias del pensamiento pictórico en la instalación, al retomar en términos contemporáneos uno de los géneros de la pintura más tradicional. El trabajo es la reconstitución de un entorno natural e histórico, que se arma a partir de elementos significativos en la configuración de la realidad física del paisaje y de la memoria histórica que se vincula a éste. La obra testimonia -y parodia la vez- el desarrollo cultural que se ha cumplido al lado de una presencia natural, cuya modificación es la constancia visual de un proceso social.



Carlos Uribe
Paisaje (Paisaje de Maíz)
1992

Cada elemento presente en la obra es portador de un significado que tiene un valor independiente y que se agrega al de la lectura que ofrecen las relaciones del conjunto. Los cajones de madera, en los que está organizado el color de *Paisaje*, establecen los conceptos cartesianos de medida y clasificación que introdujo la tradición europea durante la Colonia, en este caso, para la siembra y el mercadeo de granos.

El maíz es el emblema americano. No sólo está relacionado con un sistema económico sino vinculado, de manera extendida, con la poética del entorno. En su extensa variedad caracteriza la diversidad cultural, expresada en lo visual en un ritmo de color que le ofrece al trabajo una dinámica compositiva a través de su estructura reticular. El petróleo, capaz de animar un reflejo en su ausencia de luz, contrapesa a su vez en el conjunto de *Paisaje* la idea de la destrucción en la armonía de lo bello.

Con esas características visuales y críticas, la obra de Carlos Uribe señala un cruce definitivo en al arte colombiano entre las ganancias discursivas de lo propio y la pertenencia al entorno, sumadas éstas a las elaboraciones de los lenguajes abstractos y a los replanteamientos espaciales que se ha hecho la pintura, sobre los cuales ha insistido el presente documento. Aunque Uribe no ha realizado el tránsito de pintor a creador de instalaciones, su obra se define en el arte visual como una consecuencia, aún sin precedentes en cuanto a su factura, del pensamiento pictórico.

En ese sentido, *Paisaje* se puede entender como una pintura que está ligada a su vez a la tradición costumbrista y contemplativa del paisaje de la región antioqueña, a la cual su autor pertenece. Se parte, para ello, de una concepción ampliada de los conceptos del arte visual, de los

replanteamientos a los que han estado sujetos los procesos de producción y de las metodologías de trabajo implícitas en la reconstitución del entorno que la obra propone.

A ese corazón pictórico, identificable en el orden creativo propuesto por la instalación, es al que se refiere Ilya Kabakov cuando afirma que la pintura no ha sido desplazada por la instalación, sino que -por el contrario- se ha integrado a ella, y que subsiste en el mundo como algo que apunta su pasado.

María Fernanda Zuluaga

Ecos recortados es uno de los trabajos más representativos del joven arte colombiano que se ha inquietado por la redefinición de los medios que podrían denominarse tradicionales. Es, en este mismo sentido, una de las obras que expresa, con mayor lucidez, el tipo de ejercicios y búsquedas en medio de los cuales se ha preservado un lugar para el dibujo y la pintura entre las expresiones artísticas contemporáneas.

María Fernanda Zuluaga–
Ecos recortados
1994

En esta propuesta, como ha sido constante en la carrera de María Fernanda Zuluaga, se concibe el arte como uno de los espacios de celebración de la vida y, por lo mismo, se desatiende la crítica del contexto social en la que se insertan la mayoría de las obras que conforman esta exposición. No obstante, mantiene una reflexión relacional con los planteamientos que ha desarrollado el medio en Colombia, sobre las soluciones que puede adoptar la pintura en un contexto favorecedor de la tecnología, de las artes en movimiento y, por lo tanto, de un comportamiento en lo que se ha denominado cuarta dimensión.

En consecuencia, *Ecos recortados* atraviesa de múltiples maneras las nociones bidimensionales. Está concebida como una caja en la que se observan, en primera instancia, algunas siluetas que se han vaciado de su parte superior, las cuales son a la vez forma y ventana del trabajo que se encuentra en el interior. Allí, se extienden cinco interpretaciones distintas de la obra de Henry Matisse *La alegría de vivir*, formuladas en diversas técnicas de dibujo.

Sobre esa base se plantea un juego de evocaciones a la obra del pintor francés, que se expresan en lo visual y en lo conceptual. *La alegría de vivir* no sólo está referida a través de la imagen sino que, como en la obra de Matisse, en el planteamiento de María Fernanda Zuluaga el dibujo es un todo. Es el trazado que recorta la forma -en este caso para sustraer y no para adherir- es la estructura de la figura y es el juego del lápiz, de la tinta o de la huella que se imprime sobre el soporte.

Pero además, en la construcción visual que constituye *Ecos recortados*, el dibujo es la pintura, organizada en el intercambio sucesivo de cinco colores que transitan a través de una fibra óptica. Ésta, a su vez, delinea nuevamente una de las presencias femeninas que se han reelaborado a partir de la obra de Matisse, por fuera del formato -la caja- abrazando así la composición completa.

La obra actúa entonces como dibujo y como pintura, en el tiempo y en el espacio real, en la medida en que se termina de configurar en su totalidad ante el espectador, que se detiene a observar el trayecto de la pintura eléctrica y, con él, la definición del dibujo que la contiene.

En ese juego que trenza el recurso con la idea se ha movido por lo general la obra de María Fernanda Zuluaga. La intención ha quedado cristalizada de diferentes maneras, en trabajos que trascienden el soporte hacia la toma del espacio -como lo hace *Ecos recortados*- y en otro tipo de creaciones que conservan la sujeción bidimensional, aunque cuestionándola -como quedó planteado en *Vuelo de pintura,* presentada en la exposición *A través del espejo* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1998.

Vuelo de pintura es una instalación de formatos rectangulares, sobrepasados por formas transparentes de distintos colores que se superponen a dichos elementos. Al alzarse por fuera de los cuadros, a manera de alas, éstas incluyen en la obra los fragmentos del espacio del museo o del espacio urbano que interceptan. Sin movimiento propio, como el que tiene lugar en *Ecos recortados*, *Vuelo de pintura* se sirve del recurso de lo temporal, al integrar en su escenario el acontecer cotidiano y al ofrecerse como una obra en constante variación, debido a que su coloración depende de los efectos que cumpla sobre ella la luz del sol. Si en *Ecos recortados* la pintura se propone como algo continuamente nuevo -a partir de los cambios que circulan a través de la fibra óptica-, en *Vuelo de pintura* es el paso del día a la noche el que carga la definición de la propuesta pictórica con los preceptos impresionistas, al alterar cada minuto el color que apresan las transparencias.

De esta forma las dos obras, con procedimientos de trabajo diversos, establecen pautas para discurrir en una dinámica actual sobre el dibujo y la pintura, permitiendo que el aporte de la historia del arte se extienda como un eco en un proceso que transforma las concepciones y la materialidad, manteniendo la esencia de los valores plásticos.

Notas–

1. Comentario elaborado a partir de apuntes tomados en la exposición retrospectiva de la obra de Paul Cézanne, organizada por el Museo de Arte Moderno del Centro Georges Pompidou de París, en 1995.
2. Michael Kirby, *Happenings*, New York, G. P. Dutton & Co., 1965. Esta es la primera publicación que recopila una historia del *happening* y que hace un análisis de sus orígenes en la historia del arte moderno. Kirby sostiene a lo largo del texto que el desprendimiento del artista de la pintura a la acción se inicia con la aparición del *collage*.
3. Ilya Kabakov, *La vida de las moscas*, Catálogo de la exposición organizada por el Kunstverein de Colonia, Alemania, en 1992.
4. La cuarta dimensión se entiende, en ese sentido, como la tridimensionalidad penetrable, la ambientación, el *happening* y la instalación en sus diferentes materializaciones, desde pictóricas hasta tecnológicas.
5. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, Barcelona, Akal, 1994. En la

argumentación de su tesis «del arte no objetual al arte del concepto», Marchán Fiz adopta el nombre de artes extensivas para aquellas manifestaciones que nacieron a partir de las propuestas modernas de la pintura, un aspecto sobre el cual insiste recurrentemente.

6. Ilya Kabakov, *op. cit.*

7. Carmen María Jaramillo, *A través del espejo*, Catálogo de la exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en 1998.

8. Entre estos eventos se destacan los homenajes a artistas como: Pablo Picasso 1981, Museo de Arte Moderno de Nueva York; Andy Warhol 1994, inauguración del Museo Warhol en Pittsburgh con la muestra más grande dedicada a su obra; Henri Matisse 1992, Museo de Arte Moderno de Nueva York; Joan Miró 1991, Museo de Arte Moderno de Nueva York y 1992 Año Miró en Europa acompañado de diversas exposiciones; Paul Gauguin 1989, Cité de las Arts, París; Vincent van Gogh 1990, Amsterdam; Paul Cézanne 1995, Museo de Arte Moderno de París, Centro Georges Pompidou; Jackson Pollock 1998, Museo de Arte Moderno de Nueva York; y Kurt Schwitters 1994, Centro Georges Pompidou de París.

9. *Sigmar Polke*, Catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, en 1991.

10. *Perceptual cells: James Turrel*, Catálogo de la exposición organizada por el Kunstverein de Düsseldorf, Alemania, en 1992.

11. Paul Cézanne calificaba como "pequeña sensación" al contenido emocional de su obra.

12. Beatriz González, *No soy una pintora pop*, Conferencia dictada en Bucaramanga el 17 de noviembre de 1997, Documento de consulta en la Biblioteca del Banco de la República de Bucaramanga.

13. Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, Cali, Museo La Tertulia, 1974, pág. 228.

14. Beatriz González , *op. cit.*

15. Gloria Posada, "Beatriz González: documentos de identidad", en: *Revista de la Universidad de Antioquia*, Medellín, mayo de 1999.

16. Marta Traba, *op. cit.*, pág. 185.

17. La obra, premio especial del XVIII Salón de Artistas Colombianos de 1966, fue realizada a partir de la fotografía que registró a dos enamorados tomados de las manos, antes de su suicidio en el lago del Sisga, noticia que se documentó ampliamente en la prensa colombiana.

18. La serie de *Las Delicias*, el trabajo más reciente de Beatriz González, se inició en 1996, a raíz de la masacre que tuvo lugar en el Putumayo el 30 de agosto del mismo año, como producto de la violencia. El trabajo se ha extendido hasta el presente en obras que expresan, de manera individual, las reacciones dolorosas de mujeres que, a partir de la fecha de la matanza de las Delicias, aparecen registradas en la prensa, acompañando noticias de asesinatos del mismo tipo.

19. La Primera Bienal de Coltejer, con la cual se inauguraba en Colombia un evento de carácter internacional que pondría al país en contacto con las realidades artísticas de otras latitudes, se dedicó exclusivamente a la pintura. No obstante, Bernardo Salcedo participó en ella con una de sus cajas blancas.

20. *Planas y castigos* estaba integrada por varias decenas de hojas de cuaderno escritas a mano, en lápiz, con frases convencionales que se repetían insistentemente, como «El tiempo es oro», y por violentos señalamientos hechos en color rojo, sobre sumas o multiplicaciones mal realizadas.

21. Las diversas presentaciones que Antonio Caro ha hecho del *Homenaje a Manuel Quintín Lame*, dejan ver cómo la obra fue permitiendo la estructuración de un discurso y, en esa medida, fue ganando fuerza conceptual. Se expuso inicialmente en el Primer Salón Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en Bogotá (1973), una muestra organizada por el crítico de arte Eduardo Serrano, con la cual enfrentaba los criterios selectivos del Salón Nacional de Artistas del mismo año. En esa primera oportunidad, la firma del líder indígena estaba referida simplemente por el fragmento con que culmina, que es el recoge la grafía más elaborada. Éste se repetía, pintado en vinilo rojo, sobre cartulinas pegadas a lo largo de las ventanas del hall central de la Universidad. Paralelamente a este presentación, entre el público se repartía un volante con información sobre Manuel Quintín Lame.

En 1978, por invitación del Centro de Arte Actual de Pereira, se presentó la obra en esta ciudad. En esa oportunidad, Caro pintó de nuevo la grafía final de la firma, en vinilo blanco crudo sobre una pared del Centro de color marrón oscuro, buscando así una composición distinta mediante el color.

En 1979, la obra se presentó de nuevo en el Museo de Antropología de la Universidad del

Atlántico, en Barranquilla, durante el Primer Festival de Arte de Vanguardia, organizado por Alvaro Barrios. Por primera vez, la obra contaba con la firma completa y estaba acompañada de carteles públicos, volantes informativos, así como de charlas sobre la significación del personaje en la historia indígena, política y social colombiana. En esta ocasión trazó la firma con vinilo amarillo sobre la transparencia de una gran vitrina que encontró abandonada en el Museo.

En 1980, *Homenaje a Manuel Quintín Lame* se presentó en el Museo La Tertulia de Cali como parte de la exposición *Arte para los años 80*, una muestra itinerante curada por Alvaro Barrios. En esta ocasión, Caro pintó la firma a manera de una decoración mural indígena, repetidamente, sobre los muros del Museo. Volvió a imprimir volantes, carteles, tarjetas postales y a hacer charlas, cuando expuso la obra nuevamente en Museo de Arte Moderno de Medellín.

En 1992, con ocasión de las celebraciones de los quinientos años del descubrimiento de América, la presentación de *Homenaje a Manuel Quintín Lame* ganó nuevos elementos de contextualización, al ser elaborada con tinta de achiote sobre amate y papel pegado. Así se presentó en el XXXIV Salón Nacional de Artistas y en la exposición *Ante América*, organizada por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República en ese año.

La última de las presentaciones de esta obra fue en 1998, en la exposición *Fragilidad* de la Universidad Nacional, realizada nuevamente a manera de mural, con tinta de achiote sobre la pared.

22. *Subjetivo* funde elaboraciones de trabajos hiperrealistas que Miguel Ángel Rojas realiza a partir de fotografías que tomaba de forma oculta en el Faenza, un teatro ubicado en la zona céntrica de Bogotá, cuyo antiguo esplendor dio paso a una sala de cine de programación continua, lugar de encuentros furtivos de homosexuales. En estas obras había hecho énfasis en sus propias vivencias en un medio intolerante, ante la actitud de rechazo que producen las diferencias -lo indígena, lo provinciano, lo homosexual- como rasgos de marginalidad y discriminación.

23. Apuntes tomados en la cátedra de Historia del arte colombiano dictada por Carmen María Jaramillo en la Facultad de Artes de la Universidad de los Andes, Bogotá, septiembre 7 de 1999.

24. Para una aproximación mayor a las declaraciones del artista ver: María Iovino, "Cronología de Carlos Rojas", en: Carmen María Jaramillo, *Carlos Rojas*, Bogotá, Ediciones El Museo, 1995.

25. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Suramericana, 1977, pág. 25.

26. Carolina Ponce de León, "Luis Hernando Giraldo", Artículo de prensa, en: *El Tiempo*, Bogotá, julio de 1990.

27. Jaime Iregui, *Observaciones*, Catálogo de la exposición, Bogotá, Museo de Arte Moderno, s.f.

28. Apuntes tomados de entrevistas con Luis Luna, en 1999 y 2000.

29. Álvaro Medina, *Salas: pintura activa*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1999.

30. Como jurado del IV Salón de Pintura Domingo Moreno Otero de Bucaramanga, Carmen María Jaramillo se refirió a la obra *Iphigenio* de Germán Toloza, la cual obtuvo el premio en este evento.

Bibliografía–

ARCHER, Michel. *Instalation art*. London: Thames and Hudson, 1996.

BERNAL, María Clara. *Aproximaciones a la memoria sociocultural en el arte colombiano actual*. Tesis de grado. Artes Plásticas. Bogotá: Universidad de los Andes, 1997.

GÓMEZ MOLINA, Juan José. *Estrategias del dibujo contemporáneo*. Tomos I y II. Madrid: Cátedra, 1999.

GONZÁLEZ, Beatriz. *Arte en Colombia en la década del setenta*. Conferencia dictada para el Postgrado de Estética de la Universidad Nacional. Bogotá, 28 de abril de 1999.

GONZÁLEZ, Beatriz. *No soy una pintora pop*. Conferencia dictada en Bucaramanga, 17 de noviembre de 1997. Documento de consulta en la Biblioteca del Banco de la República de Bucaramanga.

Henri Matisse. 1904-1917. París: Centre Georges Pompidou, 1993.

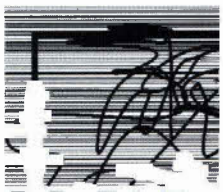
Historia del arte colombiano. Tomos 6 y 7. Bogotá: Salvat, 1977.

HUGHES, Robert. *A toda crítica*. Barcelona: Anagrama, 1992.

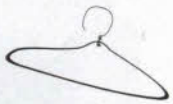
KABAKOV, Ilya. *La vida de las moscas*. Catálogo de la exposición. Kunstverein Köln. Stuttgart:

Editorial Cantz, 1992.
KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
Le Dernier Picasso. París: Centre Georges Pompidou, 1988.
MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. Barcelona: Akal, 1994.
Marta Traba. Bogotá: Planeta; Museo de Arte Moderno, 1984.
MOSQUERA, Gerardo (comp.). *Del pop al post*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1993.
Nuevas abstracciones. Catálogo de la exposición. Museo Nacional; Centro de Arte Reina Sofía; Museu d'Art Contemporein de Barcelona, 1996.
Paul Cézanne. París: Centre Georges Pompidou, 1995.
Perceptual cell: James Turrell. Catálogo de la exposición. Kuntzverein Düsseldorf, 1992.
PLEYNET, Marcelin. *L'enseignemente de la peinture (essais)*. París: Editions du Seuil, 1971.
PRADEL, Jean Louis. *L'art contemporein*. París: Bordas, 1992.
SCHNEIDER, Laurie. *The metodologies of art*. New York, Icon Editions, 1996.
SERRANO, Eduardo. *Cien años de arte colombiano*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1986.
SERRANO, Eduardo. *Un lustro de arte visual*. Bogotá: Tercer Mundo, 1976.
Sigmar Polke. Catálogo de la exposición. Chicago: Museo de Arte Contemporáneo, 1991.
STILES, Kristine; SELZ, Peter. (comp.; ed.). *Theories and documents of contemporary art*. Los Angeles: University of California, 1996.
TRABA, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Museo La Tertulia, 1974.
Trasatlántica. The América-Europa non representativa. Catálogo de la exposición. Caracas: Museo Alejandro Otero, 1995.
WHELER, Daniel. *Art since mid century*. New York: The Vendome Press, 1991.

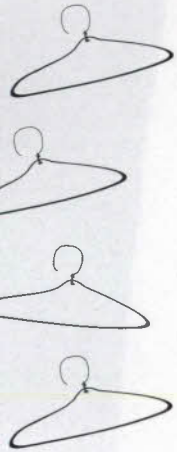
Se consultaron además diversos artículos de prensa, así como reseñas de revistas y publicaciones especiales relacionadas con los artistas incluidos en *Después del límite,* con quienes se trabajó también de manera directa, a través de charlas y entrevistas personales.



espacios entretejidos–
arte, moda y vestido



Haz también un velo de lino torzal,
de púrpura violeta, púrpura escarlata
y carmesí, entretejido en tejido
plumario, figurando querubines.
El velo de separación en la morada
Exodo 26:31



javier gil y maría claudia parias

Issey Miyake—
Pleats Please

Posmodernidad y moda_

Es frecuente analizar los fenómenos culturales desde dicotomías y prejuicios que impiden entender su dinámica e interacción. Tal es el caso de la moda. Si se la mira simplemente como un fenómeno de cambios sucesivos en el vestir, o como mera frivolidad, o como un reducto que no establece mutuas contaminaciones con otras esferas culturales, necesariamente nos vemos abocados a no comprender su complejidad. La moda es mirada con cierto recelo por las esferas intelectuales, ya sea por ser considerada superficial o por ser un dispositivo enajenador de las clases dominantes.

Ha sido Lipovetsky quien en su *Imperio de lo efímero* nos ha permitido introducirnos en la moda, ya no como un hecho aislado sino como el fenómeno que explica la lógica socio-cultural a partir de la modernidad. La moda es una forma, una lógica que está en la médula misma de lo que ocurre en las sociedades contemporáneas. Su lógica opera independientemente de los contenidos y, si se impone, quiere decir que ya no es el tiempo pasado el que nos da sentido. Su lógica es tan dominante y extensiva a diversos planos de la realidad, que resulta inevitable detenerse a pensar en ella, sobre todo en lo relativo a sus intersecciones con la esfera del arte. Más allá de un placer estético, un accesorio, algo secundario, la moda es el eje articulador de la vida colectiva. La *forma moda* ha vuelto dominante el tiempo presente, el hedonismo del ahora. Sin embargo, conviene precisar que no se trata de la aniquilación del pasado, simplemente se aminora su poder regulador: el pasado es una oferta más, carece de fuerza unitiva y cohesionante en la colectividad. El único imperativo es el presente.

La moda se encuentra totalmente ligada al espíritu moderno en lo tocante a la negación del poder tradicional, al afán de lo nuevo, la celebración del presente y la afirmación de las libertades individuales. Ya Mallarmé la consideraba la diosa de las apariencias. Su lógica es la de la inconstancia, la mutación, la seducción y lo efímero. En Baudelaire percibimos ese tono que resulta completamente sorprendente al interior del contexto del arte. El poeta francés reivindica lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente como un hecho estético. Frente a la belleza eterna y absoluta celebra la belleza de lo fugaz, lo circunstancial y lo artificial. Para Baudelaire ser moderno equivale a vivir el presente con la certeza de su fugacidad. El *Flaneur* transita la ciudad, gozoso de lo ligero, variable y

evanescente del mundo urbano, se inserta con pasión en el mundo aparente, ama lo que no se ve dos veces, celebra la velocidad y renuncia a la verdades esenciales y atemporales. Baudelaire consideraba lo artificial como algo intrínseco a lo humano. Se hace necesario trascender la naturaleza; por ello admira el maquillaje por dotar al ojo de una mayor profundidad, por señalar una "ventana abierta al infinito", así como el rojo añade a la mujer "la misteriosa pasión de la sacerdotisa".[1]

Lo que está en juego en este cambio de óptica es crucial: es un traslado radical en la concepción del arte y por tanto un cambio de preguntas, problemas y métodos para abordarlo. De un arte esencialista, situado en ciertos objetos privilegiados, nos habilita a pensar en un arte que se disemina indiscriminadamente en cualquier objeto, tiempo o lugar. El arte acontece y nos asalta en cualquier situación, no está dado de antemano. Baudelaire nos introduce en una estética prosaica, que parece anunciar al *pop*, por su estrecha relación con objetos y sucesos de la cotidianidad.

Se va configurando una especie de inversión de la estructura platónica en la cual la superficie, la piel, era secundaria, algo a trascender para acceder a la esencia misma de lo real. Por el contrario, lo frívolo resucita y adquiere una dignidad desconocida. La seducción, lo artificial, más que algo negativo nos exalta y favorece nuestro encuentro con la realidad y la vida. La moda, entonces, se vincula al progreso de la subjetividad, de la autonomía. Según Lipovetsky:

> en la película revolucionaria de la historia moderna, empieza a ser verdad que la Moda es el peor de los escenarios, con excepción de todos los demás.[2]

Vestido de la exposición *Art to wear*– Kuanju, Corea del Sur

Al no constituirse en un contenido en particular, un tipo de evento, sino al definirse como la lógica misma de lo social, se puede afirmar que la moda no tiene centro y se abre en todas las direcciones. Lo efímero, la seducción, la diversificación -tres principios abiertos por la Alta Costura- se funden en todo tras la caída de los referentes y discursos totalizadores. Es el devenir moda de nuestra cultura. La encontramos en el diseño, con sus frecuentes modificaciones a la estética del objeto para hacerlo seductor y movilizar el consumo. El diseño se aparta del pasado, de las memorias colectivas, para insertarse en un presente eternamente renovado. Pero, como sostiene Lipovetsky, no se trata de un fenómeno agotable y explicable por el deseo de una clase social por diferenciarse. Lo que está en juego es una satisfacción privada, cierto hedonismo narcisista, un anhelo de imágenes y de novedades.

> A través de las marcas, consumimos dinamismo, elegancia, potencia, esparcimiento, virilidad, feminidad, edad, refinamiento, seguridad,

naturalidad y tantas otras imágenes que influyen en nuestra elección, que sería simplista hacerla recaer sobre el solo fenómeno de la posición social, precisamente cuando los gustos no cesan de individualizarse.[3]

El consumo de objetos apunta hacia la conquista de la autonomía individual pero sin lazos profundos y entregado a una constante fluctuación.

El universo de la publicidad también se somete a la lógica de la seducción y a la celebración de la apariencia y el artificio. La publicidad genera y se nutre de un hombre ceñido a lo lúdico, al juego de imágenes y sensaciones. Es pariente de la moda. Ningún proyecto utópico ni de transformación las anima, su objetivo es el hombre en estado de puro presente. Otro tanto sucede con el *marketing* político, plenamente insertado en la frivolidad y la moda. Ni hablar de la industria cultural, cada vez más regida por el cambio, lo efímero, lo seductor. Cultura "*clip*" cuyo paradigma cada vez más contagioso es el *clip* musical. En el *clip* sólo existe el impacto presente, el culto a lo superficial, sin aspiraciones profundas, solamente el impacto sensorial. La lógica de la *star*, de la estrella, se rige con los postulados de la moda. La mutación indefinida se siente en los cantantes por su decidida apuesta por las apariencias. Todos insertos en un culto intrascendente, definidos por su imagen sin trascendencia. Sin mensaje de salvación o sentido, sólo resta alojarse en el culto a la apariencia. El culto a la estrella no se vincula con ningún culto arcaico, es algo típicamente modernista, sin fondo, ideología o sentido profundo.

El propio mundo del arte con sus permanentes "neo", "*revival*" y sucesión de novedades, no se distancia de la moda; por el contrario, se piensa desde ella. Los medios informativos tampoco son ajenos a esta formalización. Presentadores jóvenes y a la moda, invasión de imágenes, fugacidad, efectos visuales y decorativos, espectáculo.

Sin embargo, sostiene Lipovetsky, esa pluralidad y rapidez de imágenes si bien es cierto que es superficial, no es menos cierto que contribuye a configurar una mirada más plural y menos dogmática. También individualiza las opiniones, diversifica las referencias, desborda los juicios normativos, facilita escapar a los estereotipos y las opciones únicas e idénticas. El individuo ciertamente está apenas informado, pero al menos no está tiranizado en alguna dirección, han señalado Vattimo y el propio Lipovetsky.

Por otra parte, el ejercicio de la seducción no excluye de plano el empleo de la razón. No es una fatal correlación; sencillamente, la relación con lo real es más desapasionada y menos dogmática.

> Mientras que la ideología genera ortodoxia y escolástica, la moda viene acompañada de pequeñas variaciones individuales y de configuración fluctuante; mientras que la ideología es maniquea, separa a los buenos de los malos, escinde lo social y exacerba los conflictos, la moda supone pacificación y neutralización de los antagonismos.[4]

Una vez más se argumentará que los vínculos con todo son demasiado periféricos, y ciertamente tal crítica no carece de razón. Pero también se puede argumentar que se es más libre si nos comparamos con etapas históricas en las cuales la norma religiosa e ideológica homogenizaba las conciencias y se eliminaba cualquier indicio de mirada individual.

En el mundo de la moda el espíritu es menos firme pero más receptivo a la crítica, menos estable y profundo, pero más tolerante y abierto. Los compromisos se hacen frágiles y fugaces pero cada vez más despolitizados y desideologizados. Pasamos de miradas centrales y únicas a un universo de micro-diferencias individuales que respetan la singularidad de cada cual, así sean poco creativas u originales. Sólo una mirada superficial a la lógica-moda puede desconocerlo.

Incluso el prestigioso universo del saber no escapa a las regulaciones de la moda. Una y otra tendencia se suceden, los discursos proliferan y se exhiben, lo cual no hace más que demostrar que la forma moda no significa necesariamente indiferencia absoluta. Las opiniones y los argumentos desfilan, aunque la lógica moda impide que se sedimenten en ideologías cerradas y categóricas. Las modas en el saber ayudan a cambiar de opinión según se cambia de momento y de edad. Y, sin embargo, las convicciones no dejan de existir, simplemente se asumen más flexiblemente y no son impositivas. La moda ha diluido los imperativos ideológicos, ha desacralizado todo para abrirnos a un perpetuo movimiento.

> El sistema final de la moda estimula el culto de la salvación individual y de la vida inmediata, sacraliza el bienestar privado de las personas y el pragmatismo de las actitudes, resquebraja las solidaridades y conciencias de clase en beneficio de reivindicaciones y preocupaciones explícitamente individualistas.[5]

Lo anterior se intensifica en el mundo posmoderno. Al fin y al cabo, en la época contemporánea asistimos al desfondamiento de todo discurso con pretensión de verdad total y absoluta. La posmodernidad no cree en trasfondos, por ello se constituye en una reafirmación de la apariencia. Se caracteriza por lo no enfático, lo no profundo, por la tendencia a establecer enlaces en la superficie de las cosas, por la disolución de los puntos centrales para abrirse a una multiplicidad de referentes y, por tanto, a un interjuego de tiempos y espacios que rompen cualquier intento de lógica unitaria y coherente.

Yasumasa Marimura para Issey Miyake– a partir de obra de Jean-Auguste Dominique Ingres (1856) Colección *Pleats Please*

Las obras posmodernas se abren a diversos trayectos en una especie de fuga sin fin del orden y la cohesión. Cada obra es una especie de línea que viaja en el tiempo y espacio recogiendo sin mayor discriminación fragmentos, trozos y destrozos de las distintas huellas del pasado. Podemos hablar de un arte errático en cuanto a que postula la errancia y el nomadismo. Semejante estrategia fractura las típicas dicotomías que jerarquizaban la modernidad: propio-extraño, culto-popular, tradición-innovación. Todo ello apunta a configurar una lógica estética de corte fluídico, con permanentes desterritorializaciones y mezclas formales y estilísticas.

El universo posmoderno dista de ser profundo, rescata lo superficial y no apunta a un gran espesor semántico. Por el contrario, se puede hablar de un gran vacío semántico. El arte contemporáneo no se encuentra muy seducido por el sentido y la profundidad, se inclina por lo epidérmico, no intenta acceder a grandes verdades o fundamentos, tiende a las puras sensaciones, a simulacros, al mero signo de las cosas pero despojado de cualquier carga de sentido. No hay ideales fuertes, se trata de una "era del vacío", como lo postulara Lipovetsky. Se han derrumbado aquellos relatos que cohesionaban los valores e ideas en ejes centrales fuertes o en grandes utopías con proyectos emancipadores. El modelo histórico lineal, apuntando a un futuro generador de grandes posibilidades y liberaciones, se desmantela y pierde credibilidad. En la actualidad se tiende a pequeños relatos, a salvaciones moleculares, fragmentarias y parciales.

Vattimo ha pensado la época desde la presencia de los medios masivos de comunicación y sus repercusiones a nivel socio-cultural. La lógica *mass-mediática* hace la sociedad más transparente, más caótica, cargada de diversas cosmovisiones y perspectivas de mundo. Se pierde cualquier mirada fundamental, se derrumba la metafísica, la cual -a su juicio- se constituía en un mito para controlar el vértigo de lo real. Para Vattimo perder el sentido no resulta una gran pérdida de la cual debamos experimentar nostalgia, no es mas que la inutilidad de una nostalgia por una realidad unitaria y estable. Algunos autores -como Calabrese- encuentran el tono de la época en una especie de neobarroco, en tanto se dimensiona lo inestable, las permanentes metamorfosis, el desorden, el caos y cierta complejidad disipadora acompañada de la falta de centro y unidad. La época se caracteriza por lo mutable, polidimensional y laberíntico. Al no existir puntos de apoyo absolutos se pierden las amarras a un lugar, a un centro, y se tiende al límite, al descentramiento. Como el propio espíritu barroco, más que expresar alguna satisfacción por el ser, por lo idéntico, apuesta por el cambio, por la fuga incesante, privilegiando el detalle, el fragmento y el pastiche.

En ese contexto se otorga predominio a lo artificial, a lo ilusorio, al decorado y a la apariencia cambiante. El resultado es un vértigo de imágenes que se suceden ignorando cualquier aquietamiento que nos satisfaga y nos permita morar y demorar en algo definitivo. El espacio se abre a la proliferación, a muchos centros, a una red abierta, a un movimiento puro que se independiza de cualquier principio regulador para entrar en un juego cargado de parodias, citas, apropiaciones, reapropiaciones, artificios. Una especie de carnavalización que invoca a *Circe y el Pavo Real* como bellamente pensara Rousset el barroco para hablarnos de juegos flotantes y burbujas de jabón cargadas de imágenes cambiantes y escurridizas. Otros autores hablan de pliegues que desvirtúan cualquier homogeneidad, pliegues que dinamizan y tensionan el espacio al infinito, modulaciones sucesivas que quiebran la verdad del único punto de vista. Tales modulaciones, tales descentramientos, hacen barrocas las artes actuales, las cuales entran en un flujo de continuas variaciones y contaminaciones. Velocidad pura hacia los límites y fronteras sin que nada alcance a consolidarse. Turbulencias mentales y estéticas en pleno estallido, retorcimiento de significantes, formas y figuras sin adherirse a ideales y normativas legitimizantes. Si no hay ideales, finalidades, imperativos estéticos o filosóficos, la deriva no solamente está tolerada sino abiertamente estimulada.

Cualquier concepto que intente ofrecer un principio de gravedad se evapora, y sin peso todo se dispara, todo deviene orbital, centrífugo. En todo ello ciertamente hay aspectos susceptibles de cargarse de argumentaciones tanto negativas como positivas. Dentro de éstas últimas vale la pena rescatar la reivindicación del instante, de los sentidos, afirmar la profundidad de la piel, la riqueza de lo superficial. En otros términos, si bien es discutible la presunta superficialidad de la época, también es elogiable la recuperación de la superficie. Hay que saber estar en la superficie de las cosas. Y, sin embargo, afirmar la superficie no significa necesariamente negar lo profundo, más bien se trata de desmantelar la dicotomía apariencia-esencia, dicotomía que descarta lo aparente como secundario, irreal, ilusorio. Afirmar la vida también es afirmar la apariencia. Bien lo decía Oscar Wilde: "El verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo invisible".

Severo Sarduy piensa la "pulsión barroca" asociándola a la figura del travesti: "erección cosmética" del travesti en su afán de metamorfosis, de transformación no reducible ni fijable a ninguna idea original o final; no imita un modelo real, "sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita". Conversión permanente, cosmetología sin fin, devenir cosmos, devenir todo. Estética de la desaparición, pues ninguna identidad

marca el límite de su movimiento. Pasión por el vértigo, deseo de gesto y de gasto, deseo de barroco en lo humano.

> Así sucede con los travestis: sería cómodo -o cándido- reducir su *performance* al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo va más lejos, la mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal. Las mujeres -vengan a verlo al Carrousel de París- los imitan.[6]

Sus movimientos van más lejos de una apariencia, siempre remitiendo a una esencia tras ellos, son simulacro puro, ejercicio molecular en el que atomizan el color, la luz, las zonas corporales.

El cuerpo se hace texto, un multitexto susceptible de muchas combinaciones, abiertas en todos los sentidos porque se prescinde de un eje ordenador. Cuerpo estallado, en fuga de sus propios límites, fuga agenciada no sólo con los vestidos y sus extensiones sino con las prótesis, maquillajes y tatuajes que subvierten cualquier identidad básica. La anatomía se niega por el artificio, por ello el travesti parece encarnar la vanguardia de una época siempre en tránsito y en cruce, siempre en el pasaje, siempre deseando convertirse en otra cosa. Pasión cosmética, a condición de ligar lo cosmético con el cosmos.

Ello se acopla con el progresivo desmantelamiento que sufre el concepto de identidad en la actualidad. El "yo" posmoderno tiende a pactar con el sujeto moda, siempre mutando su identidad. En su libro *El yo saturado* [7], Gergen nos sitúa en la configuración de un "yo" contemporáneo hecho de relaciones fraccionarias, segmentadas y fugaces. El "yo" producido en la época se distancia radicalmente del "yo" producido en épocas precedentes. Según Gergen, la época romántica y la época moderna se distinguen por un "yo" esencial, fundamentado en la inspiración, la pasión, en el primer caso, o por ideas de una razón dominante, por el control racional, en el segundo caso. Esas categorías configuraban nuestro lenguaje y por tanto aquello que pensábamos y la misma forma de pensar.

Según el autor, esas concepciones esencialistas se van desmoronando. Hoy nos encontramos con una multiplicidad de mundos no coherentes, desvinculados entre sí. Esa saturación configura este "yo" posmoderno, un yo sin características reales plenamente identificables. Vivimos un "yo" sometido a múltiples relaciones y a grandes velocidades. "Yo" pastiche producto de las nuevas pautas de relación, pautas no interpersonales sino mediadas por todo tipo de tecnologías y medios de comunicación que generan vínculos rápidos y fugaces. Quizás sea el mismo "yo" que expresa

la moda tanto en la sucesiva mutación de los modelos de ropa, como de las modelos que las exhiben, como de quien la compra al cambiar rápidamente de imagen. Frente a la erosión de la idea de un "yo" fundamental, aparece un "yo" liberado de dimensiones esenciales y sujeto a una mutabilidad y una reconstrucción permanentes desde muchos contextos.

Saturados de relaciones nos vamos construyendo de fragmentos de otros.

> La personalidad pastiche es un camaleón social que toma en préstamo continuamente fragmentos de identidad de cualquier origen y los adecua a una situación determinada.[8]

En el contexto de un "yo" consistente, la ropa no era más que un apéndice para vestirse. Hoy, con ese "yo" pastiche, la ropa es algo más que práctica, es un medio de expresión, lo que usamos nos define. La ropa en sí misma es incitación a la inconsistencia e incoherencia. La moda aparece cada vez más como lugar de encuentros inesperados, de viajes en el tiempo y el espacio, desafiando cualquier gramática.

Quizás ese "yo" discontinuo tiene mucho que ver con la revalorización de la figura de la seducción. El "yo" seductor cambia de atavío incesantemente, sus fines de seducción poco tiene que ver con sostener un yo sincero, por el contrario, son incompatibles. Cada indumentaria promete una nueva manifestación del yo, somos como vestimos. El hombre, antes definido como más sólido y unitario, se disgrega y disipa en la multiplicidad del vestir.

> A medida que las relaciones sociales se convierten en oportunidades para la representación, se disipan los límites entre el yo real y el que se presenta ante los demás -entre la sustancia y el estilo que está de moda-.[9]

En el actual momento todo se vuelve imagen, simultáneamente se pierde la distinción entre lo real y lo simulado. Frente a la continuidad de un "yo" estable, el momento parece exigirnos un acoplamiento a la discontinuidad. Paralelamente, algunas instancias sociales pierden credibilidad y otras -más ajustadas a la nueva sensibilidad- ganan acciones. Entre ellas, indudablemente hay que mencionar la moda por su capacidad para representar al hombre contemporáneo.

En esa dirección, otros autores hablan de la cultura del simulacro. En alguna oportunidad Jaime Xibillé, desarrollando las ideas de Jean Baudrillard, expuso los diversos órdenes de simulacro. Su explicación resulta pertinente para contextualizar el problema que nos ocupa. El primer orden de simulacro se refería a la copia e imitación de modelos aristocráticos por parte de una burguesía emergente buscando signos de distinción. Un segundo orden alude a los simulacros de producción y concierne a la producción serial, maquinal, en la que las obras pierden originalidad y se transforman en pura equivalencia. La simulación

posmoderna, como un tercer estadio, prescinde del imaginario maquínico para situarnos en la era de la virtualidad. Todo se torna virtual, nada real, ciudades simuladas, grandes autopistas de información, experiencias a distancia por doquier. Finalmente, nos encontramos con el planteamiento más reciente de Baudrillard. Cuando toda utopía ya se ha realizado o se ha desgastado, sólo queda simular, afirma el autor francés. Con la hiperrealización entramos en una fase fractal o viral, donde todo circula sin fin y sin finalidad, sin anclaje ni verdad y sin nada que ver con lo real. Todo liberado de su sentido se pone en órbita en una especie de indiferencia fatal, de conmutación multidireccional. Es el momento en el que todo desaparece por proliferación, saturación, transparencia. Cuando todo se deshace de conceptos, esencias o referencias, ingresa a una lógica de reproducción al infinito de los simples significantes, prescindiendo de cualquier contenido o sentido.

Todo este panorama justifica pensar ciertas prácticas que recogen la herencia artística, así sea parcialmente. El arte y lo estético se salen del arte para encontrarse en otras instancias de la vida que -paradójicamente- consiguen lo que buscaban las vanguardias artísticas: una vinculación más estrecha con la vida. El arte tiende a disolverse en la existencia y, al despojarse de aspiraciones esenciales, se queda en las calles de la apariencia del mundo para contagiarse de todo aquello que anteriormente excluía. "Arte implicado", postulaba Rubert de Ventos, para referirse a ese arte ya no explicado sino implicado en lo cotidiano. Es allí donde nos encontramos al diseño, a la moda y a otras prácticas.

En ese contexto, el propio arte se liquida por saturación y empieza a funcionar más allá de sus antiguas finalidades. Grado cero del arte, inicio de una incesante simulación de sí mismo, prescindiendo de cualquier origen o finalidad. El arte -en consecuencia- tiende a desaparecer por exceso y su desaparición no termina en algo trascendente sino en una estetización generalizada. Liberación de formas, líneas y colores de todo cauce y por tanto invasión viral de los elementos artísticos en cualquier otra instancia de lo social. Momento tras-estético en el que el arte no oculta, no revela nada, en el que pierde su capacidad de diferenciarse significativamente y sus restos son capitalizados por otras instancias.

Ciertamente, el arte ha salido damnificado, pero quizás las ganancias se producen por rebote. La estetización general nos reencuentra con el arte en muchos lugares y espacios que antes no contaban con ese privilegio. Anteriormente, la palabra arte estaba destinada casi a ciertas prácticas legitimadas como tales. Es evidente que la moda aparece como uno de los espacios claves para recuperar lo estético. La moda no se ha degradado, como el arte, con relación a sus antiguas finalidades, nunca ha pretendido

ser nada distinto de lo que es, nunca ha intentado plantear sentidos fuertes, no ha desilusionado porque jamás ilusionó. Mientras tanto el arte, en ese proceso de banalización, ha perdido sus antiguos ideales. Quizás sean esos movimientos una elevación del carácter artístico de la moda y un descenso del arte de su pedestal, lo que posibilita que estas dos instancias se encuentren en el camino para intercambiar prendas, lenguajes y posibilidades.

Christo–
Wedding Dress

Retrato de Madame Pompadour de François Boucher–
Siglo XIX

Vivienne Westwood–
Vestido basado en el retrato de Madame Pompadour de Boucher
Siglo XX

Pequeña historia de la moda–
Hacia la liberación funcional y la afirmación artística

El siguiente esbozo histórico, concerniente a la configuración de la moda como hoy la conocemos, pretende brindar los instrumentos para entender cómo el vestido se constituye en lenguaje, en signo expresivo, independizándose progresivamente de su dimensión utilitaria. Ese desarrollo posibilita pensar, posteriormente, sus enlaces con el arte.

El desarrollo del fenómeno de la moda, entendida como sistema de permanentes transformaciones se remonta a finales de la Edad Media. Particularmente se refiere al fenómeno del vestido, aunque se hace extensivo a diversas instancias de la vida colectiva. Ese es su momento artesanal y aristocrático, expresión individual de un rol jerárquico, de una posición social y, por tanto, manifestación de una apariencia que ya habla de su poseedor. A partir de ese instante, el vestido ya no sólo habla sino que se lo utiliza intencionalmente como lenguaje: es un momento de distanciamiento de un universo inmutable y prefijado, transparentado en cierta estabilidad de la apariencia.

La moda como sistema empieza a ser inseparable del individualismo, como fenómeno de diferenciación y distinción de la uniformidad y de una cierta afirmación de individuos o grupos tomados separadamente del colectivo. Del siglo XIV hasta el XIX todos los estados intentan singularizar su ropaje, así fuera como un fenómeno de definición nacional. El vestuario se convierte en signo de condición de clase, de país: en definitiva, signo diferenciador.

En la Edad Media se presenta un importante movimiento mercantil, se desarrollan las ciudades y se configura una gran división y organización del trabajo. Esa división va a incluir profesiones dedicadas al vestido y al arreglo personal, tales como sastres y modistos. La moda sólo pudo impulsarse a partir de esta separación de tareas que se conjuga con los movimientos de burgueses y nobles por diferenciarse e imitarse. No obstante, para Lipovetsky, esa explicación no agota el entendimiento de la moda, pues al fin y al cabo las luchas de clases son permanentes en las sociedades humanas. El autor apela a explicaciones de otro orden para entender el origen de las innovaciones en cadena y los procesos de individualización de la apariencia emanados de la moda. Esas otras explicaciones tienen que ver con la configuración de nuevas relaciones sociales en las que prima el deseo de afirmación de una personalidad propia.

> Lejos de ser un epifenómeno, la conciencia de ser individuos con un destino particular, la voluntad de expresar una identidad singular, la celebración cultural de la identidad personal, han sido una fuerza productiva, el motor mismo de la mutabilidad de la moda.[10]

Es decir, la necesidad de singularidad, de imagen propia, la exigencia de ser uno mismo y mostrarse como tal, se constituyeron en valores legítimos al final de la Edad Media. Sin esa legitimidad histórica no alcanzamos a comprender el fenómeno en todos sus alcances.

En ese contexto, la moda se erige como agenciadora de la voluntad de ser modernos. De paso, reivindicará el presente y el cambio, en detrimento de lo inmodificable, de la tradición y el pasado. A todo ello se agregará un gusto -como ideal estético y ético- por el placer y lo frívolo dentro de los grupos aristocráticos. En tal sentido, la vida burguesa y señorial preparaba un terreno fértil para los primeros asomos de la lógica de la moda. Ya en el Renacimiento se multiplicará el gusto por lo ornamental, los bordados y el decorado del traje. En fin, toda una estética de la apariencia.

Propiamente la estructura de la moda tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIX. Allí encuentra un terreno abonado con las utopías sociales, el imaginario revolucionario, la adhesión hacia lo nuevo y el futuro, los mecanismos de legitimación social volcados no al pasado sino al porvenir, las ideas de libertad. "Yo preconizaba el abandono del corsé y la adopción del sostén, en nombre de la Libertad", afirmaba Poiret. Toda la estructura socio-cultural está dispuesta para crear industrias de la novedad, ya instituida la independencia del modisto y su autonomía creadora fundamentada en su libertad individual.

En la moda se produce una especie de independencia de otras esferas sociales, como sucedería con el arte y, a partir de ese fenómeno, se impulsa el desarrollo autónomo y veloz de su universo y lenguaje. Sin fundamentos absolutos ni colectivos, sin reglas rigurosas, el proyecto creador de la moda se abre un paso definitivo.

Desde ese entonces, la moda empieza a configurar su doble dimensión: por un lado la Alta Costura, y por otra parte, la confección industrial. Modelos originales, con firma, y la confección y reproducción industrial posterior. La primera casa de Alta Costura será fundada por Charles Worth en París en 1857. En ese momento empiezan a abrirse diversas Casas, cada cual con presentaciones que varían de acuerdo con las estaciones. Este fenómeno de variación sucesiva y permanente es coherente con lo que ocurre en el arte. Con esas dos modalidades de funcionamiento, la moda conoció progresivamente un fenómeno de descentralización, internacionalización y democratización. Esta democratización, ligada a una estética más sobria y cómoda, sin embargo,

Yves-Saint-Laurent–
Mini-vestido Mondrian

javier gil y maría claudia parias

creó sus propias diferenciaciones a partir de una serie de categorizaciones tales como día-noche o masculino-femenino.

Por un lado, la moda se democratiza industrialmente, por el otro, se multiplica la apariencia, básicamente femenina, según la ocasión y apelando a distintos imaginarios (deportivo, colegial, gala, juvenil). El sistema de la moda como tal fluye dinamizado por la idea de la novedad del momento y de cada estación; por consiguiente, también está animado por lo "pasado de moda".

La moda, en esa multiplicación de posibilidades, recoge imágenes extraídas de distintos universos. Cualquier elemento se constituye en fuente de sus diseños. Tras la Primera Guerra Mundial se hace aún más receptiva a lo que sucede en el arte. En los años veinte se hace recta y lisa, cercana al espacio cubista de planos y verticales y horizontales geométricos. Ese rechazo hacia lo decorativo, paralelo a la tendencia a la simplificación, se asociaba perfectamente al gusto de la moda por el cambio y por lo moderno. Además, irrigó los diseños en todas las capas sociales contribuyendo así a la democratización del vestido.

Con la Alta Costura se organiza el sistema de la moda en su estructura básica: renovación por temporadas, presentación de colecciones sobre maniquíes vivos y, sobre todo, el nuevo *status* social del modisto.

> En efecto, el fenómeno esencial es éste: desde Worth el modisto se impone como un creador cuya misión consiste en elaborar modelos inéditos, en lanzar nuevas líneas de vestir que, idealmente, son reveladoras de un talento singular, reconocible, incomparable.[11]

El modisto progresivamente alcanza la distinción de "artista", "genio", "creador". Con la Alta Costura se produce esa gran paradoja de la moda, una gran discontinuidad dentro de una gran continuidad estructural y organizativa. Cambios sucesivos dentro de premisas y categorías estables. La permanente búsqueda de la innovación reafirma los vínculos con las vanguardias artísticas. Chanel es amiga de varios artistas y diseña el vestuario para la *Antigona* de Cocteau, otro tanto hacen Picasso y otros artistas con los decorados y vestuarios.

> Se acude a referencias artísticas para nombrar a los diseñadores: Dior es el Watteau de los modistos, Balenciaga el Picasso de la moda. La creación de moda hace uso, ella misma, de la referencia artística: los vestidos de Mondrian o *Pop Art*, las faldas de Picasso de Yves Saint-Laurent". [12]

En el proceso de creación hay también un acercamiento al arte. El propio Yves Saint-Laurent asegura:

> En cierto modo, la naturaleza ha hecho de mí un pintor. Más que la belleza del rasgo es la relación con la materia lo que me arrastraba.

> Materia rebelde, angustiosa, lugar de un terrible combate; materia que había que someter a las fuerzas de la imaginación. Como un río, mi imaginación ha arrastrado consigo a través del tiempo, toda la música, la pintura, la escultura, la literatura, incluso eso que Nietzsche llamaba 'los fantasmas estéticos', sin los que la vida sería insoportable, fantasmas que protegen mi existencia y que encarnan las colecciones.[13]

Simultáneamente proliferan los discursos de la moda, las revistas, la fotografía especializada y hasta textos de intelectuales en los que se reivindican la apariencia y lo banal. Una nueva sensibilidad se gestaba y construía un nuevo valor social. El otrora "aura", distante, lejano y exclusivo de las grandes obras de arte, se baja del pedestal para contagiar lo mundano y lo terrenal. La seducción, lo trivial, la apariencia, adquieren un estatuto artístico antes proyectado a valores extra-humanos. Todo ello, orquestado con una nueva moral individualista y hedonista. Se establece una especie de pacto secreto entre las ideologías de la libertad e igualdad con las ideologías hedonistas, del placer y de lo frívolo. Este hecho trae consigo cambios espectaculares a nivel de la organización montada alrededor de la moda. Es el paso de una estructura artesanal a un orden burocrático moderno en los mecanismos de producción, distribución y consumo de moda. La novedad se regula en función de un dispositivo altamente organizado y autónomo, de un aparato burocrático amparado en la firma y estilo del creador o diseñador.

Progresivamente, la Alta Costura se inserta en otra paradoja: por un lado, la homogeneidad y, por otro, la diversificación de colecciones que estimulan la individualidad y la originalidad de la apariencia. Para promocionar esa individualidad, la moda ya no vende valor de uso función (vestir), sino signos, valor simbólico, valor de cambio. Se desata toda una retórica de la moda pues, tras su apariencia natural, encierra lenguajes, connotaciones y significaciones. El objeto puramente funcional, al ingresar en los circuitos sociales, entra en una trama de sentidos donde la significación, incluso, puede separarse de la función.

Los signos de la moda no representan: producen valores, sentidos, sociabilidad. Un ejemplo significativo lo encontramos en el *jean*, que surgió casi casualmente cuando su creador pensó vender lonas fuertes a buscadores de oro, pero ante el fracaso de la idea inicial y ante la adversidad del trabajo terminó por convertir esas telas en ropa de trabajo. Lo curioso está en la mutación posterior del *jean*, pues sus asociaciones de "dureza", "trabajo", se configuraron posteriormente como de "informalidad", "seducción". Las prendas se hacen signos abiertos a una connotación múltiple. Issey Miyake, el reconocido diseñador de modas japonés, se pregunta por el auge del *jean*:

> El diseño de modas es para la gente. Pero hay mucha gente que no se pone la ropa Issey Miyake. Los veo y me pregunto: ¿por qué se ponen *jeans*? ¿No les interesa la ropa? Ellos me seducen y yo quiero seducirlos.[14]

Ese juego conmutacional también es agenciado por el doble destino que marca a la moda. Crea y destruye, recicla sin cesar el pasado, despertándolo de la muerte, al tiempo que se deshace permanentemente de su propia memoria para afirmar lo nuevo.

Lipovetsky señala cómo la Alta Costura ha psicologizado la moda, configurando modelos que definen emociones y rasgos de personalidad. Existen diseños para aparecer juvenil, desenfadada, sofisticada, etcétera. Todo ello, como parte de los dispositivos de individualización. Los otrora signos de clase o grupo se convierten en expresión individual. Psicologización de la apariencia muy ligada al encuentro con el otro, a producir imagen, a seducir, a ser percibido. La Alta Costura, al psicologizar el vestido, lo enmarca dentro de cada tipo y carácter; es decir, lo hace apto para afirmar cada personalidad.

Ya a partir de los años sesenta, la moda moderna perfila con mayor decisión su actual rostro. Con el *prêt-à-porter* la moda se industrializa: se da el encuentro de moda e industria. Se producen vestidos tomando como modelos las colecciones de temporada generadas por la Alta Costura. Con los mecanismos industriales, la moda a medida tiende a superarse y, sin embargo, la producción industrial -lejos de reducirse a una simple imitación- empieza a enarbolar la bandera de la creación. Los modelos de la Alta Costura ya no son el único referente creativo. Lo industrial deja de ser una copia rebajada del original. Algo semejante a lo que ocurría al arte con la revolución iniciada por Warhol. El *prêt-à-porter* ha logrado democratizar la moda, la serie industrial adquiere *status* artístico, tanto así que acaba por imponer "estilos" y "firmas" junto a los reconocidos de la Alta Costura.

Es el declive del poder absoluto de la Alta Costura, pues las ventajas económicas de la producción serial son indiscutibles y su proyección social se garantiza al ser fundamentada en la articulación de valores procedentes de imaginarios juveniles, deportivos, del estímulo al *look* y al hedonismo. Nuevos valores asociados al rock, al arte, a lo juvenil, empiezan a consolidar los diseños industriales. Se produce una cierta agresividad en las formas, generando *collages* y yuxtaposiciones de estilos, formas desenfadadas y emancipadas. Para Lipovetsky es el imaginario joven el motor de esa dinámica, mucho más que un deseo de distinción social. Un imaginario que hace prevalecer la seducción por encima de la figuración social.

> Desde el momento en que se eclipsa el imperativo de la indumentaria dispendiosa, todas las formas, todos los estilos y todos los materiales

> cobran legitimidad como moda: el desaliño, lo sucio, lo desgarrrado, lo descosido, lo usado, lo deshilachado, hasta el momento estrictamente excluidos, se incorporan al campo de la moda. Al reciclar los signos inferiores, la moda prosigue su dinámica democrática, tal y como lo han hecho, desde mediados del siglo XIX, el arte moderno y las vanguardias.[15]

Con la liberación de absolutos ligados a la elegancia y diferenciación social, se abren posibilidades para incursionar en otros universos. Al no existir las "buenas formas", los "materiales respetables", se produce una apertura a una experimentación en todas las direcciones. Progresivamente, la moda se inserta en una lógica plural, a diferencia de los tipos de la Alta Costura en que los criterios eran casi impuestos. Las modas juveniles, el *sportwear* agenciado por los creadores del *prêt-à-porter*, han roto la homogeneidad anterior para estallar en estilos, *collages* y combinaciones muy variados. Como la propia época, la moda tiene una estructura prolífica, llena de fragmentos y estilos en los que no hay modelos únicos o absolutos.

Carente de reglas, la moda se declara en estado de creación permanente, de eclecticismo total, en un proceso semejante al que se desarrolla en el arte. Se produce no "la" moda, sino las modas, alimentadas desde distintas fuentes. Por otra parte, consolida su sistema de oposiciones mayores (traje de noche-de día; masculino-femenino; informal-elegante) y al interior de esas grandes oposiciones establece un juego de pequeñas diferencias y matices para mover la diversidad de la apariencia. Sobre ciertas estructuras básicas opera un juego abierto de conmutaciones. La apariencia es la abanderada para representar todo tipo de valores existenciales: espíritus rebeldes, inconformismo, inocencia o candor, informalidad, *look* deportivo. El *look* se torna un elemento clave al interior de nuestros intercambios simbólicos, somos lo que parecemos. Ello se demuestra, al margen de cualquier comentario o crítica, en hechos como los siguientes: cada vez más gente se deprime por no poder renovar su vestuario, asimismo otras tantas modifican su estado de ánimo cambiando de piel, cambiando de vestido. Peinarse distinto, vestirse distinto, entonces, equivale a hacer algo por uno mismo, una especie de mini-terapia contemporánea, como lo ha señalado Lipovetsky.

Dentro de esos juegos de imagen, el acercamiento de lo masculino y femenino es un elemento significativo. Sin que desaparezcan totalmente sus diferencias, sí se ha roto la disyunción tajante que antaño establecía la moda. Se reduce la distinción indumentaria, produciéndose préstamos sobre todo de lo masculino a lo femenino (pantalón, *jean*, botas, corbata). Ello, fundamentado especialmente en la explotación del imaginario deportivo, informal y juvenil. Auge de la ropa libre, ropa suelta, que no impida el *confort*.

> Hoy no queremos tanto suscitar la admiración social como seducir y estar cómodos, no tanto expresar una posición social como manifestar un gusto estético, y no tanto significar una posición de clase como parecer jóvenes y desenvueltos.[16]

Momento de la moda abierta, en la que incluso el público hace su uso y lectura de forma autónoma, posibilitando el éxito o fracaso de una moda u otra. Los mecanismos de diseminación y contagio de la moda también son relativamente abiertos e impredecibles. Existe una oferta rápida, plural, discontinua, múltiple, y una demanda que no va al mismo ritmo y que, ante la variedad de ofertas, hace un uso desigual, más lento, selectivo, a veces inesperado, de aquello que se le ofrece.

En cualquier caso -a juicio de Lipovetsky- es el momento no directivo ni autoritario de la moda. La novedad por su propia proliferación tiende a desaparecer como "la" novedad y por lo tanto no produce los entusiasmos de otra época. Sin embargo, y esta es otra de sus paradojas, el impulso creativo dista de agotarse, por el contrario, parece gozar de un momento de verdadero éxtasis. Sobre todo en los círculos de iniciados, como siempre ha ocurrido con el arte de vanguardia.

Jim Dine–
All in one Lycra

Moda, arte y vestido–

Los vínculos entre arte y moda saltan a la vista. El panorama arriba descrito autoriza a pensar en el vestido más allá de su funcionalidad. El vestido se convierte en "creación visual que funciona", se convierte en una segunda identidad, en posibilidad de volverse el doble que todos portamos y se constituye en signo. Signo dotado de una dimensión expresiva y hasta poética. En general, su carácter comercial no impide lo artístico, de suyo las artes visuales y el cine lo tienen. Pero, además, la moda se inclina progresivamente a una experimentación no forzosamente funcionalizada, que se define cada vez más por su indiferencia funcional, por la autonomía que caracteriza al arte.

La moda sirve de refugio para la energía onírica de una sociedad, muestra una época y un sentir colectivo por encima de su aparente superficialidad. Interpreta el momento, pero también lo decodifica. Puede tomar posiciones críticas: algún diseñador combinó telas africanas con diseños victorianos en una abierta postura política. La moda parece alcanzar un nivel investigativo importante, en lo concerniente a la captación de ritmos y tonos socio-culturales, cuando captura sensibilidades aún no leídas por la cultura y sus aparatos discursivos. También anticipa sensaciones y emociones, convertidas luego en signos y vestidos que se reinsertan en la dinámica cultural. Es decir, cada vez es más explícito el mutuo reflejo entre cultura y moda. Quizás por ello Barthes afirmaba: "La moda carece de contenido pero no de significación".[17]

Esa interacción cultura-moda, cultura-vestido, es palpable no solamente al nivel institucional de la moda. El vestido nos dice: los diversos grupos sociales tienden progresivamente a afirmarse ya no discursivamente sino gestualmente, o a través del propio vestuario. Las *tribus urbanas* indican su pertenencia mediante inscripciones en el cuerpo: tatuajes, vestidos y gestos. La cultura se viste; se hacen reconocibles el "metálico", el "*punk*", a través del cuerpo que sirve como soporte ambulante que abandona los espacios sacros para transitar por la cotidianidad. En el caso del *punk*, por ejemplo, se puede apreciar una condensación de fuerzas culturales: la iconografía sado-masoquista de los *sex-shops*, el *body-art*, una imaginería guerrera y ciertos rituales de duelo tribales en los que el cuerpo se tatuaba y el pelo se coloreaba.

Con respecto a los rasgos artísticos implícitos en la moda, hay que anotar que esa característica no solamente se encuentra implícita en las

inspiraciones y creaciones del diseñador, también se ha hecho explícita en el presente siglo con el acercamiento entre la institución "moda" y la institución "arte". Dalí, en la exposición surrealista de 1938, lleva un vestido de langosta. Paco Rabanne, en 1966, diseña vestidos basados en los móviles de Le Parc. Gris y Picasso crean vestuario para obras teatrales, como tantos otros artistas. Yves Saint-Laurent hace un homenaje a Mondrian y al *pop* con sus vestidos. Issey Miyake expone sus vestidos en museos de arte contemporáneo como si fueran objetos de arte. Su altura artística ha sido reconocida por el gobierno francés con la Legión de Honor en 1993 y otro tanto hace el gobierno británico. La FIAC ha invitado a artistas y diseñadores a desarrollar obras en colaboración. Son muchos los diseñadores que han trabajado con grandes fotógrafos como Mappelthorpe o Avedon. Cindy Sherman concibe fotos especiales para los cartones de invitación a las colecciones de *Comme des Garçons* de 1994. Louise Bourgeois trabaja, en 1996, con vestidos como puntos de sutura entre ella y su infancia, entre ella y su cuerpo.

La belga Nicola, en 1968, crea sus "mantos de transformacion". En uno de ello, una piel de vestido es llevada simultáneamente por hasta diez personas, en un trabajo que asume un carácter muy escultórico. También utilizó un largo manto rojo destinado a combatir la uniformidad de la ciudad. En una ocasión, empleó un manto negro de plástico que sugiere un monumento para mujeres muertas antes de los 40 años -entre ellas Billie Holiday, Marilyn Monroe, Frida Kahlo- y en otra oportunidad forró toda una pieza de una piel-vestido penetrable.

Cindy Sherman–
Fotografía para *Comme des Garçons* de la diseñadora Rei Kawakubo

Marie-Ange Guilleminot crea objetos que parecen ropas, pero se desdoblan en extrañas funciones adicionales como, por ejemplo, una bolsa transformable en saco mortuorio. El artista norteamericano Charles Le Dray confecciona las piezas de un guardarropa híbrido, que evocan una infancia en la que toda esperanza es abandonada, dejando sólo un sufrimiento silencioso: una especie de autorretrato, con piezas minúsculas, representando el ego alterado del artista. La artista francesa Isabelle Jousset ha confeccionado *Mi pequeño guardarropa*, compuesto por cien vestidos para personajes de tres cabezas, varios brazos, a la manera de un cuento fantástico que transgrede los clichés en torno al vestido.

La idea de deshacer y hacer permanentemente, a la manera de Penélope, la ha desarrollado el artista alemán Oliver Harring con varias personas que parecen tejer y destejer la misma prenda: el trabajo de uno es deshecho por el otro y viceversa. En última instancia, una reflexión sobre la vida y la muerte.

Asimismo, cabe citar las piezas misteriosas y complejas del artista francés Skall, que liga prendas de vestir como un montaje. La artista japonesa Yuhi

Pierre Cardin–
Calzado para hombre
Diseño inspirado en Magritte
1986

Onodera suspende vestidos usados sobre fondos de nubes. Ana Laura Aláez hace desaparecer la distinción entre el fetiche comercial y el fetiche artístico, y ha invitado también a artistas a simular un artículo de moda, como las gafas del próximo milenio y otras prendas. Charles Rey, artista californiano, parodia la imagen de la mujer ideal en su filme *Fashions*, exhibido en una Bienal de Lyon. Allí funde la belleza ideal y la realidad más banal filmando una modelo, entre maniquí y mujer, presentada inmóvil mientras gira el pedestal en el que se encuentra. Cada giro nos muestra una leve transformación en la modelo. Otra artista que recurre al sistema de la moda de forma crítica es la suiza Vanessa Beecroft, quien utiliza modelos que deambulan sin rumbo, con gran indiferencia, portando el mismo vestido y la misma peluca.

El diseñador Issey Miyake produce imágenes a partir del cuerpo, jugando entre una representación imaginaria y real de éste. En las representaciones de Miyake el cuerpo es una vibración, una sensación, una ficción divina. Las coreografías pueden contener algo religioso, una especie de danza litúrgica en medio de volúmenes y espacios. Nomadismo contemporáneo de una época descentrada. Belleza híbrida en su colección *Pleats Please*, en la que parece fundir en el vestido diversos momentos y tiempos. Sus trajes y desfiles se acercan a una especie de sacralidad contemporánea ligada, paradójicamente, a un arte de la banalidad. Pero siempre sus obras son autónomas, sólo se interpretan desde ellas mismas, trascienden en la inmanencia.

La *boutique* de Rei Kawakubo alcanza igualmente cierto carácter sagrado al evocar las galerías de arte. En ella, incluso, exponen artistas consagrados como el venezolano Soto. Algunos artistas, como Francesco Clemente, han colaborado con grandes diseñadores, y otros, como Fontana, han diseñado y recibido reconocimientos por el diseño de corbatas. Muchos otros han empleado constantemente el vestido como recurso expresivo. El consagrado cineasta Wim Wenders ha filmado un documental alusivo a la riqueza artística del diseñador Yoshi Yamamoto. El vestuario se ha llevado también a otras expresiones artísticas, como el teatro, donde se convierte en un eje expresivo fundamental para condensar y significar un relato.

Como se puede apreciar, se trata de un permanente flujo de ida y vuelta entre arte y moda. Hay que pensar sobre esos puntos de encuentro, esas intersecciones producidas tanto a nivel institucional como en la propia cotidianidad de la calle. Es menester abandonar las concepciones estáticas y dicotómicas que impiden pensar el movimiento y la contaminación incesantes entre arte y moda. Esas dicotomías, congelantes para la reflexión, se extienden a las definiciones que sancionan al arte como "serio" y "profundo" y a la moda como "no seria" y "superficial". Esos rótulos tajantes impiden captar la complejidad y relatividad de los fenómenos.

Espacios entretejidos–

En el ámbito de las ciencias hoy se experimenta una voluntad tendiente a desterritorializar saberes y disciplinas. En la actualidad se piensa el mundo sin jerarquías estables, más bien como redes, tramas y relaciones que permiten entender mejor la dinámica, complejidad e interacción existente entre todo. Esa disposición metodológica, tendiente a romper la linealidad y estrechez, anima el presente proyecto. Nos interesa construir un espacio entretejido, una zona de intersección, una "zona de distensión", entre los problemas que plantean la moda y el mundo artístico. Básicamente interesa situarse en los movimientos de uno y otro para capturar los puntos de anudamiento.

Semejante espacio entretejido no está netamente definido; por tanto, no se trata de re-presentarlo sino de construirlo o, al menos, de hacerlo visible. En consecuencia, la investigación ha procurado darle visibilidad para desde allí generar unas categorías que sirvan de sustento a una exposición relativa al fenómeno arte-moda-vestido. Si el espacio no preexiste, quiere decir que se ha procedido a "enactuarlo", es decir, a hacerlo emerger en la acción.

La investigación no parte de un objeto dado, lo crea. Las actividades emprendidas van desde la documentación conceptual en torno al arte y la moda hasta el seguimiento de las exposiciones realizadas en torno al tema, pasando por un acercamiento a la propia lógica de la moda. Se ha desarrollado una investigación de campo con diseñadores, universidades y revistas especializadas en la moda. Una vez familiarizados y "afectados" por el tema, se ha procedido a pensar y construir categorías que permitan analizar las relaciones y movimientos entre arte y moda.

Se asume, entonces, la necesidad de construir un espacio abierto en el que las relaciones se puedan "bordar", "plegar", "hilar", "en-redar". Esa apertura se contrapone a las formas definidas, a las posiciones y lugares establecidos, a los límites claros y a las jerarquías rigurosas. Un espacio abierto no tiene una estructura sólida: es fluídico, impreciso, borroso, pleno de intercambios y cruces. Desde una concepción cerrada se tiende a la demarcación territorial, las disciplinas están dadas, los objetos de saber estatizados y acabados. El espacio abierto tiende a la desterritorialización y contaminación, las disciplinas se construyen y modifican

espacios entretejidos

permanentemente, incluso violentando sus propios límites, se abren a una permanente disipación. En él las disciplinas se perciben como un movimiento vivo, como una forma que se busca, y ese movimiento desmantela los lugares fijos. Las disciplinas se hacen y deshacen en un permanente descentramiento, las prácticas se tejen con otras prácticas. En ese contexto lo que resta es producir espacios que den cuenta de los procesos de tejido, transporte, préstamos de una región a otra. Es decir, pensar un plano desde el otro y establecer vínculos entre ellos.

La opción metodológica se torna más nítida si apelamos a la figura mitológica de Hermes. Este dios griego rige los caminos, las encrucijadas, las comunicaciones, conecta espacios diversos, se sitúa en los límites de espacios heterogéneos, hace familiar lo extraño y extraño lo familiar. Relaciona lo propio y lo extraño sin neutralizar sus diferencias. Media entre tierra y cielo, entre los hombres y los dioses. Hermes está en los bordes, en el contacto con el afuera, es el "alado", su vara es un vector que lo lanza a otras partes. Es un creador y constructor de caminos, crea en la acción y el movimiento, genera sentido en el viaje. Lo recordamos en la pintura de Boticelli, *El nacimiento de la primavera*, en el extremo izquierdo del cuadro, invitándonos a viajar visualmente y a conectar la escena del cuadro con un más allá de lo captado por el ojo.

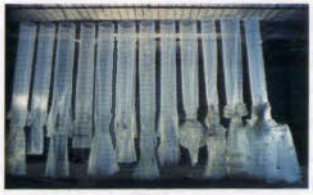
Jaime Rubio, impulsado por Michel Serres, lo asocia a un juego preposicional, es decir, a una dimensión no posicional. Las preposiciones son figuras de movimiento: "de", "entre", "para", "por", aluden por tanto a relaciones más que a objetos o a posiciones estables. Hermes ve el mundo como espacio comunicacional abierto. De su mano esperamos conectar y entretejer los espacios de la moda y el arte. El sentido ha ido apareciendo en el fluir de la una al otro.

El encuentro de categorías o las categorías del encuentro–

Como se ha planteado, se trata de construir y crear nexos que iluminen las relaciones entre arte y moda. Provisionalmente, siempre supeditados a un movimiento abierto e incesante, se han establecido unas categorías para movilizar el encuentro entre estas instancias. Sobra decir que semejantes categorías no se establecen para aquietar la dinámica de las relaciones entre arte y moda, su carácter es netamente operacional porque en el fondo todas ellas se co-implican y se relacionan de una forma tal que, en la práctica, desvirtúan la misma categorización.

A. Hilando metáforas: el vestido y sus metáforas

El vestido emerge como eje nodal de los trayectos entre arte y moda. Es materia prima de trabajos de artistas para establecer comentarios, construir metáforas y símbolos. Asimismo es la posibilidad evidente entre los diseñadores de moda para producir un lenguaje. De hecho hay autores que conciben la moda como un objeto semiótico, tal es el caso de Roland Barthes con su *Sistema de la moda*. Ugo Volli considera la "colección" como un texto, que incluso va firmado, y



Luna Menoh–
Presentación de la colección Primavera-Verano
1998

> expresa sus posibles codificaciones (elección de colores, formas de los trajes, etcétera) en la forma de algunos ejemplos paradigmáticos (los modelos) que son presentados en una situación comunicativa muy particular, el desfile, organizado en ocasiones de tipo ferial con intervalos regulares (normalmente dos veces al año) en coincidencia con otras propuestas análogas.[18]

Y afirma más adelante, para corroborar lo anterior:

> Es claro en todo caso que éste se estructura por *funciones sintagmáticas*, es decir, por esos espacios que estructuran el eje sintagmático del vestuario: pantalones, faldas, camisas, medias, etcétera. Y está claro también que por cada uno de ellos el ropero contiene un entero *repertorio paradigmático*: camisas de seda y algodón, de franela, blancas, de un solo color, a cuadros, de mangas largas y cortas, etcétera. Es bastante evidente también que el ropero está supradeterminado por los posibles usos sociales u *ocasiones contextuales* del vestuario: trajes elegantes y deportivos, por las *soirée* y por el tiempo libre, de trabajo, de verano, de invierno.[19]

Para Volli, se trata de un enunciado individual al interior de un lenguaje, el vestido. Sin embargo esa condición no nos habilita para atrapar

María Angélica Medina–
Vestido enmarcado 1-C. Segunda serie
2000

ni reducir el vestuario y la moda a una jerarquía de elementos de tipo lingüístico o a una codificación cerrada con significados precisos. Ello no quiere decir que se deba prescindir de la persistencia de efectos comunicativos y expresivos en el diseño del vestido. Este suscita sensaciones, sentimientos, sentido, todo estructurado en un eje paradigmático y sintagmático, de carácter generalmente seductor, con contenidos significativos a nivel socio-cultural y, en ocasiones, con alcances poéticos y artísticos.

Ciertamente se pueden formular enunciados con el vestuario de orden muy codificado y estereotipado, pero también se pueden violentar los códigos para hacer emerger una expresión poética. No es otro el dispositivo creador de los grandes diseñadores. A partir de un tema como "ciudad" o "etnias" desarrollan una investigación que incluye mapas socio-antropológicos, la observación de los signos de la calle, una reflexión de materiales, formas y colores, para finalmente producir enunciados inéditos y de mayor densidad artística. Todo ello particularmente acentuado desde que el vestido se asume más explícitamente como un valor de cambio, como una psicologización de la apariencia ligada al encuentro con el otro y al encuentro con nuestra propia imagen. "La moda es una concepción de sí mismo que se lleva sobre sí mismo", afirmaba Michaux.

Los mismos artistas han empleado recurrentemente el vestido como dispositivo creador. Basta pensar en la obra de Christo y en sus operaciones de envoltura. En su trabajo se alcanzan a evaluar las connotaciones visuales y eróticas que implica el vestirse. Asimismo, el trabajo de Jana Sterbak, que puntualiza la piel como vestido.

Dentro de esta categoría del vestido y sus metáforas se pueden precisar ciertos delineamientos en las metáforas. Son claras las metáforas artísticas; artísticas, en el sentido que aluden a grandes artistas o a voluntades de creación propias de la historia del arte. Por ejemplo, metáforas o alusiones cubistas, minimalistas, alusivas al arte conceptual, etcétera. Diríamos que se trata de un arte cosido al vestido. En general podemos hablar -con Worringer- de voluntades de creación extensivas al vestido. Entre ellas, la voluntad de creación "gótico-expresionista", o "sensual-mediterráneo", o "barroca", o "abstracta-geométrica". Conviene recordar que para Worringer las voluntades de creación rebasan la mirada historicista de los estilos, se refieren a una disposición general del espíritu para infundir ritmos y tonos a todo lo que nos rodea, tanto objetos artísticos, como estilos de vida, vestuario, etcétera. Las voluntades reaparecen porque están afincadas en el imaginario de una persona o colectividad. Por ejemplo, Alemania tiene un imaginario gótico-expresionista; por ello esa voluntad de creación aparece en sus etapas

primitivas, retorna con el gótico y vuelve a aparecer en los "expresionismos" y "neo-expresionismos".

Otra sub-categoría sería la de las metáforas de ficción que la moda, sobre todo, ha proyectado en el cine contemporáneo. Allí encontramos un vestuario futurista, ceñido a la cibercultura, que plantea claramente la época en términos de una pos-historia. Películas como *Mad-Max* expresan claramente la "Nueva Edad Media". En fin, en el laboratorio de la moda se calientan los conceptos de un imaginario futurista-tecnológico.

Otras metáforas se desprenden de las mismas formas de las prendas y de sus connotaciones eróticas. Parece que el inconsciente se proyectara espontáneamente para cargar eróticamente las prendas y zonas del vestido, ya sea por su forma o por lo que hacemos con ellas. Piénsese en un ojal, una corbata, un sombrero, ciertos pliegues, etcétera.

Finalmente, el juego metafórico se desprende también del acto mismo de coser o de tejer. Las resonancias simbólicas de estas prácticas son fuertes. Basta pensar en la figura mitológica de Penélope, tan asociada a la espera, al tiempo, a la circularidad; asimismo, en la figura de las Parcas cortando los hilos de un vida.

B. Co-siendo cuerpo: la moda y los nuevos destinos del cuerpo

Nuestra especie es la única que cambia su apariencia: se pinta, se tatúa, se perfora, esconde o exhibe la piel. Eso no es una característica insignificante, trae consigo un potencial semiológico, en la medida que convierte el cuerpo en vehículo y soporte de expresión y de comunicación. Identifica grupos, diferencia roles y funciones, marca fronteras y límites entre unos y otros, cohesiona, otorga una estabilidad socio-cultural esencial y señala ritos de pasaje. Y todo ello ocurre tanto en las antiguas tribus como en las neo-tribus urbanas.

Keith Haring y Tseng Kwong Chi–

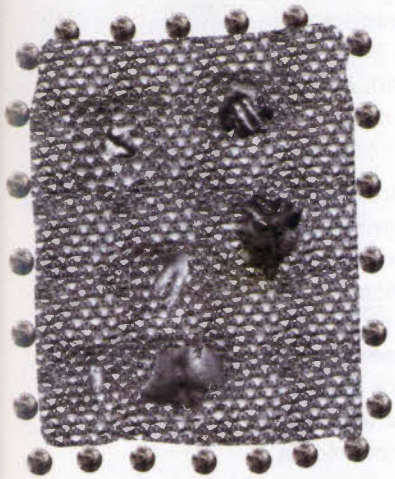
La reinserción del cuerpo al arte es algo fundamental en el siglo XX: ello va aparejado con la liberación del gesto en el arte de principios de siglo, o con la reescenificación del cuerpo, antes tapado por la sobredimensión del rostro. Todo el siglo conoce su revalorización, incluso en artistas de la densidad conceptual de un Duchamp, con su álter-ego femenino. La época posmoderna se encuentra en una especie de éxtasis del cuerpo, al menos hipotéticamente. Nos encontramos frente a un cuerpo diversificado y fragmentado, hecho de citaciones, articulando la identidad individual en una jerga universal. El cuerpo como declaración múltiple.

Estamos en la moda del cuerpo y en el cuerpo de moda, asistimos a una extraña conciencia de lo corporal como vehículo portador de

significaciones. Tanto el vestido, la "segunda piel", como las tercera y cuarta piel -maquillaje, tatuajes, prótesis- nos marcan con sentidos plurales. Moda y arte se constituyen en ejes de reflexión de la apariencia de la imagen del cuerpo, así ese problema se extienda a otras dimensiones e instancias. Sin embargo, una y otra tienen mucho que decir acerca de los imaginarios del cuerpo contemporáneo.

El auge de la moda va acompañado de una especie de éxtasis del cuerpo y del narcisismo, de la imagen de sí como elemento seductor. En general, toda la cultura contemporánea intenta recuperar el cuerpo de su abandono. Frente al derrumbamiento de las ideologías se reactiva la atención a lo inmediato y, por consiguiente, a las propias realidades corporales.

En esta categoría se puntualizan, entonces, las mutaciones operadas en el cuerpo, la producción de cuerpo, generada por las diversas inscripciones que se ejercen sobre la piel y que trascienden el vestido. En cuanto a éste, en el contexto de esta categoría, se lo asume como envoltura que también señala, produce, fetichiza, extiende y opaca ciertas zonas corporales. La moda confirma que la historia del cuerpo es la historia de sus demarcaciones y marcaciones a través del vestido, maquillaje, tatuajes.



Astrid Campo–
Capa de sacrificio
2000

Si bien es cierto que algunos autores atribuyen el origen de la ornamentación a un intento mágico inicial de protegerse de espíritus -se creía que una influencia maléfica podía penetrar por las aberturas, por ello se adornaban orejas y bocas con objetos mágicos-, no es menos cierto que las inscripciones actuales obedecen en buena parte a un afán de fetichizar, de cargar pulsionalmente. En esa actitud, sin embargo, queda mucho de gesto sacralizador. Al cargarse pulsionalmente se diferencia, se dimensiona.

Lo cierto es que existe un deseo de vestido y de marcaje, sea de orden religioso, o para llamar la atención eróticamente, o como intento de diferenciación social y para escapar a la homogeneidad que implica la piel y la desnudez, o como rito iniciático en el que -por ejemplo- el cabello en su transmutación simboliza la domesticación de la parte común con el animal. En cualquier caso, se modifica el cuerpo, como se aprecia en las antiguas costumbres chinas con sus tentativas para reducir los pies femeninos. O en las fajas en su momento, o en los dispositivos para ensanchar -casi como una montaña- de la cintura para abajo en ciertas etapas de la historia de Occidente. O las hombreras para exaltar, o el corsé para comprimir la cintura. Hay una puesta en discurso del cuerpo. Casi que se podría hacer una historia del cuerpo a través de las mutaciones y significaciones que acarrea el vestido.

En general, el imaginario corporal contemporáneo tiene en la moda y en la publicidad unos de sus mayores productores. Sobre todo en el caso de

lo femenino, se ha generado una representación fragmentaria y parcelaria. La imagen que tiene la mujer de su propio cuerpo no es muy global, lo analítico se impone a lo sintético. Se habla de "senos", "*derriere*", "vientre", "caderas": sumatoria de partes y agregados que han de ser cuidados mediante ritos locales y parcelarios. En el caso que nos ocupa, ello contribuye a intensificar una imagen fetichista del cuerpo. En definitiva, el cuerpo es otro punto de encuentro entre arte y moda, más aún en los tiempos presentes en los que, parece, asistimos al abandono de cualquier identidad esencial incluso del propio cuerpo. Junto a la producción de un cuerpo fetichizado también es posible rastrear signos de un cuerpo transexual, un cuerpo maquínico, etcétera.

Es una época definida por el éxtasis del cuerpo, casi diríamos por un cuerpo esquizo, siempre en busca de sí mismo, siempre deshaciéndose y rehaciéndose en pos de una identidad postergada. Podríamos hablar de una realidad corporal protésica. Si hay algo posmoderno, es el propio cuerpo, el cual se ha desprendido de su esencialidad previa -natural, orgánica, sexual- para devenir una realidad maquínica y transexual.

Por el lado del arte encontramos la figura de Sterlac como paradigmática de esta posición. Sus trabajos prácticamente se definen como un "concepto ampliado del cuerpo", en el cual éste trasciende su propia naturaleza lanzado en el tobogán de los progresos tecnológicos. Para Sterlac, la forma humana es obsoleta y por ello el derrotero es un arte post-humano con base en brazos artificiales, ingeniosos mecanismos de amplificación sonora de fluídos y sonidos orgánicos. En sus trabajos aparece el hombre mediado por la cibercultura, el cerebro escapa al cráneo, las prótesis escapan al envoltorio de la piel, el cuerpo se prolonga en la tecnología.

> Es hora de preguntarse si un cuerpo bípedo, que respira, y que posee una visión binocular y un cerebro de 1.400 centímetros cúbicos, es una forma biológica adecuada. Ya no da a vasto debido a la cantidad, complejidad y calidad de información acumulada [...] La fuerza planetaria determinante ya no es la fuerza de la gravedad sino la presión del flujo informativo. La gravedad ha moldeado la forma y estructura del cuerpo en su evolución y lo ha contenido en este planeta. La información propale el cuerpo más allá de sí mismo y de su bioesfera. La información determina la naturaleza y la función del cuerpo postevolutivo.[20]

En una dirección parecida están los trabajos de la artista francesa Orlan, quien ha roto cualquier relación entre original y copia a través de sucesivas operaciones en su rostro. Su cara ha mutado totalmente a partir de pedazos y trozos de imágenes casi míticas de la historia del arte. La frente de la "Mona Lisa", la nariz de "Diana", la boca de la "Europa" de Boucher, la barbilla de la "Venus" de Boticelli. Perfecto rostro posmoderno, identidad pastiche, rostro barroco hecho de retazos del pasado. Sus

operaciones constituyen un *performance mass-mediático*, regulado por la lógica de la moda, con firmas patrocinadoras y transmisión electrónica a diversas partes del mundo. Los cirujanos, enfermeras y ella misma portan vestidos de Alta Costura. Su ideal femenino post-humano rompe las fronteras entre arte, publicidad, moda y vida.

> La religión y el psicoanálisis nos dicen que debemos aceptarnos (tal y como somos). Pero, en una época de manipulaciones genéticas, eso es una actitud primitiva.[21]

La moda, por su propia naturaleza, es fetichista. Evidencia la construcción de un cuerpo fetiche, opera por sustituciones metonímicas: zapatos, medias, prendas aterciopeladas, son los restos anteriores antes de percibir una falta. Escenifican un ritual previo a la percepción. La moda coloca velos, obtura algo, aunque tras ellos no hay realidad alguna. Es el valor positivo del velamiento. Hay una ausencia constitutiva, un vacío esencial, una prohibición y la deriva en objetos sustitutos.

Johanna Calle–
patria potestad (detalle)
2000

Lo femenino se liga a una lógica de la superficie frente a lo masculino que quiere penetrar en profundidad. Por ello la moda feminiza toda la sociedad. Goza en las apariencias, vela una ausencia para simular una presencia inexistente. La moda sabe que tras el simulacro no hay nada y por ello pone el valor en el propio velo, sin pretender ir más allá. Se fetichizan los velos como sustitutos y empiezan a valer por sí mismo. Nunca llegamos al objeto original, éste es vacío. En ese contexto el maquillaje, el vestido, el tatuaje, ingresan en un ritual casi paródico de mimesis indefinida, cuyo ejemplar más vanguardista es el propio travesti, quien va más allá de la mujer pues no conoce límite. Su capacidad de simulación se abre al infinito en una especie de barroco sideral impulsado por la compulsión al límite, a la metamorfosis y al decorado.

Todo esto parece prolongar la idea primitiva de marcar o tatuar el cuerpo, quizás ahora sin un sentido explícito de orden mágico o sagrado. Pero en cualquier caso el maquillaje, la pintura corporal y el tatuaje fetichizan ciertas zonas del cuerpo como zonas de deseo, zonas parciales que se separan del cuerpo como unidad y totalidad orgánica para convertirse en un miembro marcado en su singularidad, un miembro eréctil convertido en ojo que nos mira y nos ata a su mirada, relegando el resto a elementos sin valor de erección.

Todo el cuerpo se torna objeto parcial. Ciertas marcas desnudan más que la propia desnudez: desnudez perversa que articula el cuerpo a una especie de ceremonial que lo fetichiza al tiempo que lo desfuncionaliza. El cuerpo es lanzado a una especie de ritual, de teatralización, de sacralización a través de las marcas simbólicas y de sentido que se imprimen sobre él.

Si en sí misma la moda es fetichista, esa propiedad se intensifica cuando la propia institución moda incluye con mayor fuerza en sus colecciones prendas como corsés, cuero, encajes. Hay quien habla ya de moda fetiche. Así, encontramos los vestidos y chaquetas de Liza Bruce, confeccionados a partir de condones de látex; el vestido de un solo hombro de Jean Colonna; los zapatos de tacón de Chanel. Minifaldas de látex que invitan a tocar sin el temor de ser contagiado. Por no hablar del uso de pelucas, labios y uñas mandadas a hacer, el empleo de máscaras -las modelos de Anna Sui utilizan parches en los ojos-, o el fetichismo en los perfumes de moda, como sucede con un perfume de *Comme des Garçons* de Rei Kawakubo: una botella de vidrio conteniendo un líquido gelatinoso amarillo y soplada de tal manera que se desplaza hacia atrás en vez de mantenerse estática. En toda esta cuestión fetichista también anidan deseos inconscientes sado-masoquistas, finamente evocados por los diseñadores de moda.

Finalmente se puede hablar de la marca, el maquillaje, la inscripción o el tatuaje, que terminan por introducir el cuerpo en una especie de rito contemporáneo. En una sociedad en la que todo se consume y desaparece, el cuerpo es un lienzo en el que se inscribe un tatuaje: es lo único que nos pertenece real y duraderamente. Es una marca indeleble que individualiza hasta la muerte. Estas señas de individualización y diferenciación se usaron constantemente en el antiguo Japón, asimismo es una constante en grupos marginados de Occidente. Por lo general involucra una especie de iniciación a algo, o la metamorfosis en la imagen tatuada, o la pertenencia a un grupo. Por lo tanto, marca la intensidad de una unión o la separación de un "adentro" frente a un "afuera". La marca, por su condición dolorosa y de autosuplicio, indica el dolor o la muerte implícita en todo rito iniciático.

Lo transexual, como juego indiferenciado de signos, como movimiento que pasa entre los géneros sexuales sin optar por ninguno, define mucho el sexo de la moda. No sólo es el cuerpo maquínico sino transexual, rompiendo las identidades esenciales de género. Un cuerpo plural o andrógino, en parte agenciado por los préstamos y conmutación de ropas de un sexo a otro oficializados desde la moda. En esa carrera a lo transexual se produce un despliegue barroco de signos, pues no hay verdades ni sentidos que defender, ni siquiera sexuales. Progresivamente, la sexualidad tiende a desvanecerse en el exceso teatral. La búsqueda de un *look* es el único sentido. Baudrillard ha planteado este modelo transexual aduciendo que, en una época incapaz de definirse por su propia existencia, sólo resta hacer actos de apariencia, construirse una imagen antes que buscar una identidad. Darse una visibilidad, ser imagen. Como un narciso buscando su rostro en la mutación. Beberse la propia imagen en el espejo del otro.

C. Arte de fin de siglo: poéticas de enunciación y puesta en escena

La moda existe en sus discursos, ella misma es su discurso, sus formas de enunciación y puesta en escena. Entre el objeto y el usuario, dice Barthes, se interponen muchas palabras, imágenes y significaciones. En concreto, la imagen fotográfica y, más específicamente, el desfile de moda son dispositivos donde la moda se encuentra con el arte. Se puede afirmar que el desfile es una obra total, mezcla de escultura, *performance*, teatro, instalación, pintura. Por un lado es pintura: el desfile es una especie de sucesión de cuadros, una suerte de retratos de personas mediante vestidos y maquillajes. Por otra parte, el vestido y los cuerpos se hacen espacio y construyen una narración en el desfile.

Los vestidos caminan y se transforman en ciertos desfiles contemporáneos, son accionados por control remoto, al mismo tiempo se abren para producir una mutación. En Miyake, los vestidos se pliegan y se expanden en el aire. Todo ello montado sobre una estructura de seducción, erotismo y estética, en el sentido de una apelación total a los sentidos.

Como el arte, la moda dispone de dispositivos de enunciación equivalentes a la exposición. Se opera con la propia lógica del arte, concebida para iniciados, pero legitimada socialmente por dispositivos de enunciación como son el museo, la galería, el concepto "arte" y los mecanismos de aparición en los medios de comunicación. La moda, a pesar de ser masiva es también minoritaria, se liga tanto a la elite como a la masa. Se ha desplazado de la Alta Costura a una moda masiva, así como en el arte se ha producido un desplazamiento de la alta cultura a la cultura masiva. Y, sin embargo, se sostiene como un fenómeno de elite, porque se somete permanentemente, como el propio arte, a romper las buenas formas y los códigos establecidos en una incesante fluidez creativa. Pero, paralelamente, se propaga masivamente a través de los mecanismos de enunciación.

Issey Miyake–
Desfile Pleats Please
Tokyo, 1990

El desfile se convierte en una especie de *performance* multimedia en el que sonido, color, movimiento y vestido se orquestan en un espectáculo progresivamente distanciado de la función primaria del vestir. Allí se cartografía la belleza femenina en una especie de procesión sagrada llena de impresiones fugaces, con vestidos y objetos que pasan y desaparecen. "Eterno retorno de lo nuevo", como se refiere Benjamin al fenómeno de la moda. Una suerte de ceremonia de aparición y desaparición, epifanía de un misterio teñida de un resplandor desconocido. Su fuerza actual es elevada, al punto que puede alcanzar dimensiones casi sacras por su lejanía del tiempo profano, por el misterio que le antecede, por el clima de posesión, por la atmósfera de secreto.

El desfile de moda articula el fetiche y la pulsión de ver. El ojo se libidiniza en busca de una escena erótica que se insinúa entre telones. Nuestra relación con la moda desnuda el carácter polimorfo de nuestro deseo: allí se dan cita el *voyerismo*, el fetichismo, el exhibicionismo, etcétera. Comunicación seductora, a juicio de Ugo Volli, configurada para influir en los receptores suscitando emociones y sentimientos. En el vestir hay algo de desvestir; lo erótico no es ni el vestido ni el desnudo como tal, sino el tránsito del uno al otro. El desfile de modas, como suceso de connotaciones eróticas, se aleja de la absolutización metafísica del vestido o del desnudo que acabaría por excluir alguno de los dos. Estamos frente a la tensión y al diálogo entre lo vestido y lo desnudo. Juego entre el ver y el no ver. Ver la imposibilidad de ver. Lo erótico acontece entre el mostrar y el ocultar. Al poner de relieve ciertas zonas del cuerpo las señala para el otro como eje de atracción y seducción. La modelo se sexualiza sin exhibir el sexo. Con sus movimientos se inventa a sí misma, se ve desde el otro, como quien se ve por el ojo del espejo. Se ama a sí misma desde la mirada del otro, una especie de Venus mirándose al espejo, amándose en él, encontrándose en el espejo del otro. Allí busca el sueño de sí misma.

Issey Miyake–
Pleats Please
Bailarín del Ballet de Frankfurt
1991

El cuerpo, como la obra de arte, deviene misterio, se insinúa, juega a lo secreto, a aquello que se oculta mostrándose; juego de presencia y ausencia, de velamiento y develamiento. Cubrir es marcar, tapar, velar para fetichizar. Frente a la verdad desnuda -el poner al desnudo la verdad- nos encontramos con la desnudez como velo y al vestido como desnudez. El ocultar como un componente esencial de lo erótico. De allí el profundo erotismo de los recubrimientos y vestiduras de Christo o el no menos encantamiento erótico de *El éxtasis de Santa Teresa*, de Bernini. Su fuerza seductora se sitúa más allá de lo representado. Está en el drapeado de la santa, constituyendo una túnica de estremecimiento erótico. Según afirma Mario Perniola, en su trabajo *Entre vestido y desnudo*:

> De ahí el significado liberador que comparten arte y erotismo: ambos proporcionan una vestidura, una envoltura, un simulacro a lo que está privado de realidad, constriñen a la presencia a aquello que está ausente, hacen visible lo que es meramente espiritual. Cuerpos y obras participan de una misma obra de salvación: confieren forma rescatando aquello que *per se* no es más que no ser, negación, contradicción; tanto el cuerpo como la obra de arte son actualizaciones de algo incomunicable e irrepresentable.[22]

Al respecto dice Ugo Volli:

> Quedan en efecto un Emisor que realiza un Contacto para enviar un mensaje a un Destinatario; pero este Mensaje consiste en el Contacto, está hecho a partir de la visibilidad del mismo Emisor, con el cual el

> Destinatario esta implícitamente invitado a entrar a su vez en Contacto. Si lo hace, podrá asimilarse, volverse como el mismo Emisor, tener la misma capacidad de Contacto. Lo que es decisivo, en este recorrido, es entonces la forma del Mensaje, que tiene que reflejar los valores (expresivos) del Emisor, de una forma bastante evidente para imponer el Contacto. El Emisor, a su vez, tiene que estructurarse de forma que permita que las funciones anteriores sucedan, tiene entonces que ser en cierto sentido seductor con relación a sí mismo, narcisista, capaz de reconocerse completamente en sus valores; y el Destinatario participa en la comunicación al precio de un deseo de captura y asimilación.[23]

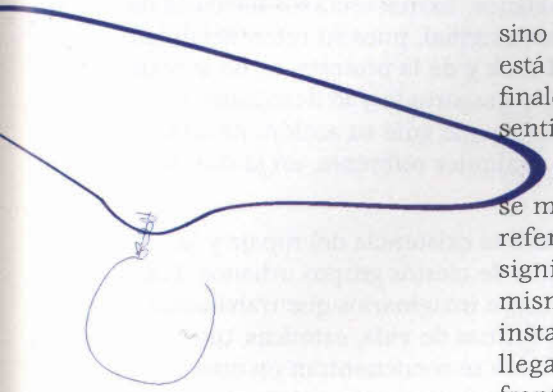
Por ello se detecta una cierta fuerza emotiva que "performativiza" la enunciación, el desfile. Allí el sujeto deja ver cierta emocionalidad, cierta potencia pulsional que se hace gesto. Gestos sutiles, jamás expresiones desbordadas, estamos frente a un universo de seducción que está lejos de ser una acción malévola, más bien se refiere al latín *sub-ducere*, o sea "quitar secretamente", desviar en secreto, conducir a un lado, pero no ruidosamente sino estratégicamente.

> Su lógica se relaciona con la del *kairós*, la ocasión, que es opuesta a la lógica de la identidad, es decir, nunca se repite idéntica, constantemente se contradice. Se suprime así la identidad del seductor; como la ocasión siempre es distinta, el seductor también lo es. No se pueden determinar las características del seductor, pero este vacío es su atractivo.[24]

Son las paradojas de la moda. La modelo puede ser conocida pero se transforma permanentemente. Es la modelo que seduce, pero sin hacerlo abiertamente, en secreto. Es accesible pero inaccesible, una especie de diosa que hace señas a lo lejos, en las alturas celestes de la pasarela.

> La seducción funciona tanto como 'desrealización' que como 'desubjetivización': nada sucede puesto que nadie actúa. Pero esta presencia de la nada y del nadie nos lleva necesariamente al simulacro y a la simulación y, a fin de cuentas, al secreto.[25]

Ahora bien, tal ejercicio de seducción no necesariamente se monta sobre algo erótico, también se hace apelando a "lo respetable", a "la firma", a "lo confiable". Las modalidades de seducción varían. Se vehiculiza no sólo con el gesto seductor, con la presencia de la modelo *vedette*, sino también con la propia presencia física del emisor o diseñador. Volli añade que estos circuitos de seducción se agencian por un "balance energético de lujo", que es una especie de exceso, de lujo y, por tanto, de "lujuria". Un dispositivo de exceso, tanto en el vestido como en la propia acción corporal, que apunta a llamar la atención sobre sí, independientemente de los contenidos de la acción o de la simple funcionalidad física de las acciones.



La seducción -nos ha dicho Baudrillard- no es del orden de la naturaleza sino del artificio y del ritual, por ello es femenina, plena de desvíos. Jamás está donde se espera, mero juego de apariencias sin pretensión de verdades finales, lugar de juego, pasión por el desvío. Es aleatoria, ritual, sin otro sentido distinto a la propia seducción. Seducir es morir como realidad.

Cuando prima la voluntad de verdad se anula el juego, la seducción se mueve en un universo de significantes vacíos, sin contexto ni referencia. Lo que seduce son miradas, movimientos, gestos que significan sin significar. Gestos que carecen de sentido, se agotan en su misma enunciación. Juego de artificios que se suspenden en un instante, indefinidamente, porque no hay destino o verdad a la cual llegar. De allí su naturaleza extravagante, caprichosa, de lujo. Estamos frente a una gestualidad casi teatral que hace del desfile de modas algo más que un desfile de modas: una puesta en escena, cada vez más alejada de la propia cotidianidad. Por ello no es aventurado afirmar que la moda tiende a autonomizar su lenguaje como otrora lo hiciese el arte.

La seducción, como eje para pensar la moda, también se extiende al deseo de los consumidores por otorgarse valor a sí mismos, agradar, sorprender, parecer jóvenes. Ese imaginario juvenil y seductor es el que explica, al menos parcialmente, los propios giros de la moda privilegiando ya no sólo la elegancia sino el *sportwear*.

> Hemos entrado en la época de la seducción *express*: seguir fascinando, pero sin consagrar a ello un tiempo excesivo, y sin que ello obstaculice otras actividades. Un seducción-minuto apenas perceptible, así es la moda de lo distendido. La moda contemporánea no se empeña en eliminar las estrategias de seducción, sino que trata de hacerlas cada vez más discretas, casi invisibles.[26]

D. La otra moda: indumentaria en nuevos imaginarios y narrativas urbanas

Esta categoría bien podría aparecer en la de "el vestido y sus metáforas", no obstante, aquí se hace alusión a una moda sin discurso, no oficial, no inserta en la Institución "Moda", ni en la Institución "Arte". Y, sin embargo, tal moda camina por las calles expresando imaginarios y narrativas de la ciudad contemporánea. Podríamos decir que se trata de una moda que borda ciudad. Lo curioso es que puede llegar, aún sin proponérselo, a la gran moda, la cual -al captar las sensibilidades de la calle- captura signos expresivos del momento y los relanza como moda.

Casi se puede afirmar que la moda es "inmoral", recoge signos e imaginarios del cine, el arte, los dibujos animados, de la historia, de la calle,

Diseño de Alexander McQueen–

para insertarlos en su propio sistema de signos. Extrae recursos formales de cualquier sitio, pero los despoja de sentido original, pues su referencialidad es ella misma. Ha tomado elementos del rock y de la protesta, se ha servido de lo informal, lo sucio, lo deshilachado, lo desgarrado y lo descosido. Y lo hace sin ningún absoluto o premisa filosófica que guíe su acción. Es una experimentación abierta que se sirve de cualquier referente, en la cual la moda es netamente posmoderna.

Volviendo al punto de partida, es clara la existencia del ropaje y la indumentaria como gesto y signo expresivo de ciertos grupos urbanos. Los vestidos son casi páginas para leer prácticas e imaginarios que transitan por la ciudad: revelan nuevas sensibilidades, formas de vida, estéticas, que aparecen en la moderna ciudad. Arte y moda se reencuentran en otro escenario, un escenario distante de museos, galerías o pasarelas, como es el paisaje urbano. Y se reencuentran representando no estilos o creaciones personales sino mapas grupales, configuraciones socio-culturales. En este caso es la cultura el campo de investigación y tanto arte como moda se resignifican desde ese trasfondo.

Todo esto se puede comprender mejor a través del trabajo de Michel Maffesoli *El tiempo de las tribus*. El autor plantea que la sociabilidad de fin de siglo no responde a la lógica de la identidad. Se distancia de colectivos configurados por identidades sólidas, articuladas por una racionalidad abstracta, con objetivos y proyectos futuros. Las nuevas tribus no son sujetos de la historia, son una "nebulosa de pequeñas entidades locales".[27] Casi podríamos anteponer el término "singularidades" al de "identidades", para hacer énfasis no tanto en lo heredado sino en la aparición de fuerzas que buscan expresarse. Mientras la identidad se mueve alrededor de prácticas discursivas, las singularidades lo hacen en torno a formas de percibir, sentir, moverse o situarse en el espacio: vestir.

Jean-Paul Gautier–
Modelo de la colección Primavera-Invierno
1994

Algunas características de estas grupos o "tribus" urbanas serían:

* Son comunidades emocionales, sus nexos están dados por una emoción, un sentir en común, una sensibilidad, una pasión, una estética. En otros términos, los mitos en que participan no son racionales -propios de la época del individualismo-, sino empáticos. Ese contenido emocional hace que su expresión no sea verbal; en su lugar se privilegia la música, los tonos, ritmos y velocidades al hablar, la moda, las formas de moverse, las inscripciones en el cuerpo. Incluso el lenguaje parece haber incorporado la lógica audiovisual, se encuentra cercano a las narrativas del video-clip, es cortado, veloz, a ráfagas. Maffesoli menciona que lo "extático" en este contexto, no es un agregado, es la condición misma de las comunidades emocionales. José Fernando Serrano ejemplifica esta

característica, aduciendo que se produce un sentimiento de "manada", de "ser uno solo" en el momento de *pogear*, en el caso de los grupos de rock.[28]

* Más que por discursos se identifican por la gestualidad, los gustos, los signos que portan a nivel iconográfico e indumentario. Así configuran una estética común. Sus imaginarios se inscriben en el cuerpo de alguna manera. Se otorga valor a la imagen, a darse una visibilidad o un *look*. En tal sentido, el cuerpo es un gran protagonista, es el soporte de una afirmación estetizada.

* Los sujetos que integran estos pequeños grupos no responden a una moral impuesta de afuera, abstracta, política, más bien responden a una ética producida al interior del grupo y coherente con la sensibilidad grupal.

* No se proyectan históricamente en procura de otra sociedad, los mueve la mera pulsión de estar juntos. El vínculo, incluso, puede ser muy cambiante y pasajero. Frente al tribalismo clásico, el neotribalismo es más disperso y fluido.

* Comparten un territorio -real o simbólico-. Ese territorio se construye desde los imaginarios de cada grupo, desde allí se configuran senderos, trayectos y narraciones. Cada grupo narra y se narra a sí mismo desde ciertos imaginarios hechos, signos, música, ropa, etcétera. Frente a la descentralización urbana emergen nuevos territorios investidos libidinalmente y que son objeto de usos, trayectos y recorridos. Así, ciertas zonas y barrios se constituyen en espacios de socialización que desbordan la familia y la escuela, en estos espacios se reafirman los grupos en lo que son y contra lo que son. Se convierten en espacios y tiempos de fuga de los aparatos de socialización más centrales. En ellos se hace "comunicación", entendida como instancia determinante para estructurar tejido social, no algo producido por añadidura a la propia estructura socio-cultural. Las emociones, pasiones y afectos se expresan en estos espacios "otros". Aunque, de otra parte, señala Jesús Martín-Barbero, el común de los jóvenes tiende a habitar nómadamente la ciudad,

> atravesándola en una exploración que tiene muchas relaciones con la travesía televisiva que permite el *zappar*. Esa programación errante, hecha de restos y fragmentos de novelas, informativos, deportes y conciertos.[29]

* El grupo se confirma con *actos rituales* que en su repetición afianzan el sentimiento de grupo: más que el proyecto o ideario, es el acto ritual el que proporciona pertenencia. En estos actos se representan los símbolos que caracterizan los imaginarios grupales. Piénsese en el caso de los rockeros con un imaginario diabólico, gótico-expresionista, oscuro, duro, crudo, violento, gutural, gestual, opuesto a lo claro, luminoso y verbal.

También por *costumbre,* definida como el "conjunto de los usos comunes que permite que un conjunto social se reconozca por lo que es".[30] Todo ello revierte sobre la indumentaria, pues son signos que atrapan los cuerpos; por ejemplo, asistir a un concierto supone la preparación casi ritual de los tiempos y las ropas que se usarán. También adquieren sentido por el *consumo cultural,* es decir, por el uso de objetos que circulan en los medios de comunicación. Tal es el caso del consumo y uso diversificado de los videos, tan próximos en su visualidad y lenguaje a las gramáticas del sueño, al delirio o al inconsciente.

* El consumo es creador cultural: allí se estructuran identidades y comportamientos; es el caso de los "raperos", derivados del *rap* norteamericano, permanentemente alimentados por la asimilación de imágenes y sonidos procedentes de los medios de comunicación. Ese consumo produce una identidad sincrética y globalizada, des-historizada y des-territorializada, que, de paso, nos muestra lo poco operacional que resulta hoy un concepto de identidad montada desde lo geográfico y lingüístico. Estamos frente a un nomadismo espacio-temporal en el que confluyen signos e iconografías, tanto foráneas como locales, en un encuentro antes impensable. Basta considerar el imaginario y el correspondiente simbolismo del sicario. Jesus Martín Barbero y Alonso Salazar han señalado que en el sicario converge lo "paisa" con su afán de lucro, la venganza familiar y los imaginarios de la ciudad moderna, con ruidos, música, velocidad y visualidad electrónica; a todo ello se agrega una religiosidad católica cargada de fetichismos e imaginerías usados de una manera muy peculiar

> en la que ser creyente no implica la adherencia a un código moral, sino la búsqueda de un talismán protector al que se recurre para lograr efectividad hasta en las *malas acciones*. Es una religión de guerreros y no de apóstoles.[31]

En este contexto, los medios de comunicación han asumido funciones tradicionalmente cubiertas por las instituciones educativas, familiares o religiosas. Las tres dimensiones arriba descritas cobran distintas características según clase, género, etnia, generación.

* Detrás de todo ello hay una mitología implícita o una serie de personajes con valor mítico. José Fernando Serrano cita, en el caso del rock, los hitos creados por un Morrison, una Joplin o un Kobain. Sus imágenes e iconografía invaden objetos y vestuario. En este caso, la expresión de lo mítico involucra imágenes de una tonalidad guerrera propia de un imaginario bárbaro, también universos fantásticos, religiosos y sagrados.

> El imaginario que se dibuja tras las figuras mencionadas parece encontrarse en medio de tensiones no resueltas entre la vida y la muerte, el pasado y el futuro, lo humano y lo monstruoso, lo sagrado y lo profano, lo oscuro y lo luminoso.[32]

* Frente a otras formas organizativas, las comunidades emocionales neo-tribales prescinden -en la mayoría de casos- de estructura, roles, funciones, etcétera. Así, encontramos "raperos", "metálicos", "sicarios", "rockeros" y demás grupos, en los que estética y moda se funden para simbolizar distintos imaginarios. Si bien es cierto que los artistas han encarado poco estas relaciones, nos parecen fundamentales para pensar arte y moda en un contexto cultural que las haga más significativas.

Criterios curatoriales

La curaduría de la exposición, su concepción, los artistas invitados, el diseño de la muestra, las relaciones de vecindad entre artistas, la propuesta espacial y las estrategias didácticas, entre otros aspectos, son fieles a los delineamientos trazados en la investigación conceptual. A grandes rasgos, los criterios curatoriales se pueden resumir en los siguientes puntos:

1.- La exposición no tiene un foco exacto, un problema particular que se trabaje, una toma de posición o una hipótesis a defender. Se ha concebido y diseñado como una apertura hacia los diversos puntos de encuentro entre lo artístico y la moda. De allí las categorías establecidas, las cuales reflejan el movimiento y las tensiones que ofrecen esas dos instancias. La presencia de un foco, si bien es cierto que posibilita desarrollar y concentrarse en un problema, presenta diversas dificultades:

· Deja de lado múltiples perspectivas en torno al tema, que en el caso que nos ocupa sería lamentable, pues se trata de abrir sus distintas dimensiones para apreciarlo en su complejidad y multiplicidad. Esta consideración es fundamental, teniendo en cuenta lo inédito del tema en nuestro medio.

· La época actual, tan veloz y relativizadora, hace difícil optar por alguna opción, cuando lo que se observa es una interacción generalizada y fluida en todas las direcciones. Por ello es menester no cerrar los temas sino abrirlos.

· En Colombia sería insostenible optar por un asunto preciso como los definidos en las grandes exposiciones sobre el tema en el mundo. Tal es el caso de las exposiciones celebradas en torno a la relación de la moda con las vanguardias artísticas. Al no existir una gran tradición ni audacia en el diseño de moda es difícil revisar problemas puntuales, como sí puede suceder en Europa o en los Estados Unidos, en donde existe una respetable tradición y un relativo recorrido sobre los problemas concernientes a la relación arte-moda.

· La misma naturaleza del problema invita a una posición más abierta, móvil y dinámica, con diversas dimensiones y espacios de intersección. Los encuentros entre arte y moda comportan distintas dimensiones, unos procedentes de los viajes del arte a la moda y el vestido, otros de los viajes de la moda hacia el arte. Se trata de abrir ese diálogo

revelador de un trasfondo socio-cultural más amplio, trascendiendo el simple señalamiento de analogías entre arte y moda, el cual desembocaría en una no menos simple constatación formal. En esa apertura a un tenso diálogo entre estas instancias, la exposición involucra distintos tonos y posturas, ya sea críticas, irónicas o, sencillamente, afirmadoras o descriptivas de esas relaciones. Interesa, entonces, abrir los planos trazando diversas líneas de mutuas inquietudes entre arte y moda.

· Por todo lo anterior, no se concibe la exposición para sostener una tesis o una posición. No se pretende un planteamiento definido y netamente delimitado. En consecuencia, tampoco pretende ser una exposición de moda o del vestido, sino de las tensiones y flujos entre arte, vestido y moda.

2.- Atentos a la propia lógica de la moda se quiere que la exposición tenga una carácter algo disipador, ondulatorio, fluctuante, fugaz y evanescente. Pero tampoco se renuncia a obras estéticas que permitan una mirada de mayor profundidad interpretativa, simbólica o metafórica. Ello también es consistente con el problema que nos ocupa, tan atento a lo superficial como a lo profundo. Las modas soportan tanto una lectura netamente estética y sensorial como una aproximación más profunda, pues en ellas se cifra todo un momento socio-cultural. En suma, más que tomar posiciones, se apuesta por movimientos y tensiones, por una trama de tensiones. Por ello la opción es plural, desde el vestido del diseñador de moda hasta la forma de vestir cotidiana planteada como un gran retrato o comentario de los distintos grupos sociales. Se intenta configurar un mapa que va desde la gran moda -la alta cultura- hasta la moda de la calle -cultura masiva y popular-: es decir, las modas en todas sus expresiones, incluidas las de los distintos grupos y «tribus» urbanas.

3.- Todo ello ha de traducirse en un entrecruzamiento múltiple: a) entre las categorías que definen la exposición, b) entre obras y espacio, c) entre los trabajos estéticos y los trabajos dinámicos. Particularmente consideramos importante que la exposición -atenta a la lógica de la moda y a sus dispositivos de enunciación como es el desfile- tenga una particular puntualización en la imagen móvil. Esta decisión justifica la selección de obras e intervenciones en movimiento, ya sea a través de acciones corporales o de proyecciones. La exposición tendría algo de un vestido arlequinado, muy propio de la época.

4.- Lo anterior nos permite afirmar que un concepto permanente desde el cual se mira toda la investigación, exhibición y montaje es el de pliegue: el vestido pliega y desdobla al hombre, prolonga su cuerpo. Por su mediación el cuerpo se entorna, se hace entorno, se pliega al espacio, al encuentro con el otro. En el hombre, la naturaleza no es el límite, el

artificio define una capacidad de despliegue al infinito. El vestido, hoy más que nunca, libera sus pliegues de su habitual subordinación al cuerpo. El vestido rodea al cuerpo, lo envuelve para lanzarlo a dimensiones que ya no se explican por la organicidad misma. Como ha sugerido Deleuze -refiriéndose al pliegue barroco- entre el vestido y el cuerpo se han introducido el agua, el aire, el fuego, la tierra y sus cavidades. Estamos frente a un «tapete con pliegues marítimos» o a una «orfebrería que arde en pliegues de fuego». Como la araña, haciendo cuerpo con el entorno mediante la "tela-araña", el vestido se hace red, así sea para atrapar al otro y su mirada.

Notas–

[1] Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Bogotá, El Ancora Editores, 1995.
[2] Gilles Lipovetsky, El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas, Barcelona, Anagrama, 1990.
[3] *Ibid.*, pág. 198.
[4] *Ibid.*, pág. 272.
[5] *Ibid.*, pág. 279.
[6] Severo Sarduy, *La simulación*, Caracas, Monte Ávila, 1982.
[7] Kenneth J. Gergen, *El yo saturado,* Barcelona, , Paidós, 1992.
[8] *Ibid.*, pág. 164.
[9] *Ibid.*, pág. 201.
[10] Lipovetsky, *op. cit.*, pág. 64.
[11] Lipovetsky, *op. cit.*, pág. 88.
[12] Lipovetsky, *op. cit.*, pág. 90.
[13] Maguelonne Toussaint-Samat, *Historia técnica y moral del vestido*, vol. 1, Madrid, Alianza, 1994.
[14] Dawn Michelle Baude, "Isseys Alchemy", en: *View on colours,* París, United Publishers, no. 3, octubre de 1993.
[15] Lipovetsky, *op. cit.*, pág. 135.
[16] Lipovetsky, *op. cit.*, pág. 165.
[17] Roland Barthes, *Sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
[18] Ugo Volli, "¿Semiótica de la moda, semiótica del vestuario?", en: *Los juegos de la imagen*, Bogotá, Instituto Italiano de Cultura, 1995.
[19] *Ibid.*, pág. 49.
[20] Citado por Mark Dery, en: *Velocidad de escap.: la cibercultura en el final de siglo.* Madrid, Siruela, 1995.
[21] *Ibid.*, pág. 226.
[22] Mario Perniola, "Entre vestido y desnudo", en: *Fragmentos para una historia del cuerpo*, Madrid, Taurus, 1986.
[23] Volli, *op. cit.*, pág. 54.
[24] Maritza Ceballos, "Puesta en discurso de la subjetividad", en: *Signo y Pensamiento*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, no. 16, 1990.
[25] Herman Parret, "Los argumentos del seductor". Citado por Martiza Ceballos, *Ibid.*
[26] Lipovetsky, *op. cit.*, pág. 168.
[27] Michel Maffesoli, *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaría, 1990.

[28] José Fernando Serrano, "Somos el extremo de las cosas o pistas para comprender culturas juveniles hoy", en: *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades.* Bogotá, Universidad Central; Siglo del Hombre Editores, 1998.

[29] Jesús Martín-Barbero, "Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad". en: *Viviendo a tod. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades.* Bogotá, Universidad Central; Siglo del Hombre Editores, 1998.

[30] Maffesoli, *op. cit.*, pág. 53.

[31] Martín-Barbero, *op. cit.*, pág. 122.

[32] Serrano, *op. cit.*, pág. 244.

Bibliografía–

Addressing the Century: 100 years of Art & Fashion. Catálogo de la exposición. Hayward Gallery, Londres, en colaboración con el Kunstmuseum, Wolfsburg, 1998.

Art-press. Art et Mode. Attirance et divergence. París, 1997.

Art to wear, Kuanju Biennale. Catálogo de la exposición. Corea del Sur.

BARTHES, Roland. *Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978.

BAUDOT, Francois. *Mode du siécle*. París: Editions Assouline, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: Áncora Editores, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.

CEBALLOS, Maritza. "Puesta en discurso de la subjetividad", en: *Signo y Pensamiento*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, no. 16, 1990.

E GIVRY, Valérie. *Art & Mode: l'inspiration artistique des createurs de mode*. París: Éditions du Regard, 1998.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1993.

DELEUZE, Gilles. *El pliegue*. Barcelona: Paidós, 1989.

DERY, Mark. *Velocidad de escape: la cibercultura en el final de siglo*. Madrid: Siruela, 1995.

El traje del emperador. La galería desnuda: arte y moda. Catálogo de la exposición. Galería Santa Fe, Planetario de Bogotá, Bogotá, marzo-abril de 1999.

GERGEN, Kenneth J. *El yo saturado*. Barcelona: Paidós, 1992.

HENAO, Ignacio; CASTAÑEDA, Luz Stella. "Investigación sobre el parlache" (en proceso de publicación). Citado por Alonso Salazar en: *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Universidad Central; Siglo del Hombre Editores, 1998, pág. 123.

HOLBORN, *Mark. Issey Miyake*. Colonia: Benedikt Taschen, 1995.

Issey Miyake: Aun. Catálogo de la exposición. Musée des Arts Décoratifs, París, 1988.

Issey Miyake: Making Things. Catálogo de la exposición. Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, París, 1998.

KRÜGER, Barbara. *Remote Control: Power, Cultures, and the World of Appearances*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1990.

MAFFESOLI, Michel. *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaría, 1990.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. "Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad", en: *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Universidad Central; Siglo del Hombre Editores, 1998.

MARTÍNEZ CARREÑO, Aída. *La prisión del vestido: aspectos sociales del traje en América.* Bogotá: Planeta, 1995.

Mode & Art 1960-1990. Catálogo de la exposición. Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 1995.

MÜLLER, Florence. *Art & Mode: Memoire de la mode.* París: Editions Assouline, 1999.

PERNIOLA, Mario. "Entre vestido y desnudo", en: *Fragmentos para una historia del cuerpo.* Madrid: Taurus, 1986.

RESTREPO, Luis Carlos. "Conflicto y socialización cotidiana", en: *Urdimbre y tramas culturales.* Bogotá: Corprodic, 1993.

Rive Gauche: Les Cadeaux ont une ame. Catálogo. París: Le Bon *Marché,* 1999-2000.

RUBIO, Jaime. "Espacios pre-posicionales", en: *Signo y Pensamiento.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, no. 26, 1995.

SALAZAR, Alonso. "Violencias juveniles: ¿contraculturas o hegemonía de la cultura emergente", en: *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades.* Bogotá: Universidad Central; Siglo del Hombre Editores, 1998.

SARDUY, Severo. *La simulación.* Caracas: Monte Ávila, 1982.

SERRANO, José Fernando. "Somos el extremo de las cosas o pistas para comprender culturas juveniles hoy", en: *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades.* Bogotá: Universidad Central; Siglo del Hombre Editores, 1998.

SILVA, Armando (*et al*). *Los Imaginarios y la cultura popular.* Bogotá: Cerec-Coder, 1993.

SQUICCIARINO, Nicola. *El vestido habla.* Madrid: Cátedra, 1990.

TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne. *Historia técnica y moral del vestido.* Madrid: Alianza, 1994. Vol. 1: Las pieles; vol. 2: Las telas; vol. 3: Complementos y estrategias.

View on colours, Paris, United Publishers, Nos. 3, 5, 6, 10, octubre de 1993 a octubre de 1995.

VOLLI, Ugo. "*¿Semiótica de la moda, semiótica del vestuario?* ", en: *Los juegos de la imagen.* Bogotá: Instituto Italiano de Cultura, 1995.

XIBILLÉ, Jaime. "La situación posmoderna del arte urbano I", en: *Arte, memoria y simbolismo, del ornamento al monumento.* Medellín: Fondo Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 1995.

Investigadores y curadores

Jaime Cerón
Bogotá, 1967

Tras finalizar sus estudios como *Maestro en Bellas Artes con especialización en escultura* en la Universidad Nacional de Colombia (1992), realizó una *Maestría en Historia y teoría del arte, la arquitectura y el diseño* en la misma institución (1998) en Bogotá.

Dentro de su experiencia laboral se destaca su asistencia a la artista Doris Salcedo, en las ciudades de Bogotá, Caracas, São Paulo, San Francisco y Nueva York (1992-1993), al igual que su trabajo como asesor, subdirector académico y jefe de la División de Artes Plásticas en el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá (1997-2000). Ha estado vinculado además a los procesos de formación académica desde 1995, como profesor de cátedra en las facultades de arte de las universidades Jorge Tadeo Lozano, Nacional y de los Andes, en la capital colombiana.

Desde 1996 ha sido jurado en múltiples eventos artísticos, tales como la *Segunda Exposición de Norte de Santander*, VII Convocatoria de Becas Nacionales de Cultura de Colcultura en el área de Artes Plásticas (1996), la selección del *Salón de Nuevos Valores del Festival de Arte Ciudad de Medellín* (1997), la selección y premiación del *Salón de Nominados* de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (1998), la premiación del *XXVI Salón Francisco Antonio Cano* de la Universidad Nacional (1999) y la selección de la *VII Bienal de Arte de Bogotá* en el Museo de Arte Moderno (2000).

Las conferencias y publicaciones que ha realizado en el ámbito nacional lo han hecho merecedor de múltiples reconocimientos como investigador y teórico de los procesos artísticos contemporáneos. Sus intervenciones han sido solicitadas por importantes entidades culturales, universidades y museos en Bogotá, y en otras ciudades del país como Medellín, Bucaramanga, Cali, Santa Marta y Cartagena.

Javier Gil
Bogotá, 1955

Ha realizado estudios de licenciatura en *Comunicación social con especialización en periodismo* en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (1977); de *Teoría del lenguaje literario* y *Literatura hispanoamericana* en la Universidad Complutense de Madrid (1985) y un diplomado en *Crítica de arte* en la Universidad del Rosario de Bogotá (1990).

Su desempeño profesional se ha enfocado especialmente hacia la docencia, como profesor de *Comunicación* ((1977-1983) y de *Investigación* (1979-1984) en la Pontificia Universidad Javeriana; de *Sociología de lo cotidiano* en la Escuela Internacional de Sofrología (1982-1984); de *Teoría del arte* en la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1989-1992); de *Estética y comunicación* en la Pontificia Universidad Javeriana (1990-1993); en el programa de postgrado *Arte colombiano, lectura emblemática*, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1996) y como coordinador-tutor del diplomado *Religiones comparadas* de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1998), en la ciudad de Bogotá.

Ha publicado múltiples artículos y reseñas acerca de exposiciones de reconocida trayectoria en el medio artístico, así como comentarios y notas críticas de la actividad cultural colombiana en diversos periódicos y revistas especializadas. Es coautor del libro *Museo de Arte Moderno: 25 años*, publicado en 1994.

Juan Fernando Herrán
Bogotá, 1963

Culmina sus estudios de *Artes Plásticas* en la Universidad de los Andes de Bogotá (1989) y obtiene su diploma de *Maestría en Artes* (1993) del Chelsea College of Art de Londres. Realiza estudios de postgrado en *Teoría del arte* en la misma institución en Inglaterra (1993-1995), al haber sido merecedor de la beca *Jóvenes Talentos* del Banco de la República. Desde 1996 es profesor en el Programa de Artes Plásticas de la Universidad de los Andes en Bogotá.

Su obra se exhibe internacionalmente desde 1992. Entre sus muestras principales se encuentran: *Un marco por la tierra*, exposición itinerante que ha visitado Venezuela, Chile, Cuba, México, Brasil y otros países latinoamericanos; *Colombia Nova Generação*, São Paulo (1993), *V Bienal de La Habana* (1994), *Kunst aus Lateinamerika*, Berlín (1995), *Cultura Vita- Natura Mors*, Stuttgart y Bonn (1996), *V Bienal Internacional de Estambul* (1997), *II Bienal de Johannesburgo* (1997), *Scattered Affinities*, Nueva York (1998), *Transatlántico*, Gran Canaria (199), *Afinidades dispersas*, Madrid (1999) y *II Bienal de Mercosur*, Porto Alegre (1999), Define context, Nueva York (2000).

En el ámbito artístico nacional, ha mostrado su trabajo desde 1989. Se destacan sus exposiciones individuales *Obra reciente*, Galería Valenzuela & Klenner (1992) y *Envíos*, Espacio Vacío (1997), en Bogotá. Ha participado también en muestras colectivas, como la *Bienal de Arte de Bogotá*, Museo de Arte Moderno (1992, 1996) y en varios *Salones Regionales* y *Nacionales*. En 1999, su obra formó parte de la exposición *Puntos de cruce*, en la Biblioteca Luis Angel Arango, en Bogotá.

Desde 1989 colabora en la investigación y el desarrollo de ayudas museográficas para diversas exposiciones organizadas por la Biblioteca Luis Ángel Arango. Entre ellas se encuentran: *Zurbarán, 5 x 5 Fotografías*; *Martín Chambi: fotografías del Perú*; *Andrés de Santamaría, Edgar Degas* y *Do it*, entre otras.

María A. Iovino Moscarella
Barranquilla, 1961

Luego de realizar estudios en los Talleres Artísticos y en la Facultad de Derecho de la Universidad de los Andes de Bogotá, se gradúa con una opción de énfasis en Historia Universal (1986). Además de otros cursos en diversos aspectos del área humanística, hizo una especialización en *Historia del arte* en la Universidad del Rosario de Bogotá (1989).

En su actividad laboral ha estado vinculada al ámbito académico en el área artística como coordinadora académica del Programa de Artes Plásticas de la Universidad de los Andes, como directora del Departamento de Educación del Museo de Arte Moderno de Bogotá y, en años recientes, como directora del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, donde diseñó y estructuró la actual Carrera de Artes Visuales, aprobada por el ICFES en 1997. Se ha desempeñado además como profesora de *Apreciación del arte*, *Historia del arte moderno, contemporáneo y colombiano* en las universidades Jorge Tadeo Lozano, de los Andes y Javeriana.

Fue investigadora y guionista del programa televisivo *Ojo al Arte*, reconocido con el Premio Simón Bolívar al *Mejor programa cultural* y a la *Mejor dirección cultural* en 1992. Es coautora y directora del proyecto *bogotavisual.com*, que obtuvo un premio del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá para su realización y ha sido reconocido por diversos evaluadores de Internet como uno de los mejores proyectos culturales de Iberoamérica disponibles en la red.

Su asesoría a diversas instituciones culturales se une a su actividad como curadora independiente con investigaciones acerca de la vida y obra de artistas colombianos, que han dado como resultado proyectos para diversas exposiciones retrospectivas. Entre ellos se destacan sus trabajos sobre Darío Jiménez, Antonio Caro y Bernardo Salcedo. Ha colaborado a su vez con artículos y reseñas para la revista *Semana*, para el diario *El Tiempo* y para *Arte Internacional*, publicación especializada del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Humberto Junca
Bogotá, 1968

Terminó sus estudios en Artes en la Universidad Nacional de Colombia en 1991 y desde entonces su obra ha participado en diversos eventos como el *XVIII Salón Francisco Antonio Cano*, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (1991); el *VI Salón Regional de Artistas* (1993) y el *XXXV Salón Nacional de Artistas* (1994), con el grupo *Bogotá Ltda.*; el *VII Salón Regional de Artistas* (1995) y el *XXXVI Salón Nacional de Artistas (1996)*, con el grupo *Sueños Regionales*; y en el *VIII Salón Regional de Artistas*, con el grupo *Recuerdos Inolvidables Producciones* (1997).

En los últimos años ha exhibido sus trabajos en exposiciones como *Vielfaches Echo (Eco diverso)*, en Stuttgart, Alemania (1998) y en *Hitos del arte joven* en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (1999).

Ha sido invitado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo como jurado de los *Primeros Salones Locales de Artistas* y, en 1998, como organizador de la capacitación de talleristas para el programa de *Vacaciones Creativas* que organiza esta entidad. En su trabajo profesional ha estado vinculado a la Unidad de Radio del Ministerio de Cultura (1998) y se ha desempeñado a su vez como productor de la serie *El rock de la ere al acá*, para radios comunitarias. En 1999 dictó la cátedra de *Materialización* en la Facultad de Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá.

Consuelo Pabón

Realizó sus estudios profesionales en Francia, donde obtuvo una licenciatura en *Filosofía* y posteriormente una *Maestría en Filosofía aplicada a la Estética*, en la Facultad de Filosofía de la Universidad de París 8.

Entre sus investigaciones más importantes cabe destacar *Nuevas tendencias poéticas en el teatro* (1999), *Una aproximación al concepto de doble* (1998), *Imágenes de cristal: estudio sobre el tiempo en el cine y el video a partir de Gilles Deleuze* (1997), *América cruel* (1995), *El problema de lo impresentable en Lyotard* (1995), *La imagen y el concepto* (1994), *El acto de crear: Grecia y la posmodernidad* (1993), *Estética de la crueldad* (1985), *Artaud y el Teatro de la Crueldad* (1984).

Entre 1989 y 1990 fue profesora de *Filosofía Estética de la Historia del Arte* en la Facultad de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y de *Filosofía Estética* en los Programas de Textiles y Artes Plásticas de la Universidad de los Andes en Bogotá. Ha dictado también diversos cursos de *Estética Contemporánea* en la Alianza Colombo-Francesa de Bogotá (1991-1992) y desde 1997 se vincula a la Universidad de Antioquia, en la ciudad de Medellín, donde imparte la cátedra de *Estética* a los estudiantes de la Facultad de Artes.

María Claudia Parias
Bogotá, 1967

Es egresada de la carrera de *Comunicación Social y Periodismo* de la Universidad de La Sabana de Bogotá (1989). En su actividad profesional se ha desempeñado como directora de la revista *Mujer de Cambio* y de la publicación especializada *Arte Internacional*, del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Nominada al Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar (1994, 1993), integró el equipo ganador de este premio en la categoría de *Mejor cubrimiento en prensa de un evento cultural* , por su trabajo relacionado con la Feria del Libro de Bogotá para la sección *La Guía* del diario *El Espectador*.

Ha sido asesora de comunicaciones del Ministerio de Cultura, del Festival de Teatro de Manizales, del Festival de Danza Contemporánea de Barranquilla, del Festival de Arte de Cali y del Servicio de Acción Cultural de la Embajada de Francia, entre otros.

Trabajó como redactora cultural de la revista *Cambio* y de los diarios *El Espectador* de Bogotá y *El País* de Cali, y ha publicado a su vez diversos artículos sobre artes plásticas en las revistas *Poliéster* (México), *Nuevo Estilo* (Caracas) y *Arte Internacional* (Bogotá). Actualmente trabaja en el desarrollo de proyectos culturales, así como en investigaciones y asesorías en el campo cultural.

Artistas participantes en el Proyecto Pentágono –

Historias, escenas e intervalos

Fotografía y video

Investigación y curaduría:
Juan Fernando Herrán

Elizabeth Arboleda
Adriana Arenas
Fredy Arias
Patricia Bravo
Andrés Burbano
Oscar Campo
Adolfo Cifuentes
Gilles Charalambos
Benjamín de la Calle
Juan Manuel Echavarría
Clemencia Echeverri
Carmenza Estrada
Rodrigo Facundo
Diego García
Leonardo Herrera
Lino Lara
Alejandro Mancera
Germán Martínez
Carlos Mayolo
Lorena Monsalve
Oscar Muñoz
Beltrán Obregón
Juan Fernando Ospina
Luis Ospina
Clemencia Poveda
Edgar Quiroz
Miguel Ángel Rojas
Jorge Yoani Ruiz
Carlos Salazar
Marcelo A. Villada

Actos de fabulación

Arte, cuerpo y pensamiento

Investigación y curaduría:
Consuelo Pabón

Liliana Abaunza
Rolf Abderhalden
Maarlan Ampudia
María José Arjona
Baldomero Beltrán
Luz Fanny Forero
Liliana Díaz
Wilson Díaz
Grupo A-Clon
Helena Producciones ONG.
María Teresa Hincapié
Erika Mabel Jaramillo
Edwin Miguel Jimeno
Asdrúbal Medina
María Angélica Medina
Eduardo Mondragón
Raúl Naranjo
María Esther Peña
Fernando Pertuz
Álvaro Restrepo
Sylvia Aseneyba Sánchez
Rodrigo Soler
Alfonso Suárez
Gustavo Villa
Alonso Zuluaga
Daniel Zuluaga

En cada una de las ciudades en las que se presenta ***Actos de fabulación***, participan otros artistas y grupos diversos que trabajan en torno a dinámicas de arte, cuerpo y pensamiento.

Materialismos

Imágenes en 3D

Investigación y curaduría:
Jaime Cerón – Humberto Junca

Álvaro Bernal
María Fernanda Cardoso
María Teresa Corrales
Sammy Delgado
Andrea Echeverri
Rodolfo Galindo
Silvia Gómez
Beatriz González
John Edward González
Elías Heim
Juan Fernando Herrán
Germán Martínez
Grupo Utopía
Juan David Medina
Antonio Melo
Alejandro Nieto
Ernesto Ordoñez
Nadín Ospina
María Clara Piñeyro
Carlos Restrepo
Doris Salcedo
Claudia Sarria
Jorge Torres
Imelda Villamizar

Después del límite

Dibujo y pintura

Investigación y curaduría:
María A. Iovino Moscarella

Johanna Calle
Antonio Caro
Danilo Dueñas
María Elvira Escallón
Rodrigo Facundo
Luis Hernando Giraldo
Beatriz González
Jaime Iregui
Victor Laignelet
Luis Luna
Delcy Morelos
Oscar Muñoz
Beltrán Obregón
Rafael Ortiz
Gloria Posada
Guillermo Quintero
Carlos Rojas
Miguel Ángel Rojas
Luis Fernando Roldán
Carlos Salas
Bernardo Salcedo
Germán Toloza
Carlos Uribe
María Fernanda Zuluaga

Espacios entretejidos

Arte, moda y vestido

Investigación y curaduría:
Javier Gil - María Claudia Parias

Ileana Arrázola
Fernando Arias
Jaime Ávila
Martha I. Bedoya
Marbel Benavides
Danny Boom
Martha Lucía Brossa
Ana María Cadavid
Johanna Calle
Astrid Campo
Wilson Díaz
Bibiana Fonseca
Jim Frannkugen
Fabio Gaviria
Grupo Univ. Nacional
Juan Hag
Adriana Hernández
José Hoyos
María Margarita Jiménez
Humberto Junca
Victor Laignelet
Rosario López
Beatriz Marín
Guillermo Marín
Iván Martelo Pereira
Germán Martínez
Mapa Teatro
María Angélica Medina
Elizabeth Morales
Oscar Muñoz
María Luisa Ortiz
Liliana Polanco
Julián Posada
Carolina Restrepo
José Antonio Suárez
Diego Valencia
Pablo van Wong
Bibiana Vélez

Nota:

Las hojas de vida de los artistas se pueden consultar en la División de Artes Visuales del Ministerio de Cultura.

El Ministerio de Cultura de Colombia ha creado o apoyado programas culturales que se conservan en la memoria de todos los colombianos. Estos programas han repercutido de manera favorable en el intercambio y en el fortalecimiento cultural de nuestro país, por el carácter de difusión y de promoción de los diversos campos que convergen en el mundo de las artes y por las políticas claras del sector público que pretende abrir espacios con el fin de cobijar a un grupo amplio de ciudadanos colombianos.

Por otra parte, el Ministerio lleva a cabo estudios permanentes sobre procesos culturales nacionales, así como diversos análisis de las últimas tendencias que, en el marco de lo cultural y lo artístico, se desarrollan en otros países. A través de dichos sondeos, se ha llegado a la conclusión de que es necesario difundir el hecho cultural en las regiones, para actualizar y ampliar el espectro de las diversas líneas de acción establecidas.

Este marco conceptual ha sido la base para que la Dirección Nacional de Artes, a través de la División de Artes Visuales, impulse un novedoso y ambicioso proyecto -el *Proyecto Pentágono*- enmarcado bajo los principios de reconocimiento, promoción y circulación de los productos artísticos que competen al área de las artes plásticas y visuales.

El *Proyecto Pentágono* consta de cinco exposiciones itinerantes de excelente calidad, encargadas a un grupo de investigadores de las artes plásticas, que se desarrollan en cuatro instancias -investigación, consolidación de las exposiciones, producción y circulación- y que presentan el perfil del arte contemporáneo colombiano. Se reúnen a continuación las investigaciones realizadas, que han servido de punto de partida para definir el marco teórico y los criterios curatoriales, con el fin de consolidar las exposiciones en las siguientes modalidades: video y fotografía –Juan Fernando Herrán; artes del cuerpo –Consuelo Pabón-; artes tridimensionales –Jaime Cerón y Humberto Junca; dibujo y pintura –María Iovino; arte, moda y vestido –Javier Gil y María Claudia Parias.

Las muestras estarán en itinerancia a través de la Red de Museos Concertados del Ministerio de Cultura, en las ciudades de Bogotá, Medellín, Cali, Santa Marta, Bucaramanga, Pereira, Cartagena y Sincelejo, con lo cual se pretende lograr una alta difusión por medio del intercambio con públicos de diversas regiones del país.

Con el *Proyecto Pentágono* se espera generar un permanente pensamiento en torno a las artes y una reflexión crítica y teórica, que establezcan criterios de lectura y espacios de formación al público en general y a las nuevas generaciones de artistas en Colombia.

MC
MINISTERIO DE CULTURA

ISBN 958-8052-67-X